

**Fundação Casa de Rui Barbosa**  
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos  
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Marieta Oliveira de Paula

**Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do  
maestro José Carlos Ligiero**

Rio de Janeiro

2024

Marieta Oliveira de Paula

**Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José  
Carlos Ligiero**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Maria Velloso de Oliveira

Coorientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Pessoa dos Santos

Rio de Janeiro

2024

## CATALOGAÇÃO NA FONTE FCRB

P324o Paula, Marieta Oliveira de  
Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero/ Marieta Oliveira de Paula – Rio de Janeiro, 2024.  
219 p.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Maria Velloso de Oliveira. Coorientador: Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Pessoa dos Santos

Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023.

1. Arquivo Pessoal. 2. Descrição arquivística. 3. Arranjo documental.  
4. Arquivo de música. 5. Teoria arquivística. 6. Memória. 7. Ligiero, José Carlos.  
I. Oliveira, Lucia Maria Velloso de. II. Santos, Ana Maria Pessoa dos. III. Título.

CDD: 780.981

*Responsável pela catalogação:*  
*Bibliotecária – Raquel Cristina da Silva Tiellet Oliveira.*  
*CRB 6557*

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Marieta Oliveira de Paula

**Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2024.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Lucia Maria Velloso de Oliveira (Orientadora)  
FCRB

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria Pessoa dos Santos (Coorientadora)  
FCRB

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Margareth da Silva  
FCRB – Titular

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Aparecida Marina Souza Rangel  
FCRB – Suplente

---

Prof. Dr. Eliezer Pires da Silva  
UNIRIO – Titular

---

Prof. Dr. Renato Crivelli Duarte  
UNIRIO – Suplente

Rio de Janeiro  
2024

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, refúgio de força, esperança e fé em cada passo meu.

À minha mãe Lourdes Oliveira de Paula (*in memoriam*), farol da minha vida e incansável incentivadora. Tenho tanto orgulho de ser sua filha.

Ao meu pai Sebastião Silva de Paula, minha eterna gratidão.

À minha sobrinha-filha Beatriz, por ser amor, poesia e luz nos meus dias; essa conquista é nossa.

Aos meus irmãos, Marilene, Marlene, Fernando e Rafael, por sempre me mostrarem a importância do amor, do carinho e da solidariedade na busca de ideais.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas consanguíneos e de coração, por todos os momentos de descontração e por me darem esperança em dias melhores.

Ao Adler dos Santos Tatagiba, pela incansável ousadia em buscar meios para preservar o arquivo pessoal do maestro Ligiero e por me inspirar com seu entusiasmo e perseverança.

Às filhas do maestro Ligiero, pelas valiosas contribuições e generosidade em compartilhar as histórias e o arquivo pessoal do seu pai.

À minha orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucia Maria Velloso de Oliveira e à minha coorientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Pessoa dos Santos, pelo incentivo, dedicação, apoio provido de amor explícito pela arte de ensinar e por me conduzir ao longo desta jornada. Serei eternamente grata por toda a disponibilidade e generosidade.

Aos membros da banca examinadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Margareth da Silva e Prof. Dr. Eliezer Pires da Silva, agradeço pela leitura atenta e por me ajudarem com críticas positivas e construtivas, que foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Aos professores das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, agradeço pelo aprendizado acadêmico e pelo incentivo dado nas aulas. Obrigada pelo trabalho de excelência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, pela oportunidade oferecida, em especial, às pessoas que trabalharam para que o curso se realizasse, sejam professores, técnicos administrativos ou prestadores de serviço terceirizados, sempre dispostos.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patricia Ladeira Penna Macêdo, ao Prof. Dr. Renato Crivelli Duarte e aos colegas do grupo de pesquisa *Acervos Privados e Pessoais: memórias, políticas e patrimônio* (Grupo APP), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pela troca de

conhecimentos, experiências e acolhimento. A contribuição de cada um foi muito enriquecedora.

Ao meu amigo Júlio César Carlos Souza, por nutrir a afinidade que trazemos da época de Marinha para a vida e por se dedicar com carinho e profissionalismo à revisão ortográfica deste trabalho.

À Edna, Luiz e Ana Paula, vocês são um presente do Mestrado para a minha vida. Obrigada pela parceria, incentivo e, principalmente, por tornarem minha jornada mais leve.

Aos colegas da turma, que muito me ensinaram com suas vivências, vocês foram essenciais.

Aos companheiros e companheiras do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, pelo apoio e incentivo recebidos no percurso desta jornada.

Deixo um abraço apertado aos amigos que me sustentaram com orações, artes, conversas, carinho, generosidade, e principalmente por compreenderem e respeitarem os meus muitos momentos de ausência durante o período de escrita do meu trabalho. Vocês foram luz no meu caminho.

A todas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, com este trabalho, reitero meu apreço e eterna gratidão.

A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento.

Ecléa Bosi. *Memória e sociedade*.

## RESUMO

PAULA, Marieta Oliveira de. *Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero*. Rio de Janeiro. 2023. 218 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

A presente pesquisa tem como objetivo, à luz dos princípios arquivísticos, descrever a história de vida do produtor do arquivo, maestro José Carlos Ligiero, e compreender sua produção documental por meio da contextualização de sua trajetória profissional e pessoal. A partir de referenciais teóricos sobre memória, arquivos pessoais e princípios arquivísticos, combinados com levantamento do contexto social e histórico, será possível fazer análise da construção do seu arquivo, acerca de temas como identificação de proveniência, ordem original e respeito aos fundos. Considera-se indispensável a aplicação de entrevista semiestruturada, objetivando identificar a representação do produtor e seu arquivo, os usos e a importância dos documentos para a instituição responsável pela sua custódia e para a sociedade. A partir da consecução destas etapas, propor-se-á a elaboração de um quadro de arranjo documental para o arquivo pessoal do titular, que se encontra, atualmente, salvaguardado no Centro de Memória do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFFluminense *Campus* Campos Guarus, e a aplicação da Norma Brasileira de Descrição Arquivística – NOBRADE nos níveis de descrição mais altos do arranjo: fundo e séries.

Palavras-chave: Arquivo pessoal. Descrição arquivística. Arranjo documental. Arquivo de música. Teoria arquivística. Memória. Ligiero, José Carlos.

## ABSTRACT

PAULA, Marieta Oliveira de. *Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero*. Rio de Janeiro. 2023. 218 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

This research aims, in light of the archival principles, to describe the life history of the producer of the archive, maestro José Carlos Ligiero, and to understand his documentary production through the contextualization of his professional and personal trajectory. Based on theoretical references on memory, personal archives and archival principles, combined with a survey of the social and historical context, it will be possible to analyze the construction of his archive, on topics such as identification of provenance, original order and respect for the funds. The application of a semi-structured interview is considered indispensable, aiming to identify the representation of the producer and his archive, the uses and the importance of the documents for the institution responsible for their custody and for society. From the completion of these steps, it will be proposed the elaboration of a document arrangement framework for the personal archive of the holder, which is currently safeguarded at the Centro de Memória do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFFluminense *Campus* Campos Guarus, and the application of the Brazilian Standard for Archival Description – NOBRADÉ at the highest levels of description of the arrangement: fund and series.

Keywords: Personal archives. Archival description. Documental arrangement. Music archive. Archival theory. Memory. Ligiero, José Carlos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Adler com maestro Ligiero durante processo de pesquisa da sua dissertação.....	42
Figura 02	Cópia reprográfica da página inicial do manuscrito de Giuseppe Masini.....	43
Figura 03	Casamento do maestro Ligiero com a Srta. Irani Ponciano.....	46
Figura 04	Declaração da Inspetoria Seccional de Niterói informando as disciplinas na área de educação musical que o maestro estava autorizado a ministrar.....	48
Figura 05	Caderno de sequência didática de ensino de harmonia tradicional elaborado pelo maestro Ligiero a fim de facilitar o aprendizado de seus alunos.....	49
Figura 06	Capa do livro <i>Ditados, solfejos e leituras</i> , de autoria do maestro.....	49
Figura 07	José Carlos Ligiero com os demais agraciados durante a solenidade de premiação do Golfinho de Ouro.....	53
Figura 08	José Carlos Ligiero recebendo a premiação Golfinho de Ouro.....	53
Figura 09	Organização das partituras na residência do maestro.....	58
Figura 10	Sala localizada no primeiro andar na residência do maestro, nomeada pelo titular do arquivo como “estúdio” .....	62
Figura 11	Tripés de ferro utilizados para travar as janelas durante as enchentes.....	62
Figura 12	Maestro Ligiero no espaço nomeado pelas suas filhas como “sala de música”.	63
Figura 13	Transferência do arquivo de partitura da sede da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense para residência do maestro Ligiero.....	64
Figura 14	Transferência do arquivo de partitura da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense de Niterói para Campos do Goytacazes.....	75
Figura 15	Partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense na sala do Centro de Memória do IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus.....	76
Figura 16	Amostra do cenário encontrado no momento do recebimento do arquivo pessoal do maestro Ligiero.....	77
Figura 17	A retirada do arquivo pessoal do maestro em sua residência.....	78
Figura 18	A chegada do arquivo pessoal do maestro Ligiero no IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus.....	83
Figura 19	O arquivo pessoal do maestro Ligiero ainda embalado na sala do Centro de Memória do IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus.....	83

Figura 20	Fachada do prédio – bloco F.....	84
Figura 21	Sala do Centro de Memória do IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus.....	84

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 01	Proposta de estrutura para o quadro de arranjo documental do titular do arquivo.....	86
Quadro 02	Definições dos níveis de descrições estabelecidos pela NOBRADE.....	87
Quadro 03	Relação das oito áreas da NOBRADE com seus respectivos elementos de descrição.....	88
Quadro 04	Ficha de descrição arquivística no nível 1 (fundo) Maestro José Carlos Ligiero.....	91
Quadro 05	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Vida pessoal e social.....	99
Quadro 06	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Carreira musical.....	102
Quadro 07	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Atividades docente.....	106
Quadro 08	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Títulos, prêmios e homenagens.....	108
Quadro 09	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Associações e entidade de classe.....	110
Quadro 10	Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) Documentos complementares.....	112
Quadro 11	Termos técnicos referentes aos documentos musicográficos.....	115
Quadro 12	Registro orquestral normalizado.....	117

## LISTA DE SIGLAS

ANM – Academia Nacional de Música

ASBAM/RJ – Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro

CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos

CBM – Conservatório Brasileiro de Música

CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica

ETFC – Escola Técnica Federal de Campos

IFFLUMINENSE – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

FIOCRUZ – Fundação Oswaldo Cruz

NOBRADE – Norma Brasileira de Descrição Arquivística

PROTEC – Programa de Expansão do Ensino Técnico

UNED – Unidade de Ensino Descentralizada

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>18</b>
1.1	<b>Memória e os arquivos pessoais.....</b>	<b>18</b>
1.2	<b>Princípio da proveniência.....</b>	<b>24</b>
1.3	<b>Ordem original.....</b>	<b>26</b>
1.4	<b>Respeito aos fundos.....</b>	<b>28</b>
1.5	<b>Arranjo documental.....</b>	<b>31</b>
1.6	<b>Descrição arquivística.....</b>	<b>33</b>
1.7	<b>Instrumentos de pesquisa.....</b>	<b>36</b>
2	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>39</b>
3	<b>ABORDAGEM CONTEXTUAL DO ARQUIVO PESSOAL DO MAESTRO JOSÉ CARLOS LIGIERO.....</b>	<b>41</b>
3.1	<b>Biografia.....</b>	<b>43</b>
3.2	<b>História arquivística.....</b>	<b>55</b>
3.2.1	<u>Breve história do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus.....</u>	<b>79</b>
4	<b>ARRANJO DOCUMENTAL E DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA: UMA PROPOSTA PARA O ARQUIVO PESSOAL DO MAESTRO JOSÉ CARLOS LIGIERO.....</b>	<b>85</b>
4.1	<b>Arranjo documental para o arquivo pessoal do maestro Ligiero.....</b>	<b>85</b>

4.2	<b>Norma de Descrição Arquivística Brasileira – NOBRADE e o arquivo pessoal do maestro Ligiero.....</b>	87
4.2.1	<u>Descrição do arquivo pessoal do maestro Ligiero.....</u>	91
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	118
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	120
	<b>APÊNDICE A - Entrevista com Adler dos Santos Tatagiba.....</b>	128
	<b>APÊNDICE B - Entrevista com Gustavo Gomes Lopes.....</b>	168
	<b>APÊNDICE C - Entrevista com Maria do Carmo Ligiero Simon.....</b>	180
	<b>APÊNDICE D - Entrevista com Rita de Cassia Ligiero Armond.....</b>	205
	<b>APÊNDICE E - Termo de cessão de uso de imagem e/ou voz para fins acadêmicos.....</b>	219

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco principal compreender o arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero. Como objetivo geral, propõe a indicação de quadro de arranjo documental para o arquivo pessoal do maestro e, como objetivos específicos, busca: identificar, na produção literária, as relações existentes entre memória, arquivos pessoais e os princípios arquivísticos; apresentar a biografia do maestro Ligiero; propor a elaboração do quadro de arranjo documental e descrever a história arquivística do seu arquivo; elaborar descrição arquivística no nível de fundo (1) e série (3), em consonância com a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE).

Os documentos do maestro estão salvaguardados no Centro de Memória do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFFluminense *Campus* Campos Guarus. Entende-se que o ato de entrega da guarda do arquivo do maestro Ligiero pela família, após a sua morte, representa um ganho acadêmico para a instituição, cujo significado está relacionado à importância de este ser, até o presente momento, o único acervo de autor musical no IFFluminense.

Acrescenta-se a isso, o fato de que esse arquivo não retrata somente o passado do maestro Ligiero, mas, sim, uma dimensão viva e pulsante para os profissionais que têm interesse no cenário musical das regiões Norte e Noroeste Fluminense, já que seu trabalho, realizado ao longo de 50 anos à frente da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, possui reconhecimento nacional e internacional, sendo essa a sua produção mais conhecida no campo da música.

Diante da ausência de um arquivista e do complexo desafio que a instituição tinha diante de si, eu, como servidora concursada desde outubro de 2018, no cargo de técnico-administrativo nível E – bibliotecária-documentalista, compreendi que poderia contribuir alinhando pesquisas, ações e estratégias na organização do primeiro arquivo pessoal sob guarda do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus. Nasce, assim, minha motivação e interesse acadêmico em aprofundar meus conhecimentos, fato que redundou na decisão por esse recorte temático de estudo.

Vale ressaltar que o processo de acumulação de documentos está presente no cotidiano tanto de personalidades públicas quanto de pessoas comuns, que decidem guardar uma diversidade de materiais referentes ao desempenho de suas atividades

profissionais ou pessoais ao longo de sua vida. Para Bellotto (2008), o arquivo pessoal pode ser definido como:

O conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades. (Bellotto, 2008, p. 266).

Artières (1998) argumenta que o arquivamento de si é uma forma de reunir peças necessárias para contrapor a concepção que os outros têm de nós. O autor vai além, ao enfatizar que arquivar a própria vida é sobreviver ao tempo e à morte, o que não é privilégio de homens ilustres, pois todo indivíduo, em algum momento da sua existência e por inúmeras razões, pode se entregar a esse exercício, escrevendo a sua história. Segundo o historiador, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières, 1998, p. 11).

Sue McKemmish entende que os documentos pessoais acumulados e preservados fornecem subsídios para os pesquisadores e para a sociedade, diante do seu valor probatório. Segundo a autora,

Os arquivistas, em particular os coletores de arquivos, estão em parte engajados no processo de garantir que um arquivo pessoal considerado valioso para a sociedade em geral seja incorporado aos arquivos coletivos da sociedade, constituindo assim uma parte acessível da memória dessa sociedade, de seu saber experiencial e de sua identidade cultural – prova de nós. (McKemmish, 2018, p. 240).

Esse trabalho de pesquisa, justifica-se, diante da urgência em indicar um caminho para preservar a memória de um músico representante das regiões Norte e Noroeste Fluminense com uma obra musical de excelência, e que, caso não seja realizado, corre o risco de cair no esquecimento. Segundo o professor e pesquisador Adler dos Santos Tatagiba<sup>1</sup>, nota-se que a produção intelectual do maestro Ligiero apresenta um leque de atuação mais amplo e pouco conhecido, como a produção de inúmeras peças para piano, praticamente inéditas, além do trabalho de resgate musicológico de melodias folclóricas

---

<sup>1</sup> Musicólogo e professor do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, envolvido com os trâmites para o recebimento do arquivo pessoal do maestro Ligiero.

no Norte Fluminense, que, em 2004, rendeu a ele o prêmio Golfinho de Ouro na categoria de preservação do patrimônio cultural, concedido pelo governo do estado do Rio de Janeiro (Tatagiba, 2011).

Portanto, o arquivo pessoal do maestro Ligiero foi tratado nessa pesquisa sob a perspectiva de sugerir uma organização para possibilitar o acesso ao conjunto documental, contribuindo tanto para futuras pesquisas nas áreas de musicologia histórica, práticas interpretativas, educação musical, história da cidade de Itaperuna, dentre outras áreas presentes na documentação que constitui o arquivo, quanto pela preservação e divulgação das fontes musicais das regiões Norte e Noroeste Fluminense.

Em relação à estrutura, este trabalho foi dividido em cinco seções, sendo uma delas dedicada ao produto vinculado à pesquisa, além da conclusão e referências.

Na primeira seção, apresentamos os fundamentos teóricos e abordamos as contribuições teóricas sobre memória, arquivos e arquivos pessoais, buscando compreender a construção da memória individual arquivada que objetiva atender às necessidades do seu produtor. Além disso, discutimos, sem a pretensão da exaustividade, alguns conceitos arquivísticos – princípio da proveniência, respeito aos fundos, ordem original, arranjo documental, descrição arquivística e instrumentos de pesquisas –, pois estes constituem a base para o desenvolvimento da pesquisa.

Na segunda seção, apresentamos a metodologia utilizada para desenvolvimento da pesquisa e para atingir os objetivos propostos na pesquisa.

A terceira seção é dedicada ao objeto empírico da pesquisa – o arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero –, onde traçamos as vivências pessoais, sociais e profissionais do titular do arquivo, apresentando sua biografia. Além disso, apresentamos a história arquivística da produção, acumulação e salvaguarda do seu conjunto documental.

Na quarta seção, tratamos do produto desta pesquisa: a elaboração da proposta de quadro de arranjo documental para o arquivo pessoal do maestro Ligiero e a confecção de fichas de descrição arquivística nos níveis fundo (1) e série (3) para o conjunto documental, em consonância com a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE).

Por fim, na seção cinco, tecemos as considerações finais do estudo, no que diz respeito aos objetivos alcançados, apontando as proposições de trabalhos e as expectativas futuras, após aplicabilidade do direcionamento da pesquisa.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Com o objetivo de embasar o desenvolvimento da pesquisa, apresentamos na presente seção contribuições teóricas sobre memória, arquivos e arquivos pessoais, buscando compreender a construção da memória individual arquivada que objetiva atender às necessidades do seu produtor. Além disso, discutimos, sem a pretensão da exaustividade, alguns conceitos da arquivística: princípio da proveniência, respeito aos fundos, ordem original, arranjo documental, descrição arquivística e instrumentos de pesquisas, pois estes constituem a base para a fundamentação da pesquisa.

### 1.1 Memória e os arquivos pessoais

O objetivo desta seção é o de compreender a relação da memória, mais especificamente nos arquivos pessoais, objeto de estudo desta pesquisa. Os conceitos de memória e arquivo remontam a noções de lembranças, reconhecimento, relíquias, tradição, passado, presente, futuro etc., podendo ser empregados nos mais variados contextos e estando, na maioria das vezes, identificados com a preservação e o resgate de memórias.

O consenso é que sempre vamos guardar algum tipo de lembrança ou registro, a fim de perpetuarmos nossas vivências, origens e lembranças. Essa ideia é reiterada pela afirmação de Lowenthal (1998, p. 75), ao afirmar que "toda consciência do passado está fundada na memória. Através das lembranças recuperamos consciência de acontecimentos anteriores, distinguimos ontem de hoje, e confirmamos que já vivemos um passado". O autor acrescenta que:

O passado lembrado é tanto individual quanto coletivo. Mas como forma de consciência, a memória é total e intensamente pessoal; é sempre sentida como 'algum acontecimento específico [que] ocorreu comigo'. Recordamos apenas nossas próprias experiências em primeira mão, e o passado que relembramos é intrinsecamente o nosso próprio passado. (Lowenthal, 1998, p. 78).

De acordo com Nora (1993, p. 9), "a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento". Nesse processo, Halbwachs (2006) chama-nos a atenção para a existência da memória individual, que é impregnada da memória coletiva e deve

ser sempre entendida dentro do contexto social e coletivo em que o indivíduo está inserido:

Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva [...]. (Halbwachs, 2006, p. 71).

Pollak diz que aparentemente a memória pode ser entendida como um fenômeno individual, só que, para o autor, a essência da memória deve ser vista como um fenômeno de construção coletiva. O autor, reforça sua tese com o auxílio de Halbwachs, apontando que a memória perpassa pelos fenômenos individual, coletivo e social:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (Pollak, 1992, p. 201).

Nora define memória como “o conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado” (Nora, 1984 *apud* Mauad, 2018, p. 29, tradução da autora).

Nesse sentido, Cloonan (2016) argumenta que a ação de preservarmos está ligada ao ato de relembrar:

Nós preservamos o patrimônio a fim de preservarmos a memória, a ‘faculdade pela qual as coisas são relembradas’ e a partir da qual a história pode ser registrada. Memória é processo e os documentos são produtos. Dito de outra maneira, a memória habita os documentos escritos, as artes, as construções e todas as formas de patrimônio. (Cloonan, 2016, p. 111).

Laura Millar (2006, p. 114) observa que “os registros não são memórias. Em vez disso, eles são gatilhos ou pedras de toque que levam à lembrança de eventos passados”. A autora reforça sua visão ao enfatizar que criamos e preservamos documentos para garantir que esses fragmentos de evidências provoquem estímulos quando decidimos acioná-los para saber de algum fato, ou seja, “os registros podem nos ajudar a saber, mas

não necessariamente nos ajudarão a lembrar” (Millar, 2006, p. 118).

A humanidade sempre teve necessidade de produzir e guardar registros como estratégia para evidenciar e memoriar nossa existência e, por meio dessa atitude, surgem as instituições para guarda e preservação (McKemmish, 2018). No tocante ao processo de construção da memória, é necessário revisitar o passado, e os documentos existentes nas instituições de custódia têm um papel fundamental; eles não somente registram as atividades da instituição ou pessoa que os produziu, mas também fornecem uma representação deles, tornando-se geradores de conhecimento.

O documento de arquivo não é somente um registro de uma atividade, função ou ação. Na medida em que é um registro, é também uma representação, pois é somente na forma da linguagem que se é possível existir. Ou seja, é na possibilidade de reproduzir essas atividades, ações, funções, pensamentos e sentimentos que se constitui enquanto documento de arquivo. (Oliveira, 2014, p. 58).

Millar (2006, p. 121) também cita que as instituições arquivísticas “são apenas uma das muitas ferramentas que as sociedades usam para criar, sustentar e compartilhar memórias; eles são veículos da memória”. No âmbito da preservação da memória, o documento de arquivo adquiriu um papel protagonista na sociedade, sendo definido por Schellenberg como:

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos. (Schellenberg, 2006, p. 41).

Para Millar (2006), os registros informacionais presentes nos documentos estabelecem elos temporal e espacial na sociedade, de tal modo que:

[...] os registros físicos e tangíveis que criamos e os arquivos que guardamos – intencionalmente, para lembrar uma ocasião, ou acidentalmente, como um subproduto dos eventos da vida – podem se tornar ferramentas que usamos para nos ajudar a lembrar e nos ajudar a compartilhar essas memórias com outras pessoas. (Millar, 2006, p. 125).

Hedstrom (2016, p. 255) acrescenta que “os arquivos são mobilizados para a descoberta ou recuperação de provas [...]”. Araújo e Oliveira (2017, p. 19) entendem “os arquivos como lugares e fontes possíveis para usos diversificados, o seu reconhecimento como patrimônio cultural e histórico e, assim sendo, como um lugar de memória, de identificação e de pertencimento”.

Pollak (1992) afirma que existe uma forte ligação entre memória e o sentimento de identidade, pois é a partir da nossa memória que conseguimos guardar registros da nossa vida. A memória do coletivo e a influência dos convívios social e cultural fortalecem os laços de pertencimento na formação identitária, bem como reforçam a história política de uma sociedade, sendo elementos importantes para compreender o contexto da construção de quem somos:

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (Pollak, 1992, p. 201).

Millar (2006, p. 126) acrescenta, ainda, que “nossa memória individual nos dá nosso passado pessoal, e nosso passado compartilhado nos dá nossa identidade coletiva. É preservando e fomentando nossas memórias que podemos construir a base que precisamos olhar para o futuro e ver nossas conexões com o mundo maior”.

Thomassen (2006) aborda a importância da manutenção dos arquivos como registro da memória:

Arquivos funcionam como a memória dos produtores de documentos e da sociedade de forma geral. Tanto os produtores de documentos públicos quanto privados mantêm registros para lembrar ou para serem lembrados. Eles precisam de suas memórias individuais e organizacionais para que possam manter sua capacidade de ser entendidos e de documentar a sua própria história. (Thomassen, 2006, p. 7).

Sendo a memória socialmente construída, entendemos que, nos arquivos pessoais, podemos encontrar registros resultantes da ação do titular que produziu e acumulou seus

documentos de forma não intencional e, por meio deles, compreender suas referências, tanto individuais quanto sociais, que poderão servir de subsídio para construção da memória coletiva de gerações futuras. No tocante à produção e à preservação de documentos acumulados de forma voluntária, Hobbs afirma que:

O arquivo pessoal reflete não só o que a pessoa faz ou pensa, mas também quem ela é, como ela encara e vivencia a sua existência. Um indivíduo produz documentos para satisfazer seus interesses, seus gostos ou sua personalidade, e não porque alguma lei, estatuto, regulamento ou política empresarial o obriga a isso. (Hobbs, 2018, p. 264).

A funcionalidade é uma das principais razões pelas quais o seu produtor constitui um arquivo e são inúmeros os tipos documentais que podem vir a constituir os arquivos pessoais, sendo sua seleção baseada nas escolhas pessoais do acumulador. Segundo conceituação de Oliveira (2012), arquivo pessoal é:

Um conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e função social. Esses documentos, em qualquer forma ou suporte, representam a vida de seu titular [...]. (Oliveira, 2012, p. 33).

Para McKemmish (2018, p. 239), todas essas características presentes nos arquivos pessoais contribuem, de algum modo, para a compreensão da “nossa existência, nossas atividades e experiências, nossas relações com os outros, nossa identidade, nosso ‘lugar’ no mundo”. Cook (1998) afirma que:

“Recordar”, para o indivíduo, é, afinal, tanto pessoal quanto social, tanto interno quanto externo, tanto privado quanto público. Assim também deve sê-lo, coletivamente, para os arquivos que são criados para ajudar a sociedade a lembrar-se de seu passado, de suas raízes, de sua história [...]. (Cook, 1998, p. 144).

Oliveira (2015) ressalta a relevância dos arquivos pessoais como “pontes no tempo e espaço”, sendo fundamentais no processo de construção da memória e de pertencimento identitário, a partir do contexto histórico dos nossos antepassados. A autora comenta:

Mas esses arquivos precisam sair do cenário privado e íntimo para que possam ser conhecidos. Os conjuntos documentais que são

incorporados a uma instituição para fins de sua preservação e para que a sociedade possa ter acesso constituem-se “pontes no tempo e espaço” permitindo a ligação entre o passado e o presente. Temos insistido sobre a importância dos arquivos pessoais para o estudo da sociedade, seja de seus segmentos ou de períodos históricos. Os arquivos pessoais traduzem o modo de viver, de pensar e de fazer do indivíduo que se inserem em grupos sociais. (Oliveira, 2015, p. 120, grifo nosso).

Camargo (2009) propõe conceituar como arquivos de pessoas os documentos acumulados por indivíduos ao longo de toda a sua existência:

[...] arquivos de pessoas (desta ou daquela pessoa, tratada individualmente) ou de categorias ocupacionais (de estadistas, de literatos, de cientistas etc.), ao menos para não conflitar com três situações distintas, igualmente questionáveis, em que o epíteto é aplicado. Refiro-me aos documentos sobre pessoas, presentes nos arquivos institucionais, e, no âmbito dos documentos efetivamente acumulados por indivíduos, a parcelas específicas do arquivo: àquelas que não resultam do exercício de funções públicas e àquelas representadas por *documentos identitários*. (Camargo, 2009, p. 28, grifo nosso).

Nos arquivos pessoais, podemos encontrar uma visão do modo de viver do produtor e sua individualidade como sujeito nos mais variados documentos existentes no seu arquivo. Diante dessa perspectiva, Hobbs esclarece que:

[...] não apenas se referem aos negócios e atividades formais de caráter oficial do indivíduo, como são também uma importante fonte de informação sobre a vida e as relações cotidianas e pessoais, quase que por sua própria natureza. De modo genérico, os arquivos de um indivíduo são o lugar onde personalidade e fatos da vida interagem em forma documental. (Hobbs, 2018, p. 262).

O arquivo pessoal retrata, de forma direta ou mesmo indireta, como seu produtor organiza seu arquivo, possibilitando, assim, melhor tratamento por parte dos arquivistas. Conforme menciona Hobbs:

[...] os conjuntos documentais pessoais requerem diferentes conceitos e diferentes formas de tratamento por parte dos arquivistas, sobretudo porque são adquiridos de indivíduos, e não de entidades empresariais, e documentam a vida e a personalidade desses indivíduos, e não apenas suas atividades transacionais ou públicas. O arquivo pessoal reflete não só o que a pessoa faz ou pensa, mas também quem ela é, como ela encara e vivencia a sua existência. (Hobbs, 2018, p. 263-264).

Hobbs (2018) propõe pensar os documentos existentes nos arquivos pessoais para além da função de testemunho ou prova de ações ligadas apenas a alguma atividade inerente à vida do titular:

A riqueza do documento pessoal tem muito a ver com a ambiguidade de sua finalidade e intenção. A meu ver, o arquivo pessoal não deveria ser tratado como se contivesse apenas evidência direta, mas como o lugar de múltiplos construtos – de uma pessoa defendendo e combatendo ideias, do eu e de outros, ainda que simultaneamente contradizendo, convencendo e inventando. (Hobbs, 2018, p. 268).

Diante do excerto deste autor, fica evidente a diversidade de facetas documentais que podemos encontrar em um arquivo pessoal e, para assegurarmos a preservação dos múltiplos construtos existentes nesses documentos arquivísticos, que retratam a trajetória de vida do seu produtor, devemos implementar procedimentos e tratamentos técnicos alinhados aos princípios que regem a teoria arquivística, a fim de garantirmos sua preservação e uso para posteridade.

## **1.2 Princípio da proveniência**

O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* conceitua princípio da proveniência como um “princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras.” (Arquivo Nacional, 2005, p. 136).

A compreensão do significado de qualquer documento só é concebível dentro do contexto em que foram criados. Nesse sentido, o princípio da proveniência é compreendido consensualmente pela literatura arquivística internacional como um parâmetro teórico e prático, imprescindível para a proteção e preservação da natureza do documento.

Se não se sabe a proveniência de um documento, então o documento não pode ser mais do que uma fonte descontextualizada de informação – um objeto de informação que é, em grande parte, desprovido de um significado mais amplo. O conhecimento da proveniência de um documento possibilita que este seja usado como evidência de atividades, para o que é essencial saber quem o produziu ou recebeu e para qual propósito. (Cunningham, 2007, p. 77-78).

Para Horsman (2017), o princípio da proveniência permite que os arquivistas busquem compreender o conjunto de documentos, por meio das relações orgânicas, das relações funcionais e das relações de produção, ou seja:

O princípio não é uma prescrição para o produtor. É o destino do arquivista seguir a administração. Ou, e para expressar isso em termos positivos, a tarefa do arquivista é fazer a representação do contexto original, de forma que os pesquisadores sejam capazes não apenas de buscar a informação, mas, acima de tudo, interpretar a informação no contexto original, administrativo e funcional. (Horsman, 2017, p. 452).

No entendimento de Cloonan (2016), o princípio da proveniência tem por objetivo estabelecer que documentos de mesma procedência não devem ser misturados com outros de procedência distinta, devendo o arquivista preservar a ordem original na qual os documentos foram criados e arquivados. Para Bellotto (2008), a singularidade do produtor do arquivo e dos seus documentos é característica determinante para conceituar o princípio da proveniência, que:

[...] fixa a identidade do documento relativamente a seu produtor. Por esse princípio, os arquivos devem ser organizados obedecendo à competência e às atividades da instituição ou pessoa legitimamente responsável por sua produção, acumulação ou guarda de documentos. Arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter a individualidade, dentro de seu contexto orgânico de produção, não devendo ser mesclados, no arquivo, a outros de origem distinta. (Bellotto, 2008, p. 88).

Douglas apresenta o conceito de “proveniência social”, pelo qual os arquivistas devem ter em mente que os produtores de arquivos não atuam de forma individualizada, pois suas escolhas e comportamentos são atravessados pelo contexto da sociedade. O autor acrescenta que, para melhor compreensão dos documentos de arquivo, é preciso reconhecer e valorizar o contexto sócio-histórico.

Ao olharem para além dos contextos sociais nos quais documentos são inicialmente inscritos, os arquivistas passam a sugerir que a compreensão completa da proveniência deve incluir a análise da maneira como são transmitidos e usados durante a sua existência. (Douglas, 2016, p. 63).

Horsman (2017) classifica o princípio da proveniência como único princípio da teoria arquivística. Para o autor,

Este Princípio pode ter aplicação externa, que é a de respeitar o arquivo tal como ele foi produzido por um indivíduo, um grupo ou um organismo como um todo. Nós chamamos isto de *Respect des fonds*. O Princípio da proveniência também pode ser aplicado internamente, respeitando a ordem original dada aos documentos por parte da administração que os produziu. (Horsman, 2017, p. 444).

Pelo exposto até aqui, entendemos que o princípio da proveniência tem como base identificar o produtor do arquivo, ou seja, o produtor responsável pela acumulação e produção dos documentos ao longo de sua trajetória de vida, para, em seguida, desvendar a ordem original que esse produtor imprimiu no seu arquivo.

### 1.3 Ordem original

Segundo Fraiz, a ordem original foi desenvolvida pela primeira vez em países de tradições germânicas, objetivando atender à instituição pública “onde a existência de um órgão especial – *Registratur* –, responsável pelo registro e classificação dos documentos desde sua origem, permitiu a manutenção da ordem primitiva desses documentos quando de seu recolhimento a um depósito de arquivo” (Fraiz, 1998, p. 62). Desde então, a ordem original passou a ser aplicada no âmbito dos arquivos públicos – e, posteriormente, nos arquivos pessoais – devido à complexidade de sua aplicação no contexto privado.

Meehan (2018) aborda os desafios que os arquivistas enfrentam ao lidarem com o conceito de ordem original, especialmente quando aplicado no contexto dos arquivos pessoais. Para ela, de maneira mais ampla, a ordem original tem como cerne entender como o produtor organiza seus documentos, a fim de atender suas necessidades diárias. A autora destaca, ainda, que “não faltam definições clássicas para conceito de ordem original, mas esse princípio arquivístico tem sido interpretado de diferentes maneiras por diferentes teóricos ao longo do tempo” (Meehan, 2018, p. 307).

O glossário organizado por Richard Pearce-Moses apresenta a seguinte definição para ordem original:

Ordem original é um princípio fundamental dos arquivos. A manutenção dos documentos na ordem original serve a dois propósitos. Primeiro, ele preserva as relações existentes e o significado probatório que pode ser inferido a partir do contexto dos documentos. Em segundo lugar, ele explora os mecanismos do produtor para acessar seus

documentos, salvar os arquivos de trabalho e criar novas ferramentas de acesso.

Ordem original não é a mesma coisa que ordem de chegada (recebimento) dos materiais. Itens são evidentemente misturados, mas claramente podem refletir sua localização adequada. Os documentos podem ter tido sua ordem original perturbada, muitas vezes durante o uso inativo antes da transferência para os arquivos; veja “restauração da ordem original”.

Uma coleção pode não ter ordem significativa se o produtor armazena itens de forma aleatória. Em tais casos, muitas vezes, arquivistas impõem uma ordem para os documentos de forma a facilitar o arranjo e descrição. O princípio do respeito pela ordem original não se estende a respeitar o caos inicial. (Glossary of archival and records terminology, 2005, verbete: original order *apud* Macêdo, 2018, p. 36, tradução da autora).

Hobbs (2016) traz a questão subjetiva da ordem original, em vista da informalidade e da liberdade que o produtor possui ao acumular seus arquivos, diante da não existência de uma regra ou obrigação para essa organização, na qual:

Os indivíduos formulam e reformulam ordens originais a cada dia devido à liberdade de que dispõem com seus documentos e às ideias em transformação a respeito de si próprios, de suas atividades e da utilização e reutilização dos documentos. A aparência de “desordem original” pode ter vários significados: eu sou completamente desorganizado, eu decidi não organizar o material por ter coisas mais importantes ocupando minha mente, ou então existe uma ordem em tudo isso que os outros simplesmente não conseguem detectar. (Hobbs, 2016, p. 325).

Meehan (2018) propõe conceber a ordem original como esquema conceitual. Nesse sentido, a autora afirma que:

A ordem original pode vir a ser um meio, em vez de um fim, se a tomarmos não como uma diretriz que instrui os arquivistas a preservarem a ordem existente se, e somente se, esta for considerada importante ou mesmo servir para restabelecer alguma ordem anterior que é supostamente a “original”, mas sim como um esquema conceitual para analisar um conjunto de documentos pessoais, independentemente de haver ou não uma ordem coerente e discernível. (Meehan, 2018, p. 313).

A autora complementa seu argumento, ao afirmar que:

Para conceber a ordem original como esquema conceitual visando ao esclarecimento do contexto, também é necessário explicar melhor o que vem a ser o conceito de ordem original. Embora se concentre nas relações entre documentos, a ordem original diz respeito, em última

análise, às relações entre documentos e atividades, partindo-se da premissa de que as relações internas existentes num conjunto de documentos estão diretamente ligadas ao exercício da atividade específica (ou atividades) que lhe deu origem. (Meehan, 2018, p. 314).

Na implementação da ordem original como esquema conceitual, Meehan indica que:

A ordem original fornece um senso de direção à análise arquivística dos documentos tal como se apresentam por ocasião do processamento, além de servir como quadro de referência para se compreender um conjunto de documentos em seus próprios termos, ou seja, tal como estes foram criados, mantidos, transmitidos e utilizados ao longo do tempo pelo produtor e todos os custodiantes ulteriores, inclusive arquivistas. Isso nos permite considerar certos aspectos fundamentais relacionados à gestão de documentos pessoais, à história custodial e à intervenção arquivística. (Meehan, 2018, p. 317).

O estudo e a análise da construção e da reconstrução da ordem original do arquivo pessoal, por meio da representação que o produtor atribuiu aos seus documentos, permitirão ao arquivista identificar como estavam relacionados com as funções sociais do titular, bem como o modo como atendiam às suas necessidades informacionais.

#### **1.4 Respeito aos fundos**

Segundo Delmas (2010, p. 62), o historiador Natalis de Wailly, chefe da Seção Administrativa dos Arquivos Departamentais do Ministério do Interior da França, foi precursor ao conceber o conceito de fundo, “formulando o princípio do respeito aos fundos como princípio básico da arquivística. Sua aplicação proporciona a qualquer usuário a garantia da total confiabilidade dos documentos consultados”.

Duchain (1986, p. 16) destaca que o documento emitido por Natalis de Wailly na França, em 24 de abril de 1841, foi a "certidão de nascimento da noção de fundos de arquivos". Nele, constava a seguinte orientação:

[...] reunir os documentos por fundos, isto é, reunir todos os títulos (todos os documentos) provindos de uma corporação, instituição, família ou indivíduo, e dispor em determinada ordem os diferentes fundos [...]. Documentos que apenas se refiram a urna instituição, corporação ou família não devem ser confundidos com o fundo dessa instituição, dessa corporação ou dessa família [...]. (Duchain, 1986, p. 16).

Para Delmas (2010, p. 62), “cada conjunto orgânico reunindo os documentos de um indivíduo ou de uma instituição é denominado ‘fundo de arquivo’. Um fundo preserva juntos todos os documentos solidários, guardados no estado e no contexto em que foram produzidos”.

O fundo de arquivo tem vínculo direto com seu produtor, conforme apresenta Bellotto:

[...] o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim. (Bellotto, 2008, p. 128).

Eastwood (2000) aborda a questão da estrutura do conjunto orgânico de documentos encontrados nos fundos, com a seguinte observação:

Há dois aspectos da estrutura de fundos arquivísticos. De um lado, documentos arquivísticos são sistematizados de acordo com a forma que seu responsável organiza e estrutura suas atividades. Tal estrutura externa de proveniência identifica e explica as variadas relações administrativas conduzindo as formas que organizações e pessoas conduzem seus negócios, que em troca conduz o modo como eles criam e mantêm seus arquivos. Por outro lado, todo fundo arquivístico possui também uma estrutura documental estabelecida pela forma em que os documentos são ordenados ao longo da condução de afazeres. Essa estrutura interna de proveniência identifica as relações junto aos documentos conforme eles foram organizados pelo responsável acumulando os mesmos. (Eastwood, 2000, p. 94, tradução nossa<sup>2</sup>).

Duchein (1986) faz correlação do fundo com um organismo, que tem como essência estar em constante transformação. Devido a tal característica, o autor aponta para a necessidade de conhecer o fundo, buscando identificar seu histórico de movimento ao longo do tempo, sua origem e uso. Para o autor,

---

<sup>2</sup> No original: “*There are two aspects to the structure of archival fonds. On the one hand, archival documents are systematized according to the way their agent of provenance organizes or structures its activities. This external structure of provenance identifies and explains the various administrative relationships governing the way organizations and persons conduct their business, which in turn governs the way they create and maintain their archives. On the other hand, every archival fonds also has a documentary structure established by the way the documents are ordered during the conduct of affairs. This internal structure of provenance identifies the relationships among the documents as they were organized by the agent accumulating them*”.

Tendo presente que um fundo é constituído pelo conjunto de documentos produzidos pela atividade desenvolvida por um organismo qualquer, o fundo de um organismo que experimentou, sucessivamente, adições, supressões ou transferências de competências, constituir-se-á de documentos que reflitam todas essas variações, tornando difícil a reconstrução da continuidade administrativa ou mesmo, simplesmente da sequência cronológica e lógica dos assuntos [...]. (Duchain, 1986, p. 21).

Duchain apresenta ainda proposições para solucionar questões referentes às mudanças encontradas nos fundos, nos casos de situações de desmembramentos ou, até mesmo, quando são misturados ou reagrupados:

Quando um fundo conserva sua identidade e sua individualidade, deve-se considerá-lo como proveniente do organismo que o produziu, ainda que antes de ser recolhido ao depósito de arquivos tenha sido reunido por um ou vários organismos intermediários: neste caso a noção de proveniência está ligada à de produção e não à de recolhimento.

Ao contrário, quando um fundo foi, no curso de sua história, desmembrado ou integrado ao fundo de um organismo distinto daquele que o produziu, a ponto de ter perdido sua identidade e sua individualidade, deve ser considerado como proveniente do organismo que o reuniu e integrado ao fundo desse organismo: neste caso a noção de proveniência está ligada à de recolhimento e não à de produção. (Duchain, 1986, p. 24).

Millar sugere renomear a expressão “respeito aos fundos” por “respeito à proveniência”, utilizando como base as qualidades espaciais e temporais da proveniência arqueológica e artística:

E quanto ao respeito aos fundos? Proponho substituir este termo por um novo – respeito à proveniência. Esse princípio englobaria os três componentes identificados aqui: história do produtor, história dos arquivos e história arquivística. Não podemos respeitar um fundo que nunca poderá existir. Mas podemos respeitar os arquivos que existem e documentar por completo o contexto de sua criação, de seu uso e de sua gestão.

E quanto aos fundos? Chegou a hora de despedir-se do termo. Transformamos em loucura o nosso trabalho ao almejar uma totalidade que nunca conseguiremos alcançar. Ao referir-se aos arquivos como fundos, estamos classificando-os como algo que não são e nem podem ser. Nesse processo, acabamos ignorando como chegaram a tornar-se partes, e não totalidade. Nós gerimos documentos, gerimos arquivos, mas não gerimos fundos. Nesse caso, as partes em si são maiores que sua soma, enquanto totalidade hipotética. (Millar, 2015, p. 159).

Pelo exposto até então, um ponto importante para garantir respeito aos fundos é não permitir que arquivos distintos se misturem, a fim de preservar as relações orgânicas dos documentos. Essas relações orgânicas são representadas pela organização intelectual dos documentos, o que iremos abordar a seguir.

## 1.5 Arranjo documental

O conhecido popularmente como *Manual de arranjo e descrição dos arquivistas holandeses*, de 1898, orienta que “o sistema de arranjo deve ser baseado na organização original do arquivo, a qual, na sua essência, corresponde à organização do órgão administrativo que o produziu” (Muller; Feith; Fruin, 1973, p. 44).

Eastwood (2016, p. 25-26) afirma que “um objetivo marcante do arranjo do arquivo é detectar as várias relações evidentes num corpo de arquivo, as quais determinam sua estrutura em agrupamentos identificáveis de documentos”. Macêdo e Oliveira (2019) indicam a necessidade de elaborar estrutura intelectual e física, pois:

O arranjo, enquanto um conjunto de princípios orientadores embasados na teoria arquivística, representa um sistema onde existem decisões a tomar com vistas a criar uma estrutura intelectual e física. Esta deve, em primeiro lugar, pautar-se na observação da forma como o indivíduo produziu, acumulou e até mesmo apresentou intelectual e visualmente seu arquivo.

O arranjo, nesse contexto, é a primeira representação criada pelo arquivista para o acervo, e é o responsável por expressar o produtor e os processos que dão origem aos documentos. O arranjo projeta os documentos com os seus consequentes relacionamentos. Essa ordenação deve refletir e possibilitar que se conheça a natureza e o significado dos documentos no seu contexto e circunstâncias (a infraestrutura e o momento). (Macêdo; Oliveira, 2019, p. 124).

Para Bellotto (2006), o arranjo documental estabelece parâmetros de controle intelectual e material dos documentos, sendo entendido como:

[...] uma operação ao mesmo tempo intelectual e material: deve-se organizar os documentos uns em relação aos outros; as séries, umas em relação às outras; os fundos, uns em relação aos outros; dar número de identificação aos documentos; colocá-los em pastas, caixas ou latas; ordená-los nas estantes. (Bellotto, 2006, p. 139).

Com essa perspectiva, Eastwood (2000) aponta para a necessidade de entender a diferença entre relações externas e relações internas, como requisito fundamental para alcançar bons resultados na confecção do arranjo documental:

[...] Controle intelectual é a maneira de documentar a linhagem, arranjos, alcance, composição, conteúdo e relações externas ou internas de material arquivístico. Compreender a diferença entre relações externas e internas é vital para efetivar a identificação de material arquivístico. Muito da confusão em discussões sobre arranjo vem da falha em enxergar a diferença entre estrutura externa e estrutura interna. Previamente, distingui-las dessa maneira. (Eastwood, 2000, p. 96, tradução nossa<sup>3</sup>).

Schellenberg (2006, p. 239) menciona que “os princípios de arranjo de arquivos dizem respeito, primeiro, à ordenação dos grupos de documentos, uns em relação aos outros e, em segundo lugar, ao ordenamento das peças individuais dentro dos grupos”. O autor destaca que o arranjo arquivístico se dá pelos princípios básicos da arquivística, como o princípio da proveniência, do respeito aos fundos e do respeito à ordem original.

Eastwood (2000) diverge da escolha do termo *arranjo de arquivos*, argumentando sua tese com a seguinte explicação:

Arranjo de arquivos é essencialmente um processo de identificação de relações, não um processo de fisicamente ordenar e armazenar documentos. A escolha da palavra “arranjo” como nome do processo é infeliz. Denotando colocar objetos em devida, desejada ou conveniente ordem, assim como é arranjar livros em uma prateleira. A palavra classificação é tampouco satisfatória, pois denota arranjar ou ordenar coisas por classe e é um termo melhor aplicável à ciência de arquivos para o processo de organizar registros ativos. Em contraste, a essência do arranjo de arquivos é a identificação do acúmulo natural de documentos ou registros os quais tomam forma durante o processo de sua criação. (Eastwood, 2000, p. 93, tradução nossa<sup>4</sup>).

---

<sup>3</sup> No original: “*Intellectual control is the means of documenting the provenance, arrangement, scope, composition, content, and external and internal relationships of archival material. Understanding the difference between external and internal relationships is vital to effective identification of archival material. Much of the confusion in discussions of arrangement comes from the failure to see the difference between the relationships of external structure and internal structure. Previously, I distinguished them in this way*”.

<sup>4</sup> No original: “*Archival arrangement is essentially a process of identifying relationships, not a process of physically ordering and storing documents. The choice of the word “arrangement” as the name of this process is unfortunate. It denotes placing things in proper, desired, or convenient order, as in arranging books on a shelf. The word classification is no more satisfactory, for it denotes arranging or ordering things by class and is a term better reserved in archival science for the process of organizing active records. By contrast, the essence of archival arrangement is the identification of the natural accumulations of archival documents or records which take shape during the process of their generation*”.

Hobbs esclarece que o produtor do arquivo, diante da sua necessidade, determina:

[...] o arranjo de seus arquivos, que podem, assim, ser bem ou mal organizados. O arranjo pode ser alterado quando o ponto de vista de seu criador também sofre uma alteração, ou quando muda a utilidade desses documentos para eles. Alterações também ocorrem diante de pressões da vida diária, como mudanças de endereço residencial ou comercial, viagens ou simplesmente o abandono de um projeto devido à falta de tempo ou perda de interesse. (Hobbs, 2016, p. 303).

Oliveira (2012) destaca o trabalho intelectual do arquivista no processo de elaboração do arranjo documental na organização de um arquivo pessoal:

Durante o processo de arranjo dos arquivos pessoais, além de tentar identificar a organização dada pelo produtor, deve-se identificar as interferências dos herdeiros, que igualmente são feitas sem a adoção de critérios técnico-científicos. Ao executar esse trabalho de primeira identificação da construção do arquivo pessoal, o arquivista permite que a individualidade do arquivo aflore em magnitude. (Oliveira, 2012, p. 74).

Cabe evidenciar que o arranjo documental possibilita organizar logicamente o arquivo, baseado na escolha do seu titular. Porém, é somente por meio da descrição arquivística que podemos ter a certeza de que os documentos estarão acessíveis aos usuários.

## **1.6 Descrição arquivística**

Conceitualmente, para Yeo (2016, p. 135), “a descrição é tanto processo quanto produto. É amplamente aceita como elemento essencial no controle de documentos”. No âmbito nacional, a ferramenta sugerida para o controle da documentação é a NOBRADE – Norma Brasileira de Descrição Arquivística, que “estabelece diretrizes para a descrição no Brasil de documentos arquivísticos, compatíveis com as normas internacionais em vigor ISAD(G) e ISAAR(CPF), e tem em vista facilitar o acesso e o intercâmbio de informações em âmbito nacional e internacional” (CONARQ, 2006, p. 10). Ainda, segundo o CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos (2006), as normas de descrição aplicadas aos documentos arquivísticos visam:

[...] garantir descrições consistentes, apropriadas e auto-explicativas. A padronização da descrição, além de proporcionar maior qualidade ao trabalho técnico, contribui para a economia dos recursos aplicados e para a otimização das informações recuperadas. Ao mesmo tempo que influem no tratamento técnico realizado pelas entidades custodiadoras, *as normas habilitam o pesquisador ao uso mais ágil de instrumentos de pesquisa* que estruturam de maneira semelhante a informação. (CONARQ, 2006, p. 10, grifo nosso).

Oliveira (2012) explica que o conjunto de procedimentos para descrição arquivística possui duas principais finalidades, que são o controle e o acesso. Segundo Oliveira:

Se eu compreendo que dentre as funções da descrição arquivística estão inseridos a elaboração de mecanismos de acesso; a explicitação dos relacionamentos entre documentos de arquivo e as funções e atividades que lhe deram origem; e ainda o controle do acervo, é possível perceber que, em todas as fases documentais (corrente, intermediária e permanente), a implementação de um processo descritivo é fundamental, uma vez que *controle e acesso são necessários e relevantes*. (Oliveira, 2012, p. 41, grifo nosso).

Schellenberg descreve, no capítulo *Introdução à descrição do material de arquivo*, que:

O material de arquivo deve ser descrito mediante uma série de meios de busca que venham a fornecer

- (a) informação imediata sobre os documentos ao serem êstes transferidos e
- (b) informações crescentes sobre os documentos ao serem êstes analisados nos seus pormenores e ao prosseguir o trabalho descritivo do geral para o particular. (Schellenberg, 1959, p. 97).

Oliveira (2019) destaca que o arquivista precisa conhecer profundamente o arquivo para o qual vai elaborar a descrição arquivística, identificando os mais variados contextos em que os documentos se enquadram para, assim, promover seu acesso diante de representações baseadas em procedimentos arquivísticos.

Na descrição arquivística, passa a ser necessário conhecer com maior profundidade o contexto social e histórico de produção do arquivo, além do contexto de produção e de manutenção do arquivo, incluindo o estudo da cadeia de custódia e da biografia do produtor. São necessários esforços para identificar os potenciais usos dos documentos, considerando os estudos de usuários, as agendas de pesquisa em pauta e os eventos e indivíduos que se encontram

representados no arquivo. Essa identificação será sempre feita com o estudo do ambiente de pesquisa contemporâneo, sendo impossível prever as tendências de uso no futuro. (Oliveira, 2019, p. 74).

Oliveira afirma, ainda, que a descrição arquivística é o principal mecanismo promotor de representação e usos dos arquivos pessoais, destacando que aplicabilidade possibilita:

[...] identificar, analisar, reconstruir, compreender e elaborar representações que tornem os arquivos mais acessíveis e que os usuários possam explorar suas conexões, seus significados e se reconhecerem. A descrição arquivística permite que os arquivos sejam reinventados pelos arquivistas, pelos usuários e pela sociedade. (Oliveira, 2013, p. 49).

A fim de otimizar o trabalho do arquivista, Rogers sugere que:

Um método de trabalho útil ao examinar o acervo é escrever breves descrições em tiras largas de papel de tamanho uniforme que podem ser colocadas sobressaindo de um documento dobrado ou temporariamente presas a ele. Tal amostra deslizante seria visível.

A vantagem de trabalhar desta forma é que, quando todos os documentos forem examinados, eles podem ser rapidamente agrupados de acordo com qualquer arranjo que for decidido. (Rogers, 1957, p. 30, tradução nossa<sup>5</sup>).

A atividade da descrição arquivística está relacionada ao acesso às informações contidas nos documentos. Por meio dessa representação, o arquivista pode ampliar o leque de acesso para o usuário final, conforme discorre Oliveira:

O arquivista poderá representar o arquivo com maior propriedade e oferecer aos usuários possibilidades mais amplas de utilização dos arquivos pessoais ao desenvolver sua pesquisa de recomposição do contexto arquivístico, entendendo-o como parte integrante de um processo social e histórico, tendo como perspectiva buscar conhecimento sobre o produtor do arquivo e das redes em que participa.

