

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE, CULTURA E LINGUAGENS

Jéssica Wisniewski Dias

Tessituras da Memória: A constituição do arquivo do Coral Mater Verbi no tempo

Juiz de Fora
2026

Jéssica Wisniewski Dias

Tessituras da Memória: A constituição do arquivo do Coral Mater Verbi no tempo

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes. Área de concentração: Música e Artes Sonoras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marta Castello Branco Garzon

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Mellet Brum

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Wisniewski Dias, Jéssica.

Tessituras da Memória : A constituição do arquivo do Coral Mater Verbi no tempo / Jéssica Wisniewski Dias. -- 2026.

173 f. : il.

Orientadora: Marta Castello Branco Garzon

Coorientadora: Alessandra Souza Mellet Brum

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Memória. 2. Arquivo. 3. Registros sonoros. 4. Imagens fotográficas. 5. Coral Mater Verbi. I. Castello Branco Garzon, Marta , orient. II. Souza Mellet Brum, Alessandra , coorient. III. Título.

Jéssica Wisniewski Dias

Tessituras da Memória: a constituição do arquivo do Coral Mater Verbi no tempo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 27 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Marta Cardoso Castello Branco Garzon - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum - Coorientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Eliska Altmann de Carvalho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Christina Ferraz Musse
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte
Universidade Federal do Pará

Prof.^a Dr.^a Maristela Rocha de Almeida Magalhães
CEFET - MG

Juiz de Fora, 06/03/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Rocha de Almeida Magalhães, Usuário Externo**, em 27/03/2026, às 22:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 28/03/2026, às 13:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Lacerda Simões Duarte, Usuário Externo**, em 29/07/2026, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 29/07/2026, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliska Altmann, Usuário Externo**, em 30/07/2026, às 12:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christina Ferraz Musse, Professor(a)**, em 27/08/2026, às 18:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2896031** e o código CRC **27FA4CEE**.

AGRADECIMENTOS

Escrever é tarefa de fôlego, tarefa montanhosa. Escrevo e bebo água, interrompo o passo para admirar a vista, retorno. Há trechos íngremes, em que o avanço se faz mais lento, e há outros em que o caminho se abre, oferecendo uma paisagem ampla o suficiente para reconhecer, mesmo que brevemente, o que já foi percorrido. Esta tese nasceu de um ritmo irregular, escrita em momentos distintos, entre avanços e pausas, e se construiu no tempo longo, pedindo constância mais do que velocidade. O percurso do doutorado, iniciado em 2021, ensinou-me que a pesquisa se faz menos de grandes gestos e mais de pequenas insistências. Há algo de trabalho de formiga nesse processo: fragmentos recolhidos, esforços discretos, movimentos quase invisíveis que, aos poucos, se organizam em forma. O tempo, aqui, não se apresenta como uma linha contínua, mas como uma composição de frações. Passado, presente e futuro não se sucedem de maneira ordenada; coexistem, sobrepõem-se, retornam. A escrita da tese acompanhou esta lógica, feita de capítulos revisitados, ideias retomadas e sentidos que se deslocaram à medida que o trabalho avançava. Mais do que registrar um percurso linear, o texto foi se configurando como um espaço de passagem, em que diferentes tempos da experiência, da memória e da reflexão puderam se encontrar.

Este caminhar só foi possível graças às presenças que acompanharam e colaboraram para esta pesquisa ao longo dos anos. Sou profundamente grata à minha orientadora, Marta Castello Branco, por todo o acompanhamento ao longo desta trajetória. Sua gentileza, delicadeza e atenção constante foram decisivas desde o mestrado, oferecendo não apenas rigor intelectual, mas também confiança, acolhimento e incentivo nos momentos mais exigentes do percurso. À minha coorientadora, Alessandra Brum, deixo um agradecimento especial pelo apoio fundamental na concepção e realização do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*. Suas palavras de motivação, sua leitura atenta e presença ao longo do processo criativo foram essenciais para que o filme encontrasse sua forma. Ao regente Diego Pedrosa, agradeço por ter aberto o acervo do Coral Mater Verbi e os registros do Padre José Maria, confiando-me um conjunto de materiais preciosos para esta pesquisa e para a realização do documentário. Sem essa iniciativa, o acesso aos documentos, às memórias e às histórias do grupo não teria sido possível. Aos integrantes e ex-integrantes do Coral Mater Verbi, meu muito obrigada pela dedicação, disposição e entrega durante as gravações do documentário.

Aos estudantes do Bacharelado em Cinema e Audiovisual que se dispuseram a participar das filmagens — Felipe Andolpho, Anya Tristão, Clara Tomaz Neto e Heloísa Carvalho — agradeço pelo comprometimento, pela sensibilidade e pelo cuidado com o projeto. Ao estúdio de música da UFJF, onde realizei a gravação da narração do filme, deixo meu reconhecimento pelo suporte oferecido. Agradeço também ao PPGACL, incluindo sua coordenação e secretaria, instituição que me acolheu desde o mestrado e que acreditou, desde o início, na viabilidade desta pesquisa e na minha trajetória acadêmica. À CAPES, agradeço pela bolsa de doutorado, fundamental para a realização deste trabalho, e ao DAAD, pela bolsa que me permitiu desenvolver uma parte decisiva da pesquisa na Alemanha. Sou igualmente grata às instituições que me receberam com extrema generosidade: Regensburger Domspatzen (Pardais de Ratisbona), Biblioteca Episcopal de Ratisbona, Staatsbibliothek Berlin, IAI Berlin, UdK Berlin e ao Staats- und Domchor Berlin, pelo interesse no projeto e pela cessão de documentos importantes para esta pesquisa. Agradeço ainda à Federação Nacional de Meninos Cantores do Brasil, especialmente a Messias Faleiros e João Rosolini, bem como à Federação Internacional de Meninos Cantores, pelo diálogo e pelo reconhecimento da relevância deste trabalho. Registro também minha gratidão à banca de defesa, composta pelas professoras Eliska Altmann, Christina Musse, Maristela Rocha, e professor Fernando Lacerda, pela generosidade com que leram este trabalho, pela disposição de tempo e deslocamento, pelo interesse demonstrado na pesquisa e pelas contribuições e sugestões que a enriqueceram significativamente. Estendo também meus agradecimentos aos membros suplentes Charles Neimog e Lúcio Reis Filho, pela disponibilidade e atenção dedicadas a esta pesquisa.