Além da compreensão do processo de produção dos arquivos pessoais, outro estudo detalhado é importante para a descrição arquivística: a análise dos documentos. (Oliveira, 2012, p. 80-81).

---

<sup>5</sup> No original: “A useful working method when examining the collection is to letter brief descriptions on wide slips of paper of uniform size which can be placed jutting out of a folded document or temporarily clipped to it. Such a specimen slip would read.  
The advantage of working in this way is that when all the documents have been examined they can be quickly grouped according to whatever arrangement is decided upon”.

O ato de descrever as informações contidas nos documentos arquivísticos possibilita ao usuário acesso à documentação de forma eficiente e eficaz, na medida em que são a tradução da informação registrada nos instrumentos de pesquisas.

### **1.7 Instrumentos de pesquisa**

Conforme observa Oliveira, os instrumentos de pesquisa possibilitam ao pesquisador o acesso aos documentos arquivísticos, promovendo assim seu uso.

Para que possam cumprir a sua função social de dar acesso, as instituições devem produzir os mecanismos que permitam aos cidadãos que identifiquem quais documentos têm interesse em acessar. E é *somente produzindo instrumentos de pesquisa* que de fato reflitam o que está disponível para ser pesquisado e conhecido, que o fenômeno do acesso poderá ocorrer. (Oliveira, 2019, p. 77, grifo nosso).

Lopez explica que os instrumentos de pesquisa são ferramentas empregadas para descrição de um arquivo, ou parte dele, no sentido de orientar a consulta e apontar com precisão quais são e onde estão os documentos. Segundo o autor,

[...] Os instrumentos de pesquisa referem-se ao acesso e ao controle de um acervo, geralmente permanente, e com pelo menos uma identificação ou organização mínima. Têm como função principal disponibilizar documentos para a consulta. Apresentam-se na forma de guias, inventários, catálogos e índices, sendo destinados não só ao corpo técnico do arquivo (para controle do acervo) como também a todos os potenciais consulentes. Em geral, os instrumentos de pesquisa almejam uma grande difusão, motivo pelo qual são publicados em meios impressos ou eletrônicos, sempre que a instituição responsável dispõe de recursos para isso. (Lopez, 2002, p. 10-11).

Lopez (2002, p. 22) menciona que os “diferentes tipos de instrumentos de pesquisa se definem em função da menor ou maior profundidade desejada na descrição dos níveis da classificação arquivística”.

A seguir, apresentaremos os principais conceitos de tipos de instrumento de pesquisa: guia, inventário, catálogo e índices.

#### a) Guia

O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* apresenta guia como um “instrumento de pesquisa que oferece informações gerais sobre fundos e coleções existentes em um ou mais arquivos.” (Arquivo Nacional, 2005, p. 102).

Segundo Lopez (2002), mesmo em instituições cuja documentação ainda não esteja completamente organizada, deve ser elaborado o mapeamento geral para que se possa conhecer melhor a situação dos documentos, e, assim, tornar possível a elaboração de estratégias de organização. O autor acrescenta, ainda, que o guia:

[...] é a porta de entrada da instituição e permite um mapeamento panorâmico do acervo. No guia, deverão constar todos os dados básicos necessários para orientar os consulentes, desde as informações práticas — tais como o endereço da instituição, os telefones, o horário de atendimento etc. — até as informações específicas sobre o acervo, como por exemplo os fundos e as coleções que ele possui, seu nível de organização, as condições físicas e jurídicas do acesso, as possibilidades de reprodução de documentos etc. O guia também deve conter uma pequena introdução que apresente o histórico da instituição e explique o processo pelo qual seu acervo foi formado. Através do guia, o pesquisador poderá programar sua visita, sabendo exatamente quais são as condições de consulta, quais conjuntos documentais são pertinentes para seus interesses de pesquisa e quais são as condições de acesso. Ele será o primeiro instrumento solicitado por qualquer consulente familiarizado com os procedimentos técnicos do arquivo. (Lopez, 2002, p. 23).

Paes (2007) diz que é fundamental conter no guia as seguintes informações: endereço e telefone do arquivo, horário de funcionamento, regulamento da sala de consulta, recursos técnicos disponibilizados e requisitos exigidos do pesquisador. Tais esclarecimentos facilitam o acesso dos usuários aos serviços oferecidos pelo arquivo.

#### b) Inventário

Para Bellotto (2006, p. 197), o inventário “é o instrumento de pesquisa que descreve conjuntos documentais ou partes do fundo. É um instrumento do tipo parcial, trazendo descrição sumária e não analítica”. A autora acrescenta, que “o fundamental no inventário é que não se faça uma seleção, não se ‘pulem’ documentos, sendo a sequência dos verbetes, em geral, a mesma da ordem no arranjo”. Para Lopez (2002), o principal objetivo do inventário é:

[...] descrever as atividades de cada titular, as séries integrantes, o volume de documentos, as datas-limite e os critérios de classificação e de ordenação. Ao contrário do guia, os inventários devem, necessariamente, abordar conjuntos documentais com algum nível de organização do ponto de vista da classificação arquivística. A descrição das séries documentais de cada fundo é uma atividade fundamental para permitir o pleno acesso aos documentos de um arquivo. (Lopez, 2002, p. 29).

#### c) Catálogo

Para Bellotto (2006, p. 202), o catálogo é entendido como “instrumento que descreve unitariamente as peças documentais de uma série ou mais séries, ou ainda de um conjunto de documentos, respeitada ou não a ordem da classificação”.

Paes (2007, p. 136) diz que sua finalidade “é agrupar os documentos que versem sobre um mesmo assunto, ou que tenham sido produzidos num dado período de tempo, ou que digam respeito a determinada pessoa, ou a lugares específicos existentes num ou mais fundos”.

#### d) Índices

Segundo Paes (2007), o índice é uma lista sistemática, contendo de forma detalhada os elementos constituintes de um documento ou grupo de documentos. O referido instrumento de pesquisa tem por finalidade “remeter rapidamente o leitor ao contexto onde se acha inserido o termo indexado e apresenta-se de duas formas: como obra independente ou como parte integrante da obra indexada” (Paes, 2007, p. 139).

No *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, consta que o índice é uma relação sistemática de nomes de pessoas, lugares, assuntos ou datas contidas em documentos ou em instrumentos de pesquisa, acompanhados das referências para sua localização (Arquivo Nacional, 2005, p. 107).

As instituições custodiadoras de arquivos pessoais têm a responsabilidade social de garantir aos usuários acesso aos documentos e, para cumprir esse objetivo, devem elaborar instrumentos de pesquisa inteligíveis aos pesquisadores.

A partir do estudo realizado sobre os princípios arquivísticos, podemos concluir que se faz necessária a implementação de todos os dados apresentados na organização do arquivo pessoal do maestro Ligiero e, mais especificamente, na elaboração da proposta de quadro de arranjo documental e de descrição arquivística, permitindo assim que os usuários acessem a documentação para suas pesquisas.

## 2 METODOLOGIA

A metodologia empregada para o desenvolvimento da pesquisa foi aplicada em quatro etapas: 1) revisão de literatura; 2) estudo de caso do arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero; 3) entrevistas; e 4) proposta de elaboração de quadro de arranjo documental e elaboração de fichas de descrição arquivística para o arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero, em consonância com a NOBRADE.

Na primeira etapa, por meio de pesquisa bibliográfica, priorizamos conceitos teóricos que reputamos com os mais relevantes para o embasamento teórico: memória, arquivo, arquivo de pessoa, princípio da proveniência e do respeito aos fundos, ordem original, arranjo documental, descrição arquivística e instrumento de pesquisa. Foram identificadas 74 publicações e, para tratar do conceito memória, as principais referências foram Halbwachs, Lowenthal, Millar, Nora e Pollak. Já em relação aos conceitos de arquivos e arquivos pessoais, foram destacados os seguintes autores: Bellotto, Camargo, Hobbs, McKemish, Oliveira, Schellenberg e Thomassen. Quanto aos conceitos da arquivística – como os princípios da proveniência, do respeito aos fundos e da ordem original, além de arranjo documental, descrição arquivística e instrumentos de pesquisa – as principais fontes foram: Bellotto, Cunningham, Delmas, Douglas, Duchein, Eastwood, Feith, Fruin, Hobbs, Horsman, Lopez, Meehan, Millar, Muller, Oliveira e Schellenberg, assim como o Conselho Nacional de Arquivos, devido à sua produção e contribuição ao tema.

A segunda etapa foi dedicada ao estudo de caso do arquivo pessoal do maestro Ligiero e às análises sobre as condições do conjunto documental por meio do mapeamento dos documentos recebidos. Foi possível reunir as informações documentais com o estudo do arquivo pessoal e complementar as informações com matérias de jornais e fotografias concedidas pelos familiares e pelo pesquisador Adler dos Santos Tatagiba ao longo da pesquisa, a fim de fundamentar a trajetória pessoal, social e profissional do personagem.

Na terceira etapa, foram realizadas entrevistas com os servidores responsáveis pela salvaguarda do arquivo pessoal do maestro Ligiero no IFFluminense *Campus* Campos Guarus – Adler dos Santos Tatagiba, professor de artes/música, e Gustavo Gomes Lopes, professor de história e coordenador do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus –, com objetivo de subsidiar o interesse que envolveu a custódia do arquivo, além de apontar as características que fazem com que o

arquivo pessoal do maestro Ligiero seja reconhecido como patrimônio para o IFFluminense *Campus* Campos Guarus.

Nas entrevistas realizadas com as filhas do maestro Ligiero, o foco foi identificar aspectos pessoais e profissionais do maestro, de modo a reconstituir sua história de vida e entender a sistemática utilizada pelo personagem para organização de seus documentos em sua residência.

As entrevistas foram realizadas de forma presencial e *online*, em razão da disponibilidade dos entrevistados. Foi adotado um roteiro semiestruturado, que serviu de base, possibilitando que o entrevistado se sinta à vontade para narrar suas recordações. Após a realização das entrevistas, foram feitas a transcrição e a revisão textual das transcrições, que possibilitou a realização mais efetiva da leitura, com o objetivo de destacar os trechos relevantes para citação no trabalho.

Na última etapa do trabalho, apresentamos o produto gerado a partir desta pesquisa, qual seja, a proposta de um quadro de arranjo documental para o arquivo pessoal do maestro Ligiero e a elaboração de fichas de descrição arquivística nos níveis fundo (1) e série (3) para o conjunto documental, em consonância com a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE).

### 3 ABORDAGEM CONTEXTUAL DO ARQUIVO PESSOAL DO MAESTRO JOSÉ CARLOS LIGIERO

Nesta seção, apresentamos o objeto empírico desta pesquisa, o arquivo pessoal do maestro Ligiero, que está sob guarda do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus. Entende-se que seu arquivo possui valor histórico<sup>6</sup> e cultural<sup>7</sup>, e sua salvaguarda contribui para descortinar parte da história musical das regiões Norte e Noroeste Fluminense, por meio do conjunto documental que transcende os limites da memória individual e entrelaça em aspectos da memória coletiva.

Para contextualizar a produção do arquivo pessoal, é fundamental detalhar a trajetória pessoal, social e profissional do seu produtor. Segundo Oliveira (2012), é preciso conhecer quem foi o produtor do arquivo e quais foram suas atuações na sociedade, para compreender as razões para produzir e manter registros referentes às suas atividades e funções. A autora acrescenta ainda que:

A produção de conhecimento sobre os arquivos, função magna dos arquivistas, pressupõe a compreensão do processo de produção desses arquivos, isto é, desde o conhecimento sobre quem foi o produtor do arquivo e seus papéis na sociedade, passando pelos lugares que ocupou na sociedade e suas funções sociais, até o consequente entendimento do enredamento entre os registros que produziu e acumulou pertinentes às suas atividades e funções. (Oliveira, 2012, p. 16).

Para descrever a trajetória pessoal, social e profissional do titular do arquivo, e compreender a história arquivística do seu conjunto documental, é imprescindível não apenas buscar essas respostas no arquivo pessoal do produtor e nos registros dos arquivos familiares; é preciso ir mais além: ouvir pessoas que conviveram com o produtor e servidores do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus,

---

<sup>6</sup> Segundo a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, artigo 8º, parágrafo 3º, “são considerados como permanentes os conjuntos de documentos de valor histórico, probatório e informativo que devem ser definitivamente preservados”. A referida lei menciona ainda, no artigo 10, que os “documentos de valor permanente são inalienáveis e imprescritíveis” e destaca no artigo 25 que “ficará sujeito à responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da legislação em vigor, aquele que desfigurar ou destruir documentos de valor permanente ou considerado como de interesse público e social” (Brasil, 1991).

<sup>7</sup> O Estado deve garantir o pleno exercício aos cidadãos no que se refere ao conceito ampliado de cultura, incentivando e valorizando a difusão das diversas manifestações culturais. Para Cunha Filho, os “direitos culturais são aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana” (Cunha Filho *apud* Carvalho, 2018, p. 48).

responsáveis pelo recebimento do arquivo e dos detentores do espólio deixado pelo maestro Ligiero.

Entre os personagens apresentados, o pesquisador (musicólogo) e docente Adler dos Santos Tatagiba merece destaque por sua dedicação à preservação dessa herança cultural, além de ser mediador na condução do recebimento do conjunto documental. Seu encontro com o maestro se deu inicialmente por serem músicos e conterrâneos, porém, essa amizade tornou-se maior quando Adler, entre os anos de 2009 e 2011, como mestrando do programa de Pós-Graduação em Música (Musicologia – História e Documentação da Música Brasileira e Hispano Americana), da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, propôs realizar um inventário sumário do acervo de partituras com objetivo de identificar a produção musical do maestro Ligiero.

**Figura 01** – Adler com maestro Ligiero durante processo de pesquisa da sua dissertação



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Atualmente, Adler desenvolve sua pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), na linha de pesquisa "História e Documentação da Música", onde vem sendo orientado pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Maya Suemi Lemos. Seu trabalho versa sobre Giuseppe Masini (1856-1901), cujas únicas fontes musicais (cópias reprográficas de manuscritos do músico italiano) encontradas até o momento estão preservadas no arquivo pessoal do maestro

Ligiero e foram identificadas pelo próprio musicólogo no desenvolvimento da sua pesquisa de mestrado.

**Figura 02** – Cópia reprográfica da página inicial do manuscrito de Giuseppe Masini



Fonte: Arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Para aplicação da entrevista semiestruturada com os servidores do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus e com os detentores do espólio, foi utilizado o roteiro de entrevista com titular ou doador, sobre contexto de produção e guarda de arquivo pessoal, que se encontra no *Manual de organização de arquivos pessoais*, elaborado pelo Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz (FIOCRUZ, 2015).

### 3.1 Biografia

O maestro, trombonista, flautista, compositor, arranjador e professor José Carlos Ligiero nasceu em Comendador Venâncio (Estação da Laje), Itaperuna, RJ, no dia 04 de dezembro de 1930, filho caçula do casal Maria do Carmo Goulart Ligiero e Francisco de Matos Ligiero. Segundo relato da sua neta, Rita de Cássia, seu avô era comerciante na

região e sua avó dona de casa, e mesmo sendo de família humilde, sempre se dedicaram em dar uma educação de qualidade para seu cinco filhos:

[...] tanto que os cinco filhos, todos eles foram bem sucedidos na área que escolheram. O mais velho era o Antônio Goulart Ligiero, era funcionário do Banco do Brasil; o em seguida, foi João Goulart Ligiero, era contador e professor também em Itaperuna, depois vieram os gêmeos Pedro Fernando Ligiero e Rita de Cássia Ligiero, de quem eu herdei o nome, tio Pedro foi desembargador do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e tia Rita foi freira no Colégio Santa Marcelina em Muriaé, durante toda vida. E o papai que foi o que se dedicou à música por amor mesmo, por que não teve nenhuma influência familiar, foi mesmo pessoal e ele sempre dizia que se ele nascesse de novo ou se mandasse e perguntasse a ele o que ele seria, mil vezes seria músico. Então, realmente é uma pessoa que teve a felicidade de viver e fazer aquilo que gosta, porque não é pra todo mundo né, muitas vezes a gente faz o que é possível. (Depoimento verbal<sup>8</sup>).

Seu talento musical começou a aflorar ainda na infância, quando ganhou um trombone de presente da sua mãe, seu primeiro instrumento e que, por consequência, tornou-se instrumento musical de estudo e, posteriormente, de trabalho.

Ele me falou que as primeiras experiências dele com música se deram em Comendador Venâncio que foi, digamos o lugarejo onde ele nasceu, que na época era conhecido como Estação da Laje, um lugar, uma vila pequena, e ali ele teve contato com blocos de carnaval, coisas desse tipo, que aconteciam nesses pequenos lugares [...] (Depoimento verbal<sup>9</sup>).

Seu primeiro professor de música foi Orlando Tupini, que o ensinou a tocar trombone e incentivou o gosto pela arte da música. No entanto, devido a:

[...] uma sucessão de tragédias (perda de vários filhos), tomado pelo desgosto, encerra sua carreira como professor de música. Na ânsia de aprender a arte que tanto amava, o menino Juca passou a ir de Comendador Venâncio a Laje de Muriaé, prosseguir seus estudos com o professor Nicolino Mazzine. (Ligiéro, [s.d.], p. 9).

---

<sup>8</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

<sup>9</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

Quando tinha 14 anos de idade, sua família se mudou para Itaperuna e Ligiero prosseguiu estudando música na cidade de Laje do Muriaé. Nessa época o então adolescente passou a transitar no meio dos festivais de bandas e começou a fazer seus primeiros arranjos musicais de forma autodidata, contrariando a tradição e uso de arranjos musicais prontos:

Nesse ambiente que ele tá atuando ali com essas bandas, ele me contou que ele começa a fazer os arranjos dele. Então, geralmente se tocavam arranjos prontos, mas ele começa a escrever os arranjos dele de forma intuitiva, então ele dizia isso, como se fosse um autodidata, então ele me contou que ele ia experimentando. Então, quem faz arranjo, precisa ter algumas regras ali de harmonia, enfim para fazer e ele me dizia que ia fazendo e pedia para as pessoas tocarem. Então, ele ouvindo o arranjo, ele corrigia, “ah, não, essa nota está errada, pera aí, eu preciso trocar aqui” [...] (Depoimento verbal<sup>10</sup>).

No ano de 1947, José Ligiero formou a banda-baile Ases da Melodia, onde atuou até 1950. No mesmo ano, passou a integrar a Itaperuna Orquestra, cuja formação foi comentada pelo maestro: “me lembro muito bem o dia da primeira apresentação da orquestra, foi 10 de maio de 1950. Eram somente dois conjuntos naquela época: o Ases da Melodia e o Jazz Natal, que era da família Costa. A fusão destes dois conjuntos fez surgir esta orquestra” (José, 2007, p. 4).

No dia 24 de janeiro de 1953, José Carlos casou-se com Irani Ponciano de Jesus, com quem teve quatro filhos. Dona Irani teve papel fundamental na carreira do maestro Ligiero, incentivando a buscar conhecimentos para aprimorar sua carreira musical (José, 2007, p. 4).

---

<sup>10</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

**Figura 03** – Casamento do maestro Ligiero com a Srta. Irani Ponciano



Fonte: Arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Em 1956, José Ligiero foi para o Rio de Janeiro, onde teve contato com a vida artística da cidade, o que lhe possibilitou ampliar significativamente sua formação musical. Nesse período, atuou em orquestras de baile e blocos carnavalescos, ampliando seu círculo de amizades e reconhecimento como instrumentista e arranjador.

Seu regresso para Itaperuna ocorreu em 1959, quando aceitou o convite para ser arranjador e regente da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, fundada por Cláudio Cerqueira Bastos, Alcemar Vargas e Norival de Knopp. Lá, foi responsável por praticamente toda a produção musical da banda.

Entre os anos 1960 e 1970, Ligiero iniciou sua vida acadêmica na área de música, cursando teoria musical, canto coral, harmonia e morfologia, ritmo e percepção no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro (CBM<sup>11</sup>), além de ter realizado o curso de pesquisa folclórica pela Secretaria de Educação e Cultura, e ter concluído o curso

---

<sup>11</sup> Sociedade civil fundada no dia 2 de abril de 1936 e reconhecida como instituição de renome quando se fala em tradição de ensino musical no Rio de Janeiro. Entre suas ações mais importantes estão a implementação, na década de 30, do primeiro curso de iniciação musical à luz de novas ideias de pensamentos na Educação, demonstrando o interesse em propiciar à infância o fazer musical. Já na década de 40, criou o curso de música nova com o compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã, radicado no Brasil a partir de 1937 e que tornou uma das principais personalidades musicais no país. Em 1972, o Conservatório criou a primeira graduação do Brasil em musicoterapia e, em 1983, implementou o curso mestrado em musicologia, etnomusicologia e educação musical. A partir de 2002, após a aprovação do Conselho Nacional de Educação, o CBM recebeu o credenciamento por transformação e tornou-se centro universitário, passando a ser nomeado como Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário Brasileiro de Educação.

de regência de coral pela Fundação Nacional de Artes – Funarte, onde participou do curso de escrita para piano, realizado com a professora Virgínia Salgado Fiúza<sup>12</sup>, conforme mencionado:

[...] nos anos 70 esse curso de formação de escrita pianística com a Virgínia Salgado Fiúza, lá no Conservatório Brasileiro de Música, onde ele olha, começa a olhar pra escrita pra piano, pra música pra piano. Embora, ele não fosse pianista, o Zé Carlos não era um pianista, mas ele conhecia o instrumento e ele escrevia para o instrumento. (Depoimento verbal<sup>13</sup>).

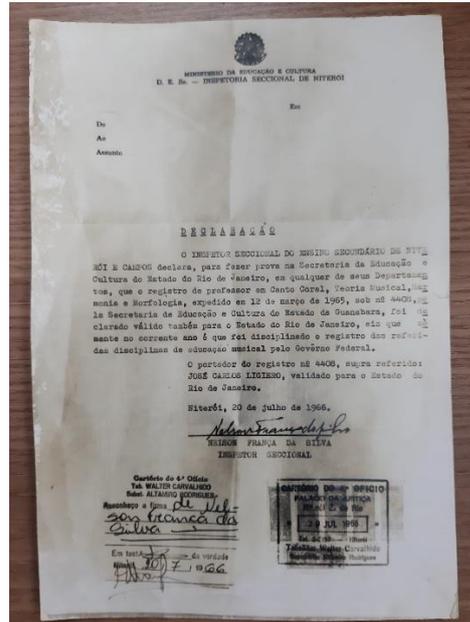
Após conclusão dos diversos cursos dos quais participou, o maestro Ligiero passou atuar no ensino musical em escolas particulares e públicas, além de ser responsável por diversas cadeiras oferecidas pelas escolas de música conveniadas ao Conservatório Brasileiro de Música (CBM) na região Norte Fluminense e em cidades do estado do Espírito Santo.

---

<sup>12</sup> Virgínia Salgado Fiúza (1897-1987) nasceu em Fortaleza, CE. Em 1916, veio para o Rio de Janeiro para estudar no Instituto Nacional de Música, onde teve aula de canto com Nícia Silva e teoria com Alfredo Richard. Entre 1919 e 1921, retornou ao Ceará para trabalhar como professora interina na Escola Normal do Ceará, sendo responsável pela disciplina de solfejo. No ano de 1924, decidiu regressar para o Rio de Janeiro para estudar harmonia com os professores Arnaud Gouveia e Agnello França. Em 1930, foi contratada como professora de solfejo do Instituto Nacional de Música e, paralelamente, continuou dando prosseguimento nos seus estudos com o professor Paulo Silva, nos cursos de harmonia superior, contraponto e fuga; com o professor Luiz Heitor, no curso de folclore; com o professor J. Octaviano, nos cursos de composição e orquestração e com o professor Francisco Mignone, no curso de regência. Em 1939, tornou-se assistente do professor Paulo Silva, nas classes de contraponto e fuga. No ano de 1940, foi nomeada para lecionar as disciplinas de solfejo e harmonia e, posteriormente, contraponto e fuga no Conservatório Brasileiro de Música. Em 1947, tornou-se catedrática de contraponto e fuga na Escola Nacional de Música, conhecida atualmente como Escola de Música da UFRJ. Em 1948, foi eleita vice-diretora do Conservatório Brasileiro de Música. No ano de 1967, solicitou sua aposentadoria, e passou a lecionar somente no CBM. É autora de livros sobre teorias didáticas, peças para música de câmara, instrumental e vocal. Em 1967, tomou posse na Academia Nacional de Música – ANM, ocupando a cadeira nº 17.

<sup>13</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

**Figura 04** – Declaração da Inspeção Seccional de Niterói informando as disciplinas na área de educação musical que o maestro estava autorizado a ministrar



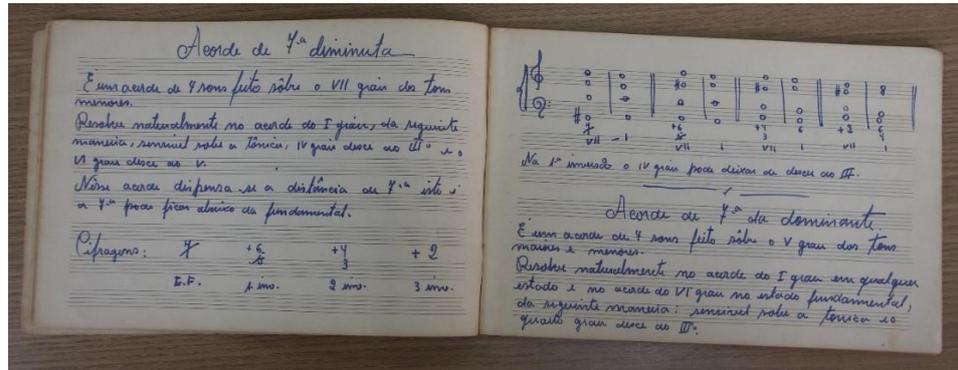
Fonte: Arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Como professor, optou por seguir suas próprias convicções ao transmitir seus conhecimentos, propondo práticas para além dos tradicionais métodos de ensino, principalmente quando observado nas cidades do interior, conforme relato do entrevistado Adler:

[...] essa formação eu acredito que tem ajudado, ele principalmente na questão pedagógica da música, aí ele vai depois criar corais, enfim trabalhar com vários grupos e dentro da própria banda. Ele me contou uma vez que ele criava uns exercícios pros alunos da banda. Então, ele sempre entendeu que o aluno ele quer tocar né, o aluno não quer ficar aprendendo teoria, né! Ele quer colocar a mão na massa, tocar o instrumento, então, ele facilitava digamos assim, né esse ingresso no instrumento. (Depoimento verbal<sup>14</sup>).

<sup>14</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

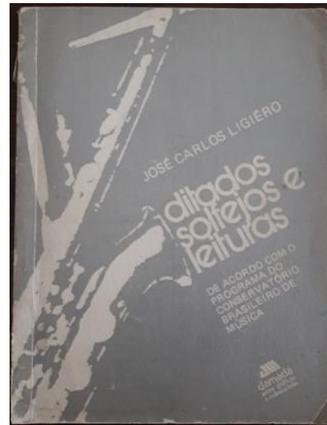
**Figura 05** – Caderno de seqüência didática de ensino de harmonia tradicional elaborado pelo maestro Ligiero a fim de facilitar o aprendizado de seus alunos



Fonte: Arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Escreveu um livro com título “ditados, solfejos e leituras: de acordo com o programa do Conservatório Brasileiro de Música” com objetivo de contribuir com professores e alunos.

**Figura 06** – Capa do livro *Ditados, solfejos e leituras*, de autoria do maestro



Fonte: Arquivo pessoal do maestro Ligiero.

O livro mencionado foi adotado pelo conservatório de Itaperuna. Além disso, sua iniciativa como didata do ensino musical, no trabalho com a banda, atraía o interesse de jovens alunos:

Então, se você olhar, por exemplo, fotos da banda, você vê que os anos [1970], anos [1980] tinha muito garoto, né 12, 13, 14 anos, que é uma coisa que só algumas bandas vão começar a fazer mais na frente,

ele já fazia isso lá a partir da segunda metade do século 20. (Depoimento verbal<sup>15</sup>)

Lecionou também no Colégio Santa Marcelina, escola tradicional da cidade de Muriaé, ligado à Igreja Católica, que, na época, era voltada exclusivamente para educação de meninas e, por esse motivo, não tinha profissionais masculinos trabalhando na instituição. Segundo depoimento, o maestro Ligiero modificou esse cenário, sendo o primeiro homem contratado para trabalhar na instituição:

Ele foi o primeiro homem a ser aceito no Colégio de freiras Santa Marcelina. Foi o primeiro homem, há muitos anos atrás, assim eu devia ter... olha, eu tenho 63... aí eu não sei nem te dizer porque a gente era pequena. Eu sei que o meu pai foi o primeiro homem a ser aceito nessa instituição. A irmã dele era freira, a tia Rita, nessa escola [...] (Depoimento verbal<sup>16</sup>).

De acordo com registro na carteira de trabalho, o maestro atuou como professor no Colégio Santa Marcelina no período de março de 1988 até fevereiro de 2002. Pelo relato, deve existir um contrato mais antigo de sua atuação na instituição.

Ligiero criou e dirigiu a Orquestra *Stardust*, nome que não vingou como representação desse trabalho, pois, na maioria das vezes, era conhecida como Orquestra José Carlos Ligiero. A orquestra teve a honra de se apresentar na Ilha Fiscal, no Rio de Janeiro, além de se apresentar por diversas vezes na casa de espetáculos Scala e em outros estados (José, 2009, p. 4).

A versatilidade artística do maestro Ligiero também o aproximou da arte de fotografar, estimulada pelo nascimento da sua primogênita, Rita de Cássia, o que despertou nele o desejo de aperfeiçoar-se. A partir daí, dedicou-se em aprimorar sua técnica, revelando suas próprias fotografias, até chegar a este fotógrafo que nos comove (Ligiéro, [s.d.]).

Essa sua habilidade fez com que, no decorrer de sua vida, constituísse um arquivo fotográfico da cidade de Itaperuna. Embora àquela época ele não estivesse tão ciente do propósito histórico que seus registros serviriam, teve sensibilidade de captar, pela lente

---

<sup>15</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>16</sup> Entrevista de pesquisa concedida por SIMON, Maria do Carmo Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 9 mar. 2023. 3 vídeos (72 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

da sua câmara, situações cotidianas, fenômenos da natureza, costumes e práticas populares da sociedade em que ele residia e das cidades que ele se apresentava com sua banda. Em matéria publicada pelo jornal *O Noroeste*, datado em 05 de novembro de 2007, o maestro Ligiero diz que “apesar de ter várias fotografias de pessoas importantes, da minha família, entre outras, o meu grande prazer era fotografar a natureza, pois ela nunca faz pose e a sua beleza é sem dúvida inesgotável”.

Inclusive, em 1977, expôs na Sala Cecília Meirelles, a convite do pianista Miguel Proença<sup>17</sup>, que o conheceu quando esteve no Conservatório de Itaperuna para ministrar uma semana de *master classes* para os alunos de piano. A partir desse encontro, ele criou uma relação com Miguel Proença, que passou a admirar as músicas de piano e também suas fotografias. Segundo relato de Ligiero a Tatagiba, Miguel Proença teria conhecido o maestro quando de uma estada em Itaperuna:

[...] ele conhece as fotografias do Zé Carlos que morava ali na Rua Tiradentes, próximo ao Rio Muriaé, e fotografava muito a natureza. Então, ele ia ao final da tarde lá na beirada do Rio Muriaé fazer uma foto do pôr do sol no rio, dos pescadores ali com os botes né, as flores ali na margem, enfim todo tipo de fotografia da paisagem da onde ele viveu. E isso chama atenção do Miguel Proença... então, pelo que Ligiero me conta, foi um convite feito pelo Miguel Proença que era na época, salvo engano, diretor da sala Cecília Meireles. Então, ele

---

<sup>17</sup> Miguel Proença é um artista de renome internacional, em permanente evidência no meio musical. Atuou em todos os estados brasileiros e diversos países da Europa, Ásia e Américas. Doutor em Música pela Escola Superior de Música de Hannover – Alemanha, fez parte do corpo docente do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. De 1997 a 2002, exerceu o cargo de professor convidado da Universidade de Música de Karlsruhe, Alemanha. Ministrou *master class* em Tóquio convidado pela PTNA, na Alemanha em Frankfurt, Manheinn e na Itália. Sua discografia, inclui mais de 30 gravações, entre elas autores eruditos brasileiros, em um trabalho de pesquisa e valorização do nosso acervo musical. No exterior, gravou para os selos *Vox Classics*, peças de Chopin e Schubert e, para a *M.A Music International*, música brasileira. Em 2006, juntamente com a atriz e cantora Bibi Ferreira, lançou o disco “Tango”, pelo selo brasileiro Biscoito Fino, escolhido no Prêmio TIM de Música Brasileira, como melhor disco de língua estrangeira. Em 2005, deu início ao projeto “Piano Brasil”, uma grande turnê que levou a música clássica brasileira a 25 cidades do norte ao sul do Brasil. Devido ao grande sucesso deste empreendimento, a turnê foi repetida em mais 6 edições, até 2016. Sua atuação acadêmica como consultor da CAPES, levou a instituição a realizar o projeto Instrumentistas – APARTES, que teve como ênfase a concessão de bolsas de estudos para artistas e estudantes brasileiros, dentro e fora do país, e a realização de *master classes*, com professores de renome internacional, nas universidades brasileiras. Na cidade de Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, em parceria com a Secretaria de Cultura, seu projeto Cantando Villa-Lobos reuniu mais de 10.000 crianças que desfilarão na cidade, preparadas por suas escolas, cantando obras do compositor. Criou o projeto UERJ Clássica, série semanal de concertos no *campus* da Universidade. Exerceu os cargos de Presidente da Funarte em 2019; Diretor da Sala Cecília Meireles de 1984 a 1987, voltando ao cargo em 2018 até 2019; Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, entre 1983 e 1988; Diretor da Escola de Música Villa-Lobos; Diretor artístico do Teatro do SESI-RS, durante dez anos. (Proença).

convida o Zé Carlos a fazer uma exposição das fotografias dele na sala Cecília Meireles. (Informação verbal)<sup>18</sup>.

Além da exposição na Sala Cecília Meireles, o maestro Ligiero teve seus registros fotográficos expostos no livro intitulado *O mundo que o músico vê*, que foi idealizado pela sua filha Kátia Maria Ligiero. Essa paixão por fotografar sempre foi um *hobby*, porém, quando a música não pode mais ser executada, devido a problemas de limitações físicas causadas pelo mal de Parkinson, a fotografia passou ocupar seus dias como terapia ocupacional:

Então, ele não tinha mais condições de embocadura, enrijecimento das mãos, aí a fotografia tomou todo o espaço em termos, assim, de atividade ocupacional né, porque aí a música ele já não conseguia ele mesmo escrever, embora segundo ele já viesse na mente né, mas na mão ele não conseguia mais colocar no papel. Mais sempre foi uma grande paixão a fotografia, as fotos são admiradas mesmo. (Depoimento verbal<sup>19</sup>).

O maestro Ligiero também contribuiu com a regulamentação profissional dos músicos na região Noroeste Fluminense, tendo sido o responsável pela Delegacia Regional da Ordem do Músicos, por mais de trinta anos. Segundo Rita de Cássia Ligiero Armond, quando ela se casou, em 1978, ele já era delegado havia alguns anos e permaneceu na função até enquanto esteve bem fisicamente. Uma outra recordação de sua atuação como delegado foi mencionada pela sua filha Maria do Carmo:

[...] muitos anos, eu era pequena e ele já era delegado. Até teve uma vez um músico importante, uma banda super importante, que era pra um baile de debutantes, e ele era muito encrenqueiro, eles não foram lá pagar a taxa, que tem que ser paga pra qualquer músico tocar em Itaperuna, ele ia acabar com o baile. Mas a gente chorou muito pra ele não fazer isso, porque a gente ia perder o baile, então ele não fez. (Depoimento verbal<sup>20</sup>).

<sup>18</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>19</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

<sup>20</sup> Entrevista de pesquisa concedida por SIMON, Maria do Carmo Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 9 mar. 2023. 3 vídeos (72 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

Já o reconhecimento ao seu trabalho em prol da música, especialmente no que se refere ao universo de bandas, veio por meio da indicação da Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (ASBAM/RJ) ao Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que, por escolha de seus membros, em sessão pública ocorrida no dia 8 de dezembro de 2004, o agraciou com o Prêmio Golfinho de Ouro na categoria Preservação do Patrimônio<sup>21</sup>. A solenidade de entrega do prêmio ocorreu no dia 30 de março de 2005, na sala Cecília Meireles (Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2005), como poderá ser visto nas figuras 07 e 08.

**Figura 07** – José Carlos Ligiero com os demais agraciados durante a solenidade de premiação do Golfinho de Ouro



Fonte: Acervo pessoal de Rita de Cássia Ligiero Armond.

**Figura 08** – José Carlos Ligiero recebendo a premiação Golfinho de Ouro



Fonte: Acervo pessoal de Rita de Cássia Ligiero Armond.

<sup>21</sup> O prêmio Golfinho de Ouro foi instituído juntamente com o prêmio Estácio de Sá, pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1977, e ofereciam troféus, diplomas e uma quantia em dinheiro. O Golfinho de Ouro era oferecido a personalidades do meio artístico e cultural, com o máximo de 11 agraciados anualmente. (Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2000).

A série *Música Brasileira para Banda*, publicada pela Funarte em 2008, destaca que a produção musical do maestro Ligiero, contava com:

[...] quase quinhentas composições incluem música erudita, sacra, popular, coral e instrumental. Além de sua vasta produção musical, identificou, recolheu, transcreveu e orquestrou canções que teriam perdido no tempo, não fosse seu cuidado em recuperá-las e divulgá-las. (Braga; Vinha; Ligiéro; Jardim, 2008).

Outro aspecto que merece destaque é a representatividade da figura do maestro Ligiero na forma de agregar e manter pessoas em torno de projetos culturais e sociais. Além de transmitir seus conhecimentos, ele utilizava de sua posição de músico respeitado na região para legitimar a entrada dos jovens, tanto no campo da música quanto na sociedade, conforme relato:

[...] papai foi uma pessoa muito importante na vida de muita gente em Itaperuna, porque além de ele ter formado muitos profissionais, ele ajudou muitas pessoas a crescerem, a melhorarem de vida. Ele ficava muito feliz cada vez que ele preparava um músico pra fazer um concurso no Exército, na Marinha, no Bombeiros, na Polícia Militar. Então, ele tinha muito orgulho e preocupação de encaminhar esses jovens né, isso é muito importante. E hoje em dia também, que se fala tanto nas desigualdades, nas questões raciais, o papai foi uma pessoa que convivia na sua grande maioria com pessoas negras e ele nunca teve esse preconceito, pelo contrário ele exigia um tratamento respeitoso acima de tudo, com todos eles. Porque muitas vezes, e claro, eles sofreram discriminação. Todos sabem que a nossa sociedade ainda é, imagina a muitos anos atrás. Então, papai sempre teve essa preocupação de impor a pessoa, pela pessoa e não pela cor. Então, isso também hoje é mais uma qualidade a ser destacada. (Depoimento verbal<sup>22</sup>).

Em 2002, Ligiero aposentou-se do cargo de professor de música, no entanto, manteve-se ativo como regente da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense até 2009, função que exerceu com dedicação durante 50 anos.

Ele desenvolveu durante 50 anos né, o trabalho com a Sociedade Musical Itaperunense. Em 1959, ele é convidado pra ser o regente, um dos fundadores e organizador né desse grupo. E ele fica nessa função

---

<sup>22</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

até 2009, então ela atua durante 50 anos na banda. Em 2009, ele já com a saúde debilitada, ele se aposenta. (Depoimento verbal<sup>23</sup>).

O maestro José Carlos Ligiero faleceu no dia 12 de setembro de 2017, na cidade de Niterói. Devido ao grande e significativo trabalho realizado na vida cultural e social na cidade de Itaperuna, em especial pelos 50 anos dedicados à banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, o prefeito de Itaperuna decretou luto oficial por três dias, em sinal de pesar pelo seu falecimento. (ITAPERUNA, 2017). Ele deixou quatro filhos: Rita de Cássia Ligiero Armond (17/08/1954), Antônio Francisco Ligiero (06/04/1956), Maria do Carmo Ligiero Simon (17/02/1960) e Katia Maria Ligiero (02/10/1962), frutos do seu relacionamento com sua esposa Irani (08/08/1927 - 06/06/2021).

A seguir vamos apresentar a história do arquivo e o histórico da trajetória da sua custódia.

### **3.2 História arquivística**

De acordo com a NOBRADE, o objetivo da história arquivística é “oferecer informações referenciais sistematizadas sobre a história da produção e acumulação da unidade de descrição, bem como sobre a sua custódia” (CONARQ, 2006, p. 34).

A NOBRADE instituiu, como regra, o referido elemento com o objetivo de orientar os profissionais da necessidade de identificar e registrar todo o contexto em que o arquivo foi criado, tais como: “sucessivas transferências de propriedade e custódia, intervenções técnicas ao longo do tempo, dispersões e sinistros relacionados à unidade de descrição” (CONARQ, 2006, p. 34).

Como todo arquivo pessoal, os documentos produzidos pelo titular registram sua vida privada e pública, e foram acumulados e organizados ao longo do tempo, objetivando atender às suas necessidades. Millar (2015) pontua que é essencial entender a “trajetória da gestão física e do movimento dos documentos ao longo do tempo”, ou seja, é considerado, como parte integrante desse processo, conhecer a história do arquivo desde

---

<sup>23</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

as primeiras acumulações até a sua transferência para terceiros, identificando possíveis perdas, dispersões, sinistros, intervenções etc.:

[...] como foram criados e utilizados; quem tinha a sua posse e quando; para onde foram deslocados e por que; se algum documento foi perdido e ou transferido, aprimorado e alterado, incluindo o motivo, e o tempo em que foram recolhidos à custódia. (Miller, 2015, p. 157).

Thomassen destaca a necessidade de compreender o contexto arquivístico em que viveu o titular do arquivo para entender como sucedeu a trajetória da produção dos próprios documentos existentes no conjunto documental.

O contexto arquivístico são todos os fatores ambientais que determinam como documentos são gerados, estruturados, administrados e interpretados. Os fatores ambientais que determinam diretamente os conteúdos, formas e estrutura dos registros podem ser diferenciados em contexto de proveniência, contexto administrativo e contexto de uso. Estes fatores são, cada um a seu tempo, determinados pelo contexto sócio-político, cultural e econômico. (Thomassen, 2006, p. 10).

Para compreender o arquivo sem a presença do seu produtor, faz-se necessário identificar as características que o produtor imprimia na organização do seu arquivo, no caso, o que hoje compreendemos como o arquivo pessoal do maestro Ligiero. Deve-se buscar entender sua constituição, no que refere aos vínculos orgânicos existentes na contextualização da produção e como foi sendo acumulado ao longo do tempo, identificando o formato da sua organização, conforme menciona Eastwood:

[...] documentos arquivísticos são sistematizados de acordo com a forma que seu responsável organiza e estrutura suas atividades. Tal estrutura externa de proveniência identifica e explica as variadas relações administrativas conduzindo as formas que organizações e pessoas conduzem seus negócios, que em troca conduz o modo como eles criam e mantêm seus arquivos. Por outro lado, todo fundo arquivístico possui também uma estrutura documental estabelecida pela forma em que os documentos são ordenados ao longo da condução de afazeres. Essa estrutura interna de proveniência identifica as relações junto aos documentos conforme eles foram organizados pelo responsável acumulando os mesmos. (Eastwood, *The Archival Fonds*, p. 4, *apud* Eastwood, 2000, p. 95, tradução nossa<sup>24</sup>).

<sup>24</sup> No original: “archival documents are systematized according to the way their agent of provenance organizes or structures its activities. This external structure of provenance identifies and explains the various administrative relationships governing the way organizations and persons conduct their business, which in turn governs the way they create and maintain their archives. On the other hand, every archival

Além da carreira como maestro da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, José Carlos Ligeiro teve outras experiências profissionais, como trombonista, flautista, compositor, arranjador, professor, além do hábito de fotografar. Portanto, torna-se necessário buscar identificar as inter-relações nas diversas atividades do produtor do arquivo, com a produção e a acumulação do seu conjunto documental ao longo da sua vida, ou seja, é preciso considerar as suas relações de atuações tanto pessoais quanto profissionais, e é nesse espaço de interseção que encontraremos elementos fundamentais para compreensão do contexto arquivístico do seu arquivo. A seguir, apresentaremos informações sobre a história da produção e acumulação do arquivo pessoal do maestro Ligeiro, tais como organização, disposição física, vínculos institucionais, estado de conservação e dispersões.

#### a) Organização

Sobre a organização que o maestro Ligeiro imprimia no seu arquivo para atender suas necessidades, podemos identificar que as partituras são os documentos que o produtor do arquivo teve mais dedicação e preocupação em organizar, acumular e preservar. Diante desse fato, podemos inferir que estes são os mais relevantes indícios da trajetória de uma vida dedicada à música, e onde encontramos registrada uma parcela significativa do seu processo de criação, conforme relatos:

Foi durante a vida, não tem como te dizer um momento específico de mudança não, foi mais ou menos sempre assim, organizando por categorias né, quando ele tava inspirado em *música sacra*, *ele tinha aquela pasta*, *aquele local só com música sacra*; e depois era *folclore*, eram todas de *folclore*, e assim as *composições pessoais*, também todas separadas e guardadas assim em pastas. (Depoimento verbal<sup>25</sup>, grifo nosso).

[...] como eu te falei a minha pesquisa foi mais voltada pra entender o que ele tinha feito em relação à música, então de todos os documentos na época que eu olhei assim com mais afinco foram as partituras, pra entender o que que era de banda, *o que que era piano*, *o que que era*

---

*fonds also has a documentary structure established by the way the documents are ordered during the conduct of affairs. This internal structure of provenance identifies the relationships among the documents as they were organized by the agent accumulating them”.*

<sup>25</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligeiro. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

*pra coro. Como é que isso estava organizado, música de casamento, enfim. (Depoimento verbal<sup>26</sup>, grifo nosso).*

Segundo relato dos entrevistados, é possível identificar que as partituras eram organizadas por categorias: música para casamento, música para coral, coral uma voz, duas ou três vozes, música sacra, música folclórica, composições autorais, dentre outras, estando organizadas em pasta.

**Figura 09** – Organização das partituras na residência do maestro



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Um instrumento essencial para recuperação e/ou identificação da ordem original que o produtor adotava para organizar suas partituras foi desenvolvido pelo pesquisador Adler dos Santos Tatagiba, entre os anos de 2009 e 2011. Tatagiba (2011) teve o privilégio de realizar sua pesquisa de mestrado na residência de Ligiero e, nesse período, o maestro teve a oportunidade de apresentar o procedimento próprio adotado para organizar suas partituras, o que resultou no trabalho intitulado *O acervo José Carlos Ligiero*, no qual o pesquisador descreveu as composições e os arranjos musicais produzidos pelo maestro, dando origem a três listas, a saber:

- Lista 1: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo: “32 pastas organizadas por Ligiero no armário do estúdio”;

<sup>26</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

- Lista 2: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo “36 pastas organizadas por Ligiero no armário verde”; e
- Lista 3: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo: “Armários arquivo da Sociedade Musical Itaperunense”.

Durante as entrevistas com herdeiros e com o pesquisador Adler, foi possível verificar que o maestro Ligiero atuou na constituição, organização e preservação da documentação que estava alinhada com sua carreira musical durante praticamente toda sua vida.

Também se pode observar que, nos anos subsequentes, após sintomas do mal de Parkinson, o maestro Ligiero passou a ter apoio de pessoas que também eram músicos para ajudar na organização do seu arquivo: “Adler estava fazendo a tese dele de mestrado, ele também ajudou, ele catalogou a obra do papai, o que a *Bidu fez foi transcrever e o Adler catalogou [...]*” (Depoimento verbal<sup>27</sup>, grifo nosso)

No contexto da organização das partituras, são mencionadas duas pessoas que tinham acesso e colaboravam com essa organização: Ferreirinha, que era seu cuidador, amigo e baterista de sua banda; e Maria das Graças, também conhecida como Bidu, que transcrevia algumas de suas partituras. Essas duas pessoas mantinham uma relação de proximidade e confiança com o compositor, assim como o próprio entrevistado:

*Eu conheci duas pessoas que eram muito próximas dele nesse sentido. Talvez eu tenha sido uma terceira, porque, como eu te falei, essa organização nessas pastas azuis aqui foi eu que fiz com a supervisão dele, né! Ele dizendo “ok, pode colocar aqui não tem problema, esse aqui pode ficar ali”. E como eu te falei, não era exatamente uma necessidade de organizar pra um trabalho, mas era uma organização pra evitar poeira, enfim... pra evitar um dano maior, aquilo que ficava ali solto.*

Mais duas pessoas que ficavam mais próximas dele, ajudavam ele de alguma forma nessa organização, seja guarda essa partitura pra mim naquela pasta ali, ah, procura não sei o que que deve tá naquela pasta ali. Que era o *Ferreirinha*, que além de ser uma espécie de cuidador dele né, era amigo dele, tocava na banda, era baterista da banda... tava sempre, praticamente, diariamente com ele. E uma outra pessoa que era a *Maria das Graças, a Bidu*, que também além de transcrever algumas

---

<sup>27</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

partituras pra ele. (Depoimento verbal<sup>28</sup>, grifo nosso).

Além das partituras, podemos encontrar no arquivo do maestro Ligiero fotografias, recortes de jornal, *folders*, gravação em VHS etc., com registros das regiões nas quais ele se apresentava com sua banda. Esses documentos se constituem a partir de uma vontade de testemunhar, lembrar e, ao mesmo tempo, servir às finalidades profissionais do titular do arquivo, porém, não deixando de ser também um relato das suas experiências pessoais.

Em relação à organização das fotografias, foi identificado que não tinham uma organização rígida e sistematizada, e que o maestro Ligiero tinha o hábito de presentear seus familiares e amigos com seus registros fotográficos:

As fotografias, era por rolo, por exemplo, ele tirava um rolo. Aí ele revelava, você está entendendo, e guardava os negativos em pasta, igual eu tenho aqui. Em pasta, eh, eu vou te mostrar, vou pedir pro André pegar pra você ver... em pastas e ia colocando a data, ele ficava com os negativos. E as fotos ficavam com a gente, ele fez muita coisa, ele doou muita coisa, deu de presente... Então assim, doou que eu digo assim, deu de presente né, não é que doou de doar. A gente dava porque achava bonitas, as pessoas queriam né. (Depoimento verbal<sup>29</sup>).

[...] não era muito rígida essa organização não, mas tinha. Ele procurava separar, mas como a quantidade era muito grande também, às vezes ficava mesmo por época, por exemplo, no mês tal, mais por data do que por categorias assim, era mais no final da vida ficou mais assim. No final da vida que eu digo assim, depois dos cinquenta anos, sessenta, foi ficando assim porque ele também se prendeu mais a natureza, então as fotos eram assim noventa e nove por cento era natureza. Então as fotos eh ... pessoais, assim já ficou mais delegada ao segundo plano, mas enquanto ele teve força ele foi assim o fotógrafo oficial de todas as noivas da família, dos nascimentos, dos eventos familiares, todos o papai registrou e documentou tudo. (Depoimento verbal<sup>30</sup>).

<sup>28</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>29</sup> Entrevista de pesquisa concedida por SIMON, Maria do Carmo Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 9 mar. 2023. 3 vídeos (72 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

<sup>30</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

Em relação aos documentos identitários (carteira de identidade nacional, carteira nacional de habilitação, certidão de casamento entre outros), esses itens documentais ficavam sob responsabilidade da esposa, Dona Irani:

[...] ele nunca se preocupou não. Isso tudo era a mamãe que tomava conta de toda essa parte prática, toda a documentação né pessoal era com a minha mãe, a minha mãe que organizava. (Depoimento verbal<sup>31</sup>).

No arquivo pessoal do maestro Ligiero também foram identificados documentos produzidos por terceiros, que foram preservados pelo produtor. É o caso de uma encadernação em capa dura com várias edições para piano, que datam de 1912 e 1913, pertencente à Emília Diniz, que era casada com Ademar Mattos Ligiero, o qual vinha a ser tio do maestro Ligiero. Também existe um conjunto de partituras manuscritas pertencentes à Igreja São José do Avaí, no qual consta, com marca de identificação no documento, o nome do padre Humberto Lindelauf, datado de 3 de março de 1959.

#### b) Disposição física

Quanto à disposição física dos documentos na sua residência, verificamos que o produtor do arquivo distribuiu os espaços buscando atender às especificidades de suas atividades. Podemos destacar que, no primeiro andar, existia um espaço específico de guardar para documentos voltados para música de uso diário, o qual o maestro chamava de estúdio. Nesse espaço, havia um móvel pequeno tipo escrivaninha, uma estante com fitas VHS, um armário feito de alvenaria contendo pastas com partituras devidamente identificadas, um teclado, alguns instrumentos de sopro, uma flâmula do Vasco da Gama, tripés de ferro (utilizados para travar as janelas durante as enchentes) e algumas partituras soltas em processo de elaboração de arranjo musicais ou composições.

---

<sup>31</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

**Figura 10** – Sala localizada no primeiro andar na residência do maestro, nomeada pelo titular do arquivo como “estúdio”



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

**Figura 11** – Tripés de ferro utilizados para travar as janelas durante as enchentes



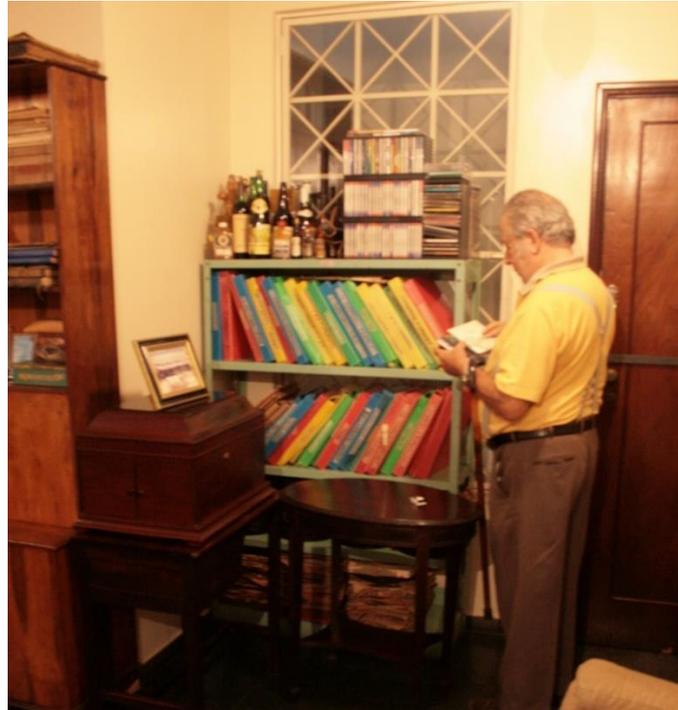
Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba

No segundo andar, havia um espaço nomeado pelas suas filhas como sala de música, e que era de uso exclusivo do maestro, usado para guardar grande parte do seu arquivo, que possuía a seguinte organização:

[...] Então, *era tudo concentrado nessa sala de música que eu te disse que ficava no segundo andar da casa*. Então ali ele sabia exatamente onde tava as coisas, eram estantes onde ficavam os discos, os DVDs, os filmes e as fotografias também, ficavam nessas pastas da Kodak, até tenho algumas aqui que eu ainda tenho que eu trouxe. Tão aqui comigo até pra podermos dividirmos entre os irmãos, porque a gente ainda não fez a divisão. Mas era assim, ali também na sala de música ficavam as

fotografias, ele organizava também nessas pastas de papelão e ficam todas ali. Ele distribuía muito também, porque ele revela tudo, mas ele distribuía, então todos temos um pouco. (Depoimento verbal<sup>32</sup>, grifo nosso).