No âmbito pessoal, agradeço àqueles que sustentaram o lado invisível desta escrita. Aos meus pais, Sérgio e Aline, de quem herdei o amor pela pesquisa, leitura e escrita, e que estiveram sempre ao meu lado com apoio incondicional. À minha família, que acompanhou esta trajetória com torcida constante. À Bárbara, minha companhia de todas as horas, pelo cuidado cotidiano e pela partilha dos dias difíceis e luminosos. À família Arêas, minha “família adotiva” em Minas Gerais, pelo afeto, acolhimento e sentido de pertencimento. E a todos os amigos que estiveram e estão comigo, espalhados entre Pará, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil e mundo afora, agradeço pela amizade generosa, pelas conversas, pelas afinidades cultivadas ao longo do tempo e pelos momentos de alegria que tornaram o trabalho mais leve. Cada um, à sua maneira, contribuiu para que esta pesquisa pudesse existir e se concluir.

Por fim, dedico um agradecimento especial ao Padre José Maria Wisniewski, meu tio-avô, cuja presença atravessa silenciosamente toda esta tese. Embora já não esteja entre nós, deixou um legado imenso de escritos, partituras, crônicas, reflexões e gestos que continuam a interpelar o presente. O material que reuniu ao longo de toda a sua vida constitui uma forma de pensamento e de dedicação à música como expressão de fé na humanidade. Esta pesquisa nasceu, em grande medida, do encontro com esse legado. A ele, minha gratidão tardia, porém permanente, por ter deixado tanto a ser encontrado, revisitado e compreendido.

“Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história”.

Chris Marker, *Sans Soleil* (1983)

RESUMO

Esta tese investiga as relações entre memória, arquivo e performance musical a partir do estudo do arquivo do Coral Mater Verbi, fundado em 1953 em Juiz de Fora (MG), compreendendo-o como um arquivo vivo, constituído por práticas musicais, imagens fotográficas, registros sonoros e processos de transmissão intergeracional. O objetivo central consiste em analisar de que modo a música, a imagem e os documentos arquivísticos operam como tecnologias de memória, articulando diferentes temporalidades e possibilitando a reinscrição do passado no presente. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, articulando investigação teórica, análise documental e observação das práticas musicais do grupo, com atenção à materialidade do arquivo e às dinâmicas performativas que sustentam sua memória coletiva. Paralelamente ao desenvolvimento da escrita, a tese assume caráter teórico-prático por meio da concepção e realização de um curta-metragem documentário sobre o Coral Mater Verbi, entendido como produto prático da pesquisa e como experimento metodológico de ativação do arquivo. O filme mobiliza imagens, registros sonoros e performance musical como forma de elucidar, em linguagem audiovisual, as questões discutidas ao longo do texto, operando o arquivo não apenas como objeto de análise, mas como espaço de criação e atualização da memória. Como conclusão, argumenta-se que o arquivo do Coral Mater Verbi não se configura como um repositório estático do passado, mas como um campo dinâmico de negociação entre lembrança e esquecimento, no qual a memória se mantém viva por meio da prática musical, da performance e do gesto documental, produzindo leituras sensíveis e transformadoras no presente.

Palavras-chave: memória; arquivo; registros sonoros; imagens fotográficas; coral Mater Verbi.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationships between memory, archive, and musical performance through the study of the archive of the Coral Mater Verbi, founded in 1953 in Juiz de Fora, Brazil, conceiving it as a living archive constituted by musical practices, photographic images, sound recordings, and processes of intergenerational transmission. The central objective is to examine how music, images, and archival documents operate as technologies of memory, articulating multiple temporalities and enabling the reinscription of the past into the present. The research adopts a qualitative and interdisciplinary approach, combining theoretical inquiry, documentary analysis, and observation of the group's musical practices, with particular attention to the materiality of the archive and the performative dynamics that sustain its collective memory. In parallel with the written component, the dissertation develops a theoretical-practical dimension through the conception and production of a short documentary film on the Coral Mater Verbi, understood as a practical outcome of the research and as a methodological experiment in archive activation. The film mobilizes images, sound recordings, and musical performance to elucidate, through audiovisual language, the issues discussed throughout the text, treating the archive not merely as an object of analysis but as a space of creation and memory renewal. As a conclusion, it is argued that the archive of the Coral Mater Verbi does not function as a static repository of the past, but rather as a dynamic field of negotiation between remembrance and forgetting, in which memory remains alive through musical practice, performance, and the documentary gesture, producing sensitive and transformative readings in the present.

Keywords: memory; archive; sound recordings; photographic images; Mater Verbi choir.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Formação de 1994/95 do Coral Mater Verbi, no pátio principal do Colégio Academia. No canto inferior esquerdo, está o padre José Maria Wisniewski, e no canto inferior direito, o regente da época, Ir. Fernando Vieira.	26
Figura 2 – Exemplificação de parte das fitas magnéticas encontradas no arquivo Mater Verbi.	27
Figura 3 – Sala de ensaios do Coral Mater Verbi. Recentemente, a sala passou por uma reconfiguração, porém ainda se localiza no mesmo espaço.	28
Figura 4 – Primeiro modelo de batina adotado pelo grupo, preservado com poucas modificações desde sua criação. A imagem foi extraída do primeiro volume das crônicas. ...	29
Figura 5 – Exemplificação de uma página do interior da crônica volume 2 (1973-1980), contendo registros de apresentações do coral, repertório e ensaios.	37
Figura 6 – Fotografia retirada da crônica Volume 3 (1981-1990).	38
Figura 7 – Trecho da crônica correspondente ao fim do grupo em 1976.	39
Figura 8 – Fotografia do armário onde estão acondicionadas as crônicas do Mater Verbi.	40
Figura 9 – Álbuns de fotografia do Coral Mater Verbi em arquivo, posicionados abaixo dos livros de crônicas.	42
Figura 10 – Interior de um dos álbuns fotográficos do Coral Mater Verbi.	42
Figura 11 – Um outro exemplo, retirado dos álbuns de fotografia. Observa-se Pe. José Maria Wisniewski cercado por crianças, apontando para uma partitura musical.	43
Figura 12 – Retrato de Pe. José Maria Wisniewski na entrada da sala do Coral Mater Verbi. Exemplo da "ilusão da presença", a imagem atua como operador de presença, ativa a relação entre o fundador e as gerações atuais do coral.	45
Figura 13 – Observa-se em um dos álbuns fotográficos a retirada de duas fotografias, provavelmente sequenciais, referentes ao período em que o coral foi brevemente regido pelo Ir. João Marcos Porto Maciel, em 1974.	49
Figura 14 – Trecho censurado pelo próprio Pe. José Maria Wisniewski em volume das crônicas datado de 1989. Abaixo da rasura, observa-se o registro litúrgico de uma celebração no Cenáculo.	49
Figura 15 – Mais uma imagem das fitas magnéticas de rolo do Arquivo Mater Verbi. Observa-se, nesta, a coexistência entre documentos digitalizados (à esquerda) e mídias obsoletas e não identificadas (à direita), atualmente inacessíveis por falta de equipamento. ...	51
Figura 16 – Início da crônica de 1995, marcando a transição do registro textual das mãos de Pe. José Maria Wisniewski para o Irmão Fernando Vieira, novo responsável pela documentação do grupo. O trecho anuncia a mudança no estilo e na abordagem narrativa das crônicas.	52
Figura 17 – Registro jornalístico de um dos concertos de Natal do Coral Mater Verbi, exemplificando a relevância pública dessas apresentações como práticas de rememoração coletiva e atualização simbólica do repertório coral.	61

Figura 18 – Registro VHS digitalizado da Missa de Natal de 1990, na Igreja do Rosário (Juiz de Fora), com o Coral Mater Verbi interpretando a <i>Missa de Angelis</i> a partir do antigo livro de canto gregoriano trazido por Pe. Wisniewski da Europa, nos anos 1930 — exemplar ainda preservado no arquivo do grupo.	62
Figura 19 – Capa do periódico <i>Fliegende Blätter für Kirchenmusik</i> , órgão do <i>Cäcilien-Verein für alle Länder deutscher Zunge</i> , edição de 15 de janeiro de 1889, com retrato de Franz Xaver Witt, um dos principais articuladores do Movimento Ceciliano na Alemanha.	71
Figura 20 – Padre José Maria Wisniewski, em seu primeiro ano no Instituto Missionário São Miguel (Borda do Campo), aos 13 anos.	80
Figura 21 – Registro do próprio padre José Maria Wisniewski, contido no Tomo II - Crônica Reconstituída da Academia (1953 a 1975), a respeito de sua ida à Regensburg.	82
Figura 22 – Sequência do registro contido no Tomo II. Despedida do padre, antes de sua ida à Alemanha.	83
Figura 23 – Registros de Regensburg, por padre José Maria Wisniewski, contidos no primeiro volume dos álbuns fotográficos do Mater Verbi. Na imagem, o então regente do Regensburger Domspatzen, Theobald Schrems.	83
Figura 24 – Registro da Camerata Mater Verbi, contido no segundo volume da crônica do coral. Trata-se de um recorte da matéria do jornal Tribuna de Minas, em 1982, a respeito do primeiro concerto do grupo.	84
Figura 25 – Foto histórica da primeira formação do Mater Verbi (1954–1955), retirada do primeiro volume dos álbuns fotográficos, com as batinas brancas.	89
Figura 26 – Pequeno impresso, feito como “lembrança” do primeiro concerto do Mater Verbi, anexado no Tomo II - Crônica Reconstituída da Academia (1953 a 1975).	90
Figura 27 – Carta de J. B. Lehmann a Wisniewski, parabenizando pela estreia do Mater Verbi. Registro contido no primeiro volume de crônicas do coral.	90
Figura 28 – Capa dos LPs (1988 e 1991, respectivamente).	93
Figura 29 – Capas dos CDs (1997 e 2002), dispostas lado a lado. O álbum de 1993 não pôde ser identificado nos fundos documentais disponíveis.	94
Figura 30 – Fotografia de Padre José Maria (acervo familiar).	105
Figura 31 – Verso anotado: humor e memória.	106
Figura 32 – Frame de recorte de jornal, contido em uma das crônicas, referente à década de 1980.	108
Figura 33 – Menino cantor de outrora, na primeira formação do grupo.	110
Figura 34 – Menino cantor de hoje.	111
Figura 35 – Irmão Fernando e Padre José Maria, festa junina (acervo Colégio Academia).	112
Figura 36 – Frame de um dos álbuns fotográficos do grupo, em registro: participação do Mater Verbi em um congresso da Federação Internacional de Meninos Cantores, na década de 1980.	113
Figura 37 – Diego Pedrosa, regência.	115
Figura 38 – Imagem final do filme, sala vazia, pós-gravação.	116

Figura 39 – <i>Visages, Villages</i> propõe uma abordagem ensaística da memória a partir do encontro e da errância, articulando imagem, narração e tempo como experiência partilhada.	121
Figura 40 – Em <i>Sans Soleil</i> , a memória se organiza por meio de associações livres entre imagens de arquivo, registros contemporâneos e narração pessoal, configurando o tempo como fluxo descontínuo e reflexivo.	122
Figura 41 – Em <i>The Color of Pomegranates</i> , a memória é construída pela disposição visual das imagens, pela organização cromática e pela composição dos planos, dispensando a linearidade narrativa em favor de uma lógica poética do tempo.	122
Figura 42 – Em <i>Travessia</i> (2017), Safira Moreira constrói uma forma documental contida, baseada na economia de planos, na atenção aos detalhes da imagem fotográfica e na articulação precisa entre voz e material de arquivo, fazendo do curta um exercício de observação.	124
Figura 43 – Paleta cromática de referência 1 adotada no <i>documentário Mater Verbi: entre contos e cantos</i>	125
Figura 44 – Paleta cromática de referência 2 adotada no <i>documentário Mater Verbi: entre contos e cantos</i>	125