**Figura 12** – Maestro Ligiero no espaço nomeado pelas suas filhas como “sala de música”



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Já no terceiro andar, o maestro tinha um espaço que era utilizado como laboratório fotográfico para revelar suas fotografias.

#### c) Vínculos institucionais

Sobre documentos de vínculos institucionais no arquivo pessoal do maestro Ligiero, a partir do levantamento realizado para identificar os tipos documentais existentes no conjunto documental recebido e das falas dos entrevistados, foi possível identificar no seu arquivo pessoal a existência de uma parcela de documentos oriundos das instituições com as quais o maestro Ligiero atuou profissionalmente. Por exemplo, os documentos da Ordem dos Músicos estavam reunidos em uma pasta, quando Adler convivia com o maestro.

<sup>32</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

Outro conjunto documental relacionado à sua atividade são as partituras, composições autorais ou arranjos produzidos pelo próprio maestro para a banda de música da Sociedade Musical Itaperunense. Tais conjuntos ficavam arquivados em dois armários-arquivo na sede da banda enquanto ela esteve em atividade. Entretanto, podemos notar que, ao longo da pesquisa realizada por Adler dos Santos Tatagiba, devido à ocorrência de furto de instrumentos musicais e pela falta de segurança do espaço, o maestro, preocupado principalmente com as partituras, resolveu fazer a transferência do conjunto de partituras para sua residência, a fim de preservá-las.

É importante destacar que o acervo da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense foi mantido nos armários oriundos da sede da banda e ocupava um espaço separado dos demais documentos existentes na residência do maestro.

**Figura 13** – Transferência do arquivo de partitura da sede da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense para residência do maestro Ligiero



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Falar em maestro Ligiero é falar da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, já que ele foi responsável pela sua condução durante 50 anos, e sua imagem está fortemente ligada a ela. Por esse fato, as partituras são os documentos que mais se destacam no arquivo, e que o levaram a ser ponto de referência para acesso às mais variadas partituras, enquanto ele estava vivo, enriquecendo seu aspecto simbólico no que se refere à preservação musical para bandas. “Seus arranjos encontram-se espalhados pelo país, inúmeros deles por solicitação de importantes maestros. O arranjo de Copacabana foi premiado na Suíça, executado pela Banda de Música do Colégio Salesiano Santa Rosa de Niterói” (Braga; Vinha; Ligiéro; Jardim, 2008).

d) Estado de conservação

Sobre os sinistros provocados pela água, um aspecto que merece ser destacado é o fato de que a residência do maestro ficava a poucos metros de distância do rio Muriaé e, com as fortes chuvas, este transbordava e acabava alagando todo o primeiro andar, causando perdas significativas no conjunto documental. A solução encontrada para minimizar esse risco foi a utilização de um espaço específico, no segundo andar, para armazenar maior parte do arquivo pessoal do produtor.

Mesmo com toda estratégia de arrumação pensada para impedir os estragos das chuvas no seu arquivo, como levar grande parte do conjunto documental para o segundo andar, é possível identificar, nos relatos, que, entre os anos de 2008 e 2010, as fortes chuvas invadiram todo primeiro andar casa, causando perdas significativas da sua documentação de uso diário e que não estava no andar superior, conforme afirmou Adler:

Foi atingida, a sala, todo primeiro andar da casa dele ficava com água mais ou menos na altura da cintura ou mais. Então assim tem, eu me lembro de chegar lá depois dessas enchentes de ver marcas na parede, assim, mais alto do que a marca da janela, né? E assim, infelizmente não tinha muito o que fazer porque eram cheias muito rápidas né, o máximo que ele conseguiu fazer era sair de casa, né?! Havia assim, claro um certo cuidado quando era possível de retirar o mais rápido possível alguma coisa, levantar os móveis. Então, que é coisa de quem mora em região que enche e as pessoas sabem que enchem, mais as vezes essa água vem tão rápido que não dá tempo de você fazer isso.

Então, eu me recordo que... *a enchente de 2008*, eu não me lembro exatamente, qual foi o período, nessa enchente ele perdeu algumas coisas, eu me lembro que ele comentou depois que não sabia o que que tinha perdido, mas havia perdido algum material que estava no estúdio ali embaixo. *Em 2010*, eu tenho uma memória mais fresca, digamos assim, porque eu acompanhei de perto o momento aonde essa água baixa, então quando a água abaixou dessa enchente..., eu junto com Ferreirinha, com Bidu, com outras pessoas ali mais próxima dele fomos até a casa dele pra ver o que tinha acontecido ali, qual era o estrago, né que tinha sido feito e era lama no primeiro piso ali direto, assim era lama. E quando eu cheguei na casa dele, eu lembro que já tinha alguns sacos de lixo, daquelas sacolas pretas com coisas dentro que eram pra jogar fora. (Depoimento verbal<sup>33</sup>, grifo nosso).

---

<sup>33</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

A fala emotiva de Adler encadeia suas ações para tentar recuperar itens documentais que foram afetados pelas enchentes, e destaca a frustração do maestro diante daquela infeliz realidade cuja causa apresentava um cenário desolador:

O que que eu fiz, Marieta, o que eu senti que tava só molhado, por exemplo, ele tava molhado, tava molhado com algumas pontinhas de alguma lama ali, com coisas que davam pra limpar, não é? Então assim, outras coisas como tava te dizendo, que eu vi que tinha sido molhado, não tava com lama exatamente ou era só umidade. Né, porque você fica com água ali três, quatro dias na casa, os outros materiais vão ficar umedecidos. Então, coisas que tavam úmidas ali, que eles já estavam jogando fora, né? Ele não estava nem muito controlando isso, eu me lembro ele estava assim meio triste assim, poxa perdi mais alguma coisa do meu acervo, né! E mais ou menos assim, então não quero nem ver o que que tá indo embora sabe! Mas infelizmente eu não consegui salvar, era esse sentimento que a gente via nele, né! E eu falei, cara, eu acho que alguma coisa dá pra recuperar, então ia lá abria a sacola e tirava item por item ali sabe, os montinhos lá, os conjuntinhos que tinha lá de coisas, eu ia lá abrindo vendo, tá isso aqui dá pra salvar, isso aqui eu acho que não dá. Então, eu fiz meio que uma seleção ali naquele momento, né... de urgência, né? Uma seleção urgente ali. Cara, isso aqui dá eu acho que eu consigo recuperar e tal e falei, maestro, olha eu posso pegar esse daqui tentar salvar? Não, o que você puder aí, o que você conseguir, beleza. Então assim, eu tava com gás pra fazer isso. *Ele já tava mais velho, um senhor já bem com a saúde debilitada, não vai ter a mesma gana de salvar aquilo ali. Então, como eu te falei, o que a gente vivia era sensação de poxa: “perdi mais alguma coisa, então eu não quero nem ver o que que tá indo embora”*. E nessa aí tava esse arranjo de Copacabana, era um manuscrito dele. Que tava umedecido, não tava danificado. Então, opa, assim, isso não pode ir embora, isso não pode ir assim tão gratuitamente, digamos assim, por causa de uma enchente, né? Teve isso e teve um caderno. (Depoimento verbal<sup>34</sup>, grifo nosso).

Somado às perdas causadas pela enchente, temos o relato de sinistros causados pela umidade e pela falta de manutenção na área localizada no terceiro andar, que era o laboratório de revelação de fotos, onde o titular armazenava uma variedade de objetos fotográficos. A narrativa a seguir contempla a memória do espaço onde o maestro utilizava para revelar suas fotografias e, dada a dificuldade de acesso para uso, proteção e manutenção do espaço, por causa dos seus problemas de saúde, acabou danificando-se devido à ação do tempo, levando inclusive à perda de materiais. Segundo sua filha Maria do Carmo, muitos negativos que estavam no andar de cima se perderam, tendo sido

---

<sup>34</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

poupado um conjunto que estava com ela para se organizar uma exposição que acabou não sendo realizada. (Depoimento verbal<sup>35</sup>).

#### e) Dispersões

No que se refere às dispersões, constatamos que, na maioria das vezes, após o falecimento do titular do arquivo, acontecem os casos de intervenções feitas pelos seus herdeiros. Esse tipo de procedimento provoca alterações no conjunto documental, causando inúmeros prejuízos para o entendimento do seu contexto arquivístico. Porém, entendemos que esse ato se dá devido a certos itens possuírem uma carga de valor simbólico para a família, além de despertar lembranças afetivas da convivência com seu ente querido. No caso do arquivo pessoal do maestro Ligiero, por meio dos depoimentos das suas filhas, podemos confirmar que ocorreu uma seleção no seu arquivo de documentos de foro íntimo, tanto quanto simbólicos e afetivos, dos quais, inicialmente, podemos destacar fotografias, instrumentos musicais, máquinas fotográficas, troféus, placas de homenagens, documentos identitários e documentos audiovisuais:

[...] a gente pegou os instrumentos dele de sopro, como você viu eu fiquei com uma flauta, com as máquinas eu tenho uma máquina fotográfica, tenho um prêmio dele aqui também comigo que eu quis e a minha irmã ficou com todas as máquinas e meu irmão com os instrumentos de sopro dele que ficavam na nossa casa. (Depoimento verbal<sup>36</sup>).

O que nós temos são fotografias que nós mantivemos conosco, foram as fotografias, a grande parte das fotografias, ficamos também com os troféus, alguns me parece... eu não me recordo agora se o Adler chegou a levar, mas eu tenho grande parte, eles estão até aqui na minha casa mesmo, porque eu concentrei, porque não adiantava espalhar, então eu concentrei tudo aqui em casa, nós temos as fotografias, alguns CDs.

[...] os instrumentos nos dividimos entre nós. O trombone, tinha três trombone e quatro flautas, que [estão] com os filhos. Cada um escolheu o seu, e está conosco.

[...] eu tenho essas carteiras da ordem dos músicos, eu tenho bastante documento dele antigo, assim, até profissional, carteira de trabalho, eu tenho e estão guardados aqui comigo. (Depoimento verbal<sup>37</sup>).

<sup>35</sup> Entrevista de pesquisa concedida por SIMON, Maria do Carmo Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 9 mar. 2023. 3 vídeos (72 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice C desta dissertação.

<sup>36</sup> *Idem* nota 35.

<sup>37</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

Com a retirada de itens de valor afetivo pelos herdeiros, somada aos prejuízos causados pelas enchentes e por agentes biológicos, desde o momento em que a residência ficou fechada até o recebimento do arquivo pelo IFFluminense, poderíamos, em uma análise superficial, inferir que houve uma perda significativa de parte do conjunto documental. No entanto, por mais paradoxal que possa parecer, mesmo diante dessa fragmentação ocorrida com o arquivo pessoal do maestro Ligiero, entendemos que o Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus conseguiu salvaguardar uma parcela relevante do conjunto documental que retrata parte de suas vivências sociais, pessoais e profissionais e que poderá ser utilizada como fonte de pesquisa, conforme explica Oliveira (2013):

No caso dos arquivos pessoais, esses conjuntos de documentos igualmente representam os personagens que se relacionam com os titulares dos arquivos e os lugares de encontro na sociedade (afetos, família, negócios, participação na sociedade civil etc.) entre o produtor do arquivo e seus contemporâneos. Cada unidade de descrição pode se tornar objeto de um estudo particular no processo de análise do contexto arquivístico, uma vez que consideramos a compreensão do contexto histórico e social em que esses personagens viveram como parte integrante da análise do arquivo como um todo. E cada uma dessas unidades, em suas peculiaridades, podem constituir fonte de pesquisa. (Oliveira, 2013, p. 39).

Contextualizar a história do conjunto documental, no que diz respeito ao papel social do produtor, as possíveis influências, intervenções, dispersões e sinistros, são fatores primordiais para entender toda a dinâmica do arquivo pessoal do maestro Ligiero, além de ser imprescindível para fundamentar a justificativa da sua custódia.

A fim de entender o processo de transferência física e legal dos documentos produzidos pelo maestro Ligiero, entregue por sua família ao Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, é necessário compreender o conceito de custódia.

No *Dicionário de Terminologia Arquivística*, o termo *custódia* está definido como “*Responsabilidade jurídica*, temporária ou definitiva, de *guarda* e *proteção* de documentos dos quais não se detém a propriedade” (Camargo; Bellotto, 2010, p. 35 *apud* Silva, 2015, p. 39, grifos da autora).

Aliando-se à questão da guarda e proteção confiável com foco na responsabilidade legal do custodiante em relação ao material custodiado, Silva observa que:

[...] os documentos precisam de proteção porque são frágeis tanto do ponto de vista físico como intelectual, sujeitos a vários tipos de perigos à sua durabilidade e manutenção enquanto documentos arquivísticos, e que sua perda, adulteração, falsificação ou mesmo desorganização pode impossibilitar a sua utilização como testemunho das ações. Além disso, essa proteção tem por finalidade manter preservado e íntegro o material custodiado. (Silva, 2015, p. 46).

A autora afirma que ter espaço de armazenagem disponibilizado pelo detentor da custódia para guarda do objeto custodiado, por si só, não é garantia para proteção dos documentos, já que “o lugar não é um depósito qualquer, onde os documentos são meramente armazenados, mas significa a condição de poder manter a sua preservação e o seu acesso” (Silva, 2015, p. 222).

Hobbs (2016, p. 303) chama a atenção quanto à aquisição dos arquivos pessoais pelas instituições custodiantes, esclarecendo que “os arquivos pessoais são inteiramente controlados por pessoas físicas antes de darem entrada em uma instituição arquivística”, ou seja, os produtores que “determinam o arranjo de seus arquivos, que podem, assim, ser bem ou mal organizados”. Como bem aponta a autora, “a maneira de ser do criador de um arquivo pessoal é que comanda as decisões relativas à criação, ao arranjo e à eliminação dos documentos” (Hobbs, 2016, p. 304).

Sobre a transferência de propriedade do arquivo pessoal do maestro, percebemos que o processo de construção da salvaguarda do acervo se deu a partir do contato do pesquisador Adler com o próprio e seus herdeiros, conforme mencionado:

[...] o Adler surgiu na nossa vida e na vida do papai e se transformou num amigo muito querido e o papai teve muito orgulho né, dele tá tendo essa oportunidade de detalhar toda obra dele, do interesse do Adler de usar toda essa bibliografia pra tese dele de mestrado. E se tornou uma pessoa muito presente, com isso o papai entendeu que por bem que esse acervo, esse material deveria ser entregue a ele porque seria uma pessoa que ele acreditava que fosse divulgar e preservar, que a grande preocupação do papai era essa, era que não deixassem de tocar os arranjos dele, que ele gostaria que isso se perpetuasse. *Então, nasceu assim o interesse no momento, até não seria o IFF, na verdade a princípio, seria ao Adler como pessoa física, mas com o passar do tempo o Adler percebeu que seria possível fazer algo mais né* e nos consultou, é papai acredito que ainda estivesse vivo, eu acho que ainda estava, mais ainda não era o momento, e assim foi até que chegou o momento que o Adler e perguntou se realmente nós iríamos doar o acervo. E todos os quatros filhos e mamãe também, que era viva

também, nós concordamos e ficamos muito felizes. (Depoimento verbal<sup>38</sup>, grifo nosso).

A elaboração de pesquisa acadêmica realizada por Adler gerava confusão tanto para o maestro quanto para os próprios familiares. Porém, em paralelo, quando o pesquisador iniciou o seu projeto sobre o seu acervo musical, o maestro passou a perceber a relevância de sua obra para o campo musical, porém, sem compreender totalmente a natureza do seu estudo acadêmico:

[...] quando eu começo a fazer a pesquisa, ele começa a enxergar a importância do acervo dele, de uma forma mais ampla, mas ao mesmo tempo, *ele confundia um pouco esse trabalho, achando que eu estava fazendo um trabalho de organização pra ele, ele não entendia muito bem que era uma pesquisa*, que ficaria aberta pra quem quisesse conhecer mais o que que tinha no acervo dele. (Depoimento verbal<sup>39</sup>, grifo nosso).

Na entrevista realizada com Adler, fica evidente que o maestro não vislumbrava que os documentos por ele acumulados pudessem interessar à posteridade, pois considerava que acumular documentos voltados para área de música era uma rotina normal:

[...] uma frase que ele me disse foi o seguinte “eu nunca imaginei que alguém um dia pudesse se interessar por isso”, ou seja, de cuidar desse acervo, ou seja, ele é importante e precisa ser cuidado. Então, pra ele era uma coisa como você falou “orgânica” que ele foi construindo ao longo da vida dele, como geralmente acontece com os músicos. (Depoimento verbal<sup>40</sup>).

Nesse trecho, consegue-se perceber que, a partir das constantes visitas do pesquisador Adler, para consultar o arquivo a fim de embasar sua pesquisa de mestrado, começa a ficar clara para o titular do arquivo a relevância da representação documental que ele acumulou sem intenção e, diante disso, ele passa a demonstrar preocupação com sua preservação.

---

<sup>38</sup> Entrevista de pesquisa concedida por ARMOND, Rita de Cássia Ligiero. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 31 mar. 2023. 1 vídeo (40 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice D desta dissertação.

<sup>39</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>40</sup> *Idem* nota 39.

Ele começa a entender que existe uma história da música preservada no acervo dele. Não só uma história dele, mas uma história de uma música, de um lugar, claro que não toda música. Mas algumas questões específicas ali, que depois você pode ampliar. Então, ele começa a se dar conta, e interessante que geralmente esse trabalho é feito quando o detentor do acervo já é falecido. Eu me lembro que durante a minha pesquisa algumas pessoas torciam o nariz, “mas como você vai fazer pesquisa num acervo em que o cara ainda está vivo?”. Que bom que ele está vivo, que eu posso conversar com ele, eu posso entender o que que ele pensou em relação ao acervo dele. Isso aí não me interessa, eu acho que é uma figura importante. Então, que bom que eu tenho privilégio de poder conviver com ele e conhecer esse material. Sem nenhuma pretensão, mais simplesmente com olhar de preservar essa história, essa memória. (Depoimento verbal<sup>41</sup>).

Esse desconhecimento inicial do maestro Ligiero – sobre a importância da preservação do seu arquivo para gerações futuras – deixa de existir e, a partir desse entendimento, ele começa manifestar desejo de iniciar os primeiros movimentos para encontrar um lugar apropriado para custodiar seu arquivo.

Então, assim nessa preocupação dele com o acervo, que ele começa a se dá conta desse acervo, ele resolve em vida, né! “olha, eu vou te doar o acervo, porque eu já tô velho né, aquela história toda, não tenho como cuidar disso, meus filhos não são músicos, tarará”. Eu falei, maestro olha, eu não tenho como cuidar do seu acervo, eu não tenho como tirá-lo da sua casa e levar pra algum lugar, então eu prefiro que o senhor mantenha o seu acervo na sua casa e o que eu puder ajudar pra fazer em relação à preservação, à salvaguarda, cuidar dele em questão de higienizar, uma coisa ou outra, assim, de forma bem simples, eu vou te ajudar. Claro que eu tenho interesse que nada desse acervo se perca, assim como você também, sua família, todo mundo que conhece o seu acervo. Então, ali eu terminei a pesquisa de mestrado e o acervo se manteve na casa dele. (Depoimento verbal<sup>42</sup>).

Dessa forma, devido à convivência e do forte laço criado entre os dois conterrâneos e músicos, o maestro Ligiero expressou o desejo de entregar-lhe seu legado documental. Adler sentiu-se honrado com a proposta, porém, explicou para o maestro a sua motivação em não poder aceitar a doação (por não possuir espaço e condições adequadas para a salvaguarda do referido material de arquivo) e se comprometeu a unir esforços para buscar uma instituição condizente com sua trajetória profissional e pessoal.

---

<sup>41</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>42</sup> *Idem* nota 41.

A referida instituição também deveria se empenhar em preservar o arquivo do maestro e contribuir na divulgação da sua música.

Em janeiro de 2016, Adler dos Santos Tatagiba tomou posse no IFFluminense *Campus* Campos Guarus, no cargo de professor concursado, e começou atuar no curso de licenciatura em música. Nas diversas tentativas de encontrar apoio técnico e um local apropriado para salvaguarda do arquivo, acrescida da possibilidade da perda de outros itens do conjunto documental devido à residência se encontrar fechada durante um bom tempo, o professor e pesquisador (musicólogo) Adler entrou em contato com Christiano Carvalho Leal, então diretor do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, e apresentou uma proposta para minimizar esse impacto no arquivo pessoal do maestro Ligiero, além de mostrar sua aplicação direta no desenvolvimento de pesquisa voltada, inicialmente, para o curso de licenciatura em música.

O que seria inicialmente uma doação para a pessoa física de Adler, evoluiu para uma doação institucional a partir dessa mediação que o pesquisador estabeleceu entre o referido arquivo e o IFFluminense *Campus* Campos Guarus. Adler foi orientado a submeter um projeto de extensão e pesquisa para o Centro de Memória do IFFluminense<sup>43</sup> e, assim, encontrou um caminho para contribuir de alguma maneira com a salvaguarda do conjunto documental em questão, conforme mencionado:

Então, quando eu submeti o primeiro projeto para o edital do Centro de Memória, ele era especificamente sobre o acervo José Carlos Ligiero. Ele ainda estava vivo em 2016 pra 2017, mas ele já não morava em Itaperuna. Então, esse acervo, ele ficou de 2013 até 2017, até um pouco mais, praticamente fechado na casa dele. Havia uma pessoa, parente dele, eu não me recordo agora o nome dela, mas depois eu posso te dar esse nome. Que ficava responsável por abrir a casa, realizar uma limpeza, enfim. Então isso começou a gerar uma preocupação de uma urgência, né! Pra que a gente pudesse, realmente ter um lugar pra esse acervo. Então começa aí, né! Quando eu submeto o projeto para o edital

---

<sup>43</sup> Iniciado em 2012, o Programa visa preservar e divulgar a memória e a história do Instituto Federal Fluminense e dos locais e regiões nos quais atua, a partir da realidade histórico-cultural dos diversos *campi* que o compõem, em sua integração com o território local. Cada Centro de Memória que participa deste Programa está na interação com grupos sociais da região, buscando apoiar a preservação e divulgação de seu acervo histórico-cultural. O uso de recursos audiovisuais e outras tecnologias da informação tem auxiliado os Centros de Memória a atuarem no registro, divulgação e conscientização de preservação do patrimônio cultural material e imaterial das comunidades. Nesse sentido, cada Centro de Memória desenvolve projetos voltados para a identificação, preservação e divulgação da memória regional, de acordo com projetos específicos, relacionados com a realidade regional onde está inserido (IFFLUMINENSE, 2016c).

do Centro de Memória, já especificamente falando sobre a necessidade de preservação do acervo José Carlos Ligiero. (Depoimento verbal<sup>44</sup>).

Com a saída do maestro Ligiero de Itaperuna, por motivos de saúde, ele foi forçado a ficar distante do seu arquivo. Em sequência, seus filhos decidiram levar, por precaução, o arquivo de partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, que representava sua produção mais expressiva, para Niterói. O maestro, porém, reforçou a importância de o material ser entregue a Adler, conforme declaração de Rita de Cassia Ligiero Armond, concedida por meio de entrevista.

As tratativas junto à família do maestro Ligiero para que fosse encontrada maneira mais adequada para salvaguarda do arquivo se deram em decorrência de alguns fatores, dentre os quais, a aprovação do projeto de extensão e pesquisa pelo IFFluminense em 2017, a ausência do próprio maestro na sua residência desde 2013, a falta de conservação do seu arquivo pessoal e a transferência do arquivo de partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense para Niterói, além do desejo de doação por parte do maestro Ligiero. No entanto, a partir desse movimento também surgiram entraves institucionais:

Existia uma dificuldade institucional no IFF, acredito por ser uma novidade, receber um material desse, enfim. Eu me lembro que eu pedi ajuda ao professor Gustavo Lopes, que fazia parte da equipe do Centro de Memória. Como é que a gente podia né, articular a vinda desse acervo para o IFF, ou seja, de fato implementar isso, né! Que saísse do papel do projeto, e que a gente pudesse receber. A gente não conseguiu avançar nessa questão institucional específica, mas aí nas tratativas com a família, que a gente foi encontrado algumas soluções, como por exemplo essa questão do comodato. (Depoimento verbal<sup>45</sup>).

Além dessa dificuldade junto à instituição, também fica evidenciada a resistência dos familiares do maestro em doar o arquivo. A entrevistada Rita relatou que ela e seus irmãos postergavam a entrega do arquivo de seu pai, pois existia um vínculo afetivo e emocional na relação com o conjunto documental, além de não quererem se desfazer do arquivo enquanto ele estava vivo, mesmo diante da insistência do maestro em realizar a entrega para o pesquisador.

---

<sup>44</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>45</sup> *Idem* nota 44.

Após a morte do maestro Ligiero, em face do desejo do titular de doar seu arquivo com o objetivo de que a sua música fosse divulgada e do reconhecimento dos herdeiros da necessidade de sua preservação em função da importância histórica e musical do arquivo, tornou-se urgente promover condições para um tratamento minimamente adequado para o conjunto documental. Desse modo, a família e o pesquisador prosseguiram com as negociações, ainda que sem a formalização de um contrato, segundo depoimento do pesquisador:

Formalmente, a gente não conseguiu avançar pra formalizar essa documentação, ou seja, assinar e ir pro cartório registrar tudo isso. Não, isso ficou um *acordo meio que de boca*. Mas super tranquilo, porque ele sempre confiou em mim lidando com o acervo dele, os filhos também sempre confiaram né! Eu sempre zelei muito pelo acervo dele, o máximo que eu pude. Então, mesmo não tendo esse documento formal de um contrato de comodato, eu mandei cópia pra família. (Depoimento verbal<sup>46</sup>, grifo nosso).

Rita de Cássia Ligiero Armond expressou que, independentemente de não ter sido formalizado contrato de transferência de propriedade, os herdeiros estavam comprometidos a cumprir a vontade do pai e entraram em contato com Adler, para materializar a entrega do primeiro lote de documentos. Perante a urgência em preservar a referida documentação, o Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus recebeu, em 2019, as partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, sem prévia definição de procedimentos apropriados para sua incorporação e destinação. Assim, em relação aos procedimentos arquivísticos e formalização documental:

Mas aí, diante da urgência de salvar esse acervo, eu acabei rompendo essa barreira burocrática, a partir do momento que os filhos me ligaram. Foi a Rita, a Rita me liga, “Adler, olha as partituras da banda que estão aqui em Niterói, estão à sua disposição. A hora que você quiser e puder vir buscar, você pode vir buscar”. Foi assim, coisa de 2, 3 dias, me organizei. Peguei o meu carro e fui até Niterói, fiquei lá uma tarde com eles, a gente conversando e trouxe essas partituras. No primeiro momento, pra minha casa. Elas estavam todas embaladas, né em plástico bolha, organizadas da maneira que elas estavam nos armários dos arquivos. E eu trouxe todo esse material no porta-malas do meu

---

<sup>46</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

carro e guardei na minha casa no primeiro momento. (Depoimento verbal<sup>47</sup>).

**Figura 14** – Transferência do arquivo de partitura da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense de Niterói para Campos do Goytacazes



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Em seguida, surgiram as hesitações sobre a destinação do conjunto documental:

É... e ali eu comecei a pensar, cara, levo isso pra o IFF? Deixo isso aqui? Eu não posso ficar com esse material na minha casa, isso não é meu, então, esse era o meu pensamento. Isso não é meu, isso é do José Carlos, da família dele, né! E a minha promessa lá atrás, era que se eu tivesse um dia trabalhando em algum lugar, que eu visse a possibilidade de cuidar desse material, colocá-lo pra preservar, eu ia fazer. (Depoimento verbal<sup>48</sup>).

Então, a partir do primeiro ato de recebimento das partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense, o IFFluminense assumiu a salvaguarda do conjunto documental:

*Então, foi onde eu rompi a barreira burocrática e trouxe para cá, coloquei nesse armário vermelho que tá aqui. A gente tinha essa sala*

<sup>47</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

<sup>48</sup> *Idem* nota 47.

aqui, que foi muito gentilmente cedida pelo diretor na época, era o professor Christiano [...] (Depoimento verbal<sup>49</sup>, grifo nosso).

**Figura 15** – Partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense na sala do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

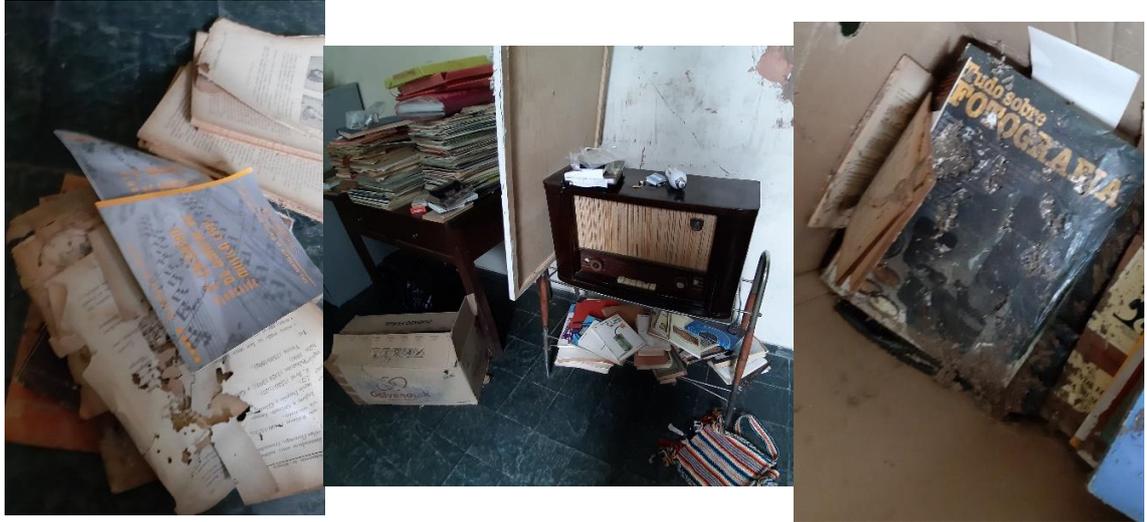
Em 2020, durante a pandemia de covid-19, foi realizada a segunda etapa da doação. Segundo Adler, que mais uma vez foi o intermediário por receber os demais documentos que estavam em Itaperuna, o cenário encontrado era de uma documentação exposta a inúmeros riscos e danos, que acabaram ocasionando a perda de alguns itens, conforme figura 16 e o relato do entrevistado:

[...] quando a gente vai buscar o acervo na casa dele, muito desses materiais que tavam solto se perdeu, porque aí *já tinha traça, já tinha uma série de problemas ali, umidade* né. Então, muita coisa a gente não pode trazer assim, de livros, da biblioteca pessoal dele, de literatura, livros de música se perderam. A gente não teve nem como trazer porque já tava totalmente deteriorado assim. Eu tirei algumas fotos desse momento, de como é que a gente viu esse material lá na casa dele, foi bem triste assim ver esse material se perdendo assim, mais infelizmente a gente não conseguiu agir da forma [...] agir de forma mais rápida,

<sup>49</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

porque são várias questões aí que envolve esse trabalho. (Depoimento verbal<sup>50</sup>).

**Figura 16** – Amostra do cenário encontrado no momento do recebimento do arquivo pessoal do maestro Ligiero



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Em resumo, os documentos provenientes da residência do maestro Ligiero, que se encontram custodiados pelo Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, foram recebidos em dois momentos: a primeira parte do arquivo documental foi doada no ano de 2019, contendo as partituras da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense; já a segunda parte foi recebida em 2020, contendo o arquivo pessoal do maestro Ligiero.

<sup>50</sup> Entrevista de pesquisa concedida por TATAGIBA, Adler dos Santos. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 29 nov. 2022. 1 vídeo (129 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

**Figura 17** – A retirada do arquivo pessoal do maestro em sua residência



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

Dessa forma, garantiu-se o compromisso de proteger, em um primeiro momento, o legado do maestro Ligiero. Nos arquivos pessoais, podemos encontrar inúmeras questões relevantes para a sociedade, já que os tipos documentais existentes nesses arquivos não se relacionam exclusivamente com o indivíduo que os produziu, mas estão entrelaçados na complexa rede social, conforme esclarece Oliveira:

Na medida em que se identifica um valor de pesquisa, ou seja, um valor que não o valor primário em uma documentação produzida na vida privada, abre-se a possibilidade de sua institucionalização. O que chamamos de valor secundário está relacionado ao conteúdo do documento de arquivo, à sua capacidade de fornecer informações relevantes para o desenvolvimento de uma pesquisa [...]. (Oliveira, 2016, p. 183).

Por esse motivo, entende-se que a documentação da trajetória profissional, social e pessoal do maestro Ligiero é uma inestimável contribuição para o conhecimento de aspectos da vida cultural e social das regiões Norte e Noroeste Fluminense. Justifica-se, assim, o interesse acadêmico pela aquisição do arquivo, sendo o Centro de Memória IFFluminense *Campus* Campos Guarus como responsável pela sua custódia, além de ser objeto para as mais diversas disciplinas ofertadas no curso de licenciatura em música, bem como em outras atividades de pesquisa e extensão.

Atualmente, o arquivo pessoal do maestro Ligiero está armazenado em um espaço que, apesar de não ser o ideal, apresenta condições mínimas para que o arquivo não sofra ataques graves de agentes biológicos ou intempéries. Os documentos encontram-se em

razoável estado de conservação, porém, sem a mínima estrutura que viabilize seu acesso, uso e preservação.

Para melhor compreensão do contexto atual de guarda, apresentamos a seguir uma breve história da instituição responsável pelo recebimento do conjunto documental.

### 3.2.1 Breve história do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFFluminense *Campus* Campos Guarus

O IFFluminense tem suas raízes na Escola de Aprendizes Artífices, instalada na cidade de Campos dos Goytacazes, região Norte Fluminense do estado do Rio de Janeiro, em 23 de janeiro de 1910. Esta iniciativa resultou do Decreto n.º 7.566, de 23 de setembro de 1909, sancionado na gestão do presidente da República Nilo Peçanha, que criou uma rede de escolas técnicas nas capitais com objetivo de:

[...] educar e proporcionar oportunidades de trabalho para os jovens das classes menos favorecidas. A princípio, o Decreto sancionava a implantação das Escolas de Aprendizes Artífices nas capitais dos Estados com maior capacidade de absorção de mão de obra, em atendimento àqueles que buscavam novas alternativas de empregabilidade nos espaços urbanos. Excepcionalmente, a do Estado do Rio de Janeiro seria instalada em Campos, cidade do Norte Fluminense, em janeiro de 1910, devido às articulações político-partidárias para a época, assumindo, desde esse tempo, importância significativa para a região. (IFFluminense, 2018, p. 29).

Diante do crescimento industrial nacional, as escolas de formação profissional tiveram seu perfil alterado pelo Decreto-Lei nº 4.073, de 30 de janeiro de 1942, que decretou a Lei Orgânica do Ensino Industrial, no bojo da “Reforma Capanema”. As Escolas de Aprendizes Artífices passaram a se denominar Escolas Técnicas Industriais e foram equiparadas às escolas de ensino médio e secundário sem, contudo, favorecer o acesso ao ensino superior. Em 1945, a Escola de Aprendizes Artífices de Campos passou a ser denominada Escola Técnica Federal de Campos (ETFC), juntamente com as demais escolas (IFFluminense, 2018)

No ano de 1974, a Petrobrás divulgou a descoberta de campos de petróleo no litoral norte do estado e essa notícia mudou os rumos da região e influenciou diretamente a história da instituição. Observa-se, na história da ETFC, um estreito laço com a empresa petrolífera no município e a instituição tornou-se, então, a principal responsável pela

formação de mão de obra para as empresas que operam na bacia de Campos, conquistando reconhecimento de excelência em prol da educação.

No caso específico da Escola Técnica Federal de Campos, por se localizar geograficamente em uma região menos favorecida e distante da capital, seu perfil sempre esteve mais próximo das iniciativas que estabeleciam sintonia entre educação e mundo do trabalho, com o compromisso de buscar oportunidades significativas de vida para seus alunos, oriundos de camadas populares em uma proporção aproximada de 80% de sua clientela. (IFFluminense, 2018, p. 33).

No ano de 1993, na gestão do presidente da República José Sarney, foi criado o Programa de Expansão do Ensino Técnico (PROTEC) e a ETFC ganhou a sua primeira Unidade de Ensino Descentralizada em Macaé (UNED Macaé), ofertando cursos para capacitar profissionais para o trabalho nas plataformas de petróleo (IFFluminense, 2018).

Em 18 de dezembro de 1999, a ETFC tem sua denominação alterada para Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET Campos, resultando em um crescimento de possibilidades para a instituição, que passa a ganhar mais autonomia. No segundo semestre de 1998, o CEFET Campos implementou o seu primeiro curso de nível superior, garantindo à instituição o direito de atuar nos cursos superiores de tecnologia. Em 2000, o CEFET Campos recebeu autorização para implantar cursos de graduação em licenciatura com foco em áreas de conhecimento nas quais a tecnologia tivesse uma participação ativa (IFFluminense, 2018)

No ano de 2003, a instituição começou a oferecer à comunidade, gratuitamente, cursos de pós-graduação *lato sensu*. Em 2006, aderiu à proposta de curso técnico integrado ao Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos (Proeja). No mesmo ano, foi implementado pelo governo federal o Plano de Expansão da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica, possibilitando o fortalecimento e a luta da instituição (IFFluminense, 2018).

Na data de 24 de abril de 2007, foi publicado o Decreto N.º 6.095, que estabeleceu as diretrizes para o processo de integração de instituições federais de educação tecnológica, para fins de constituição do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFET).

Neste, foi delineado que os IFETs se caracterizam como instituições de educação superior, básica e profissional, pluricurricular e

multicampi, especializadas na oferta de educação profissional e tecnológica nas diferentes modalidades de ensino, com base na conjugação de conhecimentos técnicos e tecnológicos às suas práticas pedagógicas (Art. 01, § 2º). No que diz respeito à implantação dos Institutos, deve-se levar em consideração bases territoriais definidas, como dimensão geográfica e as características históricas, culturais, sociais e econômicas (Art. 01, § 3º). (IFFluminense, 2018, p. 38).

Em 2008, o governo federal publicou a Lei N.º 11.892, que instituiu a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica e criou o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense e, com o novo desenho organizacional, inaugurou outros novos *campi*. Equiparada às universidades federais, a expansão da rede federal é caracterizada pelo movimento de “autonomia pedagógica”, “periferização” e “interiorização” de suas unidades, reafirmando sua postura em dar oportunidades de acesso à educação de excelência para milhares de jovens e adultos (IFFluminense, 2018).

Dentro dessa perspectiva, o *Campus Campos Guarus* do IFFluminense é uma das 14 unidades inauguradas entre os anos de 2003 e 2010, inseridas no Programa de Expansão da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica, que foi autorizado a funcionar através da Portaria Ministerial de nº 1.971, de 18 de dezembro de 2006, sendo reconhecida como uma instituição de referência em qualidade de ensino na cidade e adjacências (IFFluminense, 2016a).

O *campus* está localizado na avenida Souza Mota, nº 350 – Parque Fundão, situado à margem esquerda do rio Paraíba do Sul. Foi construído em uma área de 20 mil metros quadrados, e 16.417 metros quadrados de área urbana, cedida pelo 56º Batalhão de Infantaria do Exército. Em seu entorno territorial, temos o referido Batalhão, a Reitoria do IFFluminense, além de residências de população de baixa renda, com grande vulnerabilidade social, cultural, econômica e educacional (IFFluminense, 2016a).

A infraestrutura do *campus* conta com 10 blocos comportando 34 salas de aula, 34 laboratórios, 35 ambientes administrativos, biblioteca, 1 sala para o núcleo de pesquisa, 2 auditórios, quadra poliesportiva, vestiário, 1 estúdio de gravação, 1 sala e 1 observatório para o clube de astronomia, refeitório, 32 sanitários, estacionamento e quiosque de convivência.

O *campus* oferece para a população cursos de nível superior nas áreas de engenharia ambiental (bacharelado), enfermagem (bacharelado) e música com habilitação em educação musical (licenciatura); cursos técnicos em eletrônica, enfermagem, farmácia, eletromecânica e meio ambiente; além do Programa de Ensino de

Jovens e Adultos, voltado para maiores de 18 anos que ainda não concluíram o ensino médio. Atualmente, são cerca de 1500 alunos e 100 servidores que fazem parte do quadro do IFFluminense *Campus* Campos Guarus. (IFFluminense, 2016a).

O *Campus* Campos Guarus estimula uma série de atividades que privilegiam a articulação teoria-prática na formação integral do estudante, no que se refere à indissociabilidade do ensino com a pesquisa e a extensão. Dentre essas atividades, destaca-se o Programa “Centros de Memória nos *campi* do Instituto Federal Fluminense”, instituído em 2012 pela Pró-reitoria de Extensão, Cultura, Esporte e Diversidade (Proex) do IFFluminense, que visa preservar e divulgar a memória e a história da instituição e das regiões em que está inserida (IFFluminense, 2016b).

A proposta do programa é que cada Centro de Memória possa identificar e desenvolver projetos específicos voltados para a preservação e divulgação da memória vinculada com a sua realidade institucional e/ou regional (Bastos; Lopes, 2014).

Segundo Lopes<sup>51</sup>, ainda há muito o que fazer no sentido de institucionalizar esses Centros de Memória, tendo em vista que eles apresentam fragilidades devido à alternância das propostas e na coordenação dos projetos. Os projetos são selecionados por meio de edital, que, após aprovação, são autorizados a funcionar durante o período de um ano.

Lopes<sup>52</sup> destacou que, mesmo diante da fragilidade que o referido projeto apresenta, só foi possível implementar as primeiras ações de divulgação das obras do maestro Ligiero por meio desses editais, como também ter o apoio da direção do *campus* para adquirir um espaço físico para receber o arquivo pessoal do maestro.

---

<sup>51</sup> Entrevista de pesquisa concedida por LOPES, Gustavo Gomes. Entrevistadora: Marieta Oliveira de Paula. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (FCRB), 2 mar. 2023. 3 vídeos (42 min.). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice B desta dissertação.

<sup>52</sup> *Idem* nota 51.

**Figura 18** – A chegada do arquivo pessoal do maestro Ligiero no IFFluminense *Campus Campos Guarus*



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

**Figura 19** – O arquivo pessoal do maestro Ligiero ainda embalado na sala do Centro de Memória do IFFluminense *Campus Campos Guarus*



Fonte: Acervo pessoal de Adler dos Santos Tatagiba.

A estrutura na qual o arquivo pessoal do maestro está armazenado fica localizada no bloco F, sala 107, e conta com um espaço com armários, ar-condicionado e amplas janelas. O espaço não é de uso exclusivo para o armazenamento do referido arquivo, possuindo materiais de outras atividades desenvolvidas pelo Centro de Memória do *Campus Campos Guarus*.

**Figura 20** – Fachada do prédio – bloco F



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

**Figura 21** – Sala do Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

É importante destacar que, diante da imperiosa necessidade de preservação do referido arquivo e da memória de um músico representante da região Norte e Noroeste Fluminense com uma obra musical de excelência, a entrega da guarda deste arquivo pessoal ao Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus propicia à instituição o cumprimento de sua missão enquanto instituição pública de ensino que se preocupa com o patrimônio cultural e histórico de sua região, por meio de seus Centros de Memória. No caso do IFFluminense *Campus* Campos Guarus, destacamos que se trata do primeiro Centro de Memória na instituição a abrigar um acervo especializado em música.

## **4 ARRANJO DOCUMENTAL E DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA: UMA PROPOSTA PARA O ARQUIVO PESSOAL DO MAESTRO JOSÉ CARLOS LIGIERO**

Para representar a estrutura intelectual do arquivo pessoal do maestro Ligiero, foi determinante realizar o estudo da vida pessoal, social e profissional do titular do arquivo, e coletar informações sobre os elementos formais (gênero documental, dimensão e suporte) e contextuais (datas, nomes dos produtores e assuntos) existentes no conjunto documental recebido pelo Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus.

Destacamos que a constituição das séries, subséries e dossiês foram estabelecidas seguindo como diretriz a preservação do contexto orgânico em que os documentos foram produzidos.

### **4.1 Arranjo documental para o arquivo pessoal do maestro Ligiero**

O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* conceitua arranjo documental como uma “sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido” (Arquivo Nacional, 2005, p. 37).

Para construção do quadro de arranjo documental do arquivo pessoal do maestro Ligiero, adotamos como aporte teórico a definição do *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, que o conceitua como “esquema estabelecido para o arranjo dos documentos de um arquivo, a partir do estudo das estruturas, funções ou atividades da entidade produtora e da análise do acervo” (Arquivo Nacional, 2005, p. 141).

A partir do conhecimento da biografia do titular do arquivo, através da qual identificamos suas funções ou atividades profissionais, pessoais e sociais, combinada com a análise do conjunto documental, foi possível elaborar, em linhas gerais, as séries com os segmentos que representam sua vida pessoal, social e profissional: na série *Vida pessoal e social*, encontramos documentos relacionados a sua vida pessoal e com seus vínculos familiares e sociais; na série *Carreira musical*, temos documentos que dizem respeito a sua produção intelectual oriunda das suas atividades como maestro, trombonista, flautista, compositor e arranjador, além de partituras e partes musicais produzidas por terceiros; na série *Atividades docentes*, temos documentos vinculados às escolas em que atuou, material produzido para ministrar suas aulas, além de trabalhos

realizados pelos seus alunos; na série *Títulos, prêmios e homenagens*, encontramos documentos referentes aos títulos, prêmios e homenagens que recebeu ao longo de sua trajetória artística e profissional; na série *Associações e entidades de classe*, temos documentos que dizem respeito à sua atuação como delegado, membro da Ordem dos Músicos e demais instituições; e, por último, temos a série *Documentos complementares*, na qual encontramos documentos produzidos após seu falecimento.

Com base na análise contextual anteriormente realizada, apresentamos, a seguir, a proposta de estrutura do quadro de arranjo documental para fundo do arquivo pessoal do maestro Ligiero:

**Quadro 01** – Proposta de estrutura para o quadro de arranjo documental do titular do arquivo

Série	Subsérie	
Vida pessoal e social	Documentos identitários	
	Formação escolar e musical	
	Documentos financeiros	
	Relações sociais	
	Relações familiares	
	Saúde	
Carreira musical	Produção musical e publicações	Dossiê 1: autoria do produtor
		Dossiê 2: autoria de terceiros
	Instrumentos musicais	
	Gestão e participação em atividades culturais	
Atividades docentes	Trabalhos de alunos	
	Material didático	
Títulos, prêmios e homenagens		
Associações e entidades de classe		
Documentos complementares		

Fonte: Elaborado pela autora.

## 4.2 Norma de Descrição Arquivística Brasileira – NOBRADE e o arquivo pessoal do maestro Ligiero

Após o percurso de contextualizar a trajetória pessoal, social e profissional do maestro, bem como a história arquivística do acervo, nesta subseção, vamos apresentar os principais parâmetros da NOBRADE, ferramenta indicada na implementação de boas práticas para descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro Ligiero.

De acordo com a NOBRADE a descrição arquivística é um recurso muito importante na gestão dos arquivos, pois facilita seu entendimento, tornando-os arquivos inteligíveis e consultáveis. A aplicabilidade da padronização da descrição é a base para proporcionar uma melhor qualidade do trabalho técnico, permitindo economizar os recursos aplicados, e o acesso mais eficiente às informações recuperadas (CONARQ, 2006).

As diretrizes da NOBRADE orientam como descrever os documentos arquivísticos no Brasil, sendo que seu padrão de descrição permite intercâmbio e acesso de informações em nível internacional. A norma estabelece uma hierarquia a partir de seis níveis principais de descrição:

[...] acervo da entidade custodiadora (nível 0), fundo ou coleção (nível 1), seção (nível 2), série (nível 3), dossiê ou processo (nível 4) e item documental (nível 5). São admitidos como níveis intermediários o acervo da subunidade custodiadora (nível 0,5), a subseção (nível 2,5) e a subsérie (nível 3,5). (CONARQ, 2006, p. 11).

Para melhor entendimento dos níveis de descrição estabelecidos pela NOBRADE, entendemos ser fundamental apresentar, conforme exposto no Quadro 2, os conceitos de cada um desses níveis, utilizando como base o glossário disponibilizado na referida norma:

**Quadro 02** – Definições dos níveis de descrições estabelecidos pela NOBRADE

Termo Técnico	Definição
Nível 0 (entidade custodiadora)	Entidade responsável pela custódia e acesso a um acervo.
Nível 1 (fundo)	Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo.
Nível 1 (coleção)	Conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente.
Nível 2 (seção)	Subdivisão da estrutura hierarquizada de organização que corresponde a uma primeira fração lógica do fundo ou

	coleção, em geral reunindo documentos produzidos e acumulados por unidade(s) administrativa(s) com competências específicas, também chamada grupo ou subfundo.
Nível 3 (série)	Subdivisão da estrutura hierarquizada de organização de um fundo ou coleção que corresponde a uma sequência de documentos relativos à mesma função, atividade, tipo documental ou assunto.
Nível 4 (dossiê)	Unidade de arquivamento constituída de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto).
Nível 4 (processo)	Unidade de arquivamento constituída de documentos oficialmente reunidos no decurso de uma ação administrativa ou judicial.
Nível 5 (item documental)	Documento que compõe dossiê ou processo.

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

A fim de potencializar o acesso à informação, a NOBRADE prevê a existência de oito áreas, compreendendo 28 elementos de descrição, sendo sete deles considerados obrigatórios (CONARQ, 2006, p. 19), conforme exposto no Quadro 3 a seguir.

**Quadro 03** – Relação das oito áreas da NOBRADE com seus respectivos elementos de descrição

1	Área de identificação, onde se registra informação essencial para identificar a unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
1.1	Código de referência, tem como objetivo identificar a unidade de descrição. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório;
1.2	Título, tem como objetivo identificar nominalmente a unidade de descrição. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório;
1.3	Data(s), tem como objetivo informar a(s) data(s) da unidade de descrição. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório no que tange à data-crônica;
1.4	Nível de descrição, tem como objetivo identificar o nível da unidade de descrição em relação às demais. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório; e
1.5	Dimensão e suporte, tem como objetivo identificar as dimensões físicas ou lógicas e o suporte da unidade de descrição. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório.
2	Área de contextualização, onde se registra informação sobre a proveniência e custódia da unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
2.1	Nome(s) do(s) produtor(es), tem como objetivo identificar o(s) produtor(es) da unidade de descrição. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório;
2.2	História administrativa / biografia, tem como objetivo oferecer informações referenciais sistematizadas da trajetória do(s) produtor(es), da sua criação ou nascimento até a sua extinção ou falecimento;

2.3	História arquivística, tem como objetivo oferecer informações referenciais sistematizadas sobre a história da produção e acumulação da unidade de descrição, bem como sobre a sua custódia; e
2.4	Procedência, tem como objetivo identificar a origem imediata de aquisição ou transferência da unidade de descrição.
3	Área de conteúdo e estrutura, onde se registra informação sobre o assunto e a organização da unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
3.1	Âmbito e conteúdo, tem como objetivo fornecer aos usuários informações relevantes ou complementares ao título (1.2) da unidade de descrição;
3.2	Avaliação, eliminação e temporalidade, tem como objetivo fornecer informação sobre qualquer ação relativa à avaliação, seleção e eliminação;
3.3	Incorporações, tem como objetivo informar o usuário sobre acréscimos previstos à unidade de descrição; e
3.4	Sistema de arranjo, tem como objetivo fornecer informação sobre a estrutura interna, ordem e/ou sistema de arranjo da unidade de descrição.
4	Área de condições de acesso e uso, onde se registra informação sobre o acesso à unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
4.1	Condições de acesso, tem como objetivo fornecer informação sobre as condições de acesso à unidade de descrição e, existindo restrições, em que estatuto legal ou outros regulamentos se baseiam. Observação: Este elemento de descrição é obrigatório nos níveis 0 e 1;
4.2	Condições de reprodução, tem como objetivo identificar qualquer restrição quanto à reprodução da unidade de descrição;
4.3	Idioma, tem como objetivo identificar o(s) idioma(s), escrita(s) e sistemas de símbolos utilizados na unidade de descrição;
4.4	Características físicas e requisitos técnicos, tem como objetivo fornecer informação sobre quaisquer características físicas ou requisitos técnicos importantes que afetem o uso da unidade de descrição; e
4.5	Instrumentos de pesquisa, tem como objetivo identificar os instrumentos de pesquisa relativos à unidade de descrição.
5	Área de fontes relacionadas, onde se registra informação sobre outras fontes que têm importante relação com a unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
5.1	Existência e localização dos originais, tem como objetivo indicar a existência e a localização, ou inexistência, dos originais de uma unidade de descrição constituída por cópias;
5.2	Existência e localização de cópias, tem como objetivo indicar a existência e localização de cópias da unidade de descrição;
5.3	Unidades de descrição relacionadas, tem como objetivo identificar a existência de unidades de descrição relacionadas; e
5.4	Nota sobre publicação, tem como objetivo identificar publicações sobre a unidade de descrição ou elaboradas com base no seu uso, estudo e análise, bem como as que a referenciem, transcrevam ou reproduzam.
6	Área de notas, onde se registra informações sobre o estado de conservação e/ou qualquer outra informação sobre a unidade de descrição que não tenha lugar nas áreas anteriores, sendo adotada a seguinte subdivisão:
6.1	Notas sobre conservação, tem como objetivo fornecer informações sobre o estado de conservação da unidade de descrição, visando orientar ações preventivas ou reparadoras; e

6.2	Notas gerais, tem como objetivo fornecer informação que não possa ser incluída em nenhuma das outras áreas ou que se destine a completar informações que já tenham sido fornecidas.
7	Área de controle da descrição, onde se registra informação sobre como, quando e por quem a descrição foi elaborada, sendo adotada a seguinte subdivisão:
7.1	Nota do arquivista, tem como objetivo fornecer informação sobre a elaboração da descrição;
7.2	Regras ou convenções, tem como objetivo identificar as normas e convenções em que a descrição é baseada; e
7.3	Data(s) da(s) descrição (ões), tem como objetivo indicar quando a descrição foi preparada e/ou revisada.
8	Área de pontos de acesso e descrição de assuntos, onde se registra os termos selecionados para localização e recuperação da unidade de descrição, sendo adotada a seguinte subdivisão:
8.1	Pontos de acesso e indexação de assuntos, tem como objetivo registrar os procedimentos para recuperação do conteúdo de determinados elementos de descrição, por meio da geração e elaboração de índices baseados em entradas autorizadas e no controle do vocabulário adotado.