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Marcos temporais da trajetória de Pe. José Maria Wisniewski na constituição de práticas de memória musical	86
Tabela 2 – Transformações do repertório do Coral Mater Verbi (1953–2002).....	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	MEMÓRIA, NOSTALGIA E ARQUIVOS	6
2.1	MNEMOSYNE, AS ARTES DA MEMÓRIA E A MEMÓRIA NAS ARTES: UM ESTUDO A PARTIR DA MÚSICA E DA IMAGEM FOTOGRÁFICA ...	6
2.2	NOSTALGIA EM QUESTÃO: DA PROBLEMÁTICA NO EIXO MEMÓRIA- HISTÓRIA ÀS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO.....	18
2.3	O TEMPO DA MEMÓRIA E O JETZTZEIT	22
2.4	O ARQUIVO MATER VERBI NO CONTEXTO DAS DISCUSSÕES SOBRE MEMÓRIA.....	25
3	O CORAL MATER VERBI E SUAS MÚLTIPLAS VOZES MNEMÔNICAS	32
3.1	A MELODIA: O QUE MOVE O ARQUIVO? O QUE REVERBERA ATÉ HOJE?	35
3.2	A HARMONIA: O QUE POUCO SE OUVI E SE VÊ NO ARQUIVO? VESTÍGIOS E LACUNAS	47
3.3	A BASE: A PROFUNDIDADE DO ARQUIVO E SUA INSERÇÃO NA MEMÓRIA CULTURAL	54
3.4	ENTRE A MÚSICA E O DOCUMENTO: A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E MEMÓRIA NO MATER VERBI	59
4	A MÚSICA COMO TECNOLOGIA DE MEMÓRIA: DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL À TRANSMISSÃO SOCIAL.....	64
4.1	A SECULARIZAÇÃO E A PAISAGEM MUSICAL DA ALEMANHA NO SÉCULO XIX	66
4.2	O MOVIMENTO CECILIANO E A TRADIÇÃO DOS MENINOS CANTORES: MOVIMENTO TRANSNACIONAL	69
4.3	GESTO AUTOBIOGRÁFICO E MEMÓRIA MUSICAL: OS ESCRITOS DE PE. JOSÉ MARIA WISNIEWSKI.....	77
4.4	REPERTÓRIO, PERFORMANCE E A PRODUÇÃO DA CONTINUIDADE SIMBÓLICA	87
5	MATER VERBI: ENTRE CONTOS E CANTOS	99
5.1	O DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA DE MEMÓRIA	101
5.2	A LINGUAGEM DO FILME E SUA POÉTICA.....	104
5.3	O PROCESSO COMO GESTO FENOMENOLÓGICO E SURREAL	116
5.4	O FILME EM PROCESSO: ESCOLHAS, REFERÊNCIAS E CONDIÇÕES DE REALIZAÇÃO	120
	CONCLUSÃO	129

REFERÊNCIAS	131
ANEXO A – Identificação e contextualização do Bestand 3: Hof- und Domchor / Staats- und Domchor (1843–1945).....	136
ANEXO B – Artigo de Frei Pedro Sinzig para a revista Musica Sacra, de Regensburg	138
ANEXO C – Exemplo de uma das contribuições do Padre José Maria Wisniewski a revista Música Sacra, de Petrópolis.....	141
ANEXO D – Correspondência entre Padre José Maria Wisniewski e Monsenhor Theobald Schrems, regente dos Regensburger Domspatzen	143
ANEXO E – Recorte do jornal Tribuna de Minas, contido na Crônica Volume 3, divulgando concerto da Camerata Mater Verbi, em 1982	144
ANEXO F – Missa Acadêmica (dois primeiros movimentos - Súplica e Glória) e Missa de Sta. Cecília (parte da Assembleia)	145
ANEXO G – Exemplar da 2ª edição da Harpa de Sião no Arquivo Mater Verbi.....	147
ANEXO H – Primeiro texto do filme <i>Mater Verbi: entre contos e cantos</i> e texto final.	148
ANEXO I - Equipe técnica do filme <i>Mater Verbi: entre contos e cantos</i>	156

1 INTRODUÇÃO

Esta tese investiga a música como tecnologia de memória, tomando como eixo empírico e referencial o Coral Mater Verbi, fundado em 1953, em Juiz de Fora (MG), pelo Padre José Maria Wisniewski, membro da Congregação do Verbo Divino (*Societas Verbi Divini*), congregação católica de origem europeia com forte atuação missionária e educacional. Vinculado inicialmente às atividades religiosas e formativas da comunidade verbita na cidade, o coral consolidou, ao longo de décadas, uma trajetória marcada pela prática do canto coral litúrgico, pela circulação de repertórios sacros e populares, e pela formação musical de diferentes gerações de cantores. Ainda em atividade, o Mater Verbi constitui um espaço de continuidade musical e comunitária cuja permanência perpassa distintas temporalidades, contextos institucionais e transformações culturais.

O estudo busca compreender de que modo práticas musicais coletivas, sustentadas pela repetição, pela performance e pela transmissão intergeracional, operam como dispositivos de permanência e transmissão, articulando memória individual, experiência comunitária e continuidade cultural. Ao situar o Mater Verbi em um horizonte histórico ampliado, marcado pela circulação transnacional de repertórios, modelos pedagógicos e ideais litúrgico-musicais, a pesquisa propõe compreender a música não apenas como objeto histórico, mas como prática viva de mediação entre passado e presente.

Neste enquadramento, o grupo é abordado como espaço concreto de inscrição dessas dinâmicas, cuja trajetória se encontra estreitamente vinculada à atuação de seu fundador, Pe. José Maria Wisniewski, formado no interior de redes institucionais associadas tanto à Congregação do Verbo Divino quanto aos ideais restauradores da música litúrgica católica, em especial aqueles vinculados ao Movimento Ceciliano. O arquivo do coral, composto por crônicas, escritos autobiográficos, registros fotográficos, fonográficos e outros documentos, ocupa posição central na pesquisa e é tratado como instância dinâmica de produção de sentido, a partir da qual se tornam legíveis os modos de organização, legitimação e transmissão de uma memória musical ao longo do tempo. Ao longo dos capítulos, esse conjunto documental é analisado criticamente como base empírica e interpretativa do trabalho.

Desde o início, o projeto orienta-se por uma perspectiva que reconhece a música como

prática encarnada, relacional e situada. O canto coral é compreendido como experiência que se realiza no corpo, na escuta compartilhada e no gesto performativo, excedendo os limites dos suportes tradicionais do arquivo. Essa concepção fundamenta as escolhas metodológicas do estudo, que articula fontes escritas, sonoras e visuais, integrando reflexão teórica, análise histórica e investigação prática, de modo a apreender a música como acontecimento que se presentifica na performance.

A motivação que deu origem a esta pesquisa não se restringe ao interesse acadêmico, ainda que este seja decisivo. Ela se constitui também a partir de uma relação pessoal e afetiva com o universo investigado. O *Mater Verbi* não figura apenas como objeto analítico, mas integra uma memória familiar e social presente ao longo da minha própria trajetória. A figura de Pe. José Maria Wisniewski, tio-avô, insere o trabalho em uma zona de tensão produtiva entre distanciamento crítico e envolvimento pessoal. Essa posição implicada exigiu um esforço metodológico consciente de explicitação de premissas, escolhas e limites, convertendo a proximidade em operador de problematização, e não em obstáculo à análise.