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

Devido a sua flexibilidade, a NOBRADE pode ser utilizada na descrição de quaisquer documentos, no que se refere aos elementos formais – como dimensão, suporte e gênero documental –; e contextuais – como datas, nomes dos produtores e assuntos. No caso de “informações específicas para determinados gêneros de documentos, podem e devem, sempre que necessário, ser acrescentadas” (CONARQ, 2006, p. 19).

Uma outra contribuição relevante da NOBRADE é a apresentação prática de seu uso por meio de três apêndices que servem de modelo para orientar os profissionais na aplicação de sua metodologia. O “Apêndice A – Modelo de níveis de descrição” exemplifica um modelo hierárquico de um fundo, com combinações possíveis de níveis de descrição. O “Apêndice B – Relações entre registros de descrição e de autoridade” demonstra as compatibilidades entre descrição(ões) arquivística(s) normalizada(s) de acordo com a ISAD(G) ou regras nacionais compatíveis e os registros de autoridade arquivística de acordo com a ISAAR(CPF) ou regras nacionais compatíveis. O “Apêndice C – Exemplos integrais” apresenta casos reais da aplicabilidade da norma, com a descrição de cada área e seus respectivos elementos descritivos (CONARQ, 2006).

Com base no aporte teórico da NOBRADE, na próxima subseção, serão apresentadas fichas para descrição arquivística contendo as oito áreas e os 28 elementos de descrição no nível de 1 (fundo) e no nível 3 (série) para o arquivo em questão.

#### 4.2.1 Descrição do arquivo pessoal do maestro Ligiero

Baseado no modelo apresentado no “Apêndice C - Exemplos integrais” da NOBRADE, elaboramos fichas de descrição arquivística para o arquivo pessoal do maestro Ligiero. Destacamos que o quantitativo mencionado não representa precisamente a totalidade de documentos constantes do arquivo pessoal do maestro Ligiero, mas servem de referência para descrição no nível 1 (fundo) e no nível 3 (série).

**Quadro 04** – Ficha de descrição arquivística no nível 1 (fundo) Maestro José Carlos Ligiero

1 Área de identificação		
1.1	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL
1.2	Título	Maestro José Carlos Ligiero
1.3	Data(s)	Cerca de 1878-2017
1.4	Nível de descrição	Fundo (1)
1.5	Dimensão e suporte	Gênero bibliográfico: 83 itens (folhetos – 35 itens, livros – 48 itens); Gênero filmográfico: 59 itens (fitas videomagnéticas – 59 itens); Gênero iconográfico: 1.356 itens (cartazes – 45 itens, cartões-postais – 23 itens, cartões de Natal – 5 itens, cartões de aniversário – 16 itens, santinhos – 8 itens, diapositivos – 61 itens, fotografias – 1.019 itens, negativos fotográficos - 179 itens); Gênero sonoro: 69 itens (discos de vinil – 7 itens, fitas audiomagnéticas – 62 itens); Gênero textuais: 12 m e 80 cm, 1 pasta polionda e certificado – 82 itens; e Gênero tridimensionais: 16 itens.
2 Área de contextualização		
2.1	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930-2017)
2.2	História administrativa/Biografia	Nasceu em Comendador Venâncio, Itaperuna - Rio de Janeiro, em 04/12/1930, filho de Francisco de Matos Ligiero e Maria do Carmo Goulart Ligiero. Seu primeiro professor de música foi Orlando Tupini, que o ensinou a tocar trombone. Em 1947, formou a banda-baile Ases da Melodia e, no ano de 1950, passou a integrar a Orquestra Itaperuna. No dia 24 de janeiro de 1953, casou-se com Irani de Jesus, com quem teve quatro filhos. Em 1959, tornou-se arranjador e regente da banda de música da Sociedade Musical Itaperunense. Entre os anos 1960 e 1970, matriculou-se no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (CBM) para cursar teoria musical, canto coral, harmonia e morfologia, ritmo e percepção. Ato contínuo, passou a atuar como docente no ensino musical em escolas particulares e públicas, além de ser

		<p>responsável por diversas cadeiras oferecidas pelas escolas de músicas conveniadas ao Conservatório Brasileiro de Música (CBM) na região Norte Fluminense e em cidades do Espírito Santo. Ao longo de sua vida, também desenvolveu gosto e habilidade pela arte de fotografar e, em 1977, expôs na Sala Cecília Meirelles, a convite do pianista Miguel Proença. Recebeu vários prêmios pelo seu trabalho em prol da música, especialmente no que se refere ao universo de bandas. Inclusive, em 2004, foi agraciado com o Prêmio Golfinho de Ouro na categoria Preservação do Patrimônio, pelo governo do estado do Rio de Janeiro. Em 2013, devido a sua restrição física, o maestro foi morar com sua esposa em Niterói, para ficar perto dos filhos e para ter acesso mais especializado para tratar da sua saúde. Morreu em setembro de 2017, na cidade de Niterói - Rio de Janeiro.</p>
2.3	História arquivística	<p>Natureza jurídica: privada  Classificação: fundo</p> <p>As partituras constituem os documentos aos quais o produtor do arquivo dedicou mais atenção e cuidado em organizar, acumular e preservar. Nesse contexto, podemos inferir que elas se revelam como os mais relevantes indícios da trajetória de uma vida dedicada à música, e onde encontramos registrada uma parcela significativa do seu processo de criação. As partituras foram organizadas, de forma geral, por categorias – música para casamento, música para coral, coral uma voz, duas ou três vozes, música sacra, música folclórica, composições autorais, dentre outras –, sendo armazenadas, na maioria das vezes, em pastas do tipo polionda. No arquivo do produtor, há também fotografias, recortes de jornal, <i>folders</i>, gravação em VHS, documentos relacionados à sua vida pessoal e aos seus vínculos familiares e sociais, anotações de aula, apostilas, atividades realizadas pelos seus alunos, documentos referentes aos títulos, prêmios e homenagens recebidos ao longo de sua trajetória artística e profissional. No referido arquivo, encontram-se também documentos produzidos por terceiros e que foram preservados pelo produtor, como é o caso de quatro encadernações em capa dura com várias edições para piano datadas de 1912 e 1913, pertencentes a Emília Diniz, além de um conjunto de partituras manuscritas da Igreja São José do Avaí, no qual consta identificação no documento com o nome do padre Humberto Lindelauf e a data de 3 de março de 1959. Sobre sinistros causados pelas águas, verificamos, por meio de entrevista, que a residência do produtor se situava a poucos metros do rio Muriaé, e que as fortes chuvas que atingiam a região frequentemente inundavam todo o primeiro andar da residência, acarretando perdas significativas no acervo documental. Além das perdas provocadas pela enchente,</p>

		<p>constatamos que a residência do produtor permaneceu fechada entre os anos de 2013 e 2020, ocasionando danos ao conjunto documental, devido à umidade, à poeira e aos agentes biológicos, como baratas, cupins e traças. No que se refere às dispersões, constatamos, por meio dos depoimentos de suas filhas, que houve uma seleção em seu arquivo de documentos de foro íntimo, bem como simbólicos e afetivos, que foram distribuídos entre os herdeiros de primeiro grau, dos quais, inicialmente, podemos destacar: fotografias, instrumentos musicais, máquinas fotográficas, troféus, placas de homenagem, documentos identitários e documentos audiovisuais. O arquivo pessoal do maestro José Carlos Ligiero vem sendo objeto de pesquisa acadêmica desde 2009, quando o musicólogo Adler dos Santos Tatagiba iniciou sua pesquisa de mestrado, que culminou, em 2011, no trabalho intitulado <i>O Acervo José Carlos Ligiero</i>. A pesquisa sobre o arquivo foi realizada na residência do maestro, sendo supervisionado pelo próprio. Durante o processo de elaboração da pesquisa, o maestro começa entender a relevância da representação documental que ele acumulou e manifestou o desejo de encontrar um local apropriado para custodiar seu arquivo, expressando a intenção de entregar seu legado documental aos cuidados do musicólogo. Adler se sentiu honrado com a proposta, porém, explicou ao maestro o motivo de não poder aceitar a doação (por não dispor de espaço e condições apropriadas para a salvaguarda do referido material de arquivo) e se comprometeu a unir esforços para buscar uma instituição que pudesse prover as condições mínimas de salvaguarda e tratamento para preservar este relevante arquivo. No ano de 2013, por causa dos sintomas da doença de Parkinson, o maestro Ligiero mudou-se de Itaperuna para a cidade de Niterói, para ficar mais próximo dos filhos, deixando o seu acervo em sua residência. Em janeiro de 2016, Adler dos Santos Tatagiba, tomou posse no IFFluminense Campus Campos Guarus, no cargo de professor, e, em 2017, tornou-se coordenador do Centro de Memória do <i>campus</i>, propondo como projeto de extensão a salvaguarda do conjunto documental em questão. Dessa forma, iniciaram-se as negociações com o maestro e seus familiares para que a instituição pudesse receber o arquivo. O maestro Ligiero veio a falecer em 12 de setembro de 2017 e as conversas com os herdeiros se estenderam até agosto de 2020. Já em meio à pandemia de covid-19, o professor Adler recebeu o convite dos filhos de Ligiero para ir a Itaperuna retirar o arquivo pessoal do maestro, uma vez que a residência de Ligiero fora posta à venda e, conseqüentemente, isso poderia acarretar maiores danos ao arquivo. O arquivo pessoal do maestro foi recolhido por Adler dos Santos Tatagiba no dia 24 de setembro de 2020, mas ficou, ao longo de</p>
--	--	--

		2020 e 2021 em razão da pandemia, sem ações de tratamento devido às determinações de respeitar o isolamento social no âmbito das diretrizes institucionais. Só a partir de 2022 é que foi possível retomar as propostas de organização do arquivo pessoal do maestro Ligiero.
2.4	Procedência	Os documentos acumulados pelo maestro Ligiero ao longo de sua trajetória pessoal e profissional foram doados pelos herdeiros para o IFFluminense <i>Campus Campos Guarus</i> , sem formalização de instrumento de contrato para transferência de propriedade. O conjunto documental foi recebido pelo servidor Adler dos Santos Tatagiba na residência do produtor, localizada na rua Tiradentes, nº 37, Centro, Itaperuna – RJ, em 24 de setembro de 2020.
<b>3 Área de conteúdo e estrutura</b>		
3.1	Âmbito e conteúdo	<p>O referido fundo é dividido em seis séries, a saber: <i>Vida pessoal e social</i>; <i>Carreira musical</i>; <i>Atividades docentes</i>; <i>Títulos, prêmios e homenagens</i>; <i>Associações e entidades de classe</i>; <i>Documentos complementares</i>.</p> <p>Na série <i>Vida pessoal e social</i>, encontramos documentos relacionado a sua vida pessoal e seus vínculos familiares e sociais, tais como: encadernação com propagandas diversas, fotografias, livros com dedicatória dos autores, certidão, recibo, contracheques, contrato, extratos bancários, nota fiscal, carta, convite, fatura de luz e telefone; cartão de aniversário, cartão postal, santinho, receita médica, exame de saúde, dentre outros.</p> <p>A série <i>Carreira musical</i> reúne o maior volume documental no que diz respeito a sua produção intelectual oriunda das suas intensas atividades como maestro, compositor e arranjador, além de partituras e partes musicais produzidas por terceiros, manuscritos de suas composições e arranjos musicais, registros fotográficos, registro de gravações de suas apresentações em VHS, programas de concertos e recitais, retretas, panfletos, <i>folders</i>, convites, cartas, contrato, nota fiscal, ofício, recibo, edições musicais, livros, cadernos de estudos e instrumentos musicais.</p> <p>A série <i>Atividades docentes</i> é constituída por documentos, tais como nomeações, portarias, realização de aulas, anotações, apostilas, atividades realizadas pelos seus alunos, entre outros.</p> <p>A série <i>Títulos, prêmios e homenagens</i> reúne documentos referentes aos títulos, prêmios e homenagens que o maestro recebeu ao longo de sua trajetória artística e profissional.</p> <p>A série <i>Associações e entidades de classe</i> compreende documentos que dizem respeito à sua atuação como delegado e membro da Ordem dos Músicos e inclui</p>

		<p>correspondência, ofício, prestação de contas, contratos, formulários, além de sua participação em outras associações.</p> <p>A série <i>Documentos complementares</i> é composta por documentos anexados ao arquivo após a morte do seu titular. Inclui documentos sobre a homenagem póstuma ao titular do arquivo por parte da diretoria do IFFluminense <i>Campus</i> Itaperuna: ofícios e discursos por ocasião da inauguração do Cineteatro Maestro José Carlos Ligiero, mensagem de pêsames, <i>banners</i>; recortes de jornais e revistas informando sobre sua morte e destacando sua vida e obra, decreto de luto oficial emitido pela Prefeitura de Itaperuna, dentre outros.</p> <p>Destacamos, no acervo, os manuscritos dos arranjos e composições do maestro Ligiero; quatro encadernações em capa dura com várias edições para piano datadas de 1912 e 1913, pertencentes a Emília Diniz; encadernação tipo portfólio com propagandas diversas; e cópia reprográfica da partitura <i>Quadrilha para piano</i> de autoria de Giuseppe Masini, com data provável de 1878.</p>
3.2	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3	Incorporações	Não identificado.
3.4	Sistema de arranjo	<p>O fundo encontra-se organizado em seis séries: <i>Vida pessoal e social</i>; <i>Carreira musical</i>; <i>Atividades docentes</i>; <i>Títulos, prêmios e homenagens</i>; <i>Associações e entidades de classe</i>; <i>Documentos complementares</i>.</p> <p>Estágio de tratamento: em fase de organização.</p>
<b>4 Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3	Idioma	Português, inglês, italiano e alemão.
4.4	Características físicas e requisitos técnicos	Necessidade de uso de projetor de diapositivos, de vitrola e de gravador de fita cassete.
4.5	Instrumentos de pesquisa	<p>Listas elaboradas pelo pesquisador Adler Tatagiba, que descreve as composições e os arranjos musicais produzidos pelo maestro:</p> <p>Lista 1: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo: “32 pastas organizadas por Ligiero no armário do estúdio”.</p>

		<p>Lista 2: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo “36 pastas organizadas por Ligiero no armário verde”.</p> <p>Ficha para descrição de séries do arquivo pessoal do maestro Ligiero.</p>
<b>5 Área de fontes relacionadas</b>		
5.1	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4	Nota sobre publicação	<p>BRAGA, Carlos Alberto (Braguinha) (Música); VINHA, Alberto Ribeiro da (Letra); LIGIERIO, José Roberto (Arranjo); JARDIM, Marcelo (Revisão). <i>Copacabana</i>. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Série Música Brasileira pra Banda, III). Disponível em: <a href="https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/serie-musica-brasileira-pra-bandas/1-copacabana-partitura.pdf">https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/serie-musica-brasileira-pra-bandas/1-copacabana-partitura.pdf</a>. Acesso em: dez. 2023.</p> <p>CARPI, Flora Malta. <i>Flora em versos</i>: poesia. Ilustrações de José Carlos Ligiero. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1999.</p> <p>LIGIERO, Kátia Maria. <i>O mundo que o músico vê</i>. Ilustrações de José Carlos Ligiero. Itaperuna: Editora Hoffmann Ltda, [200-?].</p> <p>LIGIERO, Pedro Fernando. <i>Cantos da vida</i>: da bola à magistratura. Ilustrações de José Carlos Ligiero. Itaperuna: Damadá Editora Ltda, [198-?].</p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. <i>O acervo de José Carlos Ligiero</i>. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.</p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. Acervo José Carlos Ligiero e as fontes documentais musicais da trajetória musical de tradição europeia na região noroeste fluminense na segunda metade do século XIX: o caso do compositor Giuseppe Masini. In: III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes, 2019, São João Del Rey. III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes, 2019. p. 256-276. Disponível em: <a href="https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/III%20EMHCV%20-%20Caderno%20de%20resumos.pdf">https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/III%20EMHCV%20-%20Caderno%20de%20resumos.pdf</a>. Acesso em: dez. 2023.</p>

		<p>TATAGIBA, Adler dos Santos. A colonialidade do saber em música: narrativas sobre a presença do músico Giuseppe Masini em Laje do Muriaé no último quarto do século XIX. Debates: Cadernos do Programa de pós-Graduação em Música, v. 26, p. 148-158, 2022. Disponível em: <a href="https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12611/11602">https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12611/11602</a>. Acesso em: dez. 2023.</p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. Projeto “Conjunto de Cordas Dedilhadas da Licenciatura em Música do IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus”, que em seu repertório utilizavam algumas peças do maestro, como por exemplo: Cantiga, Consolo e Luar de Pedras Negras.</p>
<b>6 Área de notas</b>		
6.1	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação. Observamos alguns danos no conjunto documental, tais como: partituras com páginas ilegíveis, documentos textuais com danos causados por agentes biológicos (baratas, brocas, cupins, traças), fitas rolo e VHS em processo de oxidação, fitas audiomagnéticas com pontas danificadas, negativos fotográficos amassados.
6.2	Notas gerais	O documento mais antigo existente no fundo é uma cópia reprográfica da partitura <i>Quadrilha para piano</i> de autoria de Giuseppe Masini, com data provável de 1878 (que assume um lugar de “original” no conjunto documental).
<b>7 Área de controle da descrição</b>		
7.1	Nota do arquivista	<p>O fundo do maestro Ligiero não recebeu tratamento técnico arquivístico. Sugere-se que seja organizado baseado no princípio da proveniência, considerando os indícios de uma ordem original.</p> <p>A série <i>Carreira musical</i>, será organizada de acordo com:</p> <p>CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM. <i>Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público</i>. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018. Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.</p>
7.2	Regras ou convenções	<p>CONARQ. <i>NOBRADE</i>: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.</p> <p>FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. <i>Código de catalogação anglo-americano</i>. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.</p>

		RECINE, Analúcia dos Santos Viviani; MACAMBYRA, Marina Marchini. <i>Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA</i> . 3. ed. rev. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA-USP, 2023.
7.3	Data(s) da(s) descrição(ões)	Dezembro de 2023.
<b>8 Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1	Pontos de acesso e indexação de assuntos	<p>OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:</p> <p>Descritores: arranjos musicais autorais; arranjos musicais de terceiros; atividades culturais; catolicismo; composições autorais; composições de terceiros; concursos musicais; condolência; congratulação; defesa da classe musical; delegado da Ordem dos Músicos; didática musical; direitos autorais; edições musicais; educação musical; eleição; felicitações; finanças pessoais; fiscalização do exercício da profissão; homenagem póstuma; homenagem; honra ao mérito; igreja católica; instrumentos musicais; luto; manuscritos musicais autorais; manuscritos musicais de terceiros; material didático; membro da Ordem dos Músicos; moção; notas fúnebres; práticas interpretativas instrumental; práticas interpretativas vocal; prêmio; professor de canto; professor de música; registro de chapa; relação familiar; solenidade; teoria musical; título benemérito; título honorário; transcrição musicais; tratamento de saúde; vida pessoal; vida social.</p> <p>Espécies: apostila; bula; caderno; carta; certificado de garantia de eletrodoméstico; certificado; comprovante de pagamento; comprovante de rendimento; contratos; convite; correspondência; declaração; decreto; diapositivo; diploma; discurso; documento identitário; documentos musicográficos; exercício para alunos; extrato bancário; fatura de cobrança; folder; formulário; fotografia; lista de presença; mensagem de pêsames; negativo fotográfico; ofício; ordem de serviço; pífano; prestação de contas; programa de concertos e recitais; programa de disciplina; prospecto; prova; receita médica; recortes de jornais; regulamento; resolução; resultado de exame médico; retreta; revistas; roteiro de homenagem; selo; telegrama; título de sócio proprietário; trabalhos de alunos.</p> <p>Personalidades: Antonio Goulart Ligiero; Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro; Banco Itaú; Banco do Brasil; Câmara Municipal de Além Paraíba; Câmara Municipal de Bom Jesus do Itabapoana; Carangola Tênis Clube; Casa de Portugal de Teresópolis; CERJ – Companhia de Eletricidade do Estado do Rio de Janeiro; Colégio Bittencourt; Colégio</p>

		<p>Estadual 10 de Maio; Colégio Estadual Marechal Deodoro da Fonseca; Concessionária Fiat Automóveis S.A; Conselho Regional [da Ordem dos Músicos do Brasil] do Estado do Rio de Janeiro; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Levy de Aquino Xavier; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Santa Cecília; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Santa Marcelina; Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda; Deputado Cory Pillar; Dorila Cardoso Rosmaninho; Emília Diniz; Escola de Música Saint’Clair Pinheiro; Escola de Música Villa-Lobos; Federação Fluminense de Bandas de Música Cívica; Flora Malta Carpi; Francisco de Matos Ligiero; Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro; Geraldo Moraes Miranda; Governo do Estado do Rio de Janeiro; Grupo Escolar Comendador Venâncio; Halen Veículos Ltda.; IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus; IFFluminense <i>Campus</i> Itaperuna; Igreja Matriz São Benedito – Itaperuna; Igreja São José do Avaí; Irani P. de Jesus Ligiero; Itaperuna Tênis Club; Itapuã Club; João Batista Vianna; João Goulart Ligiero; Kátia Maria Ligiero; Lions Clube de Bom Jesus de Itabapoana; Lubélia de Souza Brandão; Maria do Carmo Goulart Ligiero; Nicolino Mazzine; Itaperuna; 9º Batalhão de Polícia Militar do Estado de Minas Gerais; Ordem dos Músicos do Brasil; Orlando Tupine; Orquestra <i>Star Dust</i>; Orquestra Tabajara; Padre Humbert Lindelauf; Pedro Fernando Ligiero; Prefeitura Municipal de Cordeiro; Prefeitura Municipal de Itaperuna; Prefeitura Municipal de Laje do Muriaé; Prefeitura Municipal de Palma – MG; Prefeitura Municipal de São Fidélis; Prêmio Golfinho de Ouro; Rádio Itaperuna Ltda; Rita Cássia Ligiero; Sala Cecília Meirelles; Scala Rio de Janeiro; Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Estado de Cultura e Esporte do Governo do Estado do Rio de Janeiro; Segunda Circunscrição do Serviço Militar da 1ª Região Militar; Severino Araújo; Telemar; Telerj – Telecomunicação do Rio de Janeiro; Virgínia Salgado Fiúza; 29º Batalhão da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro; 21º Grupamento de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro – Itaperuna.</p>
--	--	--

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 05** – Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) *Vida pessoal e social*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL VPS
1.2.	Título	Vida pessoal e social
1.3.	Data(s)	1932- 2015

1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	Gênero bibliográfico: 19 itens (livros – 19 itens); Gênero iconográficos: 2.209 itens (cartões-postais – 23 itens, cartão de natal – 5 itens, cartão de aniversário – 16 itens, santinho – 8 itens, diapositivos – 61 itens, fotografias – 917 itens, negativos fotográficos - 179 itens); e Documentos textuais: 1,8 m.
<b>2. Área de contextualização</b>		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.
2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
<b>3. Área de conteúdo e estrutura</b>		
3.1.	Âmbito e conteúdo	A série reúne documentos referentes à vida pessoal, relações familiares e sociais, tais como: encadernação tipo portfolio com propagandas diversas, fotografia, livro com dedicatória de autor, certidão, recibo, carteira de habilitação; contracheque, contrato, portaria de nomeação, extrato bancário, nota fiscal, carta, convite, título de sócio proprietário, fatura de energia elétrica, fatura de telefone, cartão de aniversário, cartão postal, santinho, receita médica, exame de saúde, dentre outros. A referida série está dividida em seis subséries: Documentos Identitários, Formação Escolar e Musical, Documentos Financeiros, Relações Sociais, Relações Familiares e Saúde.
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	A série Vida Pessoal e Social se divide em seis subséries: Documentos Identitários, Formação Escolar e Musical, Documentos Financeiros, Relações Sociais, Relações Familiares e Saúde. Estágio de tratamento: em fase de organização.
<b>4. Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

4.3.	Idioma	Português, inglês e italiano
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Necessidade de uso de projetor de diapositivos.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Inexiste no momento.
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	CARPI, Flora Malta. <i>Flora em versos</i> : poesia. Ilustrações de José Carlos Ligiero. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1999.  LIGIERO, Kátia Maria. <i>O mundo que o músico vê</i> . Ilustrações de José Carlos Ligiero. Itaperuna: Editora Hoffmann Ltda, [200-?].  LIGIERO, Pedro Fernando. <i>Cantos da vida</i> : da bola à magistratura. Ilustrações de José Carlos Ligiero. Itaperuna: Damadá Editora Ltda, [198-?].
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação. Existência de alguns documentos textuais com manchas, descolorações, perfurações e negativos fotográficos amassados.
6.2.	Notas gerais	Não se aplica.
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. Código de catalogação anglo-americano. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Dezembro de 2023
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:  Descritores: catolicismo; congratulações; felicitações; finanças pessoais; igreja católica; relação familiar; tratamento de saúde; vida pessoal; vida social.

		<p>Espécies: bula; certificado de garantia de eletrodoméstico; comprovante de pagamento; comprovante de rendimento; convite de casamento; diapositivo; diploma; documento identitário; extrato bancário; fatura de cobrança; fotografia; negativo fotográfico; ordem de serviço; prospecto; receita médica; resultado de exame médico; selo; telegrama; título de sócio proprietário.</p> <p>Personalidades: Antonio Goulart Ligiero; Banco Itaú; Banco do Brasil; CERJ – Companhia de Eletricidade do Estado do Rio de Janeiro; Colégio Bittencourt; Concessionária Fiat Automóveis S.A.; Dorila Cardoso Rosmaninho; Flora Malta Carpi; Francisco de Matos Ligiero; Grupo Escolar Comendador Venâncio; Halen Veículos Ltda.; Igreja Matriz São Benedito – Itaperuna; Irani P. de Jesus Ligiero; Itaperuna Tênis Club; Itapuã Club; João Goulart Ligiero; Kátia Maria Ligiero; Maria do Carmo Goulart Ligiero; Nicolino Mazzine; Itaperuna; Orlando Tupine; Pedro Fernando Ligiero; Rita Cássia Ligiero; Sala Cecília Meirelles; Segunda Circunscrição do Serviço Militar da 1ª Região Militar; Telemar; Telerj – Telecomunicação do Rio de Janeiro.</p>
--	--	--

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 06** – Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) *Carreira musical*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL CM
1.2.	Título	Carreira musical
1.3.	Data(s)	Cerca de 1878 – 2010
1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	<p>Gênero bibliográfico: 63 itens (folhetos – 35 itens, livros – 28 itens);</p> <p>Gênero filmográfico: 59 itens (fitas videomagnéticas – 59 itens)</p> <p>Gênero iconográfico: 147 itens (cartazes – 45 itens, fotografias – 102 itens);</p> <p>Gênero sonoro: 69 itens (discos de vinil – 7 itens, fitas audiomagnéticas – 62 itens);</p> <p>Gênero textuais: 9 m; e</p> <p>Gênero tridimensionais: 15 itens.</p>
2. Área de contextualização		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.

2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
<b>3. Área de conteúdo e estrutura</b>		
3.1.	Âmbito e conteúdo	<p>A série reúne documentos referentes ao seu processo criativo musical e de criação musical de terceiros, tais como: manuscritos de suas composições e arranjos; partituras produzidas por terceiros; registros fotográficos; registro em vídeo de apresentações; registro em áudio de ensaios/apresentações; programação de concertos e recitais; retretas; panfletos; folders; convites; cartas; contrato; nota fiscal; ofício; recibo; edições musicais; livros com dedicatória dos autores; cadernos de estudos e instrumentos musicais.</p> <p>A referida série está dividida em três subséries: Produção musical e publicações; Instrumentos musicais; e finaliza com Gestão e participação em atividades culturais. A subsérie: Produção musical e publicações, está subdividida em: Dossiê 1 de autoria do produtor e dossiê 2 de autoria de terceiros.</p>
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	<p>A série Carreira Musical se divide nas seguintes subséries: Produção musical e publicações; Instrumentos musicais; e finaliza com Gestão e participação em atividades culturais. A subsérie: Produção musical e publicações, está subdividida em: Dossiê 1 de autoria do produtor e dossiê 2 de autoria de terceiros.</p> <p>Estágio de tratamento: em fase de organização.</p>
<b>4. Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3.	Idioma	Português, inglês, italiano e alemão.
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Necessidade de uso aparelho de leitura para fita audiomagnética, vitrola e aparelho de videocassete.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Listas elaboradas pelo pesquisador Adler dos Santos Tatagiba, que descreve as composições e os arranjos musicais produzidos pelo maestro:

		<p>Lista 1: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo: “32 pastas organizadas por Ligiero no armário do estúdio”</p> <p>Lista 2: registro de obras originais de José Carlos Ligiero. Verificadas no grupo “36 pastas organizadas por Ligiero no armário verde”</p>
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	<p>BRAGA, Carlos Alberto (Braguinha) (Música); VINHA, Alberto Ribeiro da (Letra); LIGIÉRIO, José Roberto (Arranjo); JARDIM, Marcelo (Revisão). <i>Copacabana</i>. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Série Música Brasileira pra Banda, III). Disponível em: <a href="https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/serie-musica-brasileira-pra-bandas/1-copacabana-partitura.pdf">https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/serie-musica-brasileira-pra-bandas/1-copacabana-partitura.pdf</a>. Acesso em: dez. 2023.</p> <p>FESTIVAL José Carlos Ligiero, realizado nos dias 04 e 05 de dezembro de 2017, em parceria do IFFluminense <i>Campus Campos Guarus</i> e IFFluminense <i>Campus Itaperuna</i>.</p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. <i>O acervo de José Carlos Ligiero</i>. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.</p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. Acervo José Carlos Ligiero e as fontes documentais musicais da trajetória musical de tradição europeia na região noroeste fluminense na segunda metade do século XIX: o caso do compositor Giuseppe Masini. <i>In: III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes</i>, 2019, São João Del Rey. <i>III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes</i>, 2019. p. 256-276. Acesso em: dez. 2024. Disponível em: <a href="https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/III%20EMHCV%20-%20Caderno%20de%20resumos.pdf">https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/III%20EMHCV%20-%20Caderno%20de%20resumos.pdf</a></p> <p>TATAGIBA, Adler dos Santos. A colonialidade do saber em música: narrativas sobre a presença do músico Giuseppe Masini em Laje do Muriaé no último quarto do século XIX. <i>Debates: Cadernos do Programa de pós-Graduação em Música</i>, v. 26, p. 148-158, 2022. Acesso em: dez. 2024. Disponível em: <a href="https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12611/11602">https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12611/11602</a></p>

		TATAGIBA, Adler dos Santos. Projeto “Conjunto de Cordas Dedilhadas da Licenciatura em Música do IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus”, que em seu repertório utilizavam algumas peças do maestro, como por exemplo: Cantiga, Consolo e Luar de Pedras Negras.
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação. Existe alguns documentos textuais com páginas ilegíveis (manchas, descolorações e/ou perfurações); fitas VHS em processo de oxidação; fitas audiomagnética com pontas danificadas.
6.2.	Notas gerais	Não se aplica.
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	A série <i>Carreira musical</i> , será organizada de acordo com: CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM. <i>Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público</i> . Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018. Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. <i>Código de catalogação anglo-americano</i> . 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.  RECINE, Analúcia dos Santos Viviani; MACAMBYRA, Marina Marchini. <i>Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA</i> . 3. ed. rev. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA-USP, 2023.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Janeiro de 2024 (criação)
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:  Descritores: arranjos musicais autorais; arranjos musicais de terceiros; atividades culturais; composições autorais; composições de terceiros; concursos musicais; direitos autorais; edições musicais; instrumentos musicais; manuscritos musicais autorais; manuscritos musicais de terceiros; transcrição musicais.

	<p>Espécies: certificado; contrato; convite; declaração; documentos musicográficos; folder; formulário; fotografias; ofícios; pífano; programa de concertos e recitais; regulamento; retreta.</p> <p>Personalidades: Câmara Municipal de Bom Jesus do Itabapoana; Carangola Tênis Clube; Casa de Portugal de Teresópolis; Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda; Emília Diniz; Federação Fluminense de Bandas de Música Cívica; FUNARTE; Igreja São José do Avaí; Lions Clube de Bom Jesus do Itabapoana; Ordem dos Músicos do Brasil; Orquestra Star Dust; Orquestra Tabajara; Padre Humbert Lindelauf; Pedro Fernando Ligiero; Prefeitura Municipal de Itaperuna; Prefeitura Municipal de Palma – MG; Prefeitura Municipal de São Fidélis; Rádio Itaperuna Ltda; Scala Rio de Janeiro; Severino Araújo; Virgínia Salgado Fiúza.</p>
--	--

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 07** – Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) *Atividades docentes*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL AD
1.2.	Título	Atividades docentes
1.3.	Data(s)	1958 – 2010
1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	Gênero bibliográfico: 1 item (livro – 1 item); e Gênero textuais: 1,20 cm.
2. Área de contextualização		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.
2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
3. Área de conteúdo e estrutura		
3.1.	Âmbito e conteúdo	<p>A série Atividades Docentes está dividida em duas subséries: Trabalhos de alunos e Material didático.</p> <p>Retrata a atuação do titular do arquivo como docente em diversos cursos e escolas, contendo trabalhos apresentados por seus alunos e materiais didáticos produzidos pelo titular objetivando auxiliar professores e alunos nos estudos musicais.</p> <p>A referida série é constituída por documentos tais como: livro, anotação de aula, mapa de frequência, prova, apostila, proposta de exercício, atividade realizada por aluno, entre outros.</p>
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	<p>A série Atividades Docente se divide nas seguintes subséries: Trabalhos de Alunos e Material Didático.</p> <p>Estágio de tratamento: em fase de organização.</p>

<b>4. Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3.	Idioma	Português
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Não se aplica.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Inexiste no momento.
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	Não identificado.
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação. Sugere-se a retirada de cliques e/ou grampos dos documentos, a fim de evitar maiores danos.
6.2.	Notas gerais	Não se aplica.
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. Código de catalogação anglo-americano. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Janeiro de 2024 (criação)
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:  Descritores: didática musical; educação musical; material didático; práticas interpretativas instrumental;

		<p>práticas interpretativas vocal; professor de canto; professor de música; teoria musical.</p> <p>Espécies: apostila; caderno; exercício para alunos; lista de presença; programa de disciplina; prova; trabalho de alunos.</p> <p>Personalidades: Colégio Estadual 10 de Maio; Colégio Estadual Marechal Deodoro da Fonseca; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Levy de Aquino Xavier; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Santa Cecília; Conservatório Brasileiro de Música – Escola de Música Santa Marcelina; Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda; Escola de Música Saint’Clair Pinheiro; Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro.</p>
--	--	---

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 08** – Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) *Títulos, prêmios e homenagens*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL TPH
1.2.	Título	Títulos, prêmios e homenagens
1.3.	Data(s)	1971– 2010
1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	Gênero textuais: certificado - 82 itens; e Gênero tridimensional: 1 item.
2. Área de contextualização		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.
2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
3. Área de conteúdo e estrutura		
3.1.	Âmbito e conteúdo	A série Títulos, Prêmios e Homenagens possui documentos contendo informação sobre recebimento de títulos, prêmios e homenagens prestadas por instituições da sua área de atuação profissional e/ou de vínculo social.
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	Não recebeu indicação de subséries.

		Estágio de tratamento: em fase de organização.
<b>4. Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3.	Idioma	Português
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Não se aplica.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Inexiste no momento.
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	Não identificado.
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação.
6.2.	Notas gerais	Não se aplica.
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. Código de catalogação anglo-americano. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Janeiro de 2024 (criação)
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:

		<p>Descritores: homenagem; honra ao mérito; moção; prêmio; solenidade; título benemérito; título honorário.</p> <p>Espécies: carta; certificado; diploma; roteiro de homenagem.</p> <p>Personalidades: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro; Câmara Municipal de Além Paraíba; Deputado Cory Pillar; Escola de Música Villa-Lobos; Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro; 9º Batalhão de Polícia Militar do Estado de Minas Gerais; Prefeitura Municipal de Cordeiro; Prefeitura Municipal de Itaperuna; Prefeitura Municipal de Laje do Muriaé; Prêmio Golfinho de Ouro; Secretaria de Estado de Cultura e Esporte do Governo do Estado do Rio de Janeiro; 29º Batalhão da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro.</p>
--	--	--

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 09** – Ficha de descrição arquivística no nível 3  
(Série) *Associações e entidades de classe*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL AEC
1.2.	Título	Associações e entidade de classe
1.3.	Data(s)	1962 – 2005
1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	Gênero textuais: 0,80 cm.
2. Área de contextualização		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.
2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
3. Área de conteúdo e estrutura		
3.1.	Âmbito e conteúdo	A série Associações e Entidade de Classe, temos documentos que dizem respeito à sua atuação como delegado e membro da Ordem dos Músicos e inclui correspondência, ofício, prestação de contas, contratos, formulários, carteira da Ordem dos Músicos, além de sua participação em outras associações.
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	Não possui indicação para subséries. Estágio de tratamento: em fase de organização.

<b>4. Área de condições de acesso e uso</b>		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3.	Idioma	Português.
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Não se aplica.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Inexiste no momento.
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	Não identificado.
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em bom estado de conservação
6.2.	Notas gerais	Não se aplica.
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. Código de catalogação anglo-americano. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Janeiro de 2024 (criação)
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:  Descritores: defesa da classe musical; delegado da Ordem dos Músicos; eleição; fiscalização do exercício da profissão; membro da Ordem dos Músicos; registro de chapa.

		<p>Espécies: contratos; correspondência; formulários; ofício; prestação de contas; resolução.</p> <p>Personalidades: Conselho Regional [da Ordem dos Músicos do Brasil] do Estado do Rio de Janeiro; Geraldo Moraes Miranda; João Batista Vianna; Lubélia de Souza Brandão; Ordem dos Músicos do Brasil.</p>
--	--	--

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

**Quadro 10** – Ficha de descrição arquivística no nível 3 (Série) *Documentos complementares*

1. Área de identificação		
1.1.	Código de referência	BR IFFCCGUAR MJCL DC
1.2.	Título	Documentos complementares
1.3.	Data(s)	A partir de 12 de setembro de 2017
1.4.	Nível de descrição	Série (3)
1.5.	Dimensão e suporte	1 pasta polionda.
2. Área de contextualização		
2.1.	Nome(s) do(s) produtor(es)	José Carlos Ligiero (1930 – 2017)
2.2.	História administrativa/Biografia	Não se aplica.
2.3.	História arquivística	Não se aplica.
2.4.	Procedência	Não se aplica.
3. Área de conteúdo e estrutura		
3.1.	Âmbito e conteúdo	A série Documentos Complementares é composta por documentos anexados ao arquivo após a morte do seu titular. Inclui documentos sobre a homenagem póstuma ao titular do arquivo por parte da diretoria do IFFluminense <i>Campus</i> Itaperuna: ofício e fotos por ocasião da inauguração do Cineteatro Maestro José Carlos Ligiero; mensagem de pêsames; recortes de jornais e revistas informando sobre sua morte e destacando sua vida e obra; decreto de luto oficial emitido pela Prefeitura de Itaperuna; dentre outros.
3.2.	Avaliação, eliminação e temporalidade	Não identificado.
3.3.	Incorporações	Não identificado.
3.4.	Sistema de arranjo	Não possui indicação para subséries. Estágio de tratamento: em fase de organização.
4. Área de condições de acesso e uso		
4.1.	Condições de acesso	O acesso ao acervo está submetido à Lei de Acesso à Informação, Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.2.	Condições de reprodução	A reprodução do conteúdo do conjunto documental, por meio de digitalização, impressão ou fotografia, é

		permitida apenas para fins pessoais e de pesquisa. Para usar o conteúdo com propósitos comerciais, o usuário precisa pedir permissão aos detentores legais, conforme Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
4.3.	Idioma	Português.
4.4.	Características físicas e requisitos técnicos	Não se aplica.
4.5.	Instrumentos de pesquisa	Inexiste no momento.
<b>5. Área de fontes relacionadas</b>		
5.1.	Existência e localização dos originais	Não identificado.
5.2.	Existência e localização de cópias	Não identificado.
5.3.	Unidades de descrição relacionadas	Não identificado.
5.4.	Nota sobre publicação	Não identificado.
<b>6. Área de notas</b>		
6.1.	Notas sobre conservação	Documentos em regular estado de conservação
6.2.	Notas gerais	No dia 08 de agosto de 2019, ocorreu a inauguração do Cineteatro Maestro José Carlos Ligiero no IFFluminense <i>Campus</i> Itaperuna em homenagem ao produtor do arquivo. Disponível em: <a href="https://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/itaperuna/noticias/iff-itaperuna-ganha-cineteatro-equipado-para-apresentacoes-de-musica-teatro-e-projecao-de-filmes">https://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/itaperuna/noticias/iff-itaperuna-ganha-cineteatro-equipado-para-apresentacoes-de-musica-teatro-e-projecao-de-filmes</a>
<b>7. Área de controle da descrição</b>		
7.1.	Nota do arquivista	Responsável pela descrição: Marieta Oliveira de Paula.
7.2.	Regras ou convenções	CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.  FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE ASSOCIAÇÕES DE BIBLIOTECÁRIOS, CIENTISTAS DA INFORMAÇÃO E INSTITUIÇÕES. Código de catalogação anglo-americano. 2.ed. São Paulo: FEBAB, 2004.
7.3.	Data(s) da(s) descrição(ões)	Janeiro de 2024 (criação)
<b>8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos</b>		
8.1.	Pontos de acesso e indexação de assuntos	OBS.: Preenchimento completo somente após a finalização da organização a nível de item documental (nível 5), a seguir, alguns exemplos:  Descritores: condolência; homenagem póstuma; luto; nota fúnebres.  Espécies: decreto; discurso; mensagem de pêsames; ofício; recortes de jornais; revistas.

		Personalidades: Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda; IFFluminense <i>Campus</i> Campos Guarus; IFFluminense <i>Campus</i> Itaperuna; Prefeitura Municipal de Itaperuna; 21º Grupamento de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro - Itaperuna.
--	--	---

Fonte: Adaptado pela autora a partir da NOBRADE, 2006.

Importante ressaltar que o arquivo pessoal do maestro Ligiero apresenta uma variedade de tipos documentais, conforme apresentado nas descrições de nível 1 (fundo) e nível 3 (série). Há grande complexidade no processo de identificação da tipologia produzida no contexto de sua função como músico. A complexidade será devidamente explorada no decorrer das atividades de descrição arquivística. Chamamos a atenção para o que diz Castagna:

[...] as fontes musicais são perfeitamente entendidas como únicas, porém, as composições nelas codificadas podem ser reproduzidas indefinidamente e registradas em distintas fontes de diferentes acervos, mantendo sua funcionalidade e permitindo a interpretação da mesma obra (salvo em caso de reprodução deficiente ou alteração da notação), o que nos leva a reconhecer a unicidade do documento musical e a multiplicidade da obra nele codificada. Em decorrência dessa particularidade, acervos musicais podem conter fontes únicas, porém, de composições que eventualmente existam em outros arquivos ou coleções, o que implica na exclusividade do documento no acervo, mas nem sempre da obra.

Tal característica é explicada pelas três dimensões do conhecimento musical (fenômeno musical, codificação notacional da obra e documento físico), correspondentes às dimensões ôntica (dos fenômenos em si), epistêmica (da maneira como os fenômenos são convertidos em informação) e documental (dos portadores formais ou suportes da informação) definidas por Claudio Gnoli (2012, p. 268-275), as quais, conforme Fabio Assis Pinho, Bruna Laís Campos do Nascimento e Willian Lima Melo (2015, p. 112), ‘podem ser abrangidas pelos metadados no momento da representação da informação e do conhecimento, no entanto frequentemente não são utilizadas e algumas vezes acabam sendo confundidas.’

Essa distinção faz com que o processamento de documentos e de obras, nos acervos musicais, seja completamente distinto, pois os atributos do documento (copista ou editor, local, data, número de páginas ou folhas, medidas, etc.) são diferentes dos atributos da obra (autor, título, formação vocal/instrumental, tonalidade, número de compassos etc.). Qualquer projeto de organização, inventariação ou catalogação que não considerar essa diferença pode gerar confusões entre documento e obra, limitando sua eficiência. Ainda que tais ações decidam priorizar uma dessas dimensões, a descrição das obras em acervos musicais requer a indicação de suas fontes, enquanto a descrição dos documentos musicais exige a indicação das obras que estes contêm. (Castagna, 2019, p. 36-37).

Diante dessa constatação, compreendemos que os documentos musicográficos acumulados pelo produtor são os que possuem maiores particularidades, além de serem a maior representação do seu arquivo, conforme fica evidente na subsérie “Produção musical e publicações”, que foi a única subsérie dividida em “Dossiê 1: autoria do produtor” e “Dossiê 2: autoria de terceiros”. A subdivisão se fez necessária para demarcar limites entre funções, usos e direitos.

Neste sentido, apresentamos no Quadro 11, para fins de exemplificação, os principais termos técnicos da área, tendo como documento balizador o *Glossário*: v. 3, publicado em 2018 pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM do CONARQ.

**Quadro 11** – Termos técnicos referentes aos documentos musicográficos

Termo Técnico	Definição
Álbum	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais (geralmente instrumentais) de variado número de autores. Também conhecido como Miscelânea.
Arranjo [musical]	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical surgida pela realização de mudanças diversas (seja na orquestração e/ou na música em si – estrutura, melodia, estilo, etc.) aplicadas a uma peça musical preexistente (comumente denominada de “original”) assim derivando das características musicais da peça que lhe deu origem.
Cancioneiro	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais vocais (geralmente canções ou cânticos, com ou sem acompanhamento instrumental) em notação musical (ou equivalente) de um ou vários autores. Também conhecido como Cantoral ou, mais recentemente, Songbook.
Cartina	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de trechos vocais solistas (geralmente incluindo a melodia dos instrumentos graves) com o intuito de, quando lidos junto com as partes dos restantes meios instrumentais e/ou vocais necessários, realizar completamente a seção nela registrada, no contexto da peça musical correspondente.
Coletânea	Documento musicográfico coletivo que contém um número variado de partituras, reduções, excertos ou partes de um ou mais autores, encadernados num mesmo volume ou unidade documental. Esta espécie inclui o álbum (também conhecido como miscelânea), o cancionero (dedicado ao repertório vocal – também chamado de ou cantoral ou songbook), o livro de coro (ou livro de facistol), e o livro de parte (aqueles que contêm só partes do mesmo tipo de voz ou instrumento).
Excerto musicográfico	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma seção ou movimento de uma Partitura (geralmente de

	longa extensão, tipo ópera, sinfonia, <i>ballet</i> , suíte etc.). São exemplos deste tipo documental as peças vocais ou instrumentais (árias, movimentos, danças etc.) extraídas de obras de maior extensão.
Lição	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao ensino/aprendizagem de aspectos diversos da prática musical (composicional, performática vocal/instrumental, etc.) podendo incluir explanações textuais de maior ou menor extensão. São exemplos desta espécie artes e artinhas, exercícios, métodos, partimentos, solfejos, tratados, dentre outros.
Livro de Parte	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de partes (do mesmo tipo de voz ou instrumento) oriundas de um número variável de Partituras, de um ou mais autores.
Livro de Coro	Documento musicográfico coletivo de grandes dimensões que contém a representação escrita em notação musical (realizada também em grandes dimensões) de todos os detalhes necessários para meios vocais que, quando lidos, resultam na realização completa das músicas vocais nele incluídas. Assim, um Livro de Coro contém um número variado de peças vocais e o seu formato permite a sua leitura simultânea pelo coro a partir de um só exemplar. Também conhecido como Livro de Facistol.
Parte	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. O número de instrumentos ou vozes que as partes incluem depende de decisões editoriais tomadas em função das características musicais da peça da qual resulta, ou de tradições na prática musical. Além das partes propriamente ditas, esta espécie inclui também as Cartinas (dedicadas a trechos de partes vocais solistas) e as Partes-Guia.
Parte-Guia	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao instrumento ou voz principal, acrescido de indicações relativas às entradas (e eventualmente a notação musical ou equivalente) dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários à regência da peça musical nela contida, assim podendo ser usada pelo regente em substituição parcial da Partitura
Partitura	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários aos diversos meios (instrumentais e/ou vocais, geralmente dispostos em pautas superpostas) para que, quando lidos simultaneamente, resultem na realização completa da peça musical nela registrada. Esta espécie inclui o Arranjo, a Redução e o Excerto.
Redução	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical, porém “reduzida” a um número menor de meios instrumentais ou vocais necessários em função das características musicais da Partitura que lhe deu origem

Fonte: CONARQ, 2018b.

Outra informação existente nas partituras e partes, e que merece atenção na descrição arquivística, é a instrumentação utilizada nos arranjos musicais. Entendemos como fundamental registrar os instrumentos que foram empregados na escrita de uma determinada obra musical.

A instrumentação é um dado essencial no processo de recuperação de uma partitura, pois permite ao usuário identificar as características sonoras e as possibilidades de performance da obra. Para atender a essa especificidade, incluímos no Quadro 12 uma relação de registro orquestral normalizado, contendo os nomes e abreviações mais usuais dos instrumentos que compõem uma orquestra, sendo os instrumentos ordenados de forma padronizada nacionalmente e internacionalmente, “de acordo com a disposição ordem dos instrumentos, isto é, na ordem que estariam arranjados numa página de partitura com todas as indicações da escrita musical” (Bennett, 2010, p. 104).

**Quadro 12** – Registro orquestral normalizado

Instrumento	Abreviação
Flautim	Fltim., Fit.
Flauta	Fl.
Oboé	Ob.
Corne inglês	C.i.
Clarinete	Cl., Clar.
Clarinete baixo	Cl.b.
Fagote	Fg. Fag.
Contrafagote	Cfg., C.fag.
Trompa	Tr., Tpa.
Trompete	Trte., Tpe.
Trombone	Tbn., Trb.
Tuba	Tb., Tba.
Timpanos ou Timbales	Timp. Ou Timb.
Triângulo	Trg., Tri.
Pratos	Pr., Prts.
Bombo	Bom., Bb.
Tambor de guerra ou Caixa clara	Tamb. Ou C.c.
Caixa de rufo	C. de R.
Pandeiro	Pan., Pand.
Castanholas	
Gongo ou tantã	T.t.
Sinos	
Carrilhão ou Glockenspiel	Car. Ou Glock.
Xilofone	Xil.
Celesta	Cel.
Piano	
Harpa	Hp.

Violino	V., Vl., Vln.
Viola	Vla.
Violoncelo	Vc., Vlc.
Contrabaixo	Cb., C.B.

Fonte: Bennett, 2010, p. 104.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O arquivo pessoal do maestro Ligiero reúne documentos que representam sua atuação como trombonista, flautista, compositor, maestro e professor, além das suas relações familiares e sociais. Nesse sentido, seu conjunto documental preserva parte de uma época, constituindo-se um valioso patrimônio cultural e histórico para a região Norte e Noroeste do Rio de Janeiro.

A preservação do seu arquivo é de grande importância para que esse conhecimento não se perca, diante de um legado que estabelece conexão entre passado, presente e o futuro, sendo fundamental na construção da identidade da região em que ele residiu por quase toda a sua vida. Apresenta-se, assim, como um fértil campo de pesquisa.

O presente trabalho buscou uma revisão tanto da literatura acerca dos estudos que tratam sobre memória, arquivos e arquivos pessoais, quanto das abordagens teóricas que discutem conceitos arquivísticos basilares, tais como os princípios da proveniência, do respeito aos fundos e da ordem original, além de arranjo documental, descrição arquivística e instrumentos de pesquisas. Após o estudo dos conceitos elencados aqui, foi possível ter uma compreensão abrangente da organização de arquivos pessoais, sempre tendo como premissa fundamental a importância de respeitar os conceitos arquivísticos acima elencados.

Na segunda seção, apresentamos a metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa, de modo a atingir os objetivos propostos. No tocante às entrevistas, destacamos que os sujeitos entrevistados foram fundamentais para a compreensão das relações mantidas pelo maestro não apenas ao longo da sua atuação profissional, mas também em sua vida pessoal e social, além de contribuir com informações sobre a história da produção e acumulação do arquivo pessoal do maestro Ligiero. Como exemplo, a organização que o maestro imprimia no seu arquivo para atender suas necessidades, a disposição física do conjunto documental na sua residência, os vínculos institucionais localizados em documentos existentes no arquivo, ou mesmo o estado de conservação e as dispersões ocorridas no arquivo.

A terceira seção do trabalho consistiu na delimitação do campo empírico da nossa pesquisa. Iniciamos por meio do estudo da vida pessoal, social e profissional do maestro Ligiero, apresentando a sua biografia para, em seguida, abordar a trajetória da história arquivística do seu arquivo, passando pela sua produção e acumulação, até chegar a sua

salvaguarda. Por meio desta pesquisa, foi possível compreender como ocorreu esse processo até o momento da salvaguarda do conjunto documental no Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus.

Na quarta seção, tratamos da elaboração do quadro de arranjo, onde foi possível representar as atividades profissionais desempenhadas pelo produtor do arquivo, assim como as de sua vida pessoal e social. Foram definidas as indicações das séries *Vida pessoal e social*; *Carreira musical*; *Atividades docentes*; *Títulos, prêmios e homenagens*; *Associações e entidades de classe*; e *Documentos complementares*. Na sequência, foi aplicada a NOBRADE, nos níveis fundo (1) e série (3), com o objetivo de permitir ao leitor uma visão ampliada das relações entre os documentos e da organização proposta para arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Diante dos objetivos traçados no desenvolvimento metodológico dessa pesquisa, é possível inferir que a proposta do quadro de arranjo arquivístico e a elaboração das fichas de descrição arquivística nos níveis fundo (1) e série (3) apresentadas servirão para apontar estratégias que o Centro de Memória do IFFluminense *Campus* Campos Guarus poderá adotar para superar o desafio de organizar e dar acesso ao arquivo pessoal do maestro Ligiero.

Em nossa análise, evidenciamos que a aplicação da NOBRADE poderá favorecer o intercâmbio de informações do Centro de Memória IFFluminense *Campus* Campos Guarus com outras instituições que trabalhem com a mesma temática de pesquisa.

Ressalta-se, ainda, que a organização, preservação, acesso e uso desses documentos garantirão que as músicas e os ensinamentos musicais do maestro Ligiero se mantenham vivos e ecoando novas experiências tão memoráveis quanto aquelas com as quais ele nos presenteou.

Podemos concluir que esta pesquisa indica uma diretriz para organização do arquivo pessoal do maestro Ligiero, em sintonia com a trajetória do produtor do arquivo e a história arquivística do seu conjunto documental. Para além disso, esperamos que esta pesquisa seja uma contribuição para uma reflexão sobre a relevância dos arquivos pessoais para sociedade, trazendo novas perspectivas e subsídios para o desenvolvimento de outras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA. [Acadêmicos. Póstumos. Membros titulares falecidos. Cadeira nº 17. Virginia Salgado Fiúza]. Disponível em: <http://www.academianacionaldemusica.com.br/>. Acesso em: abr. 2023.

ARAÚJO, Fernanda da Costa Monteiro; OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Arquivos pessoais de valor histórico: o acervo de Américo Lourenço Jacobina Lacombe. In: Andrade, Ana Célia Navarro de (org.). *Arquivos, entre tradição e modernidade*: volume 2 : trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2017. p. 18-30. Disponível: [https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2\\_e-book.pdf](https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf). Acesso em: dez. 2022.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível: [https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionario\\_de\\_terminologia\\_arquivistica.pdf](https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionario_de_terminologia_arquivistica.pdf). Acesso em: dez. 2023.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: jun. 2021.

BASTOS, Paula Borges; LOPES, Gustavo Gomes. Política cultural na gestão do Instituto Federal Fluminense: experiências e desafios. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA E CULTURA, 2, 2014, Niterói. [Anais]. Niterói: [UFF], 2014. Disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/o-iffuminense/extensao/programas/centros-de-memoria/producao-publicacoes/politica-cultural-na-gestao-do-instituto-federal-fluminense.pdf/view>. Acesso em: out. 2023.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BENNETT, Roy. *Como ler uma partitura*. Tradução e adaptação de Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BRAGA, Carlos Alberto (Braguinha) (Música); VINHA, Alberto Ribeiro da (Letra); LIGIÉRIO, José Roberto (Arranjo); JARDIM, Marcelo (Revisão). *Copacabana*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Série Música Brasileira pra Banda, III). Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/serie-musica-brasileira-pra-bandas/1-copacabana-partitura.pdf>. Acesso em: abr. 2023.

BRASIL. *Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991*. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/18159.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm). Acesso em: jun. 2023.

CAMARGO, Ana Maria. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 45, n. 2, p. 26-39, jul./dez. 2009. Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm\\_pdf/2009-2-A02.pdf](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf). Acesso em: abr. 2022.

CAMARGO, Ana Maria. Na contramão do direito à intimidade: arquivos pessoais em instituições públicas. In: OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de; PANISSET, Bianca Therezinha Carvalho; OLIVEIRA, Isabel Cristina Borges de (org.). *Arquivos pessoais e cultura: o direito à memória e à intimidade*. v. 1, p. 13-16, 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

CAMARGO, Ana Maria. Sobre arquivos pessoais. *Revista Arquivo e Administração*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 5-9, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/51291> . Acesso em: jun. 2022.

CARVALHO, Marcella Souza. Cultura, Constituição e Direitos Culturais. In: CUNHA FILHO, Francisco Humberto; BOTELHO, Isaura; SEVERINO, José Roberto (org.). *Direitos culturais*. Salvador: EDUFB, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26054/1/DireitosCulturais\\_CulturaPensamento-EDUFBA-2018.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26054/1/DireitosCulturais_CulturaPensamento-EDUFBA-2018.pdf). Acesso em: jun. 2023.

CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, 2019, p. 22-41. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/31503/17961>. Acesso em: ago. 2023.

CLOONAN, Michèle V. Preservando documentos de valor permanente. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 107-134.

CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM. *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018a. Disponível em: [https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Diretrizes\\_gestao\\_documentos\\_musicograficos.pdf](https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Diretrizes_gestao_documentos_musicograficos.pdf). Acesso em: jul. 2023.

CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM. *Glossário*: v. 3. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018b. Disponível em: [https://www.gov.br/conarq/pt-br/composicao/copy\\_of\\_camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario\\_ctdaism\\_v3\\_2018.pdf](https://www.gov.br/conarq/pt-br/composicao/copy_of_camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf). Acesso em: jul. 2023.

CONARQ. *NOBRADE*: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/nobrade.pdf>. Acesso em: jul. 2023.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Ver CONARQ.

CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA - CENTRO UNIVERSITÁRIO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO. *Institucional: nossa história*. Disponível em: <https://cbmmusica.edu.br/instituicao.php>. Acesso em: abr. 2022.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. Tradução de Paulo M. Garchet. Revisão de Luciana Heymann e Priscila Fraiz. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 129-149. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062>. Acesso em: out. 2022.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34113>. Acesso em: fev. 202.

CUNNINGHAM, Adrian. O poder da proveniência na descrição arquivística: uma perspectiva sobre o desenvolvimento da segunda edição da ISAAR (CPF). Tradução de Maria Elisa Bustamante. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 20, n. 1-2, p. 77-92, jan./dez. 2007. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/74/74>. Acesso em: dez. 2022.

DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?* Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2010.

DOUGLAS, Jennifer. Origens: ideias em evolução sobre o princípio da proveniência. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 47-74.

DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. Tradução de Maria Amélia Gomes Leite. *Revista Arquivo e Administração*, v. 10-14, n. 1, p. 14-33, abr. 1982/ago. 1986.

EASTWOOD, Terry. Putting the parts of the whole together: systematic arrangement of archives. *Archivaria*, [S.l.]. Jan. 2000.

EASTWOOD, Terry. Um domínio contestado: a natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 19-45.

FIOCRUZ. *Manual de organização de arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Fiocruz: COC, 2015. Disponível em: [https://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/manual\\_organizacao\\_arquivos\\_fiocruz.pdf](https://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/manual_organizacao_arquivos_fiocruz.pdf). Acesso em: out. 2022.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 59-87, jul. 1998.

Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2060/1199>. Acesso em: jul. 2023.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Ver FIOCRUZ.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 26.288, de 08 de maio de 2000*. Altera o regulamento da concessão dos prêmios Governo do Estado do Rio de Janeiro, Golfinho de Ouro e Estácio de Sá, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/decest.nsf/532ff819a4c39de50325681f0061559e/82c514c138f8a50483256cc3006d30a6>. Acesso em: dez. 2022.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Secretaria do Estado de Cultura. Conselho Estadual de Cultura. *Ofício circular 003/CEC*. Rio de Janeiro: Secretaria do Estado de Cultura, 28 fev. 2005. Assunto: Prêmio Golfinho de Ouro.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HEDSTROM, Margaret. Arquivos e memória coletiva: mais que uma metáfora, menos que uma analogia. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 237-259.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 261-274.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços de vida individual. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 303-341.

HORSMAN, Peter. Adestrando o elefante: uma abordagem ortodoxa do princípio da proveniência. Tradução de Shirley Carvalhêdo Franco, com participação de Ívina Flores Melo Kuroki. Revisão técnica de Cynthia Roncaglio. *Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação*, n. 2, v. 10, p. 443-454, 2017. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/76304>. Acesso em: jan. 2023.

IACOVINO, Livia. Os arquivos como arsenais de responsabilidade. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 261-302.

IFFLUMINENSE. *Campus Campos Guarus: histórico*. Campos dos Goytacazes, RJ, 2016a. Disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/campos-guarus/apresentacao>. Acesso em: mar. 2023.

IFFLUMINENSE. *Campus Campos Guarus*: extensão. Campos dos Goytacazes, RJ, 2016b. Disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/campos-guarus/extensao-e-cultura>. Acesso em: mar. 2023.

IFFLUMINENSE. *Centros de Memória*. Campos dos Goytacazes, RJ, 2016c. Disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/o-iffuminense/extensao/programas/centros-de-memoria>. Acesso em: mar. 2023.

IFFLUMINENSE. Plano de desenvolvimento institucional: PDI: IFFluminense 2018-2022. Campos dos Goytacazes, RJ, 2018. Disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/desenvolvimento-institucional/planejamento-institucional/plano-de-desenvolvimento-institucional-pdi/pdi-2018-2022-com-resolucao-menor.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE. Ver IFFLUMINENSE.

ITAPERUNA. Decreto nº 5.764, de 13 de setembro de 2017. Fica declarado luto oficial por 03 (três) dias, no âmbito do município de Itaperuna, em sinal de pesar pelo falecimento do maestro José Carlos Ligiéro. Itaperuna: Prefeitura Municipal. Disponível em: [https://www.itaperuna.rj.gov.br/pmi/publicacoes\\_2017/publicacoes/decretos\\_2017/DEC\\_R5764.pdf](https://www.itaperuna.rj.gov.br/pmi/publicacoes_2017/publicacoes/decretos_2017/DEC_R5764.pdf). Acesso em: dez. 2022.

JOSÉ Carlos Ligiéro: o nome que representa incontestemente a cultura itaperunense. *O Noroeste*, Itaperuna. p. 4, 5 nov. 2007.

JOSÉ Carlos Ligiéro. *Jornal D. Mais Cultura*, [Itaperuna]. p. 4, maio 2009.

LIGIÉRO, Katia Maria. *O mundo que o músico vê*. [Itaperuna]: Editora Hoffmann, [s.d.]

LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo*: elaboração de instrumentos de pesquisa. São Paulo: AESP/IMESP, 2002. (Projeto Como Fazer, 6). Disponível em: [https://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf6.pdf](https://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf6.pdf). Acesso em: mar. 2023.

LOWENTHAL, David et al. Como conhecemos o passado. Tradução de Lúcia Haddad. Revisão técnica de Mariana Maluf. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 17, p. 63-201, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110>. Acesso em: jan. 2023.

MACÊDO, Patricia Ladeira Penna. *Um estudo sobre o princípio da ordem original em arquivos pessoais*. Orientadora: Lucia Maria Velloso de Oliveira. 2018. 232 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, 2018.

MACÊDO, Patricia Ladeira Penna; OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Arquivos pessoais e teoria arquivística: o arranjo como uma função de pesquisa. In: CAMPOS,

José Francisco Guelfi (org.). *Arquivos pessoais: experiências e perspectivas: trabalhos apresentados no II Encontro “Arquivos Pessoais: experiências, reflexões, perspectivas”* São Paulo, 7 e 8 de dezembro de 2017. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2019. p. 108-127. Disponível em: <https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2019/05/CAMPOS-2019-Arquivos-pessoais-experi%C3%Aancias-e-perspectivas.pdf>. Acesso em: nov. 2022.

MAUAD, Ana Maria. Usos do passado e história pública no Brasil: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). *História Crítica*, v. 68, p. 27-45, 2018. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hiscrit/article/view/4539/3925>. Acesso em: set. 2022.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 239-259.

MEEHAN, Jennifer. Novas considerações sobre a ordem original e documentos pessoais. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 305-328.

MILLAR, Laura Agnes. A morte dos fundos e a ressurreição da proveniência: o contexto arquivístico no espaço e no tempo. Tradução de Cynthia Roncaglio *et al.* *Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 144-162, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/41789>. Acesso em: jan. 2023.

MILLAR, Laura Agnes. Touchestones: considering the relationship between memory and archives. Tradução de José Antonio Silva. *Archivaria*, v. 61, p. 105-126, 2006. Disponível em: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>. Acesso em: out. 2022.

MULLER, S.; FEITH, J. A.; FRUIN, R. *Manual de arranjo e descrição de arquivos*. Tradução de Manoel Adolpho Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: jan. 2023.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Acesso e intimidade: duas questões para o arquivista no contexto dos arquivos pessoais. In: OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de; PANISSET, Bianca Therezinha Carvalho; OLIVEIRA, Isabel Cristina Borges de (org.). *Arquivos pessoais e cultura: o direito à memória e à intimidade*. v. 1, 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 13-16

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. A descrição arquivística e os arquivos pessoais: o desafio da representação. In: SILVA, Maria Celina de Mello e; ABELLÁS, José Benito

Yárritu (org.). *Arquivos pessoais: constituição, preservação e usos*. Mast Colloquia, v. 13. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2014. p. 55-69.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Descrição arquivística e os arquivos pessoais: conhecer os arquivos pessoais para compreender a sociedade. *Arquivo e Administração*, v. 12, n. 2, p. 28-51, jul./dez. 2013.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. *Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Mobile, 2012. 171 p.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Os arquivos pessoais de políticos e sua importância para a sociedade. In: Oliveira, Lucia Maria Velloso de; Vasconcellos, Eliane. (org.). *Arquivo pessoais e cultura: uma abordagem interdisciplinar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015, p. 117-131.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Representação arquivística: arranjo, descrição e definição do tipo documental. In: OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de; SILVA, Maria Celina Soares de Mello e (org.). *Tratamento de arquivos de ciência e tecnologia: organização e acesso*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2019. p. 70-78. Disponível em: <https://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2019/livro-tratamento-de-arquivos-de-ciencia-e-tecnologia-organizacao-e-acesso.pdf>. Acesso em: maio. 2022.

PAES, Marilena leite. *Arquivo: teoria e prática*. 3. ed., rev. ampl. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Transcrição e tradução de Monique Augras. Edição de Dora Rocha Flauman. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: jun. 2022.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flauman. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: ago. 2022.

PROENÇA, Miguel. *Biografia*. Disponível em: <http://www.miguelproenca.com.br/>. Acesso em: abr. 2023.

RECINE, Analúcia dos Santos Viviani; MACAMBYRA, Marina Marchini. *Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA*. 3. ed. rev. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA-USP, 2023.

ROGERS, F. H. The arrangement and description of private papers. *Archives and Manuscripts*, p. 28-34, 1957.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. Tradução Nilza Teixeira Soares. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. *Manual de arquivos*. Tradução Manoel A. Wanderley. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1959.

SILVA, Margareth da. *O arquivo e o lugar: a custódia arquivística como responsabilidade pela proteção aos arquivos*. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TATAGIBA, Adler dos Santos. *O acervo de José Carlos Ligiero*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

THOMASSEN, Theo. Uma primeira introdução à arquivologia. *Arquivo e Administração*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 5-16, jan./jun. 2006. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4353543/mod\\_resource/content/4/theothomassen%20o%20que%20%C3%A9%20arquivologia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4353543/mod_resource/content/4/theothomassen%20o%20que%20%C3%A9%20arquivologia.pdf) . Acesso em: out. 2022.

YEO, Geoffrey. Debates em torno da descrição. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Tradução de Anderson Bastos Martins. Revisão técnica de Heloísa Liberalli Bellotto. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 135-169.

## APÊNDICE A

Entrevista com Adler dos Santos Tatagiba.<sup>53</sup>

Data: 29 de novembro de 2022.

Marieta: Adler Tatagiba, em primeiro lugar, obrigado por ter aceito o convite para participar dessa entrevista, que servirá de subsídio para elaboração da minha dissertação de mestrado junto à FCRB.

Adler: Marieta, eu que agradeço pelo convite e me coloco à disposição para te ajudar na sua pesquisa, desejando desde já sucesso.

Marieta: Obrigada! Mas antes de iniciar, eu gostaria que você se apresentasse, informando seu nome completo, idade, e também falasse um pouco da sua formação e da sua atuação, tanto como professor e também membro do Centro de Memória do [IFFluminense] *Campus Campos Guarus*.

Adler: O meu nome é Adler dos Santos Tatagiba, eu sou natural de Itaperuna no interior Noroeste do Rio de Janeiro, tenho 46 anos de idade e a minha formação musical ela começa na minha própria cidade por volta dos 12 anos de idade, eu estudei com o Marcelo do Almo, que foi inclusive aluno do José Carlos Ligiero. Então eu comecei estudo de violão com o Marcelo é pouco tempo depois ele teve um problema de saúde e faleceu, infelizmente, e depois mais à frente eu estudo com a Érica Pimentel, que era uma colega de infância, ela era pianista, é atualmente pianista, e comecei a ter aula de teoria musical com ela. Então eu tinha aula de teoria musical e tocava violão; fazia essa conexão com a teoria no instrumento. E com mais ou menos 24 anos de idade, eu ingressei na UFRJ, na graduação em música, pra fazer bacharelado em violão. Então eu me formei em violão na UFRJ e conclui o curso em 2005 e nesse período entre 2000 e 2005 participei dos Violões da UFRJ, participei de outros projetos dentro da própria universidade e ali eu já começo alguma atividade como professor de música, com aulas particulares, projetos, enfim. Durante esse período na graduação eu tive uma experiência como estagiário no Instituto

---

<sup>53</sup> Nota da autora: como os depoimentos retratados na presente pesquisa se deram de forma verbal, optamos por manter as entrevistas deste e demais Apêndices sem alterações de linguagem.

Moreira Salles no Rio de Janeiro na reserva técnica musical, então ali eu comecei a trabalhar com acervos, pouco mais à frente eu posso falar um pouco mais sobre essa experiência. Na própria UFRJ depois eu fiz o mestrado, fui professor substituto UFRJ em 2007 e 2008, depois em 2009, eu comecei o mestrado em musicologia e atualmente eu faço doutorado também em musicologia na linha de pesquisa documentação história da música na UNIRIO e aqui especificamente no Instituto Federal Fluminense, eu comecei a trabalhar em 2016, então eu ingressei no instituto em janeiro de 2016 e trabalho aqui com as disciplinas ligadas a história da música, tanto a música dita ocidental, que seria as origens da música europeia, coisas nesse sentido, e também as histórias da música brasileira, também atuei com violão, violão aplicado no ensino de música, ministrei práticas de ensino de música, percepção musical, enfim várias disciplinas de acordo com a necessidade do curso e as disciplinas que eu poderia realmente atuar. Então, no Centro de Memória especificamente, eu atuei como coordenador do Centro de Memória e depois membro do Centro de Memória, então foi isso tudo..., também no instituto, perdão, coordenei o programa institucional de bolsas de iniciação à docência (PIBID - Música), enfim são várias atividades no Instituto Federal Fluminense.

Marieta: Obrigada. Qual o período que você conviveu com o maestro Ligiero?

Adler: Olha, eu conheci o Zé Carlos... é... assim cara, quando criança, né?! Eu me lembro de ver algumas, o pessoal chama de retreta, encontros de bancas na praça da cidade e também na concha acústica, né! Tem um espaço em frente à prefeitura chamado concha acústica, que eu lembro de garoto, ver algumas apresentações da banda, mas não o conhecia pessoalmente. Eu conheço o Zé Carlos pessoalmente através da Kátia que é a filha mais nova dele, nós tínhamos uma amiga em comum. Eu morava em Niterói nessa época, a Katia também morava em Niterói junto com essa colega, então elas dividiam um apartamento, acho que, se eu não me engano, essa colega morava com a Kátia. Então uma vez ela fez um evento na casa dela, uma festa, e essa amiga em comum namorava um amigo meu, então eu fui nessa festa com eles e chegando nessa festa eu vi na parede da casa, do apartamento, fotografias do Zé Carlos e eu falei olha: “esse aqui é o maestro Zé Carlos Ligiero”, aí ela falou: “é o meu pai”. Ah... seu pai, que coincidência, né?! E na época eu já estava trabalhando no Instituto Moreira Salles, trabalhando com acervos musicais... então, ali, a partir desse encontro me veio uma relação, ou seja, um *link*, de

que se ele é um maestro e trabalhava com música, provavelmente ele teria um acervo musical e que isso não era noticiado... não tinha notícias disso, então a gente não conhecia, digamos assim, esse acervo, de uma forma mais aberta. Mas, enfim, isso foi uma coisa que passou pela minha cabeça na época... nem pensei procura-lo sobre isso nesse período, mas aí eu falei com a Kátia que eu tinha vontade de conhece-lo, eu lembro dele... como eu te falei tinha lembranças dele, quando criança, nunca toquei na banda, não tive essa felicidade de estudar na banda, mas, é sempre legal né, você quando criança ver a banda tocando, enfim... isso é uma memória que fica e pedi a ela que, quando eu tivesse em Itaperuna, né, e ela também, que ela pudesse assim dizer para ele tem um músico, conterrâneo nosso e tal que gostaria de te conhecer pessoalmente e assim aconteceu, uma época de período de janeiro, se não me engano ela estava Itaperuna, eu também estava Itaperuna visitando os meus pais e a gente combinou de fazer uma visita.

Marieta: Você lembra em que ano que foi?

Adler: Isso foi em 2008, se não me engano, 2007/2008, não... é... foi 2007, porque em 2007 eu ainda estava no Instituto Moreira Salles, então foi nessa época, eu ainda estava trabalhando no Instituto Moreira Salles, eu saio do Instituto em meados de 2007, então foi em janeiro de 2007. Então ela providenciou esse encontro assim, eu fui lá fiz uma visita, né... uma tarde, num sábado à tarde... fui lá e conversei com ele sobre música, a gente ficou é... ele me perguntando da minha formação eu perguntando coisas da trajetória dele, como é que como é que tinha sido aquilo, a história de vida dele com a música, né! Então foi uma tarde muito agradável na casa dele, ele recebeu muito bem, foi um primeiro encontro muito amigável, digamos assim, e depois é claro, a gente vai se tornar amigo, enfim.

Marieta: Quais são as lembranças que você gostaria de destacar sobre a vida profissional do maestro Ligiero?

Adler: Então como eu estava te dizendo, assim eu tenho um primeiro encontro com ele, né! Eu ainda morava em Niterói, então foi um encontro rápido, né. Como eu falei, uma tarde a gente passou conversando, tomamos um café lá na casa dele, conversamos sobre música. Então, a partir desse encontro eu comecei a... nessa tarde, pedir a ele se eu

poderia ver as partituras dele, enfim o que ele tinha feito, na trajetória dele enquanto músico. E percebi ali que era uma carreira muito extensa. Então nesse primeiro momento na casa dele vendo o acervo que ele reuniu né, eu fiquei também com essa mesma pergunta: quais foram as atividades desse senhor, né que era um senhor de idade, com a música? Como eu te falei, eu sabia da banda!... não sabia de todas as outras atividades, né?! E assim... realmente a carreira dele depois de conhecê-lo um pouco mais a fundo, assim, a ter um contato mais próximo com ele e conversar muito com ele sobre a história dele, eu fui percebendo que ele começa a trajetória dele, acho que talvez eu respondo a melhor sua pergunta se eu fizer um pequeno apanhado assim do que eu sei um pouco da trajetória dele. Ele me falou que as primeiras experiências dele com música se deram em Comendador Venâncio que foi, digamos o lugarejo onde ele nasceu, que na época era conhecido como Estação da Laje, um lugar, uma vila pequena, e ali ele teve contato com blocos de carnaval, coisas desse tipo, que aconteciam nesses pequenos lugares e..., com 14 anos de idade ele começa a estudar em Laje do Muriaé, isso ele conta... ele me contou isso, com Nicolino Masini, filho do italiano Giuseppe Masini. Então ele começa a tocar na Banda 05 novembro, em Laje do Muriaé, e aquilo ali é uma experiência que me parece que formou muito o gosto musical dele, tanto é que depois ele vai se dedicar 50 anos à Banda da Sociedade Musical Itaperunense né, que é o trabalho dele mais reconhecido. Enfim, mas dentro dessa trajetória dele, existem várias facetas: do músico José Carlos, do professor José Carlos, do pesquisador José Carlos, então ele atua em várias frentes no campo da música. Ou seja, geralmente quando a gente pensa em música, acha que a pessoa só toca né, mas na verdade ele pesquisa, ele leciona, e ele toca, basicamente essas atividades. Então ele começa essa formação em Laje e quando ele vai para Itaperuna nos anos 40, ele começa a tocar em bandas de baile, então ele toca na Itaperuna Orquestra, ele cria outros grupos, enfim. Nesse ambiente que ele tá atuando ali com essas bandas, ele me contou que ele começa a fazer os arranjos dele. Então, geralmente se tocavam arranjos prontos, mas ele começa a escrever os arranjos dele de forma intuitiva, então ele dizia isso, como se fosse um autodidata, então ele me contou que ele ia experimentando. Então, quem faz arranjo, precisa ter algumas regras ali de harmonia, enfim para fazer e ele me dizia que ia fazendo e pedia para as pessoas tocarem. Então, ele ouvindo o arranjo, ele corrigia, “a não essa nota está errada, pera aí, eu preciso trocar aqui”, e isso é um aspecto interessante, porque embora ele tenha essa questão autodidata, ele não, nunca achou que isso fosse suficiente. Então, ele sempre buscou estudar, tanto é que nos anos

70 ele vai estudar no Conservatório Brasileiro de Música, então ele se forma lá no curso técnico do Conservatório, faz aula de harmonia, teoria musical, enfim, escrita pra piano. Então é..., são aspectos que eu acho interessante da trajetória dele que mostra uma diversidade de atuação curiosa, por exemplo, pro um músico do interior, né, ou seja, uma cidade como Itaperuna ter um personagem assim, naquela época, nos meados do século 20, em buscar essa formação, então, existia digamos uma precariedade desse ensino, que se dava muito mais nos grandes centros, né Rio-São Paulo com grandes escolas, enfim, no interior não tinha isso, então ele embora tenha corrido atrás como autodidata e depois ele vai buscar essa formação. Então, essa formação eu acredito que tem ajudado, ele principalmente na questão pedagógica da música, aí ele vai depois criar corais, enfim trabalhar com vários grupos e dentro da própria banda, ele me contou uma vez que ele criava uns exercícios pros alunos da banda. Então, ele sempre entendeu que o aluno ele quer tocar né, o aluno não quer ficar aprendendo teoria, né! Ele quer colocar a mão na massa, tocar o instrumento, então, ele facilitava digamos assim, né esse ingresso no instrumento. Então, se você olhar, por exemplo fotos da banda, você vê que os anos 70 anos 80 tinha muito garoto, né 12, 13, 14 anos, que é uma coisa que só algumas bandas vão começar a fazer mais na frente, ele já fazia isso lá a partir da segunda metade do século 20.

Marieta: Então, aproveitando esse gancho que você está falando do ensino, como você define a obra do maestro Ligiero no campo da construção do conhecimento em música?

Adler: É, eu acho que já falei bastante sobre isso na sua pergunta anterior. Ele tem assim, eu acho que tem uma importância muito grande, assim, pra região Noroeste Fluminense, toda atuação dele de forma geral. Ele dá muita relevância pra bandas de música em geral, né e a Banda da Sociedade Musical Itaperunense foi uma banda muito reconhecida, eles ganharam concursos de bandas, enfim, né! Ele sempre foi o maestro muito respeitado nos encontros de banda. Eu pude ver isso presencialmente, quando essa época que eu conheci ele e a gente tava assim mais próximo, na época eu tava fazendo minha pesquisa, eu acompanhei alguns encontros de banda e em vários ele era homenageado, em vários encontros, todos os encontros, todos os encontros, ele era homenageado. Sempre as bandas tocavam algum arranjo dele, alguma composição dele. Então, pra esse universo de banda de música né, ele é uma figura importante, né, eu não diria nem regionalmente,

mas nacionalmente, porque bandas do Brasil inteiro tocam os arranjos dele. Então, ele tem arranjos premiados, inclusive no exterior, então pra além disso, ele fez um trabalho importantíssimo que foi o resgate de melodias folclóricas do Noroeste Fluminense, que foi um prêmio, um trabalho que inclusive culminou no fato de ele ter ganho um prêmio chamado golfinho de ouro pelo resgate da preservação dessa memória cultural do Noroeste Fluminense... Então, além disso a própria atuação dele como professor de música, ele teve muitos alunos, muitos alunos.

Marieta: Tá é, você falou desses prêmios, você quando conviveu na casa do maestro, você chegou a ver esse material? Se ele ficava exposto? De que forma esses prêmios ficavam expostos na residência dele?

Adler: É, na casa dele, a gente entrava pela porta da sala, uma sala ampla, então nessa sala eu me lembro que ficava num móvel, eu não sei se é aparador o nome certo desse móvel.

Marieta: Sim

Adler: Ficava ali o golfinho de ouro, que era uma estatueta em forma de golfinho, né que foi esse prêmio da, se não me engano, da secretaria de cultura do estado pela preservação da memória, preservação da cultura, né, ou seja, da memória cultural da região. Ficava também assim, algumas fotografias na parede, alguns diplomas que ele recebeu. Não me recordo assim exatamente se era uma referência a premiações, mas eram homenagens que ele sempre emoldurava, tudo isso ficava emoldurado na sala, não era muitas molduras, era cerca de 5 ou 6 molduras, várias fotografias assim, numa parede na mais próxima a TV... é, e assim, o que se destacava mais era o golfinho de ouro, por que quando você entrava na sala, você já olhava a direita em cima desse móvel um quadro, um quadro grande, uma foto dele tocando flauta e logo abaixo esse estatueta do golfinho de ouro.

Marieta: E sobre o acervo, o que motivou a doação do acervo do maestro Ligiero para Instituto Federal Fluminense *Campus* Campos Guarus

Adler: Eu acho que eu preciso voltar um pouquinho, assim para contar um pouco mais sobre o acervo dele. Então como eu tava dizendo numa pergunta anterior...é, eu conheci ele, né nessa época de 2007 e em 2008 já estava morando em Itaperuna. Então, eu já tinha voltado a morar em Itaperuna e me aproximei mais dele. Como eu te falei no primeiro momento, ele me recebeu muito bem e quando eu já estava morando de novo em Itaperuna, ele foi, digamos assim, o músico da cidade que me acolheu!... Ou seja, “meu conterrâneo está de volta, né... e eue que bom que você está aqui e a gente foi criando uma relação de amizade, ou seja, ele era um amigo mais velho, um amigo mais velho meu. E nessa época eu já tinha vontade de trabalhar sobre o acervo. Porque eu via o tamanho desse acervo e toda a trajetória que ele já havia percorrido na música e fiquei pensando, porque não né?!... Ele merece um trabalho sobre esse acervo, eu acho que é um acervo importante pra região, e tinha tido experiência no Moreira Salles como eu te falei... e eu começo a fazer uma pesquisa de mestrado neste acervo em 2009. Na verdade, essa pesquisa ela já começa 2008, mas ali, não formalmente, de maneira informal conhecendo o acervo, conhecendo a história de vida dele, ou seja, como é que aquele acervo foi sendo constituído, ou seja, o quê que tinha ali. Então em 2009 eu começo fazer o meu mestrado, que na época o objetivo desse trabalho era inventariar esse acervo, inventário sumário, ou seja, eu não tinha tempo e nem possibilidade de me aprofundar nesse material, mas eu queria entender a constituição desse acervo e o que que tinha ali... então eu começo a fazer esse trabalho e curiosamente, o que que acontece com o Zé Carlos, ele percebe que alguém se interessa por aquele material, e foi uma preocupação que eu tive na época de perguntar pra ele, se alguém alguma vez já tinha procurado ele para trabalhar sobre aquele acervo.

Marieta: Porque ele não tinha nem ideia né, que assim, foi orgânico... a constituição foi orgânica, como constitui, como iniciou.

Adler: Ele guardava as coisas que ele produzia, ele ia guardando, as partituras os documentos, toda a vida dele musical, ele foi guardado aquilo. Então ele, uma coisa, uma frase que ele me disse foi o seguinte “eu nunca imaginei que alguém um dia pudesse se interessar por isso”, ou seja, de cuidar desse acervo, ou seja, ele é importante e precisa ser cuidado. Então, pra ele era uma coisa como você falou “orgânica” que ele foi construindo ao longo da vida dele, como geralmente acontece com os músicos. Nenhum

músico começa a constituir um acervo achando que aquele acervo vai ser algo importante no futuro, então, é muito natural pro músico, quem trabalha com música acumular música, produzir e acumular música. Então, isso foi uma coisa muito natural, quando, como eu tava te dizendo, eu tive uma experiência no Instituto Moreira Salles com acervo de grandes nomes da música, como: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, e eu, a partir de um trabalho no acervo do Pixinguinha, que a gente tava buscando arranjos que o Pixinguinha tinha feito pra banda, veio o *link*, aí eu falei pô, porque esse cara não pode ser tão importante quanto Pixinguinha, ou seja, não em disputar quem é mais e quem é menos, mas colocar em pé de igualdade. Da mesma forma que o Pixinguinha trabalhou com música, o José Carlos também trabalhou com música, e tem a sua relevância local, regional. Então, isso que motivou essa busca pelo acervo, por conhecê-lo principalmente e depois por entender esse acervo. Então, nessa conversa durante o trabalho, ele dizia isso, quando comecei a trabalhar na verdade, ele falou “olha, eu nunca imaginei que alguém fosse interessar”, eu expliquei porque né que eu considerava aquilo importante, porque ele trabalhou naquela cidade por vários anos, ou seja, mais de meio século, então aquilo era uma memória musical que tava ali na casa dele. Ele ficou super feliz, falou “poxa, que bacana que alguém reconhece isso”. Claro que ele já havia ganho homenagens, mais uma preocupação específica de cuidar do acervo, nunca teve. Então, respondendo a sua pergunta, quando eu começo a fazer a pesquisa, ele começa a enxergar a importância do acervo dele, de uma forma mais ampla, mas ao mesmo tempo, ele confundia um pouco esse trabalho, achando que eu estava fazendo um trabalho de organização pra ele, ele não entendia muito bem que era uma pesquisa, que ficaria aberta pra quem quisesse conhecer mais o que que tinha no acervo dele. Então, assim nessa preocupação dele com o acervo, que ele começa a se dá conta desse acervo, ele resolve em vida, né! “olha, eu vou te doar o acervo, porque eu já tô velho né, aquela história toda, não tenho como cuidar disso, meus filhos não são músicos, tarará”. Eu falei, maestro olha, eu não tenho como cuidar do seu acervo, eu não tenho como tira-lo da sua casa e levar pra algum lugar, então eu prefiro que o senhor mantenha o seu acervo na sua casa e o que eu puder ajudar pra fazer em relação à preservação, à salvaguarda, cuidar dele em questão de higienizar, uma coisa ou outra, assim, de forma bem simples, eu vou te ajudar. Claro, que eu tenho interesse que nada desse acervo se perca, assim como você também, sua família, todo mundo que conhece o seu acervo. Então, ali eu terminei a pesquisa de mestrado e acervo se manteve na casa dele. Aí você me perguntou, já perdi sua pergunta tá vendo.

Marieta: Então, como foi essa questão da gente receber o acervo no instituto?

Adler: Perfeito, lembrei! Como eu estava te dizendo, ele em vida tinha essa vontade, teve essa vontade de me doar o acervo. E eu recusei por uma razão muito simples, né! Eu não tinha onde guardar o acervo dele. Então, como eu te falei, eu sugeri que ele mantivesse na casa dele, que ali a gente ajudaria cuidar da melhor forma possível mas, durante essa conversa eu disse pra ele, olha eu me comprometo com o senhor, assim como amigo de que se um dia eu tiver trabalhando em algum lugar, que eu vislumbre a possibilidade desse acervo ter uma salvaguarda, enfim, ficar bem cuidado, num lugar com segurança e com possibilidade de trabalhar sobre esse acervo, pra torná-lo disponível pra as pessoas, eu vou tentar fazer o que eu puder. E ele ficou mais tranquilo, assim, “aí que bom que meu acervo não vai se perder, né!”

Marieta: Porque ele começou a entender com a tua chegada a importância do acervo? Começou a perceber?

Adler: Eu acho que sim, Marieta! Ele começa a entender que existe uma história da música preservada no acervo dele. Não só uma história dele, mas uma história de uma música de um lugar, claro que não toda música. Mas algumas questões específicas ali, que depois você pode ampliar. Então, ele começa a se dar conta, e interessante que geralmente esse trabalho é feito quando o detentor do acervo já é falecido. Eu me lembro que durante a minha pesquisa algumas pessoas torciam o nariz, “mas como você vai fazer pesquisa num acervo em que o cara ainda está vivo?”. Que bom que ele está vivo, que eu posso conversar com ele, eu posso entender o que que ele pensou em relação ao acervo dele. Isso aí não me interessa, eu acho que é uma figura importante e então, que bom que eu tenho privilégio de poder conviver com ele e conhecer esse material. Sem nenhuma pretensão, mas simplesmente com olhar de preservar essa história, essa memória. Então, nessa época eu me lembro que eu procurei o Instituto Moreira Salles, falando olha, tem um acervo de um compositor de Itaperuna assim, assim, assim. Há interesse do Instituto? Como que é que é isso? Por que eu já tinha trabalhado lá, então foi o primeiro lugar, foi o primeiro lugar que eu pensei na possibilidade de receber esse acervo. Mas o instituto tem as políticas próprias deles lá, pra trabalhar com acervos e a conversa não foi adiante. Quando eu comecei a trabalhar no IFF em 2016, eu não tava pensando sobre isso. Porque

né, eu sei que o IFF tem a biblioteca, mas não tem um, não tinha um trabalho com acervos musicais. Mas, quando eu recebi um convite pra submeter um projeto pro Centro de Memória, eu vi a possibilidade. Eu falei, acho que agora é a possibilidade de começar a trabalhar pra que esse acervo possa vir para o Instituto Federal Fluminense. E assim a gente começou esse trabalho. Então, quando eu submeti o primeiro projeto para o edital do Centro de Memória, ele era especificamente sobre o acervo José Carlos Ligiero. Ele ainda estava vivo em 2016 pra 2017, mas ele já não morava em Itaperuna. Então, esse acervo, ele ficou de 2013 até 2017, até um pouco mais, praticamente fechado na casa dele. Havia uma pessoa, parente dele, eu não me recordo agora o nome dela, mas depois eu posso te dar esse nome. Que ficava responsável por abrir a casa, realizar uma limpeza, enfim. Então isso começou a gerar uma preocupação de uma urgência, né! Pra que a gente pudesse, realmente ter um lugar pra esse acervo. Então começa aí, né! Quando eu submeto o projeto para o edital do Centro de Memória, já especificamente falando sobre a necessidade de preservação do acervo José Carlos Ligiero.

Marieta: Aproveitando, tem como você, então, começar a descrever como foi essa trajetória da saída desse acervo da casa do maestro pro IFF? IFF Guarus?

Adler: Então, em 2016 eu submeto esse projeto, que tá lá, prevê algumas necessidades pra esse acervo e, quando o Zé Carlos faleceu em 2017, no final de 2017. Perdão, antes disso, quando ele já estava morando em Niterói, por questões de saúde. Os filhos levaram ele pra Niterói, pra que eles pudessem cuidar mais de perto. Todos os filhos dele e da dona Irani, moravam em Niterói, moram ainda até hoje, em Niterói. Uma filha mora em São Paulo, então eles preocupados com a saúde dos pais... vocês têm que morar em Niterói com a gente, então o acervo ficou guardado na casa dele, em Itaperuna. Mas entre aspas, abandonado, ou seja, não abandonado literalmente, mais sem que o próprio Ligiero estivesse ali perto. O único conjunto de documentos que foi pra Niterói, foram as partituras que ele fez pro arquivo da Sociedade Musical Itaperunense, que foi grande xodó dele. Então, é o trabalho, né que ele se dedicou durante 50 anos. Então, os filhos, eu imagino né, achando que ele quisesse esse material perto dele, embalaram essas partituras e levaram pra Niterói, o restante ficou na casa dele. Então, a gente começa a conversar sobre o que fazer, ou seja, como que a gente vai fazer com esse acervo. Existia uma dificuldade institucional no IFF, acredito por ser uma novidade, receber um material

desse, enfim. Eu me lembro que eu pedi ajuda ao professor Gustavo Lopes, que fazia parte da equipe do Centro de Memória. Como é que a gente podia articular a vinda desse acervo para o IFF, ou seja, de fato implementar isso, né! Que saísse do papel do projeto, e que a gente pudesse receber. A gente não conseguiu avançar nessa questão institucional específica, mas aí, nas tratativas com a família, que a gente foi encontrado algumas soluções, como por exemplo essa questão do comodato.

Marieta: Mais nesse período o maestro estava vivo nesse período?

Adler: Estava vivo, isso como tava te falando, essa conversa começa antes da morte dele, isso lá em 2016, final de 2016, começo de 2017 em algumas visitas que eu fiz pra ele em Niterói. Então, eu fui na casa dele em Niterói umas três vezes e conversava com ele, com os filhos, né a respeito do que a gente poderia fazer com o acervo. E a solução que eu acredito ser a mais adequada, é entender que esse acervo pertence, pertencia a ele ainda, e que posteriormente a morte dele, os herdeiros dele, mas que isso não ficasse engavetado. Então, a ideia era que esse acervo pudesse ser trabalhado por quem tivesse interesse por ele. Então, me lembro que no Instituto Moreira Salles, eles tinham um documento, que foi inclusive depois, eles me cederam esse documento, que é um contrato de comodato. Alguns acervos do Instituto Moreira Salles foram pro instituto através desse tipo de contrato. Então, o Euler Gouvêa, que tinha sido meu chefe lá, me cedeu. Pedi a ele se ele podia me dar uma cópia desse documento para que eu pudesse elaborar um documento em relação ao acervo Ligiero, ou seja, um comodato do próprio maestro, cedendo o acervo para o Instituto, em forma de comodato. Isso é dele, né, mas o Instituto pode trabalhar pra fins de pesquisa, assim, sem finalidade comercial. Foi uma conversa muito tranquila, assim ok, ótima solução! Só que eu não sei se o termo correto seria legalmente, né, formalmente, a gente não conseguiu avançar pra formalizar essa documentação, ou seja, assinar e ir pro cartório registrar tudo isso. Não, isso ficou um acordo meio que de boca. Mas super tranquilo, porque ele sempre confiou em mim lidando com o acervo dele, os filhos também sempre confiaram, e eu sempre zelei muito pelo acervo dele, o máximo que eu pude. Então, mesmo não tendo esse documento formal de um contrato de comodato, eu mandei cópia pra família, na época nós tínhamos o bolsista do Centro Memória que chegou a redigir esse documento, foi o Pablo, ele redigiu esse contrato com os dados, enfim. Só que por uma questão institucional, a gente não conseguiu avançar...

Eu não conhecia os caminhos, o professor Gustavo tentou me ajudar, mas também a gente ficou atravancado em algum ponto. E assim, trabalhando fazendo outras coisas, a gente deixou isso um pouco de lado. Ficamos mais na conversa com a família. E no meio disso tudo o Zé Carlos vai falecer em 2017. A gente continua conversando depois, né com os filhos e a gente leva mais ou menos um ano, em 2018, tentando articular toda essa vinda. Porque na verdade havia um receio de receber essa documentação, sem que isso tivesse formalizado. Então, essa foi uma preocupação minha por tá trabalhando em um projeto institucional. Então, eu tinha um pouco de receio de assumir essa responsabilidade. Mas aí, diante da urgência de salvar esse acervo, eu acabei rompendo essa barreira burocrática, a partir do momento que os filhos me ligaram. Foi a Rita, a Rita me liga, “Adler, olha as partituras da banda que estão aqui em Niterói, estão a sua disposição. A hora que você quiser e puder vir buscar, você pode vir buscar”. Foi assim, coisa de 2, 3 dias, me organizei. Peguei o meu carro e fui até Niterói, fiquei lá uma tarde com eles, a gente conversando e trouxe essas partituras. No primeiro momento pra minha casa. Elas estavam todas embaladas, né em plástico bolha, organizadas da maneira que elas estavam nos armários dos arquivos. E eu trouxe todo esse material no porta-malas do meu carro e guardei na minha casa no primeiro momento. É... e ali eu comecei a pensar, cara, levo isso pra o IFF? Deixo isso aqui? Eu não posso ficar com esse material na minha casa, isso não é meu, então, esse era o meu pensamento. Isso não é meu, isso é do José Carlos, da família dele, né! E a minha promessa lá atrás, era que se eu tivesse um dia trabalhando em algum lugar, que eu visse a possibilidade de cuidar desse material, colocá-lo pra preservar, eu ía fazer. Então, foi aonde que eu rompi a barreira burocrática e trouxe para cá, coloquei nesse armário vermelho que tá aqui. A gente tinha essa sala aqui, que foi muito gentilmente cedida pelo diretor na época, era o professor Christiano... ele...conversando com ele, ele entendeu o que a gente precisava fazer. A gente precisava de uma sala para guardar esse material.

Marieta: Então, aproveitando! Você visualizou essas partituras com link com a instituição?

Adler: Sim, é porque no Instituto Federal Fluminense nós temos o curso de licenciatura em música, que é o curso em que eu atuo. Então, ou seja, é um material farto de trabalho pra esses alunos do curso. Então, o grande motivo desse acervo na verdade, o *link* né,

como você bem falou, é exatamente esse, é linkar o trabalho com esse acervo com o curso de licenciatura em música. Porque estudando lá, a questão de preservação de acervos, a gente sempre vê que o ideal é que o acervo fique no lugar aonde ele foi constituído, o que seria o grande sonho, né! Mas, em Itaperuna não tinha essa possibilidade. Aqui em Campos, no Instituto Federal Fluminense *Campus* Guarus, havia essa possibilidade, porque eu coordenava o Centro de Memória e trabalhava como professor no curso de licenciatura em música. Então falei, são duas coisas que eu faço que tem a ver com esse acervo, então foi o primeiro passo! Então, trouxemos em 2019, em maio de 2019 essas partituras do arquivo, dos arquivos da Sociedade Musical Itaperunense pra sala do Centro de Memória. E ficamos de 2019 até 2020 conversando sobre a possibilidade de trazer o restante do acervo. Diante do fato da família ter colocado a casa, a residência dele à venda, se tornou uma urgência tirar esse acervo de lá, porque as pessoas iam visitar o imóvel, enfim, ia ter uma circulação de pessoas na casa relativamente grande. Então, uma preocupação dos próprios filhos dele. Só que de volta velha questão, aonde que eu vou colocar isso no Instituto Federal Fluminense? Tinha a sala do Centro de Memória, mais o meu grande medo era estar fazendo alguma coisa fora de um âmbito, digamos legal, mais ao mesmo tempo preocupado com a preservação desse material. De novo eu rompo essa barreira burocrática, digamos assim, e compro essa briga. Falo cara, eu preciso salvar esse acervo. Em 2020, novamente os filhos me ligam. A Rita, eu mantinha sempre contato com eles, a gente sempre conversou muito, e com Kátia também. Mais Rita e Kátia, cuidando né de como a gente podia fazer isso. Quando foi 2020, a Rita me liga dizendo assim: “olha, a gente precisa que você tire o acervo da casa. Por que é você que vai cuidar desse acervo, enfim toda aquela conversa. Como papai sempre confiou em você, a gente também confia muito em você, pra que você, né cuide desse material”. Aí eu falei, ok Rita, eu vou me organizar aqui e a gente vai resolver isso definitivamente. Então, eu chamei um amigo que trabalha com frete e fomos à Itaperuna, na casa buscar o restante do acervo. Os filhos já haviam feito uma, digamos, uma busca neste acervo.

Marieta: Eles fizeram tipo uma seleção, organizaram alguma coisa?

Adler: Não, não diria que organizaram, mais o acervo tava mexido. O acervo tava mexido e eu entendi naquele momento que eles olharam e tiraram alguns itens que consideraram mais pessoais, eu acho, coisas que diziam mais a respeito, não a atividade dele como

músico, né! Mas algumas fotografias, né deles mesmos. Enfim, mas aí eu não sabia, não tinha noção do que que tinha.

Marieta: Eles mantiveram o material no mesmo local que estava quando o maestro estava vivo?

Adler: Não, não, não. Quando eu cheguei na casa nesse momento, já haviam sacolas assim na sala, né com materiais reunidos.

Marieta: Porque eles já teriam deixado pra você levar?

Adler: Isso, isso tudo ok, você pode levar né. Então assim, tava bem desconfigurado, eu não tinha noção do que que eu tava trazendo, é claro que assim a noção clara de que eu estava trazendo as partituras, que era a minha principal preocupação em preservar desse acervo, a parte musical dele, eu sabia que tava trazendo. Já estava aqui, o arquivo da Sociedade Musical Itaperunense. E as músicas do Ligiero, as partituras organizadas em pastas, então como eu já tinha trabalhado nesse acervo eu conhecia essas pastas. Então eu ia olhando, ah essa aqui tá aqui, aquela outra tá aqui, ok! Aí assim, eu fiz, eu vasculhei de uma certa forma pra ter uma ideia de que realmente eu tava trazendo, principalmente as músicas. Outros itens eu não questionei os filhos, o que que eles tinham tirado, porque eu entendia, como eu tô te falando aqui, isso é deles, né! Isso não é meu não, não é do IFF, assim, eu entendo dessa forma, é da família, são dos herdeiros dele, e ok que eles resolveram tirar algumas coisas. É claro que dá uma dorzinha, né! Você vai, conhece um acervo né, como aquela foto ali, por exemplo do, como era a organização que ele tava no momento que eu fiz a minha pesquisa e depois você chegar e já não tá mais aquele jeito. Isso gera uma angústia, eu fiquei de certa forma angustiado, até que surgiu você e começa a me ajudar a ver o que que esse acervo né, o que que tá faltando, o que que foi desfigurado, enfim. Mas é isso, então eu estive na casa, nós trouxemos o que que a família cedeu, que eu diria que foi praticamente tudo, quase tudo entre aspas. Como te falei, eles tiraram algumas coisas que eram mais pessoais, que eles entendiam que eram coisas, que não seria relevante, digamos assim, pra preservar num acervo musical. Então alguns objetos, algumas fotos que eu me lembro de ter visto no acervo dele, não vieram. Eu acredito que esteja com os filhos. Então assim, também é difícil saber onde é que isso

está, porque de 2013 até 2018, foram 5 anos aí que praticamente eu visitei esse acervo umas três vezes mais.

Marieta: Porque ele já estava no Rio né? Ele estava em Niterói?

Adler: Isso, ele já tinha se mudado pra Niterói, eu trabalhava já com 3, 4 lugares e então eu já não tinha mais aquele mesmo tempo que eu tive durante a pesquisa de estar praticamente, diariamente na casa dele fazendo trabalho, mas sempre conversei muito a respeito de ajudá-los a preservar esse material, principalmente de gente curiosa, né! Porque sempre quando você começa a mexer com acervo, aparece um curioso que quer ir lá ver o que que tem, futucar enfim. Apareceram vários e a gente dava um jeito de espantar, num bom sentido né! Olha, você quer fazer um trabalho sério, ok! Agora se você quer coletar um *souvenir* aqui pra você, não é pra isso que existe esse acervo.

Marieta: Então, falando sobre a casa, você tem assim a noção, você lembra como que era essa organização? Como que ele organizava as partituras, organizava as fotografias, os discos? Assim, como ele organizava esse acervo dele?

Adler: Tá, a casa dele era uma casa bem espaçosa. Era uma casa duplex, né com casa de dois andares, na verdade tinham 3 andares, o terceiro era menos usado. Mas você, a casa dele era assim, você chegava um corredor, à esquerda a sala de visitas, um corredor central nessa sala que levava até a cozinha no final, aqui um banheiro e a esquerda um primeiro cômodo, que era uma espécie de estúdio aonde ele trabalhava. Então, ele tinha nesse estúdio uma pequena escrivaninha, uma estante numa parede com fitas VHS, a frente um armário embutido que é um armário de alvenaria na verdade né, que é aquele da foto ali. Então, esse armário de alvenaria, com várias pastas já com fita dizendo que tipo de material tinha ali dentro. Não exatamente totalmente organizado, mas com alguma organização.

Marieta: Era coisa que ele usava mais ali no estúdio?

Adler: Era coisa mais corriqueiramente, era coisa que ele tava assim, digamos um arquivo de uso diário que ele estava usando mais. Tinha um instrumento, um teclado. Eles tinham

um pequeno teclado simples, alguns instrumentos de sopro numa parede, uma flâmula do Vasco da Gama, que ele era vascaíno. Implicava com ele, falando Zé Carlos você é Vasco? Então assim, uma flâmula, era coisa de colega, de amigos que fica implicando por causa de time de futebol. Mas é assim, só para descontrair. Então, uns instrumentos aqui. Tinha também, como é que se chama isso? Me fugiu o nome. Ah, não vou lembrar o nome daquilo.

Marieta: Era instrumento musical?

Adler: Não, não. Eram umas armações de ferro que ele usava, uns tripés de ferro que ele usava por causa das enchentes, pra travar as janelas, enfim por que entrava água na casa dele. Depois eu falo um pouco mais sobre isso. Então assim, esse primeiro cômodo era o lugar de trabalho dele. O estúdio onde ele trabalhava com alguma, como eu te falei, com uma escrivaninha enfim, algumas partituras soltas ali que tava em uso né, algumas coisas que ele tava fazendo. Então tinha esse espaço com uma organização ali principalmente das partituras dele, que depois durante a minha pesquisa, ele confirmou que ali era uma organização que ele fazia: música pra casamento, música pra coral, coral uma voz, duas ou três vozes. Enfim, tinha uma pequena organização, que a gente sabe que num arquivo de um músico não é exatamente uma organização muito precisa né! Ela, ela tá ali, digamos desenhada, é um rascunho de uma organização, mas havia uma organização. Na sala tinha uma escada que levava pro o segundo andar. Tinha o quarto principal dele e da D. Irani, um outro banheiro e uma, eu chamaria de biblioteca que um espaço bem amplo, aonde tinham vários armários, estantes e armários, aonde ficavam por exemplo esses aparelhos de música, aqueles aparelhos ali toca discos, ficavam fitas, a biblioteca literária dele, os livros ali, os discos também e tinha um armário que depois eu chamei de massa aleatória, porque era um armário que tinha várias folhas soltas assim, né! Tava bem...

Marieta: Mais era o quê? Eram partituras?

Adler: Partitura, xerox de partitura, recorte de jornal, revista, tudo que meio que misturado! Não tinha uma organização assim.

Marieta: Tinha fotos também?

Adler: Dentro e, em outros armários tinham pastas com fotografias. Então, tinha pastas com documentos, tinha máquinas fotográficas, várias máquinas fotográficas antigas, que eram uma espécie de coleção de máquinas fotográficas que ele tinha.

Marieta: Isso ele deixava o que? Tinha armários, estantes?

Adler: Isso tava numa estante, quando você entrava nesse cômodo e, você subia a escada, tinha um pequeno hall, dois quartos, um quarto, dois quartos na parte da frente, depois aqui um quarto menor, um corredorzinho que levava pra essa biblioteca, que chamei de biblioteca por te um espaço mais amplo né! Tinha lá um armário com bebidas no fundo da sala, aqui tinha uma estante com os livros, ao lado é, uma estante com os aparelhos de som, uma outra estante com CDs no meio, um pequeno armário, uma estantezinha com alguns instrumentos, inclusive a flauta dele, uma flauta transversa dele que ficava guardado ali. Algumas flautas de madeira, também que ficavam ali, uma geladeira antiga e uma poltrona grande né, que era meio que pra tomar um sol ali. Que abria uma janela tal e sentava naquela poltrona e tomava um sol. E esse armário com as massas aleatórias lá, com as partituras soltas, as revistas e não sei o que à frente. Há na parede né, desse corredor ficava esse estante maior, que era uma estante de madeira grande, que ficava ali essas máquinas fotográficas, embaixo os discos de vinil, alguns CDs, alguns livros, eu diria assim, mais raros talvez, né! Inclusive 2 álbuns de música de uma pessoa chamada Emília Diniz, que foi uma parente dele, com partituras do início do século XX.

Marieta: Mais isso era uma coletânea?

Adler: Era uma espécie de coletânea né, encadernados, que ficava guardada nessa estante. Como eu falei, uma coleção de máquinas fotográficas, tinham vários objetos. Tenho fotografias desse espaço, depois eu posso te passar essas fotografias. Eu acho que eu já, inclusive já te mandei essas fotos, né! Então, eu só tô tentando lembrar assim, que havia alguma organização. E no fundo dessa sala, tinha um outro armário, que havia algumas pastas de polionda também com algumas partituras ali. Isso me parecia, num primeiro momento que eram coisas que já estavam arquivados, que ele já não usava corriqueiramente.

Marieta: Mais você chegou mexer quando você estava fazendo sua dissertação? Você mexeu nessas partituras?

Adler: Eu olhei todo esse material. Ele me deu autorização pra olhar todo esse acervo. Então, eu fiz um *tour* por todo esse espaço, olhando item por item, ou seja, pasta por pasta, objeto por objeto. Não fiz um levantamento inteiro desse material, porque na época o foco da minha pesquisa era fazer um inventário da obra musical, ou seja, que que ele escreveu de música, ou seja, o que que tinha partitura musical nesse acervo. Como eu falei, tinha instrumento, tinha objeto de interesse de museológico tudo mais, mas o que o meu foco era fazer um levantamento...