Desde o mestrado, minha pesquisa vem sendo orientada por um interesse contínuo na articulação interdisciplinar entre música, memória, imagem e narrativa. No doutorado, esse percurso se adensa e assume a forma de um projeto deliberadamente híbrido, no qual a investigação acadêmica se estende ao campo da prática artística. Nesse contexto, a realização de um documentário curta-metragem integra o corpo da tese como experimento de memória e como espaço específico de produção de conhecimento. A escolha do cinema como meio expressivo decorre de sua capacidade de operar como dispositivo de memória, articulando, em uma mesma estrutura narrativa, a performance musical do grupo em atividade no presente, o registro sonoro do canto coral e a presença de imagens fotográficas provenientes de diferentes períodos da história do *Mater Verbi*. A justaposição entre a performance contemporânea e registros visuais de outras épocas instaura um regime de coexistência temporal, no qual a memória se apresenta como processo relacional, marcado por deslocamentos e reformulações sucessivas.

Nessa perspectiva, o cinema não é tomado apenas como suporte de registro, mas como forma de pensamento capaz de reunir registros documentais, narrativas autobiográficas e experiências performativas em um mesmo gesto analítico. A articulação entre imagem em movimento, escuta, som musical e montagem evidencia a performance coral como um modo

de transmissão que se efetiva no próprio ato de cantar, reinscrevendo repertórios, práticas e valores herdados para além dos limites do arquivo material. Ao assumir essa lógica, o documentário propõe uma produção de conhecimento que reconhece a centralidade da corporalidade, da temporalidade e da co-presença na experiência musical, exigindo abordagens capazes de mobilizar sua dimensão experiencial e performativa.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa articula abordagens da musicologia histórica, dos estudos da memória, da teoria da performance e da fenomenologia da experiência musical. As fontes analisadas incluem escritos autobiográficos de Pe. José Maria Wisniewski, crônicas institucionais do coral, correspondências, periódicos especializados, documentos editoriais, registros fonográficos e audiovisuais, além de observações derivadas do contato direto com o arquivo e com práticas corais contemporâneas. A análise desses materiais não se orienta por uma lógica linear ou exclusivamente cronológica, mas por uma leitura transversal, atenta às continuidades, deslocamentos e reconfigurações de sentido que se produzem na sobreposição de diferentes temporalidades.

Os quatro capítulos da tese organizam-se de modo a sustentar esse percurso teórico e metodológico. O primeiro capítulo estabelece o alicerce conceitual do trabalho ao formular a questão de fundo sobre os modos de inscrição da memória nos meios e sobre a temporalidade como dimensão analítica, entendendo o arquivo como um campo de articulação entre materialidade, imaginação e experiência. Nesse percurso, a discussão enfrenta o problema contemporâneo do esgotamento de uma temporalidade histórica contínua e homogênea e propõe, como chave crítica, o *Jetztzeit* benjaminiano, entendido como força de interrupção do continuum e como possibilidade de reativação do passado no presente sob regime de tensão. A partir dessa inflexão, o capítulo encaminha uma abordagem de natureza arqueológica, voltada às camadas, lacunas e tecnicidades do próprio arquivo, sustentando que a memória cultural se reorganiza quando se suspendem evidências estabilizadas e se permitem novas articulações entre meios, experiência e temporalidade. Nesse ponto, o capítulo aproxima o debate sobre nostalgia e reprodução musical, tomando como exemplo as fitas magnéticas encontradas no arquivo do Coral Mater Verbi e examinando como a escuta de gravações mobiliza a ilusão da presença do passado, simultaneamente convocada e frustrada, permitindo pensar a nostalgia como operador da memória. Ao final, explicita-se o gesto metodológico que orienta a tese: a escolha do documentário como exercício arqueológico e imaginativo sobre fotografias e

materiais musicais, orientado a recolocar o arquivo em estado de criação e abertura ao futuro.

O segundo capítulo desloca o eixo da análise para o Arquivo Mater Verbi enquanto sistema de memória, propondo uma metodologia de leitura que recusa hierarquias rígidas e privilegia um modelo polifônico. A estrutura do capítulo inspira-se nas quatro vozes do canto coral, soprano, contralto, tenor e baixo, mobilizadas como metáfora analítica e estratégia de escuta, em que cada “voz” passa a nomear uma camada do arquivo e, simultaneamente, um modo de inteligibilidade da memória. Com isso, o arquivo deixa de ser compreendido como conjunto homogêneo de documentos e passa a ser abordado como composição de registros evidentes, silêncios, camadas de sentido e práticas vivas que se sustentam mutuamente. A melodia do arquivo, associada ao que reverbera e se mantém acessível, permite observar a materialidade concreta de crônicas, álbuns, partituras e vestígios visuais do fundador como pontos de estabilização da memória. O capítulo enfatiza, contudo, que o sentido do arquivo emerge da articulação entre camadas e não do protagonismo de uma delas, produzindo uma compreensão do Mater Verbi como arquivo constituído pela coexistência de presença, ausência e reativação potencial. Nesse movimento, encaminha-se a tensão entre história e memória e prepara-se o terreno para que a música apareça, adiante, como vetor que opera no interior do próprio arquivo enquanto prática de transmissão.

O terceiro capítulo concentra a virada empírica e fenomenológica da tese ao assumir a música como tecnologia de memória e ao tratar o canto coral como prática encarnada, relacional e situada, na qual transmissão e repetição operam como regimes de atualização. Nesse ponto, a pesquisa se compromete com a hipótese central de que a memória musical não se esgota nos suportes materiais do arquivo, realizando-se no gesto performativo, na escuta compartilhada e nas formas de aprendizagem e circulação do repertório. O capítulo funciona também como zona de passagem entre escalas, articulando experiência individual, instituições, pedagogias e historicidades que configuram a permanência do Mater Verbi no tempo, delimitando com maior precisão como repertório, ritos, corpos e modos de ensinar sustentam uma continuidade construída pela prática, que não se confunde com a mera conservação documental.