Marieta: Então nesse período você conseguiu ver essas de partituras que o maestro produziu? E já estava com as partituras da Sociedade Musical Itaperunense na casa dele?

Adler: Não, esse episódio do arquivo das partituras da Sociedade Musical Itaperunense, esse foi um fato curioso, porque durante a minha pesquisa, eu tava em 2010 se eu não me engano, foi em maio ou abril de 2010, acho que tem notícia no jornal desse episódio. Aconteceu o seguinte, na sede da Banda da Sociedade Musical Itaperunense, que ficava mais ou menos cerca de 1 km de distância da casa dele, pouco mais talvez, essas partituras ficavam em armários arquivo, desses armários de gaveta e aconteceu o episódio que entraram na sede da banda. Não me lembro quantas pessoas, três ou quatro, entraram na sede da banda, ou seja, arrombaram, né! Entraram pela janela e roubaram alguns instrumentos que na época se eu não me engano a banda tinha recebido uns instrumentos novos da Funarte. Sempre tem esses projetos assim, então isso chamou de certa forma a atenção e entraram na sede banda pra roubar esses instrumentos. E os armários arquivo o quê que fizeram, com pé de cabra eu acho, eles entortaram a gaveta e olharam o quê que tinha ali dentro né, papel! Papel de quê? música, sei lá, eu não sei se as pessoas faziam ideia do que que tinha ali, mas arrombaram também os armários e roubaram os instrumentos, alguns instrumentos. Depois foram recuperados esses instrumentos, a polícia encontrou e tal. E quando isso acontece, a notícia de manhã cedo correu lá né, na casa do José Carlos e ele me ligou, me dizendo o quê que tinha acontecido e aí eu falei, maestro vou dar uma chegada aí tal e ver o que que a gente pode ajudar. E nisso que eu cheguei na casa dele, tinha uma pessoa que ficava muito com ele, que era uma espécie

de cuidador dele, chamado Ferreirinha. Eu não me lembro o nome, primeiro nome dele, mas era o Ferreirinha que tava sempre com ele, né. Porque o Ligiero já tava com a mobilidade pequena, então ele dependia muito dessa pessoa pra levar pra fazer alguma coisa e tal. E eu cheguei eles estavam conversando, os dois conversando e outras pessoas também já estavam ali, né! Uma pessoa que trabalhava na casa dele, preocupada né com essa situação o que que aconteceu. Ninguém sabia direito exatamente o que tinha acontecido, porque a gente não tinha ido lá. Então, eu cheguei na casa dele nesse momento e nós fomos até a sede da banda. Não, perdão, não! Eu não fui na sede da banda, eles foram à sede da banda e viram o que tinha acontecido e por eles mesmos, eles decidiram trazer esses armários pra casa dele. Então, quando eu cheguei na casa dele, já havia sido tomada essa decisão. Então, ele resolveu retirar os dois armários arquivos pra residência dele. E nisso, quando eu cheguei, assim ficou aquela coisa, será que eu fiz a coisa certa? Ele meio... E eu disse, olha maestro eu acho que sim, acho que você fez a coisa certa, porque se isso tá lá na sede da banda e acontece de novo um episódio desse, pode ser que esse material se perca. Então, se você se sente mais seguro, que isso fique na sua casa, eu acho que você tá certo! E a justificativa dele era o seguinte, ele dizia “olha, fui eu que produzi isso”. Então, esse material embora esteja na sede da banda, na visão dele, era dele. Então, ele que tinha feito as partituras, era a música dele, era arranjo dele. Então, tanto é que que na época ninguém da banda fez objeção, “Ah, se o José Carlos quer tirar daqui ok!”. Ninguém foi reivindicar, ninguém foi dizer “não, você não pode fazer isso, porque isso é do arquivo da banda, não!”. A banda já estava nessa época decadente! Então, havia né como que te falei, recebimento de instrumento novos, haviam uma tentativa digamos de restauração da banda, porque ele já estava aposentado da banda. Ele se aposenta 2009, então depois de 50 anos à frente da banda, ele fez uma apresentação na praça próximo à casa dele e ele ali anuncia a aposentadoria dele da banda. Então, ele passa a direção, a regência da banda pros músicos da banda. Que por razões internas deles lá, eles não conseguem avançar com o trabalho na banda. Então, ele parece que ele junta as duas situações, “olha, entraram aqui! Roubaram instrumentos, podem destruir as partituras, a banda infelizmente tá decadente! Então, eu quero salvar as minhas partituras. Já tem o Adler aqui, que tá fazendo trabalho e tá me mostrando que isso aqui é importante”. Então, foi a solução que ele encontrou né pra que isso não se perdesse, pra que isso não se espalhasse. Enfim, então ele faz esse movimento de trazer as partituras da banda pra casa dele, com a intenção de salvar esse material.

Marieta: Mais aí ele deixa esse material separado? Ele não organiza junto com outros acervos dele, de partituras que ele já tinha?

Adler: Ele chega exatamente da forma que ele estava na sede da banda. Ele ficava guardado em dois armários arquivos, numerados em ordem alfabética, guardados em ordem alfabética. Então, se a música começa com a letra A, ela é a primeira ali. Então eles vão fazendo essa organização. Ele traz os dois armários arquivos e coloca nessa biblioteca, no segundo andar da casa dele. Ele arruma um cantinho, um espaço lá e coloca esses dois armários lado a lado da mesma forma que estavam na sede da banda. Não há nenhuma modificação desse material quando ele chega na casa dele. A única questão, por exemplo, pra minha pesquisa, foi que eu tinha que colocar que existe uma coisa nova né, dentro desse arquivo que chegou ali. Que eu coloco lá, eu me lembro que estudei as questões ali, pra entender o que... como é que eu deveria dizer que aquele estava na casa dele naquele momento, que eu chamei de situação anômala. Aconteceu durante a minha pesquisa né, não... foge ao controle.

Marieta: Sim! Então assim, pelo que entendi na sua pesquisa, tem um acervo dele de partituras que está organizado, tem essa massa documental que você fala “que tem partituras, tem xerox, tem recortes de revistas” e também agora as partituras da banda?

Adler: Isso, eu separei durante a minha pesquisa num critério que foi pensado pra essa pesquisa, que foi uma pergunta muito simples. Eu perguntei assim, Zé Carlos o quê da sua produção musical de partituras você considera pronta? O que quê tá pronto? Ou seja, desse montante de partituras que tem aqui, o que quê tá pronto? O que que é a música pronta? Porque tinha muito rascunho, tinha muita coisa assim, então eu falei cara eu preciso estabelecer um critério pra poder fechar o inventário, o catálogo de obras dele parcial, porque tudo eu coloco, olha isso aqui é parcial porque tem muita coisa que eu preciso olhar! Então foi o critério usado, eu perguntei pra ele o que que ele considerava como obra acabada. Então, ele falou “olha, isso aqui que tá nessas pastas no escritório né, no estúdio” que eu chamei de estúdio, que ele chamava, ele usava esse nome né, estúdio, “as pastas do armário ali ok!”. Um outro armário da biblioteca em cima, ele falou “isso aqui tá pronto!” né, como eu te falei anteriormente, parecia que já era coisa que ele não usava, tava lá tipo arquivado né, guardado lá pra não ser usado mais, tava ali. Aquilo

também, e... se eu me lembro exatamente foi isso. Então assim, o critério que eu adotei foi esse, perguntar pra ele o que que ele considerava obra acabada e ele me disse que eram o que estavam dentro das pastas. Das pastas de polionda.

Marieta: E no estúdio também acredito também, que tenha coisa que ele não usava?

Adler: Sim, no estúdio né, coisas que tavam ali no estúdio. Mas basicamente essas pastas que no meu trabalho eu divido em algumas quantidades né, pastas, tantas pastas no estúdio, tantas pastas na biblioteca e já aponto pra essas massas aleatórias de documento que estavam solto, né! Claro que ele pode ter obra pronta, mas eu não tinha tempo hábil pra poder olhar aquilo tudo. E isso acabou depois, ficando solto, né! Porque eu lembro que durante essa pesquisa, alguma coisa que eu fiz com a supervisão dele né, foi organizar minimamente essas revistas né, coisas que tão nessas pastas aqui! Você olhar ali, edições da Funarte, revista CBM, rascunhos, coisas que tavam de certa forma soltas ali né, que havia alguma semelhança, digamos assim, e que ele disse “olha, pode colocar nessa pasta aí”. Então, foi uma organização meio precária né, uma organização precária, mas o intuito era, sobretudo, salvar ou preservar o máximo possível esses documentos. Tanto é que depois quando a gente vai buscar o acervo na casa dele, muito desses materiais que tavam solto se perdeu, porque aí já tinha traça, já tinha uma série de problemas ali, umidade né. Então, muita coisa a gente não pode trazer assim, de livros, da biblioteca pessoal dele, de literatura, livros de música se perderam. A gente não teve nem como trazer porque já tava totalmente deteriorado assim. Eu tirei algumas fotos desse momento, de como é que a gente viu esse material lá na casa dele, foi bem triste assim ver esse material se perdendo assim, mais infelizmente a gente não conseguiu agir da forma... agir de forma mais rápida, porque são várias questões aí que envolve esse trabalho.

Marieta: Você lembra como é que ele guardava assim, documentos pessoais mesmo? Conta de luz contas, contas, imposto de renda, documentos de uso diário, se ficava nessa biblioteca?

Adler: Na verdade durante a minha pesquisa eu nunca tive acesso a esses documentos. Assim, nunca foi meu interesse na verdade olhar esses documentos pessoais né. É claro que eu olhei a certidão de nascimento né, pra comprovar a data de nascimento, coisas

assim, de informações mais, digamos mais objetivas, pra que eu pudesse conhecer o José Carlos enquanto músico né, ou seja, um ser, um cidadão músico, mas esse tipo de documento eu só fui ter acesso quando nós fomos buscar o acervo, definitivamente ali digamos assim pra trazer pra IFF Guarus.

Marieta: E como que é que eles estavam?

Adler: Estavam dentro de pastas, tavam em várias pastas na verdade. Então assim, tavam guardados em algumas pastas que na época da minha da pesquisa eu, claro que como que eu te falei, eu não entrei nesses documentos, porque eu abria essas pastas e olhava, isso aqui não diz respeito a música, não é partitura, então ok deixa isso aí. Não vou ficar revirando essa documentação. Então como eu te falei, o meu objetivo principal era olhar a organização que ele tinha feito em relação as partituras de música.

Marieta: Você sabe ou lembra se ele chegou a comentar se ele tinha alguém que ajudava ele nessa organização? Se ele contava ou essa organização ele fez sozinho de forma pra atender as necessidades dele diária?

Adler: Eu conheci duas pessoas que eram muito próximas dele nesse sentido. Talvez eu tenha sido uma terceira, porque como eu te falei, essa organização nessas pastas azuis aqui foi eu que fiz com a supervisão dele, né! Ele dizendo “ok, pode colocar aqui não tem problema, esse aqui pode ficar ali”. E como eu te falei, não era exatamente uma necessidade de organizar pra um trabalho, mas era uma organização pra evitar poeira, enfim... pra evitar um dando maior, aquilo que ficava ali solto. Mais duas pessoas que ficavam mais próximas dele, ajudavam ele de alguma forma nessa organização, seja guarda essa partitura pra mim naquela pasta ali, ah procura não sei o que que deve tá naquela pasta ali. Que era o Ferreirinha, que além de ser uma espécie de cuidador dele né, era amigo dele, tocava na banda, era baterista da banda... tava sempre, praticamente, diariamente com ele. E uma outra pessoa que era a Maria das Graças, a Bidu, que também além de transcrever algumas partituras pra ele.

Marieta: É Bidu? Você sabe o nome dela?

Adler: Maria das Graças, eu não lembro o restante do nome dela, mas posso procurar depois pra te passar. Eu acho que no meu trabalho tem o nome dela completo, não me lembro.

Marieta: Então os dois são músicos né?

Adler: Os dois músicos, se formaram. A Bidu se formou com Zé Carlos na banda, tocou com ele na banda durante muito tempo. Ela teve uma época fora da cidade, ela foi morar se não me engano em Macaé, mas depois ela retorna pra Itaperuna e sempre muito próxima dele. E ela ajudava, ele nessa organização. Então, eu acredito que parte dessa organização ali, nessas pastas, tem alguma ajuda dela pra fazer esse trabalho e também assim eu que acredito que essa organização ela vai ficando desde o trabalho dele, sabe? Então, assim, imagina o seguinte se ele vai tocar no casamento né, tem uma pasta ali organizada pra casamento e acabou de tocar ele vai voltar com aquelas partituras pra aquela pasta. Então, mas esses dois nomes: Ferreirinha e a Bidu. Ferreirinha e a Bidu foram as pessoas mais próximas desse acervo. Tem outras pessoas que iam mais ali na casa dele pra pedir cópia de uma música. Ah Zé Carlos, eu quero tocar aquele dobrado tal, tira uma xerox pra mim. Tinha uma copiadora que ficava em frente à casa dele, então ele pegava lá partitura, pessoa ia numa copiadora fazia xerox, voltava, devolvia a partitura ou não, não sei, isso eu não tenho como controlar. Mas assim, geralmente ele mesmo fazia esse trabalho ou pedia pro Ferreirinha fazer, enfim, as pessoas mais próximas ali, a própria Bidu. Eu me lembro deles contarem que fazia, ah o Zé Carlos pediu pra tirar uma xerox ali. Vai lá na copiadora, na Itacopy, que ficava em frente à casa dele né. Ele também fazia cópia desse material pra mandar pra outros maestros aí de banda.

Marieta: O Ferrerinha e a Bidu eles ainda moram em Itaperuna?

Adler: O Ferreirinha não morava em Itaperuna, ele morava em Natividade, que é uma cidade relativamente próxima, mas por essa proximidade e amizade com o Zé Carlos, ele diariamente estava lá. Ele recebia né pra fazer esse trabalho, ele era pago né pelos filhos dele, era realmente um trabalho. Ele era uma espécie de *chofer* do Zé Carlos. Ele levava pra banco para resolver algum assunto, levava pra médico, enfim, ele trabalhava pra ele, como uma espécie de cuidador. Então, ele morava em Natividade. Eu não sei se ele ainda

está vivo, ela já era um senhor também na época. Mais novo que o José Carlos, mais já com em torno de 60 e poucos anos ali, quase uns 70 anos na época que conheci ele, mais de 10 anos atrás. A Bidu, era bem mais nova, ela devia ter mais ou menos ali uns 40 anos de idade, não! 40 e poucos anos de idade e ela como eu te falei, ela durante um tempo eu soube que ela não morava em Itaperuna, então depois de uma época ela volta pra Itaperuna que é mais ou menos à época que eu começo a fazer minha pesquisa. Porque é uma época que ela volta pra Itaperuna, eu não sei porque motivo ela volta, não sei se é por questão de trabalho, enfim, mas ela sempre teve muito próximo dele.

Marieta: E ela é viva?

Adler: Não, ela já faleceu. Ela faleceu inclusive antes dele, ela salvo engano, um ano antes do Zé Carlos falecer. Ela faleceu no início de 2017, eu não me lembro exatamente a data assim, mas ela faleceu antes dele. O Ferreirinha, quando o Zé Carlos falece ele, pelo que eu soube ele ainda tava vivo, mas houve algum problema entre eles, que eles já não estavam mais próximos.

Marieta: Baseado nesse teu grande conhecimento que você tem sobre esse acervo, hoje o acervo que a gente tem aqui dentro do Centro de Memória, o quê que você entende que é documentos pessoais, de caráter pessoal do maestro e que são de caráter institucional? Já que ele foi responsável pela banda, ele também foi Secretário de Cultura em Itaperuna, ele atuou em instituições. O que você consegue hoje distinguir, entre pessoal e institucional?

Adler: Marieta assim, eu não sei se sou a pessoa mais indicada pra te dar essa direção, tá? Então, eu como eu te falei a minha pesquisa foi mais voltada pra entender o que ele tinha feito em relação a música, então de todos os documentos na época que eu olhei assim com mais afinco foram as partituras, pra entender o que que era de banda, o que que era piano, o que que era pra coro. Como é que isso estava organizado, música de casamento, enfim. Documentos institucionais assim, tem no acervo dele né, eu me lembro na época da minha pesquisa, eu já vi essa pasta com documento, com carteiras da Ordem dos Músicos. Isso me chamou atenção, mas não era o objetivo da minha pesquisa, então eu não me aprofundei nessa questão, mas entendo que é um ponto importante, interessante,

porque ele... conversando com ele, cara, quando vi essas pastas eu, maestro o que que é isso aqui? Né, aí ele ia contando um pouco a história daquele material e eu não tomei nota disso assim, nem nada, mas eu ouvia né, o que que era aquilo.

Marieta: Porque ele ficou respondendo pela Ordem dos Músicos em Itaperuna por um tempo?

Adler: Ele era, eu não sei como que é o nome exato que eles dão, mas ele era uma espécie de delegado da Ordem dos Músicos da região ali, então não só de Itaperuna, mas eu acredito que dentro desses documentos possa ter nomes de outras cidades vizinhas, por exemplo, Bom Jesus, Natividade, são cidades próximas dali... que Itaperuna é a maior cidade né da região, então ela centraliza essas atividades. Então, ele era uma espécie de delegado da Ordem dos Músicos que a gente pode entender mais ou menos como aquele sujeito que vai aplicar a prova pra dizer se aquela pessoa ali pode ter aquela carteirinha de músico. E como eu te falei, o Zé Carlos ele sempre teve muito músico no entorno dele. Ele sempre agregou muito músico, não só os que tocavam com ele, mas também quem tinham outros trabalhos que eram uma relação muito ampla, ou seja, quem trabalha com música geralmente têm uma rede de contato grande, né? Então, esses nomes acabaram aparecendo ali, eu não sei te dizer precisamente quem são essas pessoas, se ainda são músicos, se realmente desenvolveram uma carreira musical, mas existe sim, né uma leva de documentos ligados a Ordem dos Músicos, por conta dessa atividade dele, como também, um delegado... E você falou da questão da secretaria de cultura na cidade, eu não me lembro assim, de ter visto especificamente algum documento sobre a secretaria de cultura do município, mas ele em conversa comigo me contou que foi secretário, que ele desenvolvia os trabalhos, organizava eventos, fazia viagens pro Rio de Janeiro, por exemplo, pra buscar material na Funarte e trazer pra cidade, tipo as partituras. A Funarte vai doar material, então ele pegava o carro dele, um fusquinha que ele tinha, e ia pro Rio e voltava, buscava esses materiais. Então assim, ele desenvolveu atividades em instituições como por exemplo, colégios, ele trabalhou em colégios...então, certamente produziu algum documento né, que seja ligado a essas instituições. Aonde é que isso está no acervo dele, como é que ele organizou isso, eu acho que não teve uma organização muito específica, como por exemplo, das próprias partituras. Eu acho que coloca numa gaveta né, numa pasta de documentos em uma gaveta. Não da Ordem dos Músicos sim,

eles estavam ali numa pasta de certa forma separados do restante dos outros documentos, que era mais uma coisa institucional. Eu não sei até que ponto isso é institucional. Eu não sei qual era essa relação dele com a Ordem dos Músicos, né? Se havia alguma espécie de contrato, se existia alguma... alguma relação formal digamos assim né, com essa ordem, eu não sei te dizer isso.

Marieta: Sobre a transferência de custódia pro Instituto Federal Fluminense, pela sua fala eu entendi que as partituras da banda, ela veio no primeiro momento, né? Então assim, esse acervo o Centro de Memória ele recebeu de forma fragmentada?

Adler: Sim, sim foi fragmentado porque em 2019 nós recebemos essas partituras dos armários arquivos da Sociedade Musical Itaperunense que estavam em Niterói, então eles saíram da sede da banda, foram pra casa do Zé Carlos em Itaperuna, depois eles são levados pra Niterói, pra onde ele foi morar no apartamento em Niterói. Tudo reunido, isso não foi desmembrado, tá! Isso é importante, ele tá todo reunido e depois ele retorna, de Niterói ele vem pro IFF Guarus. Então, foi colocado nesse armário aqui né, dentro da organização dada e depois em 2020, foi em agosto de 2020<sup>54</sup>, nós trouxemos o restante do acervo que estava na casa dele.

Marieta: Você comentou que o local que ele morava quando chovia, alagava né?! Então, você sabe de algum evento que tenha tido perda, sinistro, relacionado ao acervo enquanto estava na residência do maestro?

Adler: Sim... sim, para tentar explicar como é que essa água chega até a casa dele. Ele morava ali na Rua Tiradentes que é uma rua que é transversal à Avenida chamada Beira Rio, que é muito próxima do Rio Muriaé e é uma região baixa, então na cheia do Rio Muriaé, a Rua Tiradentes enche d'água e quando são cheias muito fortes, como teve duas salvo engano, os anos 2008 e 2010, foram grandes enchentes que aconteceram em

---

<sup>54</sup> Posteriormente a entrevista, em virtude de uma pergunta sobre a data precisa do ingresso do arquivo pessoal do maestro Ligiero no Centro de Memória do *Campus* Campos Guarus, o pesquisador Adler dos Santos Tatagiba consultou seus registros pessoais e constatou que o referido recebimento ocorreu de fato no dia 24 de setembro de 2020.

Itaperuna, teve perda no acervo dele, porque a água da cheia passava sobre a janela pra você ter uma ideia de quanta água.

Marieta: Então essa parte do estúdio foi atingida?

Adler: Foi atingida, a sala, todo primeiro andar da casa dele ficava com água mais ou menos na altura da cintura ou mais. Então assim tem, eu me lembro de chegar lá depois dessas enchentes de ver marcas na parede, assim, mais alto do que a marca da janela, né? E assim, infelizmente não tinha muito o que fazer porque eram cheias muito rápidas né, o máximo que ele conseguiu fazer era sair de casa, né?! Havia assim, claro um certo cuidado quando era possível de retirar o mais rápido possível alguma coisa, levantar os móveis. Então, que é coisa de quem mora em região que enche e as pessoas sabem que enchem, mais as vezes essa água vem tão rápido que não dá tempo de você fazer isso. Então, eu me recordo que... a enchente de 2008, eu não me lembro exatamente, qual foi o período, nessa enchente ele perdeu algumas coisas, eu me lembro que ele comentou depois que não sabia o que que tinha perdido, mas havia perdido algum material que estava no estúdio ali embaixo. Em 2010, eu tenho uma memória mais fresca, digamos assim, porque eu acompanhei de perto o momento aonde essa água baixa, então quando a água abaixou dessa enchente..., eu junto com Ferreirinha, com Bidu, com outras pessoas ali mais próxima dele fomos até a casa dele pra ver o que tinha acontecido ali, qual era o estrago, né que tinha sido feito e era lama no primeiro piso ali direto, assim era lama. E quando eu cheguei na casa dele, eu lembro que já tinha alguns sacos de lixo, daquelas sacolas pretas com coisas dentro que eram pra jogar fora.

Marieta: Você nem sabia o que que era?

Adler: Eu não sabia nem o que que era, mais aí o que que eu fiz. Deixa eu pegar esse saco aqui! Eu rasgava os sacos e olhava 1 por 1, que que tem aqui, aí eu olhava assim, cara isso aqui tá muito danificado, assim não tem nem mais como salvar. Tinha coisa que realmente tava muito danificado.

Marieta: E você lembra o que que era?

Adler: Eram revistas, tinha algumas partituras. Então assim, era coisas que já tinha rasgado sabe, já tava tudo enlameado, né?. E não tinha como assim, pelo menos na minha ideia né, de como que eu vou salvar isso, não tem como assim, eu não sei o que fazer com isso, né?... infelizmente.

Marieta: Tinha discos, fitas? Como eram coisa do estúdio.

Adler: Não, os discos e fitas ficavam no segundo andar. Então assim o que ele perdeu né, nesse estúdio eram coisa que ficavam, se você olhar aquela foto ali, você vê uma parte mais baixa que tem umas gavetas, umas portas assim. Um órgão que ele tinha, um tecladinho né, ele perdeu, entrou lama, tava enlameado. Isso se não me engano foi em 2008 que ele perdeu esse teclado.

Marieta: Então pelo que você fala a organização dele já era mais ou menos prevista pra esses incidentes?

Adler: Exatamente... exatamente... ele já sabia que se tivesse em época de chuva, ele poderia perder alguma coisa. Então assim, diante do que você comentou o que se perdeu, eu acredito que não seja nada muito relevante no sentido de que, por exemplo, alguma coisa rara né, porque assim alguma coisa desse tipo eu consegui salvar em 2010, por exemplo, o manuscrito do arranjo que ele tinha feito pra Copacabana.

Marieta: Você pode falar mais um pouco sobre esse arranjo?

Adler: Copacabana é uma música do Braguinha, salvo engano Alberto Ribeiro (Braguinha), que ele fez um arranjo pra banda do Salesianos em Niterói e essa banda tocou esse arranjo num concurso na Suíça e eles tiraram em primeiro lugar no concurso. Eles ganharam o primeiro prêmio com o arranjo do Zé Carlos. E esse manuscrito né, que era um manuscrito grande, que inclusive não veio tá, ele não tá aqui. Eu não sei onde foi parar esse manuscrito, na época em 2010 ele tava indo pro lixo... Nessa, de chegar lá dentro do saco preto, alguém foi lá e jogou isso aqui ali dentro e outras coisas também né.

Marieta: Mais você conseguiu recuperar ele?

Adler: O que que eu fiz Marieta, o que eu senti que tava só molhado, por exemplo, ele tava molhado, tava molhado com algumas pontinhas de alguma lama ali, com coisas que davam pra limpar, não é? Então assim, outras coisas como tava te dizendo, que eu vi que tinha sido molhado, não tava com lama exatamente ou era só umidade. Né, porque você fica com água ali três, quatro dias na casa, os outros materiais vão ficar umedecidos. Então, coisas que tavam úmidas ali, que eles já estavam jogando fora, né? Ele não estava nem muito controlando isso, eu me lembro ele estava assim meio triste assim, poxa perdi mais alguma coisa do meu acervo, né! E mais ou menos assim, então não quero nem ver o que que tá indo embora sabe! Mas infelizmente eu não consegui salvar, era esse sentimento que a gente via nele, né! E eu falei, cara, eu acho que alguma coisa dá pra recuperar, então ia lá abria a sacola e tirava item por item ali sabe, os montinhos lá, os conjuntinhos que tinha lá de coisas, eu ia lá abrindo vendo, tá isso aqui dá pra salvar, isso aqui eu acho que não dá. Então, eu fiz meio que uma seleção ali naquele momento, né... de urgência, né? Uma seleção urgente ali. Cara, isso aqui dá eu acho que eu consigo recuperar e tal e falei, maestro, olha eu posso pegar esse daqui tentar salvar? Não, o que você puder aí, o que você conseguir, beleza. Então assim, eu tava com gás pra fazer isso. Ele já tava mais velho, um senhor já bem com a saúde debilitada, não vai ter a mesma gana de salvar aquilo ali. Então, como eu te falei, o que a gente vivia era sensação de poxa: “perdi mais alguma coisa, então eu não quero nem ver o que que tá indo embora”. E nessa aí tava esse arranjo de Copacabana, era um manuscrito dele. Que tava umedecido, não tava danificado. Então, opa assim, isso não pode ir embora, isso não pode ir assim tão gratuitamente, digamos assim, por causa de uma enchente, né? Teve isso e teve um caderno.

Marieta: Aí esse você incluiu no seu trabalho da dissertação? E aí hoje você sabe que ele não está mais, não veio nesse momento da transferência do acervo.

Adler: Exatamente, outros materiais também né que após esse resgate, digamos assim, dessa enchente que me serviu na época como uma espécie de laboratório, como é que eu posso dizer assim, me fugiu o termo específico, é... foi... um momento aonde eu consegui enxergar a metodologia que eu poderia usar, digamos assim, né? Porque ali eu falei cara

tá, então existe um grupo de documentos aqui que foram resgatados de uma enchente e que conseguimos salvar né, eu fiz um trabalho assim de secagem, coloquei lá na minha casa pra secar. Enfim, conseguimos preservar a informação, claro que ele fica ali amarrotado, né? Então, nesse episódio algumas coisas nós conseguimos salvar: esse arranjo de Copacabana, tinha um caderninho de 1944, caderninho com melodias que estava escrito assim, Itaperuna 1944, com alguns manuscritos do Silvio Gato.

Marieta: Quem é Silvio Gato?

Adler: Silvio Gato, eu não sei te dizer assim muito da história dele, mas era uma pessoa que teve um contato com Ligiero.

Marieta: O maestro Ligiero comentou dele pra você?

Adler: Não, ele não me disse muita coisa não. Uma coisa que ele me falou desse Silvio era que ele tinha alguma relação com a rádio Itaperuna, eu não sei, eu não lembro qual relação exatamente. Não sei se era radialista da rádio, uma coisa nesse sentido. Então ele tinha por essa época, é... 1944 é mais ou menos o período dessa Rádio de Itaperuna. Então, tinha um programa de auditório, o Zé Carlos me contou que eles tocavam lá e tal...tocou lá nos anos 50, perdão, em 44 ele tinha 14 anos. Mas enfim, tinha esse caderninho lá de melodias né, que estava escrito Silvio Gato, 1944, que foi recuperado nessa enchente. Também não veio né, não tá aqui no acervo hoje, né. Aonde esse material está eu não sei se está com a família, eu não sei se se foi retirado por alguém durante esse período, né, que ficou lá de 2013 a 2020 né, 2018 a 2020 mais ou menos.

Marieta: Então pelo que você fala é..., os prêmios, as fotos que estavam emolduradas, esse caderno, então assim, você já conseguiu identificar alguns itens que tinha na residência dele e que não veio nessa transferência pro instituto?

Adler: Sim... sim, é uma questão que eu acho que passa pelo controle e pelo descontrole desse acervo, né? Porque tem momentos que você tem controle desse acervo, tem momentos que você não tem controle dele. Então como eu estava te dizendo, à época que eu fazia minha pesquisa lá, época que eu estava, que o Zé Carlos ainda morava em

Itaperuna, havia digamos assim um controle maior desse acervo, a partir do momento que ele vai pra Niterói, ele deixa o acervo na casa dele em Itaperuna... é... a gente não tem como saber qual foi o controle feito nesse acervo. Então, por exemplo: quem é que visitou? Quem é que foi lá? O que a família sempre colocou é que apenas essa pessoa né, que é parente deles né, que fazia a limpeza da casa né, ia lá fazer uma arrumação.

Marieta: Que era a Bidu?

Adler: Não, não era a Bidu. Ela é prima deles, não me lembro o nome dela agora. Não sei se é Elza, acho que é Elza né. Já é uma senhora, então ela ia junto com uma pessoa que fazia a faxina, né? Ela ia lá, abria a casa, esperava a pessoa fazer a limpeza e tal, ajudava em uma coisa ou outra e fechava e ia embora. Então, ou seja, a gente não acompanhou isso de perto.

Marieta: Então teve esse intervalo?

Adler: Teve um intervalo onde o acervo ficou aos cuidados exclusivamente da família dele, eu diria assim, exclusivamente sobre os cuidados deles e quais as medidas tomadas eu não tenho como afirmar quais foram, né?

Marieta: Então pelo que você tá me falando, então existe parte do acervo que ela está mais ou menos espalhada. Eu queria saber se você sabe ou tem conhecimento se tem acervo dele com outras pessoas ou instituições?

Adler: Conhecimento de que existe isso eu não tenho, mas eu imagino que sim.

Marieta: Mais com instituições não, você acredita que só com pessoas amigas próximas, familiares?

Adler: Primeiro eu acho que sim, tem alguns itens né, como eu falei, é claro são deles, né da família. Então, o troféu golfinho de ouro, por exemplo, é um item que pros familiares tem um valor, eu acho que simbólico né, de representar um prêmio que o pai ganhou. Então eu acho que isso, eles olhando pra esse objeto vão sempre ter essa memória, de

que... afetiva... é “um prêmio que meu pai recebeu pelo trabalho dele”, eu acho que isso é perfeitamente compreensível. Tem a questão da unidade do acervo, que isso ele recebeu enquanto né ele tava atuando. Então, isso diz respeito a atuação dele como profissional da música, mas tem o valor afetivo como você falou né, disso representar pra família né, pros filhos, uma premiação que o pai recebeu. Então acho que isso dá pra entender quando a família tira alguns desses objetos. Dá pra entender porque que isso é feito, né? Agora, você me falou se tem com outras pessoas, com outras instituições. As instituições seriam necessárias precisar quais as instituições que ele atuou. A gente tava falando, por exemplo, da ordem dos músicos... eu nunca soube qual foi a relação com as Ordens dos Músicos, se havia um contrato, se havia uma obrigação de encaminhar documentos pra Ordem dos Músicos ou se isso ficava com ele. Eu não sei como é que esse trabalho da ordem. Mas a atuação dele em colégio, por exemplo, ele atuou no Colégio Santa Marcelina em Muriaé... então provavelmente existe alguma documentação no Colégio Santa Marcelina, se é que o Colégio Santa Marcelina preserva esses arquivos lá dos anos 70, anos 80, não é?... Colégio Estadual 10 de Maio em Itaperuna, ele foi professor do Colégio Estadual 10 de Maio, também não sei qual é a política de preservação do Colégio Estadual 10 de Maio. Então acho que é isso. Geralmente é assim, só um comentário mais geral, um músico é mais certo que você encontra documento com outras pessoas que tiveram alguma, é... ligação com ele, né. Então por exemplo, integrantes da banda, alguns amigos próximos, mais próximos dele. Talvez você possa encontrar alguma documentação que seja do acervo dele que tenha ficado com essas pessoas por um motivo ou outro.

Marieta: Tem como você comentar se ele falava alguma coisa com você sobre como que era essas apresentações na rádio Itaperuna? Você lembra de algum comentário?

Adler: Não, ele nunca me deu assim muitos detalhes, era como se fosse ao grosso modo um programa de auditório. Então havia um espaço que era..., acho que o primeiro cinema da cidade que era aonde funcionava acho que aos domingos um programa de auditório da rádio, então havia ali uma transmissão ao vivo, né... Isso também eu não sei te dizer como é que isso acontecia... isso foi o que ele me contou, durante quanto tempo isso durou também nunca me falou..., mas é que, seria mais ou menos semelhante aos programas de auditório das rádios, nacional, das rádios do Rio de Janeiro.

Marieta: Ele chegou comentar com você sobre a exposição que ele fez na sala Cecília Meireles, porque parece que é ele tinha um *robby* né pela fotografia. Ele conversava sobre esses eventos de fotografia?

Adler: Ele me falou a respeito dessa exposição, que ela foi feita na sala Cecília Meireles, salvo engano em 1977, 76 ou 77, por acaso eu tava nascendo, um neném, recém-nascido. E que isso acontece a partir do contato que ele tem com o pianista Miguel Proença... Quando ele trabalhava no Conservatório de Itaperuna, ele convida o Miguel Proença pra fazer uma semana de *master-classes* ali no conservatório com os alunos de piano do conservatório. E a partir desse encontro ele cria uma relação com o Miguel Proença que admira as músicas de piano dele. Então, Miguel Proença elogia né, ele me conta que Miguel Proença, ele me contou que o Miguel Proença falou “poxa, suas músicas são muito boas! Parabéns, você é um bom compositor e tal”, enfim. Aquela coisa de reconhecer um valor né, naquele professor, compositor que estava ali no conservatório promovendo aquele encontro do Miguel Proença com os alunos de piano da instituição. E nesse contato né, como eu falei, o Miguel Proença, segundo o Zé Carlos me contou, ele passa uma semana em Itaperuna, ele conhece as fotografias do Zé Carlos que morava ali na Rua Tiradentes, próximo ao Rio Muriaé, e fotografava muito a natureza. Então, ele ia ao final da tarde lá na beirada do Rio Muriaé fazer uma foto do pôr do sol no rio, dos pescadores ali com os botes né, as flores ali na margem, enfim todo tipo de fotografia da paisagem da onde ele viveu. E isso chama atenção do Miguel Proença... Então, pelo que Ligiero me conta, foi um convite feito pelo Miguel Proença que era na época, salvo engano, diretor da sala Cecília Meireles. Então, ele convida o Zé Carlos a fazer uma exposição das fotografias dele na sala Cecília Meireles. Então ele faz essa exposição, ele seleciona algumas fotografias que eram as fotografias que ficavam expostas na sala dele, nas paredes da sala. Então emolduradas ali e isso também não veio pro acervo hoje, eu acredito que esteja com filhos, deve tá na parede da casa deles lá pra lembrar essa memória aí... Então, pelo que eu me lembro de ele ter me falado foi assim que acontece essa exposição né,... Então eu diria que foi convite né, uma gentileza lá do Miguel Proença que era diretor e que além de admirar as composições do Zé Carlos pra piano, admirou também o olhar fotográfico dele que como você me perguntou, era um *hobby* entre aspas, né? Porque ele mesmo revelava as fotografias dele, ele tinha na casa dele um laboratório de revelação caseiro né, que ele fazia no terceiro andar na casa dele, então ele

tinha como eu falei, era um espaço menos usado e ele usou, segundo ele me contou na época, durante muito tempo enquanto ele tava fotografando mais,... é, mas era um trabalho amador, talvez um ou outro trabalho profissional como fotógrafo ele deve ter feito, mas ele enfatizava que era uma paixão dele a fotografia. Então, ele fotografava pessoas comuns do dia a dia, encontros de banda. Tinha lá um menininho, acho que essa foto não sei se veio também, um menininho lá de 7 anos de idade fumando um cigarro,... naquela época as crianças daquela idade fumavam um cigarro, então um menino no encontro de banda, lá perto de uma tuba ou trombone, eu não me lembro, fumando cigarro. Então, ele via essas cenas assim do cotidiano e fotografava, músicos conversando uns com os outros ali nos encontros, ele ia lá e tirava uma foto. Então, ele ia pros encontros, com a sua regência da banda e com sua máquina fotográfica pra registrar, né.... O quanto de fotografias que ele tirou desses encontros eu não sei se precisar assim, acho que seria impossível dizer isso mas, alguns registros tem aqui no acervo... vieram né.

Marieta: E você chegou ver como ele organizava isso? Ele tinha uma organização? Ele chegou comentar com você?

Adler: Não, não tava assim claramente organizado não, isso tava eu acho que uma pasta aqui outra ali.

Marieta: Conforme ele ia revelando né?

Adler: Sim, algumas dessas fotografias, elas vieram para cá com os envelopes da própria loja que revela as fotografias, da própria loja. Então, são digamos, conjunto de fotografias de um determinado momento específico; uma viagem, ah viajei pra alguma cidade né, então ele tirou fotografias naquele lugar. Então isso de uma certa forma tá organizado, isso estava numa caixa organizada nessa forma e que veio pra cá com a mesma organização. Então isso tá mais ou menos, eu diria mais ou menos com a mesma organização... Eu não sei se tá totalmente assim, mas havia sim alguns conjuntos das fotografias, não desses músicos né..., mas, fotografias de natureza, de paisagem, que vieram em envelopes organizados.

Marieta: Teria como você contar eh os relatos dele, como é que eram os encontros quando ele tinha banda, quando ele tocou no Rio, quando ele teve encontro, aproximação com a Orquestra da Tabajara também?

Adler: Olha, o Zé Carlos, ele sempre teve muito ligado a instrumento de sopro né, porque é um instrumento que ele tocou a vida inteira, foi o que ele aprendeu, trombone, depois passou por outros instrumentos, mas o instrumento dele era o trombone. Muito usado em banda, em orquestra de baile e tal, então ele tem uma vida de orquestra de baile, de bloco carnavalesco, de banda de música, durante toda a sua vida praticamente, desde lá os 14 anos de idade quando ele começa a estudar em Laje com Nicolino Masini, ele vai levar isso a vida inteira. Depois do trombone, ele passa pra flauta, enfim, quem toca geralmente instrumento de sopro, tem um pouco essa diversificação de instrumento, não são todos, mas em geral eles transitam entre vários instrumentos de sopro. Então, a memória que eu tenho de ver isso né, nos encontros de banda, é que durante um tempo eu acompanhei ele em 4 ou 5 encontros de banda. Eu me lembro de ter ido a um encontro em Carangola, eu fui em um encontro dentro de Itaperuna mesmo, fui um encontro em Natividade e fui num outro encontro em Laje do Muriaé. Então, o que me lembro assim, das localidades. Nessa época ele já não levava mais a máquina fotográfica, quem levava máquina fotográfica era eu. Eu que levava a máquina fotográfica pra registrar um pouco desses momentos ali, não levei acho que em todos os encontros, mas eu me lembro de ter feito várias fotografias em Carangola, por exemplo. Então, ele sempre teve uma ligação muito forte com esse universo de banda de música... né... Porque eu acredito que seja um universo que agrega muito, muitos músicos, porque são espaços ou grupos musicais, melhor dizendo, que... formado por muitas pessoas 20, 30 pessoas, 35 pessoas cada grupo. Então, num encontro desse que você tem lá, 10 bandas, por baixo aí você tem 300 pessoas ali se confraternizando em torno da música. Isso chama muita atenção, porque isso foi uma coisa que dentro do trabalho do Zé Carlos com banda de música, ele sempre agregou muitas pessoas. Interessante lembrar que ele agregou muitas pessoas é... pretas... né, pobres..., que ele trazia pro universo da banda e a partir desse universo da vivência dessas pessoas com ele né, nas bandas, nos encontros, havia uma questão de socialização, diria de inserção dessas pessoas na própria sociedade. Isso chama muita atenção, porque se você olhar algumas fotografias que tem no acervo da Banda da Sociedade Musical Itaperunense né, e outras bandas, existem muitas pessoas pretas é..., nesses grupos. Eu

diria que as bandas seria uma porta de entrada entre aspas né, pra essas pessoas dentro da própria sociedade muitas vezes né, em determinados contextos, lugares e tal.

Marieta: Porque ele chegava comentar que tinha alguns momentos que essa banda por ter componente negros/pretos não poder tocar em algum clube, em alguns em espaço? Ele chegou comentar?

Adler: Ele lembrou uma vez vendo as fotografias né, do acervo dele, inclusive na época pra fazer a minha pesquisa algumas fotografias eu insiro no meu trabalho, eu fui perguntando, o que que era né? quem era aquelas pessoas? Que grupo era aquele? Eu me recordo de uma fotografia que ele destacou que era a fotografia da banda na inauguração de um clube chamado Clube Renascença, que esse clube foi inaugurado eu não sei te dizer exatamente agora, em que ano né, mas ele foi inaugurado ali em torno do começo dos anos 70 eu acredito, segundo né,... dizem esse clube foi inaugurado porque havia um outro clube na cidade que segregava as pessoas de cor né, os negros, pretos, enfim... segregava essas pessoas... e que esse Clube Renascença ele foi criado pra que essas pessoas pudessem frequentar um baile né, baile de banda, de orquestra e tal, e, na inauguração desse clube, chamaram o Zé Carlos com a Sociedade Musical Itaperunense, a gente vê na fotografia que realmente é uma banda com várias pessoas pretas, né, que ele estava ali regendo e essas pessoas depois vão criar outros grupos né, vão formar grupos menores de bailes, de... enfim tocar na noite. Então ele, eu acho que o trabalho dele na banda tem essa importância social muito grande, porque ele insere essas pessoas como eu te falei, na sociedade, né?... Elas não ficam ali sendo segregada, né! E ele, “não sabe, vem, pode ficar tocar na banda, a banda é de vocês, na verdade é de qualquer um”. Então, ele não fazia essa segregação, muito pelo contrário. O próprio Ferreirinha e a própria Bidu... pessoas negras que estavam ali diariamente com ele, um branco de olhos azuis. Então, sabe era uma pessoa que tinha né, esse olhar da inclusão e antirracista né, muito antes de se falar talvez né, ou assim, dá uma atenção pra isso. Então, essas pessoas quando você pergunta pra elas a respeito dele... elas colocam ele lá em cima, como uma figura... divisor de águas, uma pessoa com esse olhar antirracista. Exatamente, um olhar antirracista, de “olha não tô aqui pra isso né, isso não faz nenhum menor sentido”.

Marieta: Ele queria os músicos?

Adler: Eh, ou seja, “quem é você? Músico, vem para cá e tal!”. Então, isso me chama muita atenção, porque... é... eu não sei se isso salta aos olhos da própria sociedade Itaperunense, eu me lembro, ontem eu estava lá na minha banca de qualificação e o professor, historiador da cidade, que lembrou muito bem disso, assim, a gente conversando um pouco antes da defesa, ele falou, “olha, eu fui aluno do Zé Carlos. O Zé Carlos tinha uma salinha lá do lado da prefeitura que ele recebia os alunos pra tocar na banda e a maioria desses alunos eram pessoas pretas, pobres, que depois se lançavam na sociedade como músicos né, tocando na noite, criando bloco de carnaval, enfim, fazendo a sua vida né, dentro da música”. Então assim, ele lembrou isso ontem, professor Everardo Paiva, que é professor de história na UFF e é itaperunense, meu conterrâneo também, conterrâneo do Zé Carlos, enfim... ele lembrou muito bem isso, porque isso não parece que pra sociedade em geral, isso não salta aos olhos, isso é um detalhe irrelevante, digamos assim, mas não é irrelevante!... isso é muito importante. É muito importante ressaltar isso né, que ele não era um professor de música, um mestre de banda que segregava... muito pelo contrário! Ele acolhia sejam brancos, pretos, pardos. Enfim, não interessa, a sua cor não interessa, nesse sentido pra música. Qual a relevância de eu ficar distinguindo a sua cor pra música, né?... Seria uma visão preconceituosa e racista. Então, ele era exatamente antirracista, muitos músicos ali como eu falei passaram por essa banda e tem esse detalhe da inauguração do Clube Renascença, eu acho que marca talvez esse olhar, acho que talvez seja esse o episódio... que enfatiza isso.

Marieta: Porque ele não percebia?

Adler: Talvez. Não, eu acho que percebia. Talvez esse momento, tenha sido o momento aonde ele tenha pensado assim, eu preciso ser antirracista. Eu preciso ser antirracista, porque se existe um clube que segrega e está sendo inaugurado um clube que não segrega e a minha banda é majoritariamente formada por pessoas pretas, eu preciso ser antirracista, talvez ali tenha dado o estalo, né?! Que é talvez o que aconteça com muitas pessoas, que não assumem talvez uma postura antirracista, mas em determinado momento ela começa a assumir uma postura antirracista. Olha, não venha com esse papo pro meu lado, porque hoje isso é crime, né. Enfim, naquela época, não era considerado crime, mas era uma visão preconceituosa, né?...

Marieta: Mas ele já tinha uma percepção que ele poderia fazer uma diferença na vida dessas pessoas né, dando oportunidade, qualificando?

Adler: Fazer uma diferença na vida dessas pessoas, exatamente. Fazer com que a sociedade olhe pra essas pessoas, não com um olhar preconceituoso e descartando essa pessoa ou outras vezes também como uma mão de obra barata. Não olha essa pessoa tem uma profissão, ele tem uma ocupação na sociedade. Ele é um músico! E outros depois, viraram professores, viraram outras profissões ali, né. E a banda sendo essa porta de entrada, digamos assim, pra a inserção na sociedade. A banda teve né, acho que historicamente um papel assim, e em Itaperuna acho que isso não foi diferente com a banda dele, acho que ele enfatiza muito isso.

Marieta: Ele em paralelo com a banda ele também tocava em orquestras?

Adler: Ele desenvolveu durante 50 anos né, o trabalho com a Sociedade Musical Itaperunense. Em 1959, ele é convidado pra ser o regente, um dos fundadores e organizador né desse grupo. E ele fica nessa função até 2009, então ela atua durante 50 anos na banda. Em 2009, ele já com a saúde debilitada, ele se aposenta, ele resolve se aposentar. Fala “fiquei 50 anos ok, cumpri a minha missão aqui com esse grupo”, então foi um encontro que aconteceu na praça em frente à igreja São José do Avaí, na igreja matriz ali, bem próximo na rua da casa dele praticamente. Foi uma tarde ali, que ele regeu a banda pela última vez. Então, ali em 2009, ele se aposenta, foi se não me engano, foi em novembro no aniversário da banda ou em maio no aniversário da cidade. Eu não lembro exatamente a data, ou foi no aniversário da cidade em 10 de maio de 2009 ou foi 15 de novembro de 2009, uma dessas duas datas, provavelmente que aconteceu esse encontro. Então ali ele se aposenta da banda, mas durante essa trajetória né, ele faz ali nos anos 70 esse curso de formação de escrita pianística com a Virgínia Salgado Fiuza, lá no Conservatório Brasileiro de Música, onde ele olha, começa a olhar pra escrita pra piano, pra música pra piano. Embora, ele não fosse pianista, o Zé Carlos não era um pianista, mas ele conhecia o instrumento e ele escrevia para o instrumento. Tocava órgão um pouco né, que eu me lembro de tê-lo visto tocar algumas poucas vezes ali, mas ele mesmo dizia “não sou um pianista”. Ele trabalhava no próprio conservatório com aulas de harmonia, ele não era professor de piano no conservatório, mas conhecia o instrumento

e escrevia para o instrumento e, além de escrever pra piano, ele formou vários pequenos grupos, chamados grupos de câmara ou também grupos de seresta. Então, ele tocava na noite em churrascarias, bares, tocava na Fundação São José, hoje Fundação São José, na época FAFITA, lá tinha um pequeno auditório, ele tocava lá com a orquestra de Câmara de Itaperuna, que ele chamou de orquestra de câmara, também tocou no Rio com a orquestra *Stardust*, essa orquestra ele criou mais no final dos anos 80 ali, no começo dos anos 90. Então, ele vai com essa orquestra acredito até mais ou menos nos anos 2000, que é mais ou menos a época quando ele sofre um primeiro infarto, então ele já diminui um pouco esse ritmo de viagens... de... de trabalho mais intenso, né? Mas ele ia e tocava em bailes no Rio, tocava em bailes aqui em Campos. Então assim, ele rodava a região, né... e a própria capital pra fazer esses trabalhos.

Marieta: E tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar mais sobre o maestro Ligiero?

Adler: Olha Marieta, tem muito história assim que ficou de fora dessa conversa.

Marieta: Podemos ter um outro momento então?

Adler: Sim, claro! Eu acho que a gente vai lembrando né, muitas coisas assim, eu como eu te falei. O que eu gostaria de acrescentar é que eu tive a felicidade de poder conviver com ele durante alguns anos né, principalmente entre 2009 e 2013 né, eu tive uma proximidade muito grande com ele ali em Itaperuna. A partir do momento que ele vai pra Niterói, diminui um pouco esse contato, mais ainda ligava né e as vezes quando eu estava lá em Niterói, ou as vezes eu ia especificamente pra isso, pra fazer uma visita pra ele. Então assim, foi um amigo que eu ganhei, assim, que deixou de presente pra gente esse acervo né que é uma preservação da memória da música, não só de Itaperuna, mais da região... e eu tô aqui junto com você né, pra tentar cumprir minha palavra com ele né, de dizer “olha, vou cuidar do seu acervo e o que eu puder fazer que ele seja preservado, estudado e pra que sua música seja tocada, a gente vai tentar fazer”

Marieta: Muito obrigada

Adler: Obrigada você pelo papo aí, valeu!

## APÊNDICE B

Entrevista com Gustavo Gomes Lopes.

Data: 02 de março de 2023.

Marieta: Gustavo Lopes, em primeiro lugar, obrigado por ter aceito o convite para participar dessa entrevista, que servirá de subsídio para elaboração do meu trabalho de mestrado junto à Fundação Casa de Rui Barbosa.

Gustavo: Prazer.

Marieta: Obrigada! Mas antes de iniciar, eu gostaria que você se apresentasse, informando seu nome completo, idade, e também falasse um pouco da sua formação e da sua atuação, tanto como professor e também responsável pelo Centro de Memória do IFFluminense *Campus Campos Guarus*.

Gustavo: Tá, é um prazer falar sobre história, sobre memória e sobre o que a gente andou fazendo aqui nos últimos anos. Eh, Meu nome é Gustavo Gomes Lopes, sou formado em História pela Universidade Federal Fluminense, com mestrado em história também pela mesma universidade e atuo aqui no instituto há bastante tempo [risos], há mais de dez anos, desde os primórdios do IFF, desde 2006 na verdade. Eh, desde a minha formação inicial sempre tive um interesse nas questões culturais. No início, com uma abordagem mais histórica. A minha pesquisa mestrado, por exemplo, foi sobre a indústria cultural no Rio de Janeiro, eu usei o samba como o objeto pra acompanhar a formação da indústria cultural. Então, a história cultural de uma maneira geral em consonância com a história social é uma coisa que sempre me atraiu. Quando eu vim aqui para o IFF, uma demanda que se constituiu na atividade de docentes na sala de aula e na instituição, parecia haver uma demanda em torno da memória institucional e à medida que surge os Institutos Federais Fluminenses, eles surgiram com um compromisso forte de fortalecer arranjos culturais locais e regionais. A própria lei de criação do instituto tem algumas definições nesse sentido, do compromisso da finalidade do Instituto Federal de se envolver com o desenvolvimento cultural local e regional, com arranjos produtivos locais, arranjos produtivos culturais. E a memória e a história parecia ter algo a dizer e tá muito articulada com essa promoção do desenvolvimento local cultural. Então, eu tive a oportunidade de

em 2012, trabalhar na Pró-Reitoria de Extensão junto com a professora, com a colega Paula. Ela não é professora, ela é servidora da instituição, Paula Aparecida, e lá a gente conseguiu formatar uma ação que era um programa de incentivo pra várias ações culturais. Formação de núcleos de estudos afro-brasileiros, indígenas, núcleos de gênero e diversidade e também centros de memória articulados à estrutura do Instituto Federal, quer dizer, haviam centros de memórias pra atuarem em cada *campus* da universidade. Então, a gente criou esse programa, a princípio esse programa ele foi executado a partir de editais, de projetos que surgiam regularmente e na verdade ele tá rodando há.. e tá completando dez anos já. Mas ele, apesar de ser um programa permanente, ele acontece através de projetos. E depois de alguns esforços de divulgação, esse programa deu alguns resultados. Então, hoje a gente tem praticamente em todos os *campus* um centro de memória, ainda muito o que fazer no sentido de institucionalizar esses centros de memória, que eles acabam funcionando como projetos que se apresentam anualmente, com algumas fragilidades, a gente acaba tendo uma alternância na coordenação desses projetos, mas eles têm um ponto em comum por participarem desse programa. Embora nem todos os campos atuem em todos os pontos estimulados pelo programa, mas eles têm pontos em comum. Um deles é a atuação dentro do foco de promoção da cultura regional e local. Então, aquela finalidade que tava lá na lei de criação do instituto, ela acabou tendo um desdobramento institucional dentro dessas formas de promoção que tão articuladas com a gestão, e eles acabaram se vinculando a essa ação de um programa institucional vinculado à extensão, com a discussão da extensão universitária dos institutos federais. Você sabe disso, mas nem todos sabem, eles são instituições de ensino superior, instituições federais de ensino superior, também têm esse reconhecimento e participam desse arranjo educacional. Então, as discussões que já são enormes, e vem de décadas, construídas no âmbito das universidades brasileiras, elas também acabaram tendo um impacto na institucionalidade dos institutos federais. Então, dentro desse escopo da extensão universitária, no nosso caso aqui, institutos federais, a gente apresentou esse programa, que tem eh pelo menos algumas definições prévias que são muito assentados na instituição, na extensão universitária, que é uma vinculação necessária com o ensino, com a pesquisa e, a extensão sendo o lugar onde acontece um movimento que coloca a pesquisa e o ensino pra se movimentarem junto com a formação dos estudantes, mas pra se abrirem pra a sociedade. Então, esses programas de extensão [você pode me interromper na hora que você quiser] no caso específico dos centros de memória, eles

acabaram tando dentro desse panorama geral. Então, os centros de memórias eles tinham como objetivo desenvolverem ações extensionistas. Então, todos os programas tinham essa necessidade que por definição, tem que envolver alunos e pra apontar ações para os cursos, quer dizer, que estejam articulados com as ações dos cursos na estrutura e na definição geral do curso ou em algumas disciplinas desse curso. Então, por exemplo, eu posso envolver um aluno do curso de eletrônica numa ação cultural, não pela definição geral do curso, mas por algumas disciplinas, por algumas questões que fazem parte da sua formação. Alunos de ensino médio, essa é uma abertura que a gente tem, que tem suas limitações e que as universidades não têm, a gente envolve alunos de ensino médio na extensão, que a princípio seria universitária e, no nosso caso, é uma extensão que vai pra além da extensão universitária. Eh, por outro lado, dentro ainda dessa ideia da extensão universitária, e aí é fácil de falar do Centro de Memória de Guarus e do acervo que a gente trabalha aqui, porque a gente consegue fazer uma ligação mais clara em relação ao trabalho do centro de memória, a um curso superior como de licenciatura em música e à atuação dos estudantes em atuação extensionistas, ou pelo menos nos produtos que podem ser apresentados pelos centros de memórias, terem um potencial extensionista, um potencial de ensino e um potencial de pesquisa também. Então, aquela ênfase da extensão de ser um articulador que movimenta essas trias, que faz parte da definição das instituições universitárias no Brasil, que é articular ensino, pesquisa e extensão. A extensão aqui acaba sendo o motor e, onde o movimento acontece, ou pelo menos onde potencialmente esse movimento pode acontecer.

Marieta: Eh falando do acervo, você tem como comentar como foi que aconteceu essas tratativas pra aquisição, pra chegada e recebimento desse acervo?

Gustavo: Então, falando de acervo de uma maneira geral, ainda nessa ideia do programa, que eu acho que fica até melhor pra entender aqui. O programa de centro de memória ele tem como objetivo a promoção da memória institucional. Então, essa é uma grande dificuldade de boa parte dos *campi*, que já surgiram num momento de grande digitalização de documentos e esse é um dilema enorme que a gente tem e, uma grande fragilidade institucional. Mas a gente tem *campus*, que alguns chamam de *campus* históricos, *campus* que são anteriores à própria estrutura dos Institutos Federais, que vêm das Escolas Técnicas Federal ou no nosso caso aqui da Escola de Aprendizes e Artífices.

Na verdade, todos os institutos têm *campus*, tem alguns *campi* com essas características. A gente tem aqui pelo menos dois *campi*, o *Campus* Campos Centro e o *Campus* Macaé, que vem desse período de escola técnica. E o *Campus* Centro, que muitos chamam de sede, mas não é exatamente correto, mas o *Campus* Campos Centro é o mais antigo que vem do período da.., teria uma história vinculada e material institucional, documentos que vem dos primórdios das Escolas de Aprendiz e Artífices. Então, isso é uma história de mais de um século. Por outro lado, tem alguns *campi* como esse de Guarus que surgem no CEFET's, no período dos CEFET's, mas logo na sequência vem a estruturação dos institutos federais, que é de 2008. O *Campus* Guarus surge alguns anos antes, mas eh alguns têm um acervo que é acervo institucional. No nosso caso, a gente não tem esse acervo, essa ação muito bem desenvolvida, nesses *campi* mais recentes. No *Campus* Campo Centro, por exemplo, eles têm uma ação bem interessante. Por que eu estou falando isso? Porque acaba sendo um acervo que, no caso, para quem quer estudar a história do ensino profissional, pra quem quer estudar um período que já vai pra mais de 100 anos aí de ensino profissionalizante e de uma instituição que é importantíssima pra estudar, um formato institucional que é importante pra estudar a educação profissional, então lá tem um acervo que permite essa abordagem e tem uma potencialidade grande pra a história da educação, pra a história social da educação e pra mais abordagens que forem interessantes pra aquele perfil de acervo que se encontra lá. No nosso caso, em alguns outros centros de memória, a gente teve que trabalhar na construção de acervo. Alguns trabalham na construção de acervo, produzindo memória institucional, entrevistando servidores que se aposentam. Os *campi* mais novos também têm uma dificuldade de fazer isso, mas no *campus* como o de Macaé pode fazer isso, servidores que se aposentam e que contam um pouco da história institucional. Mas alguns também partem pra constituição de acervo, ou captação de acervo, ou construção. Construção geralmente de acervo de história oral, a história agora audiovisual, mas que tem história oral como referência metodológica, trabalham com esse foco em promoção do desenvolvimento local, do arranjo culturais locais. Então, *Campus* de Pádua, por exemplo, produziu acervo de história oral a respeito de determinados temas, como, por exemplo, as enchentes recorrentes na área, em determinadas áreas, e aí eles produzem acervo. Outros *campi* produzem acervo semelhante, no nosso caso aqui, o grande carro-chefe do Centro de Memória, tem sido o acervo do José Carlos Ligiero, que é um acervo privado, então ele tem uma característica diferente, é uma captação, porque esse acervo tava constituído, era

um acervo pessoal do maestro. Eh, que ele tá muito ligado um pouco pelos acasos assim, de como se constrói a vida, mas também pelas possibilidades que são criadas institucionalmente. A gente tem um curso de licenciatura em música, então vários professores, profissionais com essa formação musical vieram trabalhar aqui. E uma característica forte também, que muitas vezes envolve profissionais que também têm uma história na região, uma história de vida na região. Nesse caso específico do acervo do maestro Ligeiro, você com certeza entrevistou o professor Adler, que é o grande articulador desse acervo, da captação desse acervo. Ele é da região de Itaperuna, do Norte Fluminense. Eh, o maestro, ele tem origem no Norte Fluminense, uma história muito vinculada no norte fluminense, mas com uma experiência também em outros lugares, uma experiência na própria capital do estado, e produzir um acervo que tinha um significado interessante pra temática mais vinculada à temática da produção musical. Então, a gente tem um momento assim, um bom encontro, que é a institucionalidade aqui de um curso de licenciatura de música, um professor como professor Adler dedicado a essas questões de construção de acervo, de musicologia, que valorizam essa questão do acervo, trabalhou com o acervo dele na sua formação de mestrado, continua de certa forma trabalhando ainda hoje, e conseguiu triangular e entabular uma conversa que ele tinha. Aí é uma conversa que é bem interessante na história de captação, que é uma conversa que quem conta em detalhe, é o próprio professor Adler, mas que institucionalmente aqui a gente cria uma situação que acaba tendo essa configuração. Tem um curso de licenciatura de música, tem um programa de centro de memória rodando com essa possibilidade, com esse objetivo de valorizar arranjos culturais e de potencializar esses arranjos culturais. Então, a gente conseguiu ter um bom encontro, de ter esse caminho institucional do centro de memória, as construções da própria formação de profissionais, já que é um curso de licenciatura em música, o professor Adler, que eu acho que é decisivo nessa captação. Ele que fez, digamos assim, a prospecção, tá vinculado à formação dele. Então, embora tenha esse toque pessoal, teve um alinhamento institucional que permitiu que uma conversa que já acontecia, digamos, na sua formação anterior até o próprio instituto, dentro dessa configuração institucional, esse acervo ganha uma possibilidade, já que o maestro, ele conversava com o maestro, o maestro é vivo ainda, mas já numa idade avançada, e numa conversa onde se parecia, ele que pode falar com o proprietário, mas que parecia que havia uma grande possibilidade de vislumbre do próprio maestro e dele, da instituição ser um local de guarda desse acervo. Então, é importante a gente ver assim, sempre depende

de possibilidades institucionais, mas também da motivação pessoal, profissional de determinadas pessoas ou grupos de pessoas, só ter um programa, só ter uma definição legal, ou num regulamento, ou num edital, se você não tiver o profissional mobilizado, as coisas não acontecem. Então, começou uma tratativa que buscava, como é um acervo pessoal, que tem informações de uma trajetória de vida, tem sempre questões delicadas relacionadas a essa captação. Tem a questão da própria pessoa, que é a dona e a referência do acervo, tem as questões que são associadas a esse ciclo de vida dessa pessoa, o contexto familiar que é importante porque isso é um patrimônio, um patrimônio cultural que pode ou não ter um caráter de valorização que vai pra além do cultural e que envolvem muitas vezes os..., envolve muitas vezes não, envolve sempre os herdeiros né, porque isso é uma herança, é um patrimônio que alguém herda, alguém que queira, alguém que reconheça essa importância.

Marieta: Sim, e aí quando você fala que alguém queira, que alguém reconheça essa importância, a gente cai no lugar de tentar preservar, né? Então, assim, as possibilidades desse Centro de Memória em cuidar do acervo do maestro. Como é que você visualiza essa nossa atuação?

Gustavo: Então, uma coisa que era, quando o programa tava sendo formulado lá na Pró-Reitoria de Extensão, a gente, talvez tivesse um momento muito favorável nacionalmente até pra valorização de determinadas questões relacionadas ao patrimônio. A gente tinha uma conversa interessante com um IPHAN, umas parcerias. O centro de memória é um pouco fruto disso, e a gente deslumbrava assim, exatamente, o papel institucional da gestão naquele momento. Mesmo que não tivesse uma clareza total do desdobramento que poderia ser feito, a formulação do programa e as definições que institucionalmente, é como se a gente tivesse abrindo um caminho, criando uma estrada pela qual, o caminho pelo qual, as ações pudessem ser mobilizadas ou se apresentarem a partir desse reconhecimento de que algum acervo pudesse ser captado, dizendo de outra maneira, a gente viu algumas possibilidades e tentou criar um programa que tivesse uma amplitude, que abrisse o caminho, pra que de acordo com essa, era uma instituição nova surgindo, à medida que aparecesse uma demanda, a gente conseguisse. O problema é que, como era tudo muito novo, uma instituição muito nova, a gente quis criar alguns caminhos com várias possibilidades. E aí um pouco, de acordo com o perfil de cada *campus* e com o

perfil de cada grupo profissional, conjunto de cursos que pudessem aparecer em cada *campus*, aquele programa pudesse ter possibilidades que dessem vazão pra essas ações. No caso aqui, o curso de música, o professor que trabalhava, o músico que trabalhava com esse acervo, conhecia o maestro, conhecia aquele acervo, o maestro que vislumbrava a possibilidade e a família que vislumbrava. Adler pode te dizer isso com mais propriedade, mas a família que vislumbrava a importância do acervo, mas que talvez não conseguisse vislumbrar claramente como preservar aquilo no âmbito familiar. Então, dentro das conversas de Adler com o próprio maestro e com os familiares do maestro, foi construída a possibilidade de trazer esse acervo pra cá e construir institucionalmente também o reconhecimento de que um acervo privado possa vir pra cá, mas que ele tem que cumprir determinadas finalidades. Esse caminho ele tá aberto, mas ele não tá plenamente construído, essa é uma coisa importante pra gente ter claro. Porque assim, havia um caminho aberto pra esse acervo chegar até aqui, agora todo o caminho pra ele tá plenamente institucionalizado, recebido, recepcionado de uma maneira adequada, cumprindo com o tratamento técnico minimamente adequado, esse caminho a gente tá ainda em construção, esse é o nosso desafio.

Marieta: Para além dessa parte do caminho que você fala, caminho técnico que seria de como preservar, a questão também, institucional jurídico.

Gustavo: Institucional no sentido pleno, digo da tecnicidade de tá com acervo arquivístico, das ações que são vislumbradas pra esse acervo, das potencialidades que esse acervo pode ter em relação à pesquisa, ensino e extensão. Algumas já têm vazão, já acontece, algumas ações de caráter educacional no sentido do ensino, já acontece em parte com alguns elementos do acervo, mesmo que ele ainda não esteja plenamente recebido com todos ou pelo menos com o básico dos arranjos técnicos necessários, mas a gente já consegue vislumbrar porque acaba sendo uma forma da gente conseguir construir também um reconhecimento institucional sobre esse acervo, porque a coisa é bem dinâmica, tem as potencialidades, mas numa instituição com um caráter técnico no sentido mais estrito, de formação de pessoal técnico pra tá trabalhando em determinadas áreas, o próprio papel de um curso de licenciatura de música, a formação de professores de um acervo desse, embora tenha uma abertura institucional, a gente ainda precisa de um reconhecimento institucional mais pleno. Uma das dificuldades é próprio recebimento pleno e

institucionalizado num sentido jurídico, como você falou. Por exemplo, a gente ainda tem uma carência de resolver alguns aspectos desse acervo que tá localizado nessa instituição. Uma das saídas que se foi desenhada ainda em vida do maestro, que foi pensada e começou a ser desenhada ainda em vida do maestro, era um comodato, é o comodato, ainda é a saída desenhada e que se pretende construir plenamente tá em construção. Algumas dificuldades dizem em respeito à dinâmica do próprio ciclo de vida do maestro, que o maestro falece. Esse acervo, ele é um patrimônio vinculado à família, os familiares concedem essa guarda, muito ainda na dependência da confiança em relação à atuação do professor Adler, ele é o grande fiador e a gente fica, às vezes, em um impasse, e falando mais abertamente, correndo talvez alguns riscos assim, mas assumindo institucionalmente um risco, porque vislumbrando que o pior de todos os riscos era a perda desse acervo. Então, perder esse acervo era o que tudo de pior poderia acontecer. Então, digamos assim, porque eu estou falando quando falo que a gente corre alguns riscos? Porque esse acervo vem pra cá com eh assentos documentais básicos e mínimos, feitos através de correspondência trocada, uma documentação mínima que ainda é de certa forma frágil, mas que conseguem documentar a trajetória desses... registros fotográficos, conversas registradas, que conseguem documentar e esclarecer como que esse acervo veio parar aqui. Tem uns trabalhos produzidos desde o que são externos à instituição, como a própria dissertação de mestrado do professor Adler, que tava vinculada ao tratamento do acervo, então a gente tem uma documentação externa ao instituto e alguma documentação interna que dá conta de historicizar a vinda desse acervo, agora o arranjo do comodato não está plenamente construído e, com o falecimento do maestro, que é o dono do acervo, aquilo vira uma herança familiar. Então, agora a gente depende também de certa forma dos familiares resolverem também questões legais a respeito da herança do maestro, pra que esse acervo consiga se situar plenamente aqui e tá estabelecido os elementos definidores desse comodato. O comodato ele pode ser..., você define prazos pra o acervo, define o acervo vai ficar em que lugar, o que vai ser feito, quais são as ações vinculadas àquele acervo. Pode ser definido um período pra que esse acervo fique aqui. Então, a gente resolveu, a gente tem hoje a guarda desse acervo, que eu diria que é uma guarda provisória. Provisória no sentido de que ela não tá plenamente, a solução da guarda não tá plenamente construída, e o caminho do comodato é um caminho que também não é uma guarda, não necessariamente é uma guarda definitiva, o comodato representa uma

guarda provisória, que pode o período ser definido como de cem anos, duzentos mil anos, mais é um período que precisa ser definido.

Marieta: Mais assim, o que me chama atenção na sua fala e essa preocupação né desse grupo de pessoas que através do Centro de Memória tá tentando preservar esse acervo. Acho que essa fala transmite toda essa sensibilidade dessa obra, desse arquivo pessoal, de ele hoje ter esse local de guarda.

Gustavo: Eh, você já conversou com o Adler e sabe da empolgação dele que contagia e quando as pessoas começa a ver o acervo. Quem trabalha com música, com história, trabalha nas ciências humanas, ou trabalha com acervos, ou que vê essas potencialidades que esse acervo pode ter, que um acervo pessoal como o acervo que traz a trajetória do maestro, que ele tem esse foco na música, na experiência musical, na produção musical do maestro, mais que traz uma potencialidade muito interessante e aí fortalece novamente essa questão dos arranjos produtivos locais. De que maneira, tanto na história da música, na história dos profissionais da música, são muitas potencialidades. Esse acervo ele tem uma riqueza eh..., cada acervo tem as suas características, o acervo do maestro ele tem características, ele tem obras diversas, ele tem itens diversos, diversos aspectos, diversos formatos, tem coleção musical, tem partituras, tem partituras manuscritas, tem impressos, tem livros, tem discos, tem fotografias. O maestro também foi fotografo, fotografo de temas gerais, mais também tem uma documentação fotográfica vinculada a sua experiência musical que também pode ser utilizada pra pensar historicamente. Quem trabalha com acervo fotográfico, vê que ele pode falar da arquitetura de um determinado momento, fluência musical, dos circuitos musicais, de educação musical. Então, assim, são muitas potencialidades que na verdade essas potencialidades viram algo, viram ato à medida que a gente consegue trabalhar com esse acervo, organizar, ver as condições de tratar, de conservação dele e de disponibilização pra consulta. Quando a gente consegue construir instrumentos, de guias de acervo, instrumentos que facilitam e que possam dar vazão a essas potencialidades. Então, esse tem sido agora parte do esforço, que um pouco heroico, e aí você sabe muito bem disso como que o próprio trabalho que você está desenvolvendo tem sido fundamental pra abrir e criar perspectivas mais claras para o tratamento e na verdade quando eu falo tratamento é para que se consiga aflorar ações que são feitas pontualmente. Esse pontualmente em que sentido, pessoas que trabalham,

o Adler , por exemplo, trabalha com acervo e ele é o cara que conhece o acervo e por isso esse acervo tá aqui, mas ele não pode ser o guia, não pode ser ele o único guia pro acervo. Então, a gente tem trabalhado e ele sabe disso, todo mundo sabe disso e ele faz o esforço de que a gente consiga dar os caminhos institucionais pra que alguém que queira, ele pode ser um aluno do curso de licenciatura que queira fazer seu TCC sobre o maestro, sobre uma peça, sobre um estilo, sobre arranjo, sobre... quantas possibilidade os próprios professores podem vislumbrar pra pesquisarem.

Marieta: Além do próprio corpo docente, corpo discente, também a gente pode... ele estando disponível pra pesquisa abrir pra comunidade em geral e esse leque é possível para além da nossa instituição.

Gustavo: Tem várias ações que foram feitas de apresentação de obras. Então, as obras podem ser usadas no sentido educacional, mais tem também as que são usadas fora do instituto, alguns músicos podem consultar e usar para executar. Porque muitas dessas obras são difíceis de encontrar o registro. Então, tem apresentações de obras do maestro, além das pessoas poderem pegar pra estudar, pra apresentar as obras. Então, tem muito que ser feito principalmente nesse grande tesouro do acervo que é a própria produção musical do maestro, produção musical, principalmente partituras que implica as pessoas estudarem, usarem, poderem executarem obras, isso circula em vários lugares. A gente tem indivíduo que se interessam por isso, tem bandas que trazem um pouco da história e ainda existem hoje liras, que são grupos musicais regionais, locais que ainda atuam e que utilizam parte do formato, por exemplo, dos arranjos que foram feitos. O maestro trabalhou muito, por exemplo, com produção pra esse tipo de grupo musical, bandas de liras. Então, a gente tem essas demandas que vão pra além da formação dos nossos alunos aqui, mas lembrando também que nossos alunos, eles se formam professores. Então, eles também levam essa formação e podem usar esse material como material de ensino que de certa forma vai pra além da formação dele aqui. Isso vira um material pra ser usado fora daqui. Então, assim, são muitas possibilidades, o que a gente precisa agora, é conseguir encontrar as soluções que sejam mais perenes e estruturadas pra trabalhar o acervo. O que a gente ainda trabalha assim, no próprio formato, esse é um limite que o programa Centro de Memória tem, que ele é um programa no sentido de ser uma ação permanente, mas a ação que é feita são editais anuais. Então, ele é um programa estruturado, mas as ações

têm um ciclo anual e muitas vezes, ela tem às vezes tem uns vazios. A gente aqui mesmo, o Adler já foi coordenador do Centro de Memória, eu já fui; um outro colega, um outro Gustavo; Sofiatti, professor de sociologia foi, e muitas vezes nessas transições os focos mudam, a ação muda, a equipe. Então, a gente precisa ainda estruturar mais. O bom de tá tendo essa conversa, de tá tendo o próprio trabalho que você tem desenvolvido, é que eu acho que isso ajuda a esclarecer, a ter mais gente envolvida e ajuda a dar uma perspectiva mais a médio prazo, pra gente trabalhar pra além do imediato, que tem sido, a gente tem tido sorte de encontrar, as pessoas terem algum encontro, mas eu acho que a gente ainda precisa estruturar, eu, você, todos nós achamos né que a gente precisa estruturar. Então, é um programa que eu acho que é interessante, que ele permitiu que esse acervo pudesse chegar até a gente, e esse acervo, um acervo privado, que mostra também as dificuldades de um acervo privado chegar, mas que mostra a potencialidade também dessa ação, de captar um acervo privado, pra além do foco inicial de um acervo institucional, vinculado à história institucional. Essa é uma ação que é interessante porque ela também enriquece muito a instituição, porque esse formato dos institutos federais eles trouxeram muitas possibilidades pra uma instituição que tem uma tradição e um saber fazer muito vinculado à formação de profissional técnico pra atuar num mercado eh de principalmente de profissionais técnicos de nível médio e guardam uma excelência nisso. Então, trabalhar na área musical, na área cultural e poder trazer esse material pra cá, ao mesmo tempo que é um desafio, é um enriquecimento muito grande pra instituição.

Marieta: Gustavo, você gostaria de acrescentar algo mais?

Gustavo: Na verdade eu queria te agradecer, agradecer de que maneira. Eh, primeiro pelo trabalho que você tem feito aqui com o acervo, porque tudo isso aqui que eu falei aqui dessas possibilidades, é muito bom ver assim, que aí chega um momento onde tem esse acervo, sendo tratado e sendo tematizado por um trabalho que você tem desenvolvido aqui, que eu acho que ajuda a construir, a consolidar essa estrada. Essa estrada que eu tava falando, que a gente abre a estrada, mas às vezes ela está só em terra batida. Então, a gente precisa consolidar, criar um caminho institucional, que eu diria que é uma infraestrutura, mas que em nosso básico não adianta só infraestrutura, tem que ter as pessoas fazendo. A gente tem que envolver institucionalmente mais os profissionais, o curso, ter um sentido dentro dessa tríade de ensino, pesquisa e extensão. Então, o trabalho

que você está fazendo, assim, ajuda a gente a organizar esse processo. Então, na verdade eu só queria acrescentar isso. Então, obrigado por você fazer esse... forçar todos os elementos que tem a sua atuação às vezes com encontros, a partir de atuações individuais, ajuda a gente a estruturar. Então, estruturar em cima desse acervo, do trabalho em cima desse acervo, eu acho que ajuda a organizar e pode permitir que a gente, depois, a partir dos resultados que você tem alcançado, consiga um caminho institucional mais claro, que é ficar menos dependente de individualidade. Sempre depende dos indivíduos se mobilizar, sempre. Se não tiver indivíduos, por mais inteligência que algo que seja reconstruído, a gente ainda parece que ainda depende muito dos indivíduos, mas depende menos das individualidades. Não que isso não é nenhuma crítica às individualidades, pelo contrário. As individualidades é que eu acho que tem criado alguma sinergia nas ações que permitiram esse acervo chegar aqui. Mas o seu trabalho, eu acho que ele aponta pra uma construção mais sólida de caminhos, pra que essas individualidades trabalhem numa estrutura mais clara, com mais clareza. Muitas vezes a gente atua na vontade, mas necessitando de mais clareza institucional. Então, eu acho ótimo que a gente tenha essa conversa, que vocês estejam fazendo esse trabalho. Os resultados já estão aparecendo em algumas ações. Eu queria te agradecer.

Marieta: Eu que agradeço por toda essa conversa, por aprender né também com você. E isso servir de subsídios para meu trabalho, vai fazer parte do meu trabalho, muito obrigada!

Gustavo: Beleza, estou à disposição. Obrigado.

## APÊNDICE C

Entrevista com Maria do Carmo Ligiero Simon.

Data: 09 de março de 2023.

Marieta: Maria do Carmo, em primeiro lugar, obrigado por ter aceito o convite para participar dessa entrevista, que servirá de subsídio para elaboração da minha dissertação de mestrado junto à FCRB. Mas antes de iniciar, eu gostaria que você se apresentasse, informando seu nome completo, idade, e também falasse um pouco da sua formação.

Maria do Carmo: Eu, Maria do Carmo Ligiero [Simon], 63, anos, psicóloga, filha do maestro José Carlos Ligiero, autorizo à Marieta Oliveira de Paula a usar os arquivos, tudo o que a gente tá conversando, o que já foi escrito em questionário, para uso acadêmico... tá! Porque essa é a intenção, então eu autorizo, o meu RG: 28.xxx.598-x.

Marieta: Tá bom! Muito obrigada pela disponibilidade e por aceitar fazer essa entrevista que ela vai servir de subsídio pra fundamentação da minha dissertação de mestrado junto à [Fundação] Casa de Rui Barbosa.

Maria do Carmo: Tá bom!

Marieta: Eu gostaria de iniciar, perguntando pra você o que motivou a doação do arquivo pessoal do maestro Ligeiro, para o Instituto Federal IFFluminense *Campus* Campos Guarus, que você pudesse contar né essa motivação da família em entregar esse acervo pra essa Instituição?

Maria do Carmo: É confiança... meu pai conheceu o Adler Tatagiba, e eles se entenderam assim como pai e filho. Eu acho que o Adler é... gostaria que o meu irmão tivesse feito alguma coisa ligada a artes, né! E o Adler preencheu, assim, totalmente, era visível o carinho, a dedicação do Adler e aquilo foi conquistando não só meu pai, a nós também, sabe? Uma lisura, uma ética, tudo assim tão maravilhoso que o meu pai, antes de morrer, ele queria que ficasse na mão do Adler.

Marieta: Mais o Adler chegou a comentar comigo que ele não tinha condição né, de ser ele responsável, tutor exclusivo desse acervo... E a ideia, que ele conversou com o maestro algumas vezes, pelo menos na entrevista, que ele iria ajudar direcionar esse acervo pra uma instituição?

Maria do Carmo: Isso, é isso mesmo, mas ele foi a primeira pessoa que se interessou por essa memória e deu continuidade, revolucionou tudo, assim, ampliando tudo o que ele fez, você está entendendo, tudo que meu pai fez! Então, isso foi muito importante, porque houve um despertar de consciência... pra quem nunca tinha ouvido falar, pra quem não se interessava. Ah é... se bem que ele foi uma pessoa muito reconhecida, mas não sei se te respondi, mas assim, isso veio através do conhecimento com Adler, acho que ele puxou a linha.

Marieta: E você pode me falar, assim, descrever como foi a tratativa desse processo né pra fazer a doação pro o Instituto?

Maria do Carmo: Olha, essa parte eu não vou poder te ajudar. Eu sei que foi tudo pessoalmente, você está entendendo? Meu pai, ele ... como vou te falar? Ele antes de morrer, ele falou pra nós que queria que fosse preservado, e que a gente entregasse na mão do Adler, isso. Então assim, ele falou antes de morrer. Agora a tratativa eu não sei, assim, eu sei que o Adler ia lá em casa, inclusive eu mesmo sendo de São Paulo, já peguei o Adler lá umas duas vezes, quando eu tava lá. Ele já não estava nem mais fazendo nada, ele estava indo visitar. Uma época ele ficou em Portugal ... então ele, eu já tinha, eu sei assim, que ele foi visitar papai e eu tava lá, eu conheci, mas assim umas duas vezes. Então, eu acho que ele meio que foi incorporado a nossa família. Não te serve muito academicamente, mas quem sabe minhas irmãs te esclareçam mais, o meu irmão ele é muito mais assim pragmático, é capaz dele saber mais dessa parte, a Rita que é a mais velha.

Marieta: Tá bom, e você lembra como é que era essa organização do acervo do maestro na casa dele? Como é que ele organizava as partituras, fotografias? Então, eu falo assim, uma organização geral né, os documentos dele pessoais?

Maria do Carmo: Na verdade assim... desculpa que eu sou ansiosa ... e falo rápido, rápido não, atropelo. Eu sei que o papai assim, tinha um dia cansativo de trabalho e tudo acontecia para ele quando ele jantava, chegava em casa, aí ele ia cuidar disso né, isso sempre foi assim. Quando a gente morava na casa velha, que era no mesmo lugar, mas ele ia... fazer os arranjos, ia organizar, mas a organização era feita à medida que acontecia a produção, você está entendendo. Porque ele nunca teve ninguém, mas ele era muito organizado. Ele era, assim, fazia, terminava, gostou, colocava o título, tinha lá os arranjos, instrumento, tudo ele botava, o que tava sendo usado, o que ele tinha determinado e guardava, tá. Isso ele usou a vida inteira, sempre foi assim, em algum momento ele se perdeu, mas aí eu já acho que era por causa da visão, assim as coisas não ficam mais tão desse jeito, mas ele sempre fez isso. As fotografias, era por rolo, por exemplo, ele tirava um rolo. Aí ele revelava, você está entendendo, e guardava os negativos em pasta, igual eu tenho aqui. Em pasta, eh eu vou te mostrar, vou pedir pro André pegar pra você ver... em pastas e ia colocando a data. Ele ficava com os negativos, e as fotos ficavam com a gente, ele fez muita coisa, ele doou muita coisa, deu de presente... Então, assim, doou que eu digo assim, deu de presente né, não é que doou de doar. Deu de presente, a gente dava porque achava bonitas, as pessoas queriam né. Então era assim, era feito quando ele chegava em casa do trabalho, seja às 9, seja às 10, seja às 11, ele sentava pra fazer essa parte, toda folga era assim. Ele passava as férias, quando eu casei... Então assim ele organizava dessa forma, tanto as fotografias, quanto a música. As partituras em produção, produzia e arquivava; foto por rolo de filme, se a foto era familiar, ele distribuía pra gente e guardava os negativos. Então, ele guardou muitos negativos, muitos negativos se perderam lá em cima, a sorte é que eu fiquei com esses, porque ele me deu bem antes pra fazer exposição, mais muito antes né! Mais aí eu acabei não fazendo porque eu não tinha condição de assumir um projeto tão grande sozinha. Eu tive gente que queria fazer, mas eu não confiei. Tinha galeria aqui em São Paulo que aceitou, mas eu não confiei. Então, eu preferi ficar pra mim e agora que eu posso me dedicar, me dedicar, isso que eu sei!

Marieta: E você lembra eh as fotos também de família ficavam junto com essas informações? Porque assim, tem fotos que eu, pelo menos algumas que eu já vi no arquivo, são fotos de famílias que são poucas, tem foto de banda e algumas fotos de paisagem também. Ele separava essas organizações, por exemplo, vou tirar fotografias

das bandas que eu estou visitando em algumas cidades. Agora estou indo tirar foto local, que ele tirava muitas fotos na beira do rio, e foto também de famílias, ele separava?

Maria do Carmo: Essas fotos todos nós pegamos, essas fotos estão conosco, com todos os filhos. As que foram reveladas, eu fui descobrir isso agora, quando eu fui perguntar pra minha irmã mais velha, ela falou “para o arquivo foi pouca coisa de fotografia”. Você está entendendo? Porque tem muita coisa, eu não estava no dia, mas à medida que foram fazendo as mudanças, essas coisas pessoais elas foram tiradas, e essas fotografias estão com todos nós, é só você pedir que a gente manda, porque tem da gente comendo, tem de banda, tem de tudo, mas esse arquivo pessoal de fotografia mais íntima, mais intimista, ficou com a gente.

Marieta: Tá, perfeito! E você também poderia falar como é que ele organizava a parte documental dele?

Maria do Carmo: Em pasta, era em pasta com data e tudo.

Marieta: Mas assim, conta de luz eh... porque tem algumas coisas assim que tem no acervo, assim, eu vou falar algumas coisas que eu já vi no arquivo, coisas profissionais, por exemplo, ele tem uns arquivos de documentos que é da Ordem dos Músico. Ele trabalhou em algum momento? Ele foi responsável pela Ordem dos Músico?

Maria do Carmo: Ele era delegado.

Marieta: Ah, ele foi? E você lembra o período que ele foi delegado?

Maria do Carmo: Até quando ele encheu o saco, muitos anos, eu era pequena e ele já era delegado. Até teve uma vez um músico importante, uma banda super importante, que era pra um baile de debutantes e, ele era muito encrenqueiro, eles não foram lá pagar a taxa que tem que ser paga pra qualquer músico tocar em Itaperuna, ele ia acabar com o baile. Mas a gente chorou muito pra ele não fazer isso, e porque a gente ia perder o baile, risos, então ele não fez.

Marieta: Então, ele foi delegado da ordem na região por muito tempo?

Maria do Carmo: Foi, por muitos anos, muitos anos! Até quando ele não teve mais condição. Por muitos anos, ele foi delegado.

Marieta: Ah, também eu vi que tem [documentos] escolas, também tem alguns documentos, assim, é informando né homenagem que ele foi professor de algumas escolas e o Adler chegou a comentar comigo também que ele foi secretário de cultura, você lembra esse período?

Maria do Carmo: Lembro, não lembro o período, mas ele foi secretário. Eh, mas você pode conseguir esse período, porque ele foi secretário do Cláudio, do “Claudão”, Claudio Cerqueira Bastos. E depois eu acho que foi na época do Péricles também.

Marieta: Ah, ele foi duas vezes secretário de cultura? Em dois momentos?

Maria do Carmo: Duas vezes, mais nessa última vez ele já estava bem mais velho e ele foi secretário de cultura.

Marieta: Então, se você puder falar a trajetória dele profissional, eh, eu te agradeço. O que você for lembrando, assim, de preferência se você conseguir lembrar numa ordem cronológica também?

Maria do Carmo: Quando ele era pequeno, quando tinha alguma banda de música em Itaperuna, ele ficava enlouquecido né. Minha avó falava que ele corria atrás da banda, ia atrás, ia junto com o maestro e que era uma loucura. Eu sei que descobriram um músico, ele descobriu um músico em Lage do Muriaé ou Venâncio, não, Venâncio ele morava...

Marieta: É o Nicolino Masine?

Maria do Carmo: Isso, é que foi assim, ele andava muitos quilômetros, eu não sei se quatro, em barro até o joelho e ia lá pra ter a aula, você tá entendendo? Ele se aprimorou muito, ele aprendeu muita coisa, sabe! Realmente era um sacrifício que eu acho que assim

uma criança fazer é muito, né! Criança que eu digo assim, rapazinho, não importa o que fosse, eu não lembro a idade, só sei que ele ia, ele falava que ia com lama até o joelho, mas ele ia. É muita vontade estudar música. Eh, e depois ele estudou o estudo formal em Comendador Venâncio, no colégio estadual e, depois eles mudaram pra Itaperuna e ele estudou no Colégio Bittencourt, foi aí que ele conheceu a mamãe, a mamãe começou a paquerar ele aí. E houve até... ela bateu as asinhas que ele falava, que ele contava pra gente tudo isso. Que ela tava vestida de borboleta, de papel crepom, e que ele tava sentado e ela virou e bateu as asas pra ele, aí ele se apaixonou. Então, ele estudou, eles se conheceram aí. Aí a minha mãe mudou, ele continuou sendo só assim, ficou com essa formação, foi estudando por conta. Mas quando ele conheceu mamãe, mamãe organizou as coisas. Falou “não é isso que você quer? Então, você vai fazer da melhor forma possível”. Aí ele tomou aulas particulares, eu não sei com quem, mas com um grande músico da época, que ele considerava muito bom, então ele, ele assim, ele se “recheou” inteiro para prestar uma prova no conservatório, isso já no Rio de Janeiro. Aí ele foi aceito, você tá entendendo? Aí, mas tudo isso tinha a mão da mamãe né, organizando a vida dele. Aí ele se formou no conservatório e depois ele também fez um curso pra maestro no conservatório e passou. Mas assim, sempre mamãe fazendo os trabalhos, porque a parte prática, assim, toda mamãe que fez. Sabe, assim, ele era o gênio, o artista, e a minha mãe era os pezinhos no chão, organizamos tudo.

Marieta: E as instituições que ele trabalhou nesse período? A banda, a escola?

Maria do Carmo: Ele foi o primeiro homem a ser aceito no Colégio de Freiras Santa Marcelina. Foi o primeiro homem há muitos anos atrás. Assim, eu devia ter... olha, eu tenho 63, ah não sei nem te dizer, porque a gente era pequena, eu sei que meu pai foi o primeiro homem a ser aceito nessa instituição. A irmã dele era a Freira, a tia Rita, nessa escola. Elas são educadoras, as Marcelinas.

Marieta: E qual o nome da escola?

Maria do Carmo: Escola Santa Marcelina, o convento. Ele dava aula dentro do convento, junto com as freiras.

Marieta: Mas aí ele dava aula de música no convento?

Maria do Carmo: Eh, de música, mas deixa eu te explicar. Tinha na cadeira digamos, assim, constava, matemática, português, no currículo, música também. Só que eles não tinham um bom professor e nem alguém que eles confiassem pra poder deixar dentro de um colégio de freira. Porque elas tinham um internato, né! Elas são educadoras, naquela época, as pessoas que tinham dinheiro, os fazendeiros e tudo mais, mandavam as filhas pra ficar no internato e elas só iam embora nas férias. Também tinha as que vinham e que voltavam pra casa de Laje de Muriaé mesmo. Então, o papai foi contratado pra ser professor de música no Convento das Marcelinas. Ele era o único homem. E também foi uma forma de estar perto da irmã. Porque a irmã dele, a Rita, Rita de Cássia, era freira lá. Então, eles se encontravam, isso nos aproximou muito da tia Rita também né, e ele via irmã toda quinta-feira. Então, ele foi o primeiro homem durante muitos anos. Só acho que na década de 90 é que abriram, aí elas compraram faculdades e tudo mais. Que mais você quer saber? Ele deu aula na Santa Marcelina, deu aula em Bom Jesus do Itabapoana, deu aula em Calçado, deu aula em Itaperuna, mas tem mais que eu que eu não tô lembrando. Eh Nossa Senhora do Calçado, Miraí, olha, mas a turma de Bom Jesus foi uma turma maravilhosa. Eu tenho, vou mandar pra vocês, vou chorar toda vez que ouvir. Quando ele tava já, antes de mudar pra Niterói, mas ele ainda reconhecia tudo direitinho, podia falar algumas coisas, eles foram lá com um coral que ele ensaiou a vida inteira lá também. Nossa, mas foi a coisa mais linda do mundo. Quando a gente via, só chegando gente, só chegando gente da rua, encheu a casa, encheu a casa. E eu tinha que sair chorar e voltar, eu tinha que sair pra chorar e voltar, sou muito emotiva. Então, foi muito bonito. E agora tem mais lugar, mas eu não tô lembrada. Olha, ele deu aula em Laje também, na banda, eu acho. Mas eu não sei mais, pode ser que os meus irmãos te ajudem mais nessa questão.

Marieta: Não, mas assim, você já me conseguiu me dar uma visibilidade dos lugares que ele trabalhou, porque foi com a ordem dos músicos, foi com a bandas, as escolas, também foi secretário né de cultura.

Maria do Carmo: De cultura, olha e a data do Péricles é recente, porque a gente tava... Assim, ele já era bem velho, então é fácil de conseguir. Eu vou tentar conseguir pra você tá, a data certinha.

Marieta: Tá, eu até pensei assim, em portaria né, nomeação, só pra me ajudar.

Maria do Carmo: Eh a minha irmã consegue, a minha irmã não. Você pede pro Tico, meu irmão, que ele é... Ele tem muita informação, porque ele é diretor-geral do Tribunal. Então, aí no Rio de Janeiro.

Marieta: Ele é do Tribunal dá onde?

Maria do Carmo: Do Rio de Janeiro, ele é diretor-geral do Tribunal de [Justiça] do Rio de Janeiro, o Antônio Francisco. Eu te passo o telefone dele, que aí você cata nele, que se ele não tem ele consegue. Todo mundo adora agradar ele. Então, se ele não tem, ele arruma.

Marieta: Tá bom e aqui, sobre... você já até falou já e vai ser repetitivo, mais assim, o acervo né ele tem uma parte que é pessoal e tem uma parte que acaba sendo diante dessas acumulações dos trabalhos que o produtor, ele acaba acumulando dentro desse acervo dele pessoal. E aí a pergunta era essa, o quê que você entende ser de caráter pessoal e de caráter institucional? Se você enxerga alguma coisa?

Maria do Carmo: Eu que acho assim, que conta de luz, conta de água, isso não agrega nada pra cultura, isso é coisa pessoal né, ou agrega? Não sei.

Marieta: Sim, no arquivo pessoal a gente utiliza todas as informações que está no arquivo.

Maria do Carmo: Ah tá, entendi. Então, tá tudo certo, eu acho que não tem porque separar se você tem um lugar pra isso e isso é uma tramite normal tá tudo certo. Eu pensei assim, pra que conta de água.

Marieta: Então, eu acredito que quando vocês organizaram que as suas irmãs quando colocaram pra enviar pra o instituto, eu acredito esse pensamento e até e a pergunta é por isso, mas você já me falou que você não estava no momento dessa organização. Quem estava era as suas irmãs, eu acredito que elas devem ter feito essa seleção, assim, pelo

momento que estou mexendo no arquivo, eu percebo né que elas fizeram acho que essa seleção inicial, sim. Mas eu vou confirmar também com elas.

Maria do Carmo: Sim, melhor. Porque eu não tenho essa informação.

Marieta: Uma outra questão, eu não sei se você teve informações sobre, foi o momento que ele levou pra casa as partituras que era da Banda Sociedade Musical Itaperunense, que teve um problema, entraram na sede. Você sabe alguma coisa, sabe relatar?

Maria do Carmo: Vou te relatar o que eu sei, não vai tá numa linha do tempo. Mas eu vou te relatar o que eu sei, meus irmãos com certeza vão te relatar melhor, a Rita, o Tico, a Kátia. Papai era muito apegado com a Kátia, eh com todos nós. Eu sei que meu pai quando tava, quando começou a sentir que não tava mais dando conta né, ele pegou um menino com cinco anos, ele chamava Espirro, era o apelido dele.

Marieta: Espirro?

Maria do Carmo: Eh, era apelido dele, mais o Adler vai saber quem é, mais os meus irmãos também vão saber da história melhor que do que eu, tenho até medo de falar bobagem. Ele ensinou piano pra esse menino, música no colo, lá em casa. Foi um menino que assim, praticamente ele tinha como um filho sabe e, quando ele achou que era a hora de passar pra alguém, ele passou para esse menino. Esse menino, ele traiu papai, ele roubou dinheiro da banda, das doações, do terreno. Meu pai juntou, guardou dinheiro a vida toda pra construir uma sede para a banda, porque ele tinha muito medo que a banda ia acabar no dia que ele morresse, porque não nem tinha nenhuma sede. A prefeitura cedia pra ele mais, era na fábrica de macarrão. E eu sei que houve um problema sério, até houve um processo, mas ele acabou saindo da presidência da banda e, bom, ele ficou com todos os instrumentos do meu pai, da banda, eram particulares. Esses instrumentos não foram comprados pelo governo, foram comprados pelo meu tio que era desembargador, que era irmão dele, Pedro Fernando Ligiero, que era louco pra ser músico, mas foi ser, porque não tinha competência também, tinha competência pra ser juiz, desembargador e foi desembargador. Ele comprou todos os instrumentos, aqueles dourados, bonitos, importados, pra todo mundo na banda. Então, aquilo tudo pertencia ao meu pai, você está

entendendo? Não pertencia a banda, tudo que tinha lá, ele tirava do que era dele e nosso e colocava na banda, sempre foi assim. Nós sempre soubemos, mas nós achamos assim, quem somos nós pra falar qualquer coisa pra ele! Por que a gente também era fã, a gente também admirava, então, a gente também queria. Então assim, a gente só reclamava do tempo, sabe? Ele passava primeiro o Natal com eles lá e depois ele vinha pra casa e a gente reclamava. Porque o nosso Natal sempre foi meia-noite por isso. Então era na meia-noite. Mas então, esses problemas, eu acho que a Rita vai falar melhor e o Tico também, mas eu houve sim! E foi muito desagradável, muito triste pra ele!

Marieta: Entendi! Eh existe alguma parte do acervo que vocês tenham doado pra outras instituições, ou também com alguma parte com outras famílias?

Maria do Carmo: Não, a gente ficou assim, desculpa, mentira, a gente pegou os instrumentos dele de sopro, como você viu eu fiquei com uma flauta, com as máquinas eu tenho uma máquina fotográfica, tenho um prêmio dele aqui também comigo que eu quis e a minha irmã ficou com todas as máquinas e meu irmão com os instrumentos de sopro dele que ficavam na nossa casa.

Marieta: E as fotos também da exposição também, acredito também que vocês ficaram né?

Maria do Carmo: Eu não tenho nenhuma foto de exposição, mas eu acho que a minha irmã deve ter, ou o Tico, eu não tenho, mas a gente tem como conseguir, porque deve ter em algum lugar.

Marieta: Não, mas eu só pergunto porque assim, eu tô trabalhando com o acervo que nós recebemos, mas como a gente precisa montar uma história e entender o acervo no todo, por isso que eu tô perguntando sobre se teve, entendeu? Ah, ficamos com uma parte ou deixamos uma parte com outra instituição? É só mesmo para nível de conhecimento.

Maria do Carmo: Não, a gente pode completar tudo aqui ou com as fotos desse acervo, se você achar interessante. É assim, dos instrumentos que ficaram... André, meu celular tá ficando sem bateria....

Marieta: Tá, e você pode me falar quem foi o maestro Ligeiro como músico e também como pai, profissional, fique à vontade pra falar o que você bem entender.

Maria do Carmo: Eu, como músico, eu acho que ele foi genial, você entendeu? Vou mudar de lugar, porque aqui eu tenho um carregador, tá! Espera aí... Como músico, eu acho que ele foi brilhante. Ele foi genial. Ele assim, eh se ele tivesse tido mais tempo pra se dedicar, mas ele tinha que também, ele fez tudo isso no pouco tempo que ele tinha. Tudo que foi feito, tudo isso, foi feito no tempo que ele conseguia ter. Ele tinha que sustentar a família. Então, ele viajava, só em Itaperuna, não dava. Muriaé fica em Minas. Bom Jesus do Itabapoana, é pertinho, mas fica no Espírito Santo. Então, assim, Calçado, ele viajava aquela redondeza toda, você está entendendo? Então, pra mim, uma pessoa que consegue fazer tudo o que ele fez, com tão pouco tempo pra poder se dedicar, é muito genial, é muito fera. Então, assim, eu sempre tive meu pai, eu lembro que o meu primeiro marido falava assim “nossa, você fala, Maria do Carmo Lígiero, como se estivesse falando Matarazzo”. Eu falei, mas Lígiero pra mim é muito mais que Matarazzo. Você tá aí com problema pra entender do orgulho que eu sinto do meu pai. Então, assim, o orgulho do meu pai assim, é imenso! Meu pai, foi assim, genial, eu tenho lembranças deles, eu tenho lembranças muito remotas dele, assim, comigo, entrando comigo no mar, porque eu tinha medo e ele me colocava no braço e eu me sentia tão protegida, aquele homem tão bonito, tão forte, e eu não sentia medo de nada, sabe, quando ele tava por perto eu não tinha medo de nada e isso me influenciou muito. Eh também como pai, assim, maravilhoso, ele comprou uma Super 8, que é aquela que projetava né os slides pequenininhos, eu acho que era uma Super 8, era uma que ele tinha que colocar ali, ele passava a história do Pinóquio pra gente na parede, fazia um cinema na parede, e a criançada da vizinhança toda vinha e ele ia contando a história, e aí aparecia a imagem e ele ia contando. Aí quando chegou a história que mais me marcou foi Pedro e o lobo. Porque Pedro e Lobo, ele pegava o instrumento e fazia bom, bom, bom, risos. Nossa aquilo, o Lobo estava pra pegar o Pedro, então a gente tremia de medo, sabe? Então, assim, ele trazia isso, sabe? E também fotos, slides do cotidiano, que eu não sei com quem ficaram. Deve estar com meus irmãos, porque a máquina deve estar com alguém também. E era o Tico no penico, assim, ele fotografava meu irmão fazendo cocô no peniquinho. A gente comendo com a boca toda lambuzada, você está entendendo? Isso, ele passava na parede também, pra a gente ver, né? Tem uma foto minha, eu no banquinho toda incrementada, que eu sempre fui muito vaidosa, e lendo seleções. Eu folhava, porque eu via ele fazendo, folhava as seleções.

Então assim, enquanto ele esteve vivo, ele podia dirigir, ele todas as férias de julho ele passava comigo, ficava um mês aqui em São Paulo. Aí a gente andava, ele adorava coisas novas, comprava material fotográfico que era muito caro, então aqui ele conseguia mais barato, e minha mãe também passeava, então foram anos muito felizes né. E do meu pai, eu só tenho que lamentar a partida dele, foi muito difícil, mas ele foi cuidado assim, ele não se cuidava, ele comia, ele fazia tudo de errado na vida, assim, nesse caso, ele bebia, diabético, não se cuidava, ele falou que preferia viver intensamente do que mansamente, mas eu acho que ele não sabia que o preço era grande, mas ele tinha o pavor de pensar em ser amputado, isso não aconteceu! Tentaram diversas vezes, e nós não permitimos porque nós cuidamos dele. Nós cuidamos, a neta dele, a Elba, fazia os curativos dele e com tanto carinho, com tanto amor, nada de ruim aconteceu. Ele foi amado, cuidado, da melhor forma possível, mas por amor, não por obrigação, por gratidão. Então, esse meu tio, que era desembargador, teve três meninos. Ele falou assim, “Zé, você que é feliz, você teve três meninas”, e meu irmão. Mas, na verdade, o homem, ele não é tão assim, né! Nós, assim, a gente tirava o sapato dele, fazia massagem, eu dava comida na boca, sabe? A outra ficava só no chamego, e revesado esse amor, sabe? Esse amor assim, incomensurável, que não parte, a saudade aumenta, e é difícil ainda hoje falar dele!

Marieta: Eu imagino, a gente vê emoção na fala de vocês.

Maria do Carmo: É muito difícil, porque ele foi maravilhoso. Lógico que ele teve seus defeitos, lógico que tinham coisas que eu não aprovava! Lógico! Mas eu coloquei pra mim que a parte que me cabia nesse latifúndio era o músico e meu pai. Então, eu não posso... Ele não falhou em nenhum dos dois. Então, pra mim, foi um homem cem por cento, nota dez.

Marieta: E sobre as músicas que ele fazia pra família, especialmente pra vocês, como é que era essa produção dele?

Maria do Carmo: Não, essa produção, assim, eram eventos, por exemplo, ele compôs valsas. Quando nós casamos pra ele, a cada uma que casava era uma facada, sabe? Assim, ele sentia muito, ele era um pai muito ciumento, ninguém queria nem namorar com a gente, porque assim namorar com a gente era problema, porque papai era muito ciumento,

mas muito. Eh então, quando a gente casava ele compunha noturno, valsa, pra cada uma ele fez, sabe! Então, era assim uma despedida dele pra gente, sabe! Tava se despedindo da gente, e nessa noite ele não voltava pra casa, só voltava altas horas da madrugada, é, ele chorava tudo que tinha que chorar, tocava tudo, e aí voltava. Em cada partida de uma filha foi uma morte pra ele, sabe! Ele entendeu depois que a gente não partiu, a gente só mudou de vida, nós nunca íamos deixá-lo, né, que ele continuou sendo o homem das nossas vidas.

Marieta: Mas ele traduzia isso tudo, né, em música?

Maria do Carmo: Tudo, e assim, ele... Eu tive a minha primeira filha, essas fotos eu tenho, a minha primeira filha, ela teve meningite com 17 anos, teve muitas complicações, 17 anos não, 17 dias de nascida, eles estavam aqui comigo, aí nessa época chegou o Natal e eu tive que passar, ela tinha acabado, é engraçado que nesse Natal todas as mães, a gente era conhecida como as mães da UTI, nós descemos, as crianças todas que estavam, acho que os médicos liberaram todas as crianças pro apartamento que era num Hospital Sabará, que ainda é referência até hoje, e meu pai falou, é? Então tá, pegou a flauta, pegou vinho e quando foi meia-noite, ele começou a tocar Noite Feliz no meu quarto. As enfermeiras chegaram, ele pediu pra elas trazerem copinhos pequenininhos, deu um pingão pra cada uma. Aí a outra mãe do outro lado falou, por favor, toca no meu também. E aí foi assim, foi pra todos os quartos. Então, essa é uma coisa que eu nunca vou esquecer. Ele transformou uma noite em 1983, quando nasceu a Maria Carolina, em 1983 nascia a Maria Carolina... E essa noite foi memorável, sabe, foi memorável, porque ele transformou um hospital. As enfermeiras tomaram vinho, olha só que danado. Então, foi muito lindo, foi muito inesquecível, inesquecível. E eu fiquei muito feliz de ter aquele pai, sabe? Aquela mãe, mas é que pai que transformava coisas tristes em coisas lindas. Tanto que quando ele morreu, eu pedi pro pessoal da música que tava lá, que eles não iam tocar no enterro. Eu falei, não, não tá certo, eu tô pedindo pra vocês, músico tem que ser enterrado com banda de música. Ele sempre falou isso e vocês vão tocar amanhã, no enterro dele. O Corpo de Bombeiro pediu pra levar o corpo e eu falei, eu quero a banda, eu quero a banda, quero todos vocês lá, amanhã, na hora em que o cortejo sair, vocês vão na frente, porque ele é músico e músico é enterrado com música, é assim foi!

Marieta: E você poderia falar também um pouco dos prêmios que ele recebeu?

Maria do Carmo: Olha, foram tantos prêmios, eu não consigo colocar, assim, ele recebeu prêmio a vida inteira, a vida toda! Ele foi um homem muito reconhecido em vida, sabe, muito! O prêmio que me marcou muito, eu tenho até uma que tá aqui comigo, mas esse tem no... Você já viu no YouTube? No YouTube tem uma entrevista com ele e com o Adler, né! Então, assim, esse prêmio que aparece é o que eu tenho. Mas o que mais me marcou foi o Golfinho de Ouro. Por quê? Não é porque era glamour, é porque eu olhei meu pai junto com a Bibi Ferreira, junto com a Maria Betânia e eu falei meu pai voou, ele voou, ele voou muito alto, né, e com tão pouco.

Marieta: Mas ele foi receber esse prêmio?

Maria do Carmo: Foi, nós também.

Marieta: Ah, vocês foram nesse dia?