O quarto capítulo discute a dimensão prática da pesquisa por meio do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*, adotando uma escrita ensaística que se aproxima da poética do próprio filme e reinsere o trabalho no plano da experiência. O cinema é compreendido como forma de pensamento perceptivo, capaz de reorganizar os modos de ver e escutar o coral, e o

capítulo explicita como o documentário se constituiu tanto como desdobramento da pesquisa quanto como gesto de cuidado com o tempo preservado no arquivo. Ao acompanhar a construção da narração, o papel das imagens e a tessitura entre voz, memória e montagem, o texto evidencia que o filme opera como meio de inscrição da memória em outra gramática, na qual som e luz assumem função epistemológica. Nessa perspectiva, o retorno ao cinema é formulado como reabertura do percurso, como ponto de convergência no qual mito, nostalgia, arquivo e performance se articulam em uma configuração transmissível da experiência.

Ao articular reflexão teórica, investigação histórica, análise da prática musical e experimentação artística, esta tese propõe uma abordagem integrada dos modos pelos quais a música se inscreve no tempo e se mantém ativa por meio da prática musical. O trabalho desloca o foco de uma narrativa descritiva sobre o coral ou seu fundador para a análise dos processos por meio dos quais a prática coral, a performance e os dispositivos de memória constituem formas específicas de permanência cultural. É a partir desse enquadramento que se inicia o primeiro capítulo, orientado à problematização da memória, da temporalidade e dos meios de inscrição do passado, abrindo ao leitor um percurso no qual passado e presente se articulam como camadas heterogêneas em permanente tensão e reconfiguração.¹

¹ Em conformidade com as diretrizes de transparência acadêmica relativas ao uso de sistemas de inteligência artificial generativa, especialmente aquelas previstas na Portaria CNPq nº 2.664/2026, declara-se que foram utilizadas, de forma pontual, as plataformas ChatGPT, desenvolvida pela OpenAI, e Perplexity AI, exclusivamente como ferramentas auxiliares de revisão textual, organização e filtragem bibliográfica e apoio à sistematização de referências. Todas as sugestões e resultados gerados com auxílio dessas ferramentas foram submetidos à revisão crítica e à validação humana pela autora. Todas as análises, interpretações, formulações teóricas e conclusões apresentadas nesta tese são de responsabilidade exclusiva da autora.

2 MEMÓRIA, NOSTALGIA E ARQUIVOS

Desde meados do século XX, os estudos de memória e suas diversas ramificações vêm crescendo e tornando-se consistentes à medida em que notamos o quão necessário é preservar uma memória, seja esta individual ou social. É premissa que, sem memória, estamos fadados a uma repetição cíclica da história. Porém, para além da função de guardar o passado, a memória é capaz de trazer elucidações sobre diferentes aspectos e narrativas históricas, propondo versões extraoficiais de eventos ocorridos e reconstruções da história oficial a partir de uma arqueologia das fontes (orais, imagéticas, escritas etc.), onde se faz necessário um olhar oculto, isto é, procurar pelo que não foi dito, pelas lacunas não preenchidas da história oficial, pela interpretação de artefatos guardados, pelo secreto. Isto traz à memória uma condição fluida, uma vez que investigá-la está sempre passível da interpretação de quem a analisa, a recebe e a transmite, podendo, também, ser sempre reconstituída ao passar do tempo.

Em um primeiro momento, este capítulo propõe algumas linhas de investigação teórica acerca da relação entre as mnemotécnicas, ou, mais atualmente, os meios de rememoração, e as artes, bem como de seus desdobramentos nos casos da música e da imagem fotográfica, aqui estudados; e, ainda, quais são suas problemáticas em relação a questão temporal. Antes mesmo de abordar e discutir conceitos intrínsecos à memória, elaborados em tempo mais próximo ao presente, este início de capítulo recorrerá para um determinado tempo passado, a fim de apresentar uma breve genealogia da memória e dos meios pelos quais ela é reproduzida e reconstituída. Para tal, será realizada uma investigação da figura mitológica de *Mnemosyne* e das mnemotécnicas, retomando os estudos de memória primeiramente por sua difusão prática: a rememoração.

2.1 *MNEMOSYNE*, AS ARTES DA MEMÓRIA E A MEMÓRIA NAS ARTES: UM ESTUDO A PARTIR DA MÚSICA E DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

O ato de rememorar e suas técnicas são considerados presentes em diversas sociedades, remontando a muito antes do advento dos estudos de memória e, até mesmo, antes do uso da escrita como meio de transmissão. De acordo com Vernant (1990):

Nas diversas épocas e nas diversas culturas, há solidariedade entre as técnicas de rememoração praticadas, a organização interna da função, a sua situação no sistema do eu e a imagem que os homens conservam da memória. (Vernant, 1990, p. 135)

Para os gregos, as divindades não eram apenas figuras de culto, de ordem religiosa; representavam também funções psicológicas e da ordem sentimental humana. *Mnemosyne*, conhecida como representante da memória, é tida como um caso especial, atingindo questões de uma ordem mais complexa, como o tempo e o *eu*. Sua presença marca uma tradição de rememoração oral, fortemente difundida na Grécia Antiga (Vernant, 1990). Não por acaso, *Mnemosyne* é mãe de nove musas, as quais, em suas funções, eram responsáveis por cantar o passado, presente e futuro. Posteriormente, seus atributos foram divididos: cada musa tornou-se representante de uma função específica, como a história, a poesia lírica (associada à música), a comédia, a tragédia, a dança, a astronomia, entre outras. Nota-se desde já, através da construção mitológica, a relevância da memória e o ímpeto da lembrança para uma sociedade e sua transmissão por meio das artes, da história e do campo científico.

De acordo com Vernant (1990), *Mnemosyne* e as musas se manifestam através dos poetas, que, por sua vez, exercem em suas narrativas a presentificação do passado, situando o tempo de forma não cronológica, o que é característica própria da memória (apud Boeing; Abreu, 2021):

Nessa perspectiva mítica, o passado aparece, então, como uma “dimensão do além”, cujos acontecimentos não se estendem por uma duração homogênea, a ser narrada por meio de uma cronologia, mas se subordinam a relações de filiação, a serem narradas por genealogias, nas quais cada geração tem a sua própria duração, fluxo, orientação. A memória, por sua vez, não tem uma profundidade, própria de um tempo linear, mas sim uma densidade, acessada por meio da possessão. Sob essa concepção, o esquecimento é positivado no que se refere à própria vida terrena, mortal (presente ou passada), uma vez que ele é reconhecido como condição indispensável para a presentificação do passado mítico, da vida dos deuses e dos heróis. (Vernant, 1990, p. 142, apud Boeing; Abreu, 2021, p. 23)

Este trecho complementa-se à ideia da memória como objeto não-temporal, uma vez que esta transmuta ao presente uma lembrança do passado, tornando-a viva e possibilitando sua transmissão. A figura mítica de *Mnemosyne* é comentada também por Castello Branco (2015), ao analisar a obra musical *Das atmende Klarsein* do compositor Luigi Nono e os escritos

deixados por Massimo Cacciari (1993). Pensa-se em *Mnemosyne* como: “Uma memória viva que, em vez de colecionar informações, oferece a possibilidade de trazê-las à tona, de fazê-las presentes entre dois instantes” (Castello Branco, 2015, p. 117).