Maria do Carmo: Fomos, eu sair de São Paulo, minha irmã... que é pertinho de Niterói, meus irmãos, só eu moro em São Paulo. Nós fomos, a família toda foi, e a Dona Lily de Carvalho é que entregou o prêmio pra ele, a esposa do Roberto Marinho na época, na época não, antes deles morrerem. Então, eu falei assim: nossa Pai, você voou heii muito alto! Eu acho você melhor dos que todos os outros músicos. Não menos que a Bibi Ferreira, tudo bem, é igual. Eh foi muito lindo, sabe, muito lindo. E quando eu fui pra Itaperuna, depois né do prêmio, tinham outdoors assim parabéns maestro José Carlos Ligiero pelo grande prêmio que recebeu e tá, tá, tá homenageando. Então assim, foi maravilhoso! É uma homenagem que o colégio estadual, acho que foi o colégio estadual eu não lembro, eu sei que foi da cidade. Contaram a vida dele toda na avenida, parecendo sabe Sapucaí.

Marieta: Foi em que ano, você lembra?

Maria do Carmo: Aí gente eu não lembro, vai ver que a memória dos outros são melhores, eles contam. Eh, mais a vida dele foi contada toda, toda, do menino até chegar a família,

a gente. Eu passei maior mico, nós tivemos que desfilarmos num carro aberto, e a gente falava assim, gente nós não vamos caber nesse conversível nos quatro, não vai dá aqui por uma questão de física, os bumbuns não vão entrar aqui, todo mundo. Então, assim, a gente ria muito, nós sempre fomos muito unidos e somos ainda. Então, uma família amorosa, unida. Então, esse prêmio foi que me marcou, não só, pelo que eu não vi nada do que foi feito, mais também pela vergonha que eu passei né, tá lá no carro. Eu acho que a gente não era merecedora disso, o negócio era ele, não tinha nada a ver com a gente, tá. Então a gente ficou com vergonha de estar ali, porque a gente só foi produção íntima.

Marieta: Você poderia falar algum episódio que seu pai tenha comentado ou que você tenha participado, tenha vivido sobre a banda? Que ele foi responsável né, mais de 50 anos, a frente da banda Itaperunense, algum relato que você tenha também desse momento?

Maria do Carmo: Eh, assim, foi motivo de muito orgulho pra nós, porque ele era amor puro. Ele tocou aquela banda com amor, a Sociedade Musical Itaperunense, que ele falava, assim, foi muito difícil, porque ninguém apoiava a cultura, ninguém queria saber, mas os comerciantes, eles ajudavam muito também. Mas o que mais me marcava, tem muitas coisas que me marcava, mas o mais marcante pra nossa família era o Natal, porque no Natal a gente sabia que ele ia passar com a banda em frente da nossa casa. Ele ia parar, ele parava, fazia aqueles negócios todos que a banda faz, vira pra cá, vira pra lá e parava de frente, né, na nossa casa. E tocava várias músicas, mas principalmente músicas de Natal, mas Noite Feliz, nossa, só música de Natal, aquilo era uma coisa que corria gente da esquina até a nossa rua, a nossa rua enchia de gente pra vê-lo, né! Aí ele tocava pra gente duas, três músicas, aí depois eles viravam de novo e iam pra casa de uma senhora, Dona Maria, que já era idosa do tempo da mãe dele, virava e ia lá, fazia a mesma coisa, e ainda parava em frente à casa dela e fazia uma homenagem pra ela. Aí tocava pra ela também, né! Aí os filhos dela, era aquela choradeira, todo mundo chorando que ela já devia ter também aí, a essa altura, uns 80 e tantos anos ou mais, não uns 90, ela morreu com 100 anos eu acho. Não, menos, ela devia ter uns 80. Minha avó já tinha morrido. Então, eu não sei se precisava, mas era bem velhinha. Mas ficava esperando meu pai passar. Aí botava uma cadeira pra ela, a família reunia em volta e ele tocava pra ela. Aí depois que tocava pra ela ele fazia aquele negócio todo, aí ia caminhando pra avenida. E as nossas

filhas já começava assim, vovô tá vindo! vovô tá vindo! E se tava arrumada, se não tava arrumada, descia todo mundo, crianças com mamadeira e os vizinhos com os filhos, todos do lado de fora, pra ver o papai passar com a banda. Então, assim, como é que essas lembranças, elas estão nos nossos filhos e em dois netos que tavam já nascidos. Então, assim, a Maria Vitória, que é a filha mais velha da Rita, ela viveu muito com o papai ainda. Então, assim, ela tem lembrança do vovô Zé, assim, e ela sente saudades, você sente que ela sente saudades. E o papai cantava, já sem poder andar, e ela dançava pra ele, assim, no centro da sala, sabe! O papai cantava assim “peneirou o milho, peneirou o milho, não, não, não, também”. Era uma música que ele conhecia no tempo dele, e ela ficava dando volta, assim, dançando, bem piquititica pra ele. Então, assim, era louca por ele. Ela beijava ele, abraçava, ela nunca teve problema com idosos. Porque a gente vem de uma família que cuida dos idosos, né! Minha mãe cuidou, a minha avó cuidou da mãe e da irmã até morrer morando em casa, nós cuidamos dos nossos, minha mãe cuidou da mãe de meu pai, morando em casa separadas, mas nós tínhamos uma grande coisa, nossas casas eram juntas e todas separadas, mas tinha uma entrada quebrada por dentro, então as casas se comunicavam por dentro, a casa da minha avó com a da minha mãe, então só por dentro a gente, a casa se comunicava por dentro, então eles podiam trabalhar, porque nós somos criados pela minha avó. Porque minha mãe e meu pai trabalhavam o dia inteiro, então assim, por isso que meu pai fazia tanta questão da hora do almoço e da hora da janta, porque era o período que ele podia falar, conversar, ele não abria mão de forma alguma. Então, a gente vem de uma família que cuida dos nossos idosos, então minha mãe e meu pai receberam o que eles deram, né, e nós esperamos. Não é obrigação, eu não andava, eu não nasci assim, desse jeito, ninguém, nenhuma criança nasce comendo, falando, não é, então o idoso volta, eu fui mãe da minha mãe e pai do meu pai, porque essa é a ordem, né, é duro, muito, quando o herói, ele precisa de você pra ir no banheiro. Ele ficava arrasado, eu falava, papai, eu troco a tua fralda, com tanto amor, você não precisa ficar, eu não quero que a cuidadora troque. Quando eu tô aqui, eu troco, quando eu não estiver, eles tinham cuidadores, três cuidadores, mas assim, quando a gente tava lá, a gente dava comida, a gente limpava, sabe, e não tem essa, e aí ele acabou aceitando, mas foi difícil porque ele era um homem muito orgulhoso.

Marieta: Imagino, mas deixa eu te perguntar. Eh como é que ... você me falou que a casa do seu pai tinha três pavimento e aí como é que ele organizava o acervo dele no primeiro pavimento ficava o que, no segundo e nesse terceiro pavimento?

Maria do Carmo: Olha no primeiro pavimento antigamente não ficava nada... eram só discos e a televisão dele e uma mesa dele que só foi pra lá um tempo depois.

Marieta: Mas por que que não ficava coisas no primeiro pavimento?

Maria do Carmo: Por causa das enchentes, porque no segundo andar ele tinha uma sala imensa que era só dele a sala de música. Era a sala de música dele tinha tudo dele lá só dele, tinha uma geladeira né era só dele não tinha nada demais ninguém. Tinha um guarda-roupa no fundo, do lado direito tinha aparelhagem de som, uma cadeira, do outro lado tinha o órgão eletrônico, aí tinha geladeira e tinha uma prateleira só com fitas, discos, aí aqui tem uma outra estante com mais coisa, mas só tinha coisas dele. E as crianças tinham autorização pra brincar com cuidado quando estavam lá. Esse ... era bem grandinho, era a só dele e lá na parte de cima ficava o laboratório de fotografia, mas a escada pra esse laboratório foi feito por uma “anta”, porque a escada dava para a gente subir, assim, era uma coisa muito perigosa, impossível de um idoso subir.

Marieta: Mas ele usou esse espaço do terceiro andar durante muito tempo pra armazenava o quê?

Maria do Carmo: Muito, pra fotografar, revelar, você tem entendendo! Ele ensinou a minha filha a fotografar como ele fazia quando ele... pro um projeto de ciências, é pegar uma flor, era uma avenca, ele ensinou ela à botar um preparado não sei o que de prata, nitrato de prata e a revelar na hora pra feira de ciências dela. Foi um escândalo todo mundo queria, então assim, ele usava lá pra fotografia dele que tinha que ter quarto escuro, tinha que ter aquela lâmpada vermelha, ele tinha aquele monte de vasilhinha, tinha um negócio lá pra revelar. Ele revelava as fotos dele em casa e botava pra secar, aquele quartinho lá era um quarto escuro aonde ele fazia tudo dele de fotografia e o restante do andar lá em cima do terraço era pra lavar roupa, fazer churrasco.

Marieta: Mas então, aí esse espaço, ele parou de utilizar ele quanto tempo, mais ou menos? Assim, que ele parou de acessar esse espaço?

Maria do Carmo: Espera aí, uns 15 anos, eu acho.

Marieta: Não porquê então, eh teve um momento que a casa de vocês... Teve um momento que a casa, quando ele foi pra Niterói, a casa ficou fechada, você sabe esse período e como que ela [ficou]?

Maria do Carmo: Ninguém mexeu em nada, ficou lá estragando. Ficou lá estragando, ninguém fez nada!

Marieta: E foi quanto tempo, mais ou menos, esse período que a casa ficou fechada?

Maria do Carmo: Olha, foi quando eles foram pra Niterói, eu não lembro, quando eles foram pra Niterói. Se foi... Olha, acho que foi isso mesmo, uns 15 anos sem mexer, porque foi o período que ele ficou em Niterói, mas o período que ele tava em Itaperuna, ele também já não mexia. Ele já não subia, ele não tinha condição, ele ficou muito tempo em Itaperuna se negando a sair, sem deixar ninguém abrir o quarto pra arrumar. O problema da gente é assim, que a gente obedecia, mesmo sabendo que tava errado, mesmo sabendo que ia perder, obedecia ao que ele falava. Então assim, não pode mexer, não pode mexer! Então a gente foi criado assim! Então, ele falava não quero que mexe! Então não mexia, eu não sei como uns cabeções desses, a minha irmã é juíza, o outro é não sei o que, eu psicóloga. E assim, todo mundo obedecia, até ele morrer, você está entendendo? E a mamãe também, a gente obedecia. Ela dava pega em todo mundo, todo mundo dizia, amém mamãe! Então eu acho que grande parte foi um prejuízo que poderia ter sido evitado, se a gente tivesse desobedecido ele. E quem é que desobedecia a ele? Ninguém, que ele deu uma ordem tava dado, sempre foi assim, sabe! Então, ele não queria, não queria, vai estragar, vai! A gente falava, vai estragar. Eu tô te contando coisas que eu não devia falar, mas é, foi isso, a gente não...

Marieta: Não, mas isso é fundamental até pra gente entender a trajetória desse acervo. O período que ele organizou, como ele deixava, e depois esse período que né foi... Tem esse

período que ele foi pra Niterói, né? Não, porque nesse período que ele vai pra Niterói, inclusive ele leva algumas partituras também pra Niterói.

Maria do Carmo: Isso, a minha irmã e deve ter... ele ficou consciente o tempo todo. Papai não perdeu a lucidez, era uma mente ativa, lúcida, num corpo que não se movia. Então, isso é a pior coisa que tem né. Então assim, ele deu as ordens do que ele queria. Mais lá no quarto ninguém mexia tá, então perdeu muita coisa, perdeu mesmo muita coisa, ficou com bolor, entrou água, você está entendendo o que poderia ter sido feito e não foi, era arrumar aquela parte né, mas também não foi feito, ninguém pensou. Eh todo mundo morando fora e era difícil, eu andava setecentos e cinquenta quilômetros pra, eu passava um mês, eu não ficava um final de semana. Meus irmãos iam de quinze em quinze dias pra Itaperuna. E eu quando ia, eu ia duas vezes, três vezes, três vezes por ano e ficava um mês direto. Porquê? porque eu acho que um final de semana não dá pra você fazer nada. Então, eu tinha que ir e ficar mais tempo, eu levava no médico, cuidava das coisas, levava pra passear. Mas ele não me deixava nem dirigir, porque ele achava que eu dirigia mal. Falava, aí papai tenha dó, eu vou dirigir, eu dirijo em São Paulo e não vou dirigir aqui, ah faça-me o favor. Aí ele ia, mas ia assim com medo de mim, eu achava muito engraçado. Então assim, foi isso, foi um pouco de negligência e um pouco de cabeça dura dele de não deixar a gente mexer nas coisas dele, ninguém podia mexer. Sei lá também o que ele tinha naquele buraco né, vai saber o que ele não queria que ninguém visse. Então, ok! A gente respeitava muito, ele disse não, não!

Marieta: Ele fez um livro falando sobre esse amor dele também pela [fotografia] música né, que é o mundo que o músico vê né? Ele também fez outros livros, produziu outros livros? Eu achei interessante esse livro o processo dele criativo de fotografar também, se você tem também lembrança dele também fotografando? Você poderia falar sobre o que o seu pai produziu?

Maria do Carmo: Sim, ele editou um livro de solfejos e depois a minha irmã conseguiu patrocínio com meu primo pra publicar algumas fotos né dele nesse livro. São dois livros que foram publicados. O que mais você gostaria de saber?

Marieta: Eu gostaria de saber se você tem como falar, o processo criativo dele quanto da música, quanto também da fotografia?

Maria do Carmo: O de música eu acho que foi à medida que ele foi tendo material suficiente pra edição de um livro, ele publicou não foi constituído assim ah vou sentar, porque não havia tempo hábil pra isso. Ele foi pegando que ele já tinha organizado, feito e achou que tinha material suficiente, então, ele quis publicar. O de fotografia também já tinha o material pronto e foi na mesma época ah você pode até olhar época é na mesma época que eu ia fazer aqui exposição. Como eu não fiz a exposição a minha irmã publicou os livros, ela publicou o livro de fotografia. Conseguiu patrocínio pra poder publicar, eu acho que foi o Damadá que imprimiu.

Marieta: Foi, ele só não tem data de publicação... falha na conexão da internet

Marieta: Porque você entende que é importante preservar o acervo do maestro Ligiero?

Maria do Carmo: Por tudo isso que eu já te falei, e por assim, eu acho que tenho a dimensão interna do quanto o meu pai poderia ter feito além de tudo isso que ele já fez, se ele tivesse tido tempo, né? Pra se dedicar, mas era o tempo que sobrava. Você imagina se ele tivesse um dia inteiro, durante a vida, pra poder fazer tudo que ele gostaria de escrever, de publicar, de promover. Ele também era muito conhecido em Mariana, Minas Gerais, porque ele ia muito a Mariana. Ele era amigo de todo mundo, de todos, ele tirou muita gente da fome, ele educou e ele formou muitos militares que iam tocar na Marinha, no Exército, na Aeronáutica. Esses homens tiveram vidas totalmente modificadas pela música, através das mãos dele, principalmente as pessoas mais pobres, mais vulneráveis, as pessoas negras, ou pretas, não sei como diz hoje, e ele amava essas pessoas, então assim, ele assim, não é à toa que ele é amado. Ele é amado porque ele fez, por onde ser amado, como pessoa, como músico, então assim, ele é uma pessoa de uma integridade, eu acho meu pai assim, um gênio, um gênio, ele foi esse gênio que o mundo vê nas poucas horas que ele tinha pra se dedicar à música, nas poucas horas, o resto era ele trabalhando pra manter os filhos, nós todos somos formados, nós todos estudamos fora, porque na época não tinha faculdade em Itaperuna. Então, eu passei na Cesgranrio e fui pra Resende, a minha irmã pro Rio, o meu irmão pra São Paulo. Então assim, todos nós, a Kátia

também, mas a Kátia já fez em Campos, todos nós tivemos uma educação dada pela minha mãe e pelo meu pai. Você está me ouvindo?

Marieta: Sim, poderia falar um pouco mais da parte social, como ele atuou... falha na conexão da internet

Maria do Carmo: Você quer que eu fale da parte social?

Marieta: Isso

Maria do Carmo: Então, eu fiquei a par disso, através de muitos músicos que foram visitado. Que eram aposentados, um aposentado da Marinha, outro aposentado do Exército. Você não pode chegar a ser coronel, mas ele tirou... era um sargento, aposentou como sargento, uma vida digna e tudo mais. Assim, ele mandou músicos pra a Marinha, pra Aeronáutica. Meus irmãos sabem o nome, o Tico sabe o nome dessas pessoas. Eh Marinha, Exército e Aeronáutica..., porque eles têm bandas de músicas maravilhosas, mas a maior parte dos músicos foram formados pelo meu pai. Meu pai alfabetizou, ensinou a ler partitura, ensinou tudo pra que eles pudessem passar no teste. Depois eles foram estudar pra complementar os estudos. Você entendeu? Eles não tinham estudo, eles foram alfabetizados musicalmente.

Marieta: Então assim, ele de certa forma né fazia a inclusão dessas pessoas na sociedade?

Maria do Carmo: Muito! Ele era amado! Porque ele, eu não sei quantas vidas, mas foram muitas, modificadas pela música dele e pelo amor que ele tinha a música. Batia na porta da sede, ele via se a pessoa tinha condição né. Às vezes a pessoa queria, mas não dava, mas ele insistia. E olha é incontável o número de pessoas, incontável. Eu conhecia ao longo da vida, quando eles iam visitar meu pai, já também mais velhos, já aposentados alguns, uns pra aposentar. Mas ele fez um trabalho social de inclusão maravilhoso na minha cidade. Esse amor não é gratuito, sabe? Na sede, ele tirou da miséria muitas famílias. Os músicos dele, um era pintor durante o dia, o outro era sabe... E ele conseguiu assim, muita coisa. Ele na época de carnaval, ele arrumava os contratos de carnaval pra essas pessoas ganharem mais, tocando fora. Então assim, ele teve um trabalho

humanitário muito grande. E ele ajudava com dinheiro, ajudava com comida, a gente também. Por quê? Porque era o que ele queria, sabe.

Marieta: É porque assim, a música agregava, né?

Maria do Carmo: A música junta, né! Não tem jeito.

Marieta: Mas aqui, falando sobre música, ele também teve né um arranjo que foi premiado na Suíça, como é que foi? Você lembra? Como é que ele recebeu essa notícia?

Maria do Carmo: Nossa, ele não acreditou, porque ele era muito assim, ele tinha uma coisa assim, nossa, mas eu? Ele falava, poxa, mas eu não mereço, foi igual quando o Miguel Proença esteve em Itaperuna pela Funarte e que o Miguel Proença, achou ele um gênio perdido em Itaperuna, e ele ficou amigo do meu pai. Foi ele, na época, ele era diretor, eu acho da Sala Cecília Meirelles. E ele falou não, você vai fazer uma exposição lá. E ele foi convidado por ele, e eles ficaram amigos durante muito tempo. Então, assim, ele também impulsionou muito o papai, sabe? Porque ele foi pra lá pra poder, assim, não é da aula, ele foi pra lá pra orientar professores de música, e conheceu meu pai. E ficou assim, meu Deus, o que que esse homem está fazendo perdido aqui? E ficaram muito amigos. Então, foi por isso que nasceu a exposição.

Marieta: Então, seu pai estudou com ele nesse grupo de estudantes ...?

Maria do Carmo: Não, não estudou porque ele não achou que... Ah, não vou falar isso, né! Mas ele não estudou.

Marieta: Não... sim, mas o encontro deles?

Maria do Carmo: Foi aí, é. Porque o Miguel Proença falou que não tinha o que aprender, não tinha o que aprender com ele. Então, eles se conheceram aí.

Marieta: E se tornaram amigos, né?

Maria do Carmo: Amigos é .... Fica meio pretencioso falar isso, né! Mas foi isso. E ele foi lá em casa, o Miguel Proença, foi conhecer as coisas dele, né! E falou, não, você vai fazer. Porque o meu pai não queria, porque ele achava que não era tudo isso. E foi na época de uma novela chamada Locomotivas, que nessa novela passa a cena da exposição dele.

Marieta: Na novela tem a cena da exposição?

Maria do Carmo: Tem, tem, Locomotivas.

Marieta: Eh eu também queria perguntar para você né, que a gente falou da orquestra, da Sociedade [Musical] Itaperunense, mais ele teve outros grupos também?

Maria do Carmo: Teve vários, olha, ele dava aula, coitada daquelas mulheres, pro coral da igreja, né? Mas esse coral, ele era ensaiado lá em casa, por isso que eu disse que a gente viveu embalada pela música. Depois ele teve um conjunto que era orquestra de câmara... Também ensaiavam lá em casa, só que a gente tinha hora pra dormir e a gente dormia com a música.

Marieta: Tem o *Stardust* também, né?

Maria do Carmo: O *Stardust* era a banda que tocava, essa que o tio Pedro patrocinou, esse meu tio que era desembargador. Por isso comprou todos os instrumentos pra poder... É, tinha uma outra orquestra muito famosa que era a Tabajara. E ele ficou muito amigo do Tabajara, né! E eles todos chegaram a tocar juntos. E o Tabajara falava pra ele “a minha é a melhor, mas depois vem a sua”, lógico né, mais não ia defender “a sua orquestra e a segunda é a melhor”, mas eles chegaram a tocar juntos. Então assim, a orquestra ele também ajudou, ele fez isso porque gostava também e vinha financeiramente também, mas não acho que era por dinheiro não, porque a vida dele já tava organizada. Porque ele amava tudo isso, quando foi tendo mais tempo, ele foi se dedicando mais né. E a gente cansou de ir, fui a baile em Muriaé com ele, meu tio fazia todos os casamentos com a banda do Tabajara e a dele, ele se revezava, tinha cantora, tinha tudo a *Stardust*.

Marieta: E para finalizar né, você quer acrescentar mais alguma coisa? Uma coisa que você queira falar, você pode ficar à vontade.

Maria do Carmo: Ah, eu acho que eu já chorei tudo, já falei tudo. Só que vocês, assim, saibam que ele vale a pena demais. Então, o que vocês precisarem, eu tô à disposição. Eu vou mandar pra você algumas fotos, algumas coisas que eu tenho, se você quiser... Eu fotografo tudo, mando. E agora, liga pro Tico, marca com o Tico. Porque o Tico é muito organizado, muito detalhista, e tudo que você precisar, também, ele tem como conseguir, está entendendo? Ele tem como conseguir, porque ele tem muito contato. Então, ele tem como conseguir.

Marieta: Ele tá no Rio?

Maria do Carmo: Ele tá no Rio, ele é do Tribunal de Justiça do Rio. Mas eu passo o telefone pra você.

Marieta: Tá bom! Avisa pra ele antes também, que você explica qual é o meu objetivo. Como é que é né, assim, a conversa.

Maria do Carmo: Pode deixar, não vou explicar muito não, mas eu vou avisar. Eu vou avisar! Ele é irmão que eu sou mais afim, assim, que sou mais unida. E eu sei, por isso que eu estou te falando, que ele é um homem brilhante, né! Genial, e ele tem todas as coisas, sabe! Guardadas, assim, e o que ele não tiver, ele busca.

Marieta: Tá bom. Tá bom?

Maria do Carmo: Olha, foi um prazer imenso.

Marieta: Meu também, eu te agradeço por toda essa conversa.

Maria do Carmo: Não agradeça, eu que agradeço!

Marieta: Assim, é você falando de emoção, mas eu não conheci seu pai, mas eu fico extremamente emocionada, extremamente agradecida de trabalhar com o acervo dele. E eu quero falar pra vocês que o acervo dele tá sendo trabalhado por pesquisadores, né. O Adler, agora sou eu, e é muito gratificante trabalhar com o acervo dele. E eu também gostei muito desse momento, de saber né, tá mais próximo dele. Acho que materializar nessa nossa conversa, além dos documentos, pra mim está sendo muito gratificante. Eu tenho muito que só que agradecer por esse trabalho.

Maria do Carmo: Imagina, eu que te agradeço a todos vocês, e eu vou, o que eu achar aqui. Como eu mudei de apartamento, eu ainda tô meio perdida. Então, eu vou organizar aqui e vou te enviar. Mas eu vou te colocar em contato com meu irmão porque vai te agilizar muito.

Marieta: Tá bom

Maria do Carmo: Tá bom, muito obrigada! Um grande beijo, muito obrigada, fica com Deus! Tá, tchau

Marieta: Tchau.

## APÊNDICE D

Entrevista com Rita de Cassia Ligiero Armond.

Data: 31 de março de 2023.

Marieta: Boa tarde Rita, em primeiro lugar, eu gostaria de te agradecer por ter aceito o convite para participar dessa entrevista, que servirá de subsídio para elaboração da minha dissertação de mestrado junto à Fundação Casa de Rui Barbosa. Mas antes de iniciar, eu gostaria que você se apresentasse, informando seu nome completo, idade, profissão e também gostaria que você me informasse que você autoriza que essa entrevista seja utilizada para fins acadêmico.

Rita de Cassia: Boa tarde Marieta, eu que agradeço a oportunidade de primeiro poder falar do meu pai e também de te agradecer pelo seu interesse né no acervo dele, pra nós e uma honra muito grande. Eh, meu nome é Rita de Cassia Ligiero Armond, em virtude do casamento, sou juíza do trabalho, tenho 69 anos, sou a filha mais velha do maestro. E também autorizo que você utilize tanto a gravação quanto a imagem relativa a essa entrevista.

Marieta: Muito Obrigada! Eu gostaria de iniciar perguntando o que motivou a doação do arquivo pessoal do maestro Ligiero para o Instituto Federal Fluminense *Campus* Campos Guarus, se você pudesse detalhar todo eh esse processo do doação?

Rita de Cassia: Sim, eh o que motivou é que nós sempre tivemos muita preocupação com o acervo, o que servia feito dele após a morte do papai. E ao longo da vida, em alguns momentos papai pensava em direcionar pra uma pessoa, depois pra outra, até que o Adler surgiu na nossa vida e na vida do papai e se transformou num amigo muito querido e o papai teve muito orgulho né, dele tá tendo essa oportunidade de detalhar toda obra dele, do interesse do Adler de usar toda essa bibliografia pra tese dele de mestrado. E se tornou uma pessoa muito presente, com isso o papai entendeu que por bem que esse acervo, esse material deveria ser entregue a ele porque seria uma pessoa que ele acreditava que fosse divulgar e preservar, que a grande preocupação do papai era essa, era que não deixassem de tocar os arranjos dele, que ele gostaria que isso se perpetuasse. Então, nasceu assim o

interesse no momento, até não seria o IFF, na verdade a princípio, seria ao Adler como pessoa física, mais com o passar do tempo o Adler percebeu que seria possível fazer algo mais né e nos consultou, é papai acredito que ainda estivesse vivo, eu acho que ainda estava, mais ainda não era o momento, e assim foi até que chegou o momento que o Adler e perguntou se realmente nós iríamos doar o acervo. E todos os quatro filhos e mamãe também, que era viva também, nós concordamos e ficamos muito felizes. Na época o Adler até nos apresentou um contrato que ele teve de modelo lá no Instituto Moreira Salles que seria pra nós aprovarmos ou não, mais com os dias passando e a gente muito atarefados, ele longe e a gente aqui também, acabou que nos cumprimos a vontade do papai independente de qualquer formalização, não há um contrato, só mesmo um contrato verbal de palavra, são as palavras e foi isso. Então, que motivou foi essa intenção de que a obra dele fosse preservada e divulgada.

Marieta: Tá, eh tem como você comentar como e que foi essas tratativas desse processo da doação do arquivo, falando como é que você entregou esse arquivo né pro Adler?

Rita de Cassia: Certo! A tratativa, nós conversamos muito sobre, formamos um grupo de WhatsApp, e conversamos até que marcamos a data e eu fui à Itaperuna e lá nós, o Adler também compareceu com mais um, parece que mais um professor, com veículo apropriado para poder fazer a retira. Nós ficamos um dia inteiro e ainda sobrou algumas coisas ainda que não couberam no veículo, foi muita quantidade mesmo. Foi todo o arquivo de partituras, foi integral, além desses foram parte dos discos, discos de vinil, DVD's, CD's, foi também fotografia, eu não me recordo se a gente entregou, mais me parece que poucas, só aquelas mais relacionadas à banda de música. Eh, entregamos uma parte sim, nós ficamos com algumas, mais a maior parte foi entregue ao Adler também.

Marieta: Desculpe eu te interromper... mais esse processo eh vocês organizaram o arquivo antes né e depois que o Adler... quando o Adler chegou já estava separado o material que vocês iam entregaram pra ele?

Rita de Cassia: Já estava separado, porque na verdade durante a tese dele de mestrado... o Adler estava fazendo a tese dele de mestrado, ele também ajudou, ele catalogou a obra do papai, o que a Bidu fez foi transcrever e o Adler catalogou. Então, ele sabia até melhor

do que nós o que era cada coisa. Então, mas já estava organizado, tava tudo na sala de música, então ali era só realmente abrir os arquivos e guardar, encaixotar pra levar, tava tudo num local só.

Marieta: E você sabe me falar como é que seu pai constitui esse arquivo, esse acervo dele?

Rita de Cássia: Foi ao longo da vida mesmo, e compondo e fazendo ano a ano, dia a dia, e guardando eh guardando em pastas , inicialmente em pastas plásticas comum, posteriormente ele foi comprando arquivo, arquivo de aço até pra poder acomodar melhor, também estantes. Essa sala de música era cheia de estante, exatamente pra poder guardar todo esse material. Foi durante a vida, não tem como te dizer um momento específico de mudança não, foi mais ou menos sempre assim, organizando por categorias né, quando ele tava inspirado em música sacra, ele tinha aquela pasta, aquele local só com música sacra; e depois era folclore, eram todas de folclore, e assim as composições pessoais, também todas separadas e guardadas assim em pastas.

Marieta: Então, eh eu gostaria de caso você lembre, como era a organização geral do acervo na casa do seu pai. Eu falo geral, porque eu digo: fotografia, documentos identitários que a gente tem, contas, imposto de renda, coisas de trabalho, de escola que ele tenha passado, como que ele organizava geral esse acervo. Ah, os discos, DVD's, num todo, se você pudesse me explicar?

Rita de Cássia: Sim, os documentos [identitários] como você disse, ele nunca se preocupou não. Isso tudo era a mamãe que tomava conta de toda essa parte prática, toda documentação né pessoal era com a minha mãe, a minha mãe que organizava. Papai, cuidava mesmo da organização da música, da parte dele, da parte da música. Então, era tudo concentrado nessa sala de música que eu te disse que ficava no segundo andar da casa. Então, ali ele sabia exatamente onde tava as coisas, eram estantes onde ficavam os discos, os DVD's, os filmes e as fotografias também, ficavam nessas pastas da kodak, até tenho algumas aqui que eu ainda tenho, que eu trouxe. Tão aqui comigo até pra podermos dividirmos entre os irmãos, porque a gente ainda não fez a divisão. Mas era assim, ali também na sala de música ficavam as fotografias, ele organizava também nessas pastas

de papelão e ficam todas ali. Ele distribuía muito também, porque ele revela tudo, mas ele distribuía, então todos temos um pouco.

Marieta: Entendi, é essa questão das fotografias que é o acervo né, ele separava? Você sabe se tinha uma separação por família, arquivo de família, arquivo de banda, arquivo com fotos de paisagens, assim, existia essa organização?

Rita de Cássia: Tinha, não era muito rígida essa organização não, mas tinha. Ele procurava separar, mas como a quantidade era muito grande também, as vezes fica mesmo por época, por exemplo, no mês tal, mais por data do que por categorias assim, era mais no final da vida ficou mais assim. No final da vida que eu digo assim, depois dos cinquenta anos, sessenta, foi ficando assim porque ele também se prendeu mais a natureza, então as fotos eram assim noventa e nove por cento era natureza. Então as fotos eh ..... pessoais, assim já ficou mais delegada ao segundo plano, mais enquanto ele teve força ele foi assim o fotografo oficial de todas as noivas da família, dos nascimentos, dos eventos familiares, todos o papai registrou e documentou tudo.

Marieta: Eh, até no livro que a Kátia publicou, ela comenta né que ele começou a fotografar devido ao seu nascimento?

Rita de Cássia: Foi, verdade. Então, ele começou assim, mais depois quando a gente dizia né, eu lembro que eu falava muito: aí pai essa foto não está boa. E ele falava “minha filha a foto está ótima, se o modelo não está bom eu não tenho culpa”. Então, ele falava: eu gosto de fotografar coisa, porque as pessoas são muito né são muito rígidas, não é rígida... ficam fazendo poses e ele não gostava. Realmente, ele era especialista em pegar a gente assim de surpresa, no improviso assim, muito bom.

Marieta: Tá! Eh sobre o recebimento do acervo de partitura da Banda de Música da Sociedade Musical Itaperunense, você sabe me falar como e que aconteceu esse evento? Porque ele ficava num outro espaço que tinha da banda e aí vocês receberam esse material e ele acabou né fazendo parte também do acervo na casa do maestro?

Rita de Cássia: Na verdade o acervo da banda era idêntico, era uma coisa só, o acervo da banda e o acervo pessoal era uma coisa só, foi todo ele foi feito pelo papai. Então, o que tinha era o seguinte, original ficava muitas vezes lá em casa e as cópias iam pra banda ou vice versa, poderia acontecer também, mais era uma coisa só, era simplesmente, eram duplicatas né, mais o acervo em si é era o mesmo.

Marieta: Tá, mais por que que ele resolveu trazer esse acervo pra casa?

Rita de Cássia: Isso eu não sabia, eu não sei te dizer... mais minha irmã tá aqui me dizendo que foi por segura.

Marieta: E você pode me falar por que os documentos existentes, eh assim, se teve assim parte desses documentos existentes da residência do maestro, foram enviada pra algum membro da família, pra amigos ou pra instituição, ou outras pessoas, assim, que você possa me falar?

Rita de Cássia: Que eu sabia não, porque eu que tenho conhecimento e de que ele quando vários maestros ligavam e pediam ele encaminhava cópias né dos arranjos, isso era muito comum. Mais assim, de ter sido após ao falecimento dele não, todo acervo ficou lá em casa a disposição do Adler. O que nós temos são fotografias que nós mantivemos conosco, foram as fotografias, a grande parte das fotografias, ficamos também com os troféus, alguns me parece... eu não me recordo agora se o Adler chegou a levar, mas eu tenho grande parte, eles estão até aqui na minha casa mesmo, porque eu concentrei, porque não adiantava espalhar, então eu concentrei tudo aqui em casa, nós temos as fotografias, alguns CD's.

Marieta: Instrumentos musicais também?

Rita de Cássia: Os instrumentos ficamos, os instrumentos nos dividimos entre nós. O trombone, tinham três trombone e quatro flautas, que tão com os filhos. Cada um escolheu o seu, e está conosco.

Marieta: Eu assim... é um detalhe do arquivo dele né, como expliquei pra você, eh tem o

arquivo pessoal e tem o arquivo que a gente considera de caráter mais institucional, de caráter profissional, você consegue identificar? Porque, eu tô te perguntando isso, eu mexendo no arquivo, eu encontrei documentos, carteirinha de músico, ele foi responsável por algum período também?

Rita de Cássia: Ele foi delegado da ordem dos músicos durante muitos anos.

Marieta: Você sabe mais ou menos o período?

Rita de Cássia: Eu sei que quando eu casei em 1978, ele já era a alguns anos. Então, eu não sei te precisar, mas eu posso até pesquisar porque eu tenho alguns desses documentos aqui comigo também. Eu tenho essas carteiras da ordem dos músicos, eu tenho bastante documento dele antigo, assim, até profissional, carteira de trabalho, eu tenho e estão guardados aqui comigo. Ele foi enquanto ele teve saúde, foi ele.

Marieta: Até que ano mais ou menos que ele foi responsável pela ordem dos músicos?

Rita de Cássia: Não me recordo com certeza, não. Papai teve, ele teve uma queda que ele não aguentou mais... quando ele infartou, foi quando ele tinha 70 anos, então foi em 2000. Foi por volta de 2000, 2000 e pouco, eu acredito que ele tenha parado.

Marieta: Então, aí eh sobre o que é de caráter pessoal e de caráter institucional, e sobre isso, se você conseguir lembrar demais alguma coisa é você puder também falar, o que você recorda.

Rita de Cássia: Lembrar assim agora de tudo eu não vou lembrar não, mas eu tenho essas documentações pessoais. Por exemplo, tem na parte dele do acervo o que eu considero pessoal, eu até preciso localizar com Adler, só tô aguardando eles acabarem o trabalho deles de digitalização, separação, porque são as composições que ele fez pras pessoas da família e no momento ali eu não tive como, não estavam separadas, eu não tinha como procurar naquele meio, eh localiza. Tem algumas músicas que ele fez pra mamãe, que ele fez pro nosso casamento, pra ocasiões especiais das pessoas das famílias, esses eu gostaria de ficar com o original, mas foi entregue também para o Adler.

Marieta: Ele tinha né esse hábito de fazer música pra pessoas próximas dele?

Rita de Cássia: Para as alunas sempre, pra as alunas assim, mais aplicadas, mais queridas, eram musas também. Então, quase todas as alunas tem uma valsa, tem um noturno, né Katia. Da Katia foi um noturno, noturno para Katia. O meu foi a marcha número um, que foi do meu casamento. Então, temos assim, bastante... As alunas de vez em quando eu encontro, “ah, a música que seu pai fez pra mim” e a gente nem sabe.

Marieta: Eh, eu gostaria de falar sobre, se aconteceu né alguma dispersão, uma intervenção, algum sinistro relacionado a perda de parte do acervo, aí se você teria como comentar?

Rita de Cássia: Eu não tenho como te afirmar, mais assim, é possível que alguma coisa tenha se perdido devido as enchentes, principalmente aquelas mais antiga. Porque depois que a gente já ganhou experiência com as enchentes aí já não acontecia mais. Tudo isso já foi como eu te disse, foi levado pra andar de cima, e não teve mais esse problema. Pode ser que aquelas enchentes de 79 que foi a que pegou mesmo a população de surpresa, pode ser que naquele momento tenha se perdido algumas coisas. Mas eu assim, não me recordo para te afirmar.

Marieta: Tá obrigada! E você poderia falar eh e assim fique bastante à vontade. Quem foi o maestro Ligiero?

Rita de Cássia: Maestro Ligiero pra mim, foi o maior maestro de todos os seus tempos, pelo menos aqui na nossa região, no estado do Rio. Uma pessoa muito culta, que amava a música acima de tudo, e que a divulgou e foi muito valorizado. Eu acho que o papai foi uma pessoa muito feliz, por que ele criou, ele se dedicou, mas ele foi muito reconhecido em vida, dentro das proporções, não né nacionalmente, nem mundialmente, mas ele foi muito reconhecido no meio dele, no estado do Rio de Janeiro. Então, ele foi muito feliz, ele foi muito homenageado em vida, em cada homenagem que o papai participava, eu ficava, eu pensava nisso, como papai é feliz de poder tá recebendo a retribuição pela dedicação, pela obra dele. Então, que muitas pessoas não tem essa felicidade, muitos só

são homenageados depois de mortos né. Então, ele foi muito feliz e pra mim ele foi um grande músico, um grande homem, um grande pai.

Marieta: E você tem alguma lembrança que você gostaria de destacar sobre a vida profissional do maestro Ligiero?

Rita de Cássia: Os momentos pra mim mais importante, assim, tô falando pra mim, pra minha pessoa, pra minha vida, foram desde criança, na época da adolescência, mesmo criança, era a banda de música no dia 10 de maio. Eh acordar a cidade na alvorada muito marcante, os natais que o papai saia com a banda né pela cidade, pela avenida e todas as vezes parava em frente da nossa casa e tocavam aquele *pot-pourri* de músicas de natal. Todos os vizinhos saiam de casa, todo mundo vinha correndo pra poder participar, então isso assim, foi muito marcante, mais foi marcante pra nós da família, até hoje é lembrança, não só minha, mais das minhas filhas e até dos bisnetos mais velho. Então, todos nós temos muito isso. E fora isso, é o orgulho mesmo da banda de música participando aqui no Rio dos concursos, dos encontros de bandas de música e sempre sendo premiado, e sempre sendo muita aplaudida, as vezes a mais aplaudida, embora não fosse a ganhadora, mas era sempre a mais aplaudida, por que papai tinha essa felicidade de saber escolher o repertório muito bem, repertório que tocava as pessoas, no sentimento das pessoas. Então, ele sempre ganhava o prêmio de melhor comunicação social, era sempre a banda de Itaperuna. E uma coisa que eu me esqueci de falar nos documentos e que eu guardo todos esses recortes de jornal, aqui do Jornal Fluminense, do Globo, inclusive aí já misturei com a fotografia quando ele expôs na Sala Cecília Meirelles, eu tenho publicação de jornal. Eu guardo todos os recortes de jornal dessa época, falando dos prêmios conquistados pela banda. E a gente sentia um orgulho ainda maior, com relação a isso, por que a banda, papai sempre falava pra gente: nós não temos músicos profissionais tocando na banda, eu tenho um electricista, eu tenho um pedreiro, eu tenho pessoas que trabalham um dia inteiro em outras profissões e que a noite veem ensaiar aqui na sede da banda, aquilo pra eles e depois de um dia de trabalho, vai lá por amar a música. Então, não eram pessoas que podiam se dedicar, não podiam competir com uma banda de música, aqui por exemplo, do Colégio Salesiano, que eram meninos que se dedicavam à música, né que eram músicos mesmo, profissionais. Então, isso eu acho que isso ainda mais engratecia, ainda mais o trabalho da banda e dele.

Marieta: E você poderia falar sobre os prêmios e homenagens que o maestro Ligiero recebeu?

Rita de Cássia: Sim, foram muitos prêmios, assim, não tem como especificar, são muitos. Eu tenho assim, uma infinidade de placas e alguns outros que foram ganhos ao longo da vida. Mais assim, o mais importante de todos eles, com certeza foi o golfinho de ouro né, pelo trabalho na cultura do estado do Rio, e foi muito importante. Foi uma data muito marcante, um prêmio maravilhoso, quando ele tava ao lado de diversas personalidades né. Então, vamos dizer assim, foi um momento, um marco muito grande na carreira dele. Até a cidade o homenageou, tinha uma faixa na entrada da cidade, ah era um *outdoor*. Tinha uma faixa também parabenizando. Então, foi muito engrandecedor.

Marieta: E vocês estavam presentes? Como é que foi está com ele nesse momento?

Rita de Cássia: Com certeza, estávamos todos presentes! Fomos todos lá, família toda. Além dos filhos, netos e ainda foi os irmãos dele que ainda estavam vivos, a família completa. Aqui todo mundo, onde tá um, tá todo mundo.

Marieta: E você poderia me falar, onde e quando o maestro Ligiero nasceu? Quem foram os pais e os irmãos dele também?

Rita de Cássia: Sim, papai nasceu em Comendador Venâncio, no dia 04 dezembro de 1930. A minha avó, era conhecida como vovó Marica, mais o nome dela é Maria do Carmo Goulart Ligiero, e meu avô Francisco de Matos Ligiero. Vovô era comerciante na região e vovó sempre foi do lar, como toda dona de casa, mais sempre tiveram apesar de ser pessoas humildes, sempre tiveram muita preocupação em dar instrução aos filhos, tanto que os cinco filhos, todos eles foram bem sucedidos na área que escolheram. O mais velho era o Antônio Goulart Ligiero, era funcionário do Banco do Brasil; o em seguida, foi João Goulart Ligiero, era contador e professor também em Itaperuna; depois vieram os gêmeos Pedro Fernando Ligiero e Rita de Cássia Ligiero, de quem eu herdei o nome, tio Pedro foi desembargador do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e tia Rita foi freira no Colégio Santa Marcelina em Muriaé, durante toda vida. E o papai que foi o que se dedicou à música por amor mesmo, por que não teve nenhuma influência familiar, foi

mesmo pessoal e ele sempre dizia que se ele nascesse de novo ou se mandasse e perguntasse a ele o que ele seria mil vezes, seria músico. Então, realmente é uma pessoa que teve a felicidade de viver e fazer aquilo que gosta, por que não é pra todo mundo né, muitas vezes a gente faz o que é possível.

Marieta: Você poderia comentar eh como foi a educação dele formal, onde ele estudou, se você lembrar e depois também onde ele se qualificou pra ser músico?

Rita de Cássia: Bom, a educação formal que eu me recordo, foi inicialmente no Colégio Estadual de Comendador Venâncio e depois no Colégio Bittencourt em Itaperuna, ali foi até o ginásio. Porque naquela época não tinha tanto essa cultura de se terminar o segundo grau e parece que se davam por satisfeitos no ginásio. Mais com o passar dos anos, ele foi vendo que precisava se qualificar e ele fez esse segundo grau, terminou o segundo grau, eu não me lembro o nome, mais foi nesses ensinos à distância, supletivo, terminou o segundo grau, isso foi a parte colegial. Agora a parte de música ele começou muito cedo, parece que com quinze anos papai já tocava. Ele criança, uns 9, 10 anos ele já tinha aula de música com professor Masine, lá em Lage do Muriaé. Ele ia até andando, de Venâncio até lá pra ter essa aula e continuou estudando, mas sempre assim, particular nessa parte, era sempre com algum professor, algum maestro que ia orientando. Com o passar dos anos e a necessidade de também se profissionalizar pra poder conseguir um emprego melhor, ele completou os estudos de música dele no Conservatório Brasileiro de Música, e foi quando ele fez uma prova pra poder, ele participou, concluir o curso de teoria, harmonia e regência, foi tudo no Conservatório Brasileiro de Música. Mais papai já, mais eu acredito que na faixa dos 40 anos pra frente, não tenho assim comigo exatamente o período.

Marieta: É o maestro Ligiero demonstrava algum tipo de preocupação com a conservação e preservação desses documentos que ele acumulou ao longo da vida dele?

Rita de Cássia: Muita, ele tinha muito carinho, muito cuidado e preocupação do que seria feita realmente.

Marieta: Ele chegou comentar com vocês o que ele gostaria que fosse feito com acervo dele?

Rita de Cássia: Sim, o que ele falava assim, que ele gostaria que a música fosse divulgada, principalmente, que ele gostaria que a felicidade dele era saber que aquela música, aqueles arranjos estavam sendo executados, que não deixassem de fornecer para as bandas de músicas né as partituras para que elas pudessem executar, essa era a maior preocupação dele. Era o que ele mais gostaria.

Marieta: Eh, praticamente você já falou né, tem de repente algum detalhe a mais do que ele gostaria, se ele deixou alguma orientação do que deveria ser feito, uma coisa mais específica?

Rita de Cássia: A orientação que nós entregássemos o acervo para o Adler que iria encaminhar para que essa finalidade fosse atingida, isso foi que ele nos deixou. Tanto que teve uma determinada época que eu fiquei preocupada com a casa está vazia, e eu trouxe uma grande parte pra Niterói das pastas. Aí quando ele viu, ele: pra que minha filha você fez isso, vai levar tudo de volta. Aí foi ... não papai e por segurança. Não, pode levar tudo de volta e entregar pro Adler. Então, foi isso, realmente ele deixou encaminhado dessa forma.

Marieta: Então, pelo que você está me falando foram em dois momentos, então. Você me falou que você trouxe uma parte do acervo de Itaperuna e levou pra Niterói, aí ele pediu pra você entregar ao Adler?

Rita de Cássia: Não, eh porque ele já tinha, não antes, isso já estava essa conversa que o acervo seria entregue, já existia, entendeu! Só que a gente postergava, ele falava: Adler já foi lá buscar? não, não, na verdade a gente não queria se desapegar com ele vivo. Então, a gente não queria fazer essa entrega. Então, aí com receio porque tava mostrando casa pra vender tudo, eu tinha medo de entrar alguém e pegar, aí eu trouxe sem ele saber, mais aí eu levei pra casa dele aqui em Niterói. Está ali papai, eu trouxe aqui e tal. Minha filha foi só o trabalho de trazer e levar de volta. Leve e põem lá em casa de volta, aí levamos de volta pra Itaperuna.

Marieta: Mais então tudo que você entregou pro Adler foi de uma vez só?

Rita de Cássia: Foi, não de uma vez só! Foi tudo de uma vez só.

Marieta: Tem como você falar, eu não sei se seria *hobby* ou profissão, mais sobre a questão da fotografia na vida dele?

Rita de Cássia: A fotografia foi uma outra paixão da vida dele e sempre foi *hobby*, sempre foi amador. Todo mundo admirava muito, mas sempre foi como *hobby*, sempre as pessoas amigas, e a família, ele sempre foi o fotografo oficial de todos os eventos da família e dos amigos. Tanto pra tocar durante a cerimônia, quanto pra fotografar. Então, foi isso, e a fotografia quando a música não pode mais ser executada pelos problemas de limitações físicas da doença, que papai sofreu de *Parkinson*. Então, ele não tinha mais condições de embocadura, enrijecimento das mãos, aí a fotografia tomou todo o espaço em termos, assim, de atividade ocupacional né, porque aí a música ele já não conseguia ele mesmo escrever, embora segundo ele já viesse na mente né, mas na mão ele não conseguia mais colocar no papel. Mais sempre foi uma grande paixão a fotografia, as fotos são admiradas mesmos.

Marieta: E você poderia comentar algum episódio da banda que seu pai tenha comentado com você ou que você queira destacar?

Rita de Cássia: Não me recordo assim.

Marieta: Como era o maestro figura pública?

Rita de Cássia: Era uma pessoa engraçada, ele era controverso, porque o papai era uma pessoa de feição fechada, sisuda. Então, ele pra muitos ele era uma pessoa séria e rigorosa, e pra outros ele era o amigo, principalmente no meio, entre os músicos, principalmente, ele era uma outra pessoa, ele era um palhaço. Entre os músicos ele se sentia assim, ele não era o regente, ele era um amigo bagunceiro e já assim, por exemplo, eu me recordo na figura do colégio como professor, do Colégio Estadual, que eu participei banda de música também no colégio na época em que ele era o maestro, ele já tinha uma outra

postura, completamente diferente, embora ele fosse querido tanto pelos alunos quanto pelos colegas músicos né. Então, ele tinha esses dois lados, muita gente achava muito sério, muito bravo, e outras pessoas já achava o oposto.

Marieta: Você lembra eh se teve algum profissional que organizou ou colaborou com seu pai na organização do acervo dele ou se só foi o maestro Ligiero que realmente fez essa organização?

Rita de Cássia: Que eu me recorde foi só ele, e como te falei, teve a ajuda da Bidu pra organizar e o Adler. Foram os dois na verdade que eu me recorde, eu não sei se antes, porque eu sai de casa, Marieta, com 18 anos, pra vim estudar no Rio e aí daqui já casei e nunca mais voltei pra morar em Itaperuna. Então, eu sempre fui todos os meses, mas eu não morava, e diferente, você não acompanha o dia a dia né. Então, eu não posso te dizer, mas eu me recorde mesmo e do auxílio que ele teve da Bidu e do Adler.

Marieta: Você lembra em quais instituições o maestro Ligiero trabalhou?

Rita de Cássia: Sim, papai trabalhou na Escola de Música do município de Itaperuna, no Colégio Estadual Marechal Deodoro, no Conservatório Brasileiro de Música: de Itaperuna, no de Muriaé, no de Bom Jesus de Itabapoana, e também Guaçuí e Alegre, é o que me lembro. E além disso, ele também teve período que ele teve um coral e também a orquestra. Eh, também ele criou essa orquestra e chegaram a tocar durante alguns anos.

Marieta: Eu gostaria de você me falasse o por que você entende que o arquivo né o acervo do seu pai né, do maestro Ligiero, é importante preservar todo esse acervo pessoal dele?

Rita de Cássia: Sim, é muito importante não só pra nós, como filha. Eu entendo que ele traduz muito da cultura do nosso país e da nossa região. Papai sempre foi muito preocupado com o folclore. Então, ele pesquisava muito, ele teve muita preocupação de manter viva essas cantigas de rodas, muitas músicas e também não só parte folclórica, cultural do estado, mais também com relação a outros grandes compositores, como Noel Rosa, Lupicínio. Então, toda a cultura mesmo do nosso país, e ele sempre foi preocupado

com essa preservação. E eu acho que isso é muito importante pra passar pra as próximas gerações que desconhecem né, principalmente hoje.

Marieta: É você gostaria de falar mais alguma coisa, acrescentar mais algo sobre o maestro Ligiero? Vou deixar a palavra aberta pra você falar o que quiser, fique à vontade ... pessoas que ele conviveu, dos profissionais que ele formou, fique à vontade.

Rita de Cássia: Sim, papai foi uma pessoa assim, é muito difícil... Eu não sou uma pessoa fluente em oratória, eu tenho dificuldade de falar. Mais papai foi uma pessoa muito importante na vida de muita gente em Itaperuna, porque além de ele ter formado muitos profissionais, ele ajudou muitas pessoas a crescerem, a melhorarem de vida. Ele ficava muito feliz cada vez que ele preparava um músico pra fazer um concurso no Exército, na Marinha, no Bombeiros, na Polícia Militar. Então, ele tinha muito orgulho e preocupação de encaminhar esses jovens né, isso é muito importante. E hoje em dia também, que se fala tanto nas desigualdades, nas questões raciais, o papai foi uma pessoa que convivia na sua grande maioria com pessoas negras e ele nunca teve esse preconceito, pelo contrário ele exigia um tratamento respeitoso acima de tudo, com todos eles. Porque muitas vezes, e claro, eles sofreram discriminação. Todos sabem que a nossa sociedade ainda é, imagina a muitos anos atrás. Então, papai sempre teve essa preocupação de impor a pessoa, pela pessoa e não pela cor. Então, isso também hoje é mais uma qualidade a ser destacada. Uma coisa que pra nós era natural, nunca nós nunca preocupamos sobre essa questão de preconceito e discriminação, porque a gente não viveu isso. Então, hoje a gente tem mais noção ainda do quanto é importante essa inclusão. Então, é isso, ele fez a diferença! A vida dele valeu a pena é fez a diferença.

Marieta: Eu te agradeço eh por essa entrevista e muito obrigada por compartilhar né comigo esse momento, muito agradecida!

Rita de Cássia: Muito obrigada mesmo por seu interesse, só faz engrandecer a vida do maestro.

## APÊNDICE E

### TERMO DE CESSÃO DE USO DE IMAGEM E/OU VOZ PARA FINS ACADÊMICOS

Eu, \_\_\_\_\_,  
 nacionalidade \_\_\_\_\_, estado civil \_\_\_\_\_, portador da Cédula  
 de identidade RG nº. \_\_\_\_\_, inscrito no CPF sob nº  
 \_\_\_\_\_, residente à Av./Rua  
 \_\_\_\_\_, nº. \_\_\_\_\_, município de  
 \_\_\_\_\_/Rio de Janeiro, AUTORIZO de forma livre e  
 esclarecida, o direito de uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados  
 biográficos revelados em depoimento pessoal, para ser utilizado na dissertação, intitulada  
*“Arranjo documental e descrição arquivística do arquivo pessoal do maestro José Carlos  
 Ligiero”*, de autoria da mestranda Marieta Oliveira de Paula, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dra.  
 Lucia Maria Velloso de Oliveira e coorientação da Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Maria Pessoa dos  
 Santos.

A presente autorização é concedida a título gratuito e por prazo indeterminado. Por ser  
 esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos à  
 minha imagem e voz.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
 (Assinatura)

Observação da autora: não disponibilizamos aqui, o termo preenchido e assinado de cada  
 entrevistado por conter dados pessoais, tais como: RG, CPF e endereço residencial. Os  
 termos de cessão devidamente preenchidos estão sob os cuidados da pesquisadora.