Para evocar uma lembrança, isto é, rememorar, há de se pontuar neste contexto as mnemotécnicas, tidas como técnicas de memorização, ainda utilizadas através das artes e serventes para um contexto social, cultural, historiográfico. Surgidas a partir da utilização da escrita para registrar acontecimentos, as mnemotécnicas são equivalentes ao termo *ars memoriae*, ou, as artes da memória, popularizado na Idade Média. Em Yates (2007) apud Gondar (2008):

Elas consistiriam, em termos mais gerais, na articulação da lembrança de imagens a determinados lugares de suporte da memória, onde essas imagens seriam ordenadas de modo associativo, de modo a se tornarem facilmente acessíveis quando evocadas. A memória se assemelharia a um edifício no qual os diferentes cômodos guardam um certo número de imagens ordenadas. Contudo, as mnemotécnicas são dominadas pela exigência de uma rememoração exata, palavra por palavra, exigência que obedece à lógica da escrita. (Gondar, 2008, p. 2)

Pontua Gondar (2008) que, para as sociedades de tradição oral, estas técnicas de memória se davam por meio das narrativas, nas quais as lembranças são rememoradas por alguém que as narra. No entanto, é no aparecimento da escrita que a memória encontra uma de suas principais formas de expressão, constituindo assim, uma maior perpetuação da lembrança (Godoy, s.d., apud Gondar, 2008). Pensando nas relações da memória, Le Goff (2003) apud Gondar (2008) afirma ainda:

Fornecendo aos homens um processo de marcação, memorização e registro e, por outro lado, assegurando a passagem da esfera auditiva à esfera visual, esses documentos escritos conferem um suporte material à memória, ampliando-a, transformando-a, e estabelecendo a fronteira onde, segundo Le Goff, a memória coletiva torna-se memória social. (Gondar, 2008, p. 2)

Para além da narrativa oral e dos documentos escritos, entendidos como suportes materiais da memória e de sua perpetuação ao longo dos tempos, pode-se mencionar, ainda, a

utilização de imagens para o registro de lembranças. Sendo esta forma de registro anterior à própria escrita, as imagens e seus usos, até a consolidação da fotografia, configuram-se também como uma técnica de memória, podendo ser interpretadas como narrativas visuais construídas. Destaca-se o caso da biblioteca de Warburg e do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866–1929), historiador da arte e antropólogo. Em Hamburgo, Warburg fundou uma biblioteca elíptica de quatro andares, onde os livros eram organizados não de forma cronológica ou alfabética, mas segundo o princípio da “boa vizinhança” — termo por ele adotado —, ordenando-os por conteúdos afins que dialogassem entre si ou se complementassem. Além disto, a ordenação dos andares obedecia também certo critério: cada um correspondia a um tipo de saber, sendo o primeiro dedicado à Imagem (*Bild*), reunindo expressões figurativas dos períodos da história da arte; o segundo à Palavra (*Wort*), apresentando bibliografia referente à literatura, literatura clássica e à linguagem; o terceiro à Orientação (*Orientierung*), trazendo pensamentos relacionados à filosofia, ciência e religião; e o quarto à Ação (*Aktion*), categoria que apresentava as tomadas de decisão perante à história do mundo (Samain, 2011).

A organização adotada por Warburg reflete uma construção cultural baseada em saberes. Nesse sentido, é relevante destacar a palavra *Mnemosyne*, inscrita na entrada da biblioteca, cuja associação à figura mitológica da memória — mãe das nove musas que representavam os conhecimentos entre as artes e a ciência — reforça sua função estruturante na história das sociedades, na construção do conhecimento e em sua transmissão. Afirma Samain (2011): “Mais do que uma qualificação, *Mnemosyne* representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual” (Samain 2011, p. 34).

Retomando a questão da imagem e a relação mitológica com a memória, é pertinente mencionar uma das principais obras visuais de Warburg: o *Atlas Mnemosyne* (*Der Bilderatlas Mnemosyne*), que consiste em um atlas composto exclusivamente por imagens — imagens que, em conjunto, recontam uma longa história da arte ocidental. De acordo com Samain (2011): “*Mnemosyne* (isto é, um conjunto de 66 pranchas) era, na visão de Warburg, encarregada de ‘oferecer e de abrir balizas visuais não de uma história da arte, mas de uma memória impensada da história’” (Didi-Huberman, 2002, apud Samain, 2011, p. 37). A obra é mencionada justamente para evidenciar as potencialidades da imagem na abordagem da questão da memória — esta memória personificada em *Mnemosyne*, que detém o princípio dos saberes e se manifesta, por vezes de forma velada e silenciosa, entre as camadas de uma sociedade. Nesta

tese, será conferida especial atenção à imagem fotográfica, utilizada como suporte para compreender as relações entre memória e rememoração. Consideremos uma fotografia: quais são seus usos e objetivos? O que ela pretende nos comunicar?

Sabe-se que, desde seus primeiros usos, no século XIX, a fotografia é constituída como ato envolto de representações. Sua utilização envolve um caráter performático, onde deve-se levar em consideração uma construção de subjetividades contida em cada imagem capturada (Menezes, 1998). Corrobora Silva (2016), ao mencionar que a imagem fotográfica é um ato teatral, onde, a fim de preservar momentos, os indivíduos envolvidos recorrem a uma representação, não necessariamente orgânica. Argumenta-se que essa representação do que supostamente deve ser preservado constitui, também, uma tentativa de “congelar” o tempo, apreendê-lo e moldá-lo conforme as intenções e emoções individuais e sociais. O que deve ser revelado ao observador da imagem? O que deve permanecer oculto? E mais, por que não considerar essa construção visual como uma técnica de memória? Não pela simples ação de preservar, mas pela capacidade dessas imagens de se reconstruírem a cada novo olhar e ao longo do tempo, tornando-se constantemente imersas no presente, em um processo contínuo de transformação.

Nesse contexto, Sontag (1977) discute a fragilidade material da fotografia, mas ressalta, simultaneamente, o papel dessa imagem como testemunho. Para a autora, uma fotografia é “uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem” (Sontag, 1977, p. 9). A partir do processo de crescente industrialização, o registro fotográfico transformou-se em um rito social. Sua utilização se expandiu para as casas de família, onde registrar conquistas e celebrações específicas da vida individual passou a ser um hábito comum: “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (Sontag, 1977, p. 11). Além disso, deve-se destacar o caráter simbólico dessas crônicas visuais, em sua tentativa de guardar e reafirmar a continuidade de um núcleo familiar ameaçado: “Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (Sontag, 1977, p. 11). Focaliza-se, em particular, o caso dos álbuns de família, uma vez que é a partir dessa premissa que serão apresentados os álbuns de fotografias encontrados no arquivo do Coral Mater Verbi. Esses álbuns, tal como os álbuns familiares, são parte de um processo de

preservação e construção de memória visual, sendo uma das maneiras de entender as relações entre memória, rememoração e identidades coletivas.

Ainda em Sontag (1977), discute-se a fotografia, seja ela familiar ou em outros âmbitos, como vetor que ocasiona sentido de posse imaginária de um passado irreal. Com isto, corrobora Kossoy (1998), promovendo o conceito de “ilusão da presença”. Ao possuir uma fotografia e observá-la, o indivíduo imagina-se como parte daquele momento, sentindo-se tão pertencente àquela imagem quanto os demais fotografados, criando para si um universo em torno desta, onde ele também se encontra presente. Halbwachs (1990) descreve os “quadros coletivos de memória” como narrativas transmitidas por imagens, que, ao serem passadas de geração em geração, formam uma memória coletiva. Essas imagens não precisam ser vividas por quem as detém, mas se tornam uma rede de memória que transcende o tempo, misturando passado e presente. De acordo com Halbwachs, a memória não se limita a datas e fatos, mas engloba uma história viva, que se perpetua e se renova ao longo do tempo, revelando correntes de pensamento e experiências passadas.

Assim, a imagem não é apenas um objeto do passado, mas um meio de reconstrução do presente, como exemplificado no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, onde a memória e a história são revisitadas através das imagens. Didi-Huberman (2017) complementa ao sugerir que a imagem, assim como a memória, não segue uma linha temporal linear, mas sim um tempo diferente, que se reconstrói ao ser refletida a partir de seus vestígios, como um ponto de vista arqueológico. Samain (2012) reforça essa ideia ao comparar o trabalho de memória a um trabalho contínuo e transformador, como o trabalho do mar:

Para falar do “trabalho da memória”, tal como o entendo, proponho compará-lo ao “trabalho do mar”, isto é, a esse incessante movimento das ondas, a esse ritmo relojoeiro de seus fluxos e refluxos. Uma metáfora que poderia servir a expressar o que é uma imagem quando é criadora: uma varredura de tempos anacrônicos dos quais não conhecemos nem as origens, nem as andanças, nem os destinos. Além da questão do “movimento”, a analogia com o “trabalho do mar” poderia se estender em outras direções: os “mistérios do mar”, os “segredos do mar”, os “silêncios do mar”, esse guardião de destroços, de naufragos e de tesouros, de histórias e de outras memórias. (Samain, 2012, p. 159)

A partir da concepção de imagem como fenômeno, é possível questionar sua função como testemunho. Didi-Huberman (2017) afirma que uma fotografia não oferece uma verdade absoluta, questionando: "Será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consuma?" (Didi-Huberman, 2017, p. 49). Para o autor, o testemunho funciona como uma representação, em que diversas verdades podem ser extraídas de uma imagem, mas não uma única verdade exclusiva. Os testemunhos transmitem tanto afetos quanto representações, abrangendo desde impressões fugazes e imprecisas até fatos declarados. Assim, é necessário questionar o que se vê, sem deixar de olhar criticamente. A imagem, concebida a partir de um ponto de vista específico e de uma arqueologia dos vestígios, conecta os elementos da fala, da escuta e da escrita. Além disso, a verdadeira lembrança, com suas múltiplas camadas temporais, oferece uma imagem a quem recorda ou escuta um relato, provocando a imaginação. Assim, reafirma-se o paralelo entre *Mnemosyne*, as artes da memória e o fenômeno da imagem fotográfica como um elemento mnemotécnico.

Ao analisarmos o contexto musical, as abordagens tratadas ocorrem de maneira semelhante. Parte-se da premissa de que a música possui caráter irredutivelmente social. Conforme Chada (2007), as práticas musicais envolvem significados para além da emissão e escuta de sons (o que não minimiza, entretanto, a relevância destes): elas englobam-se nos ritos, na aprendizagem e no conhecimento individual e compartilhado. Deve-se considerar o que envolve sua execução, isto é, participantes, comunicação textual e corporal, transmissão, escolhas de interpretação e a forma de suporte adotada (partitura, gravação, transmissão oral, dentre outras). Pode-se dizer ainda, que, a música possui caráter ritualístico a partir do momento em que, englobando todas as formas mencionadas acima, sua presença é fundamental nas mais diversas cerimônias e ritos.²

² Em Garrido e Davidson (2019), observa-se (tradução nossa): “Desde o início da história humana registrada, a música criou um senso de sagrado em torno dos principais eventos da vida, como nascimento, casamento e morte, intensificando a experiência desses momentos marcantes. Os antigos gregos usavam a música em todos os tipos de rituais para os deuses, como os rituais de fazer chover (Haland, 2001). Nas Leis de Platão (séculos IV a V a.C.), ele falou longamente sobre o uso da música e da dança em rituais aos deuses. Figuras de terracota encontradas em Ibiza, Espanha, que datam dos séculos V a III a.C., retratam mulheres tocando instrumentos musicais e provavelmente foram usadas em marchas funerárias ou rituais de fertilidade (Lopez-Bertran & Garcia-Ventura, 2012). Da mesma forma, no antigo Egito, a música era usada para apaziguar os deuses, e os músicos frequentemente possuíam títulos religiosos (Lopez-Bertran & Garcia-Ventura, 2012). O chinês Xunzi (ca. 312-230 a.C.) também discutiu a obtenção da perfeição no ritual através da música (Knoblock, 1994)”. (Garrido; Davidson, 2019, p. 1).

Discute-se brevemente a relação entre as práticas de performance, gravação musical e memória, pois esta será argumento central ao tratar do arquivo do Coral Mater Verbi. Primeiramente, propõem-se algumas considerações a respeito da performance musical: A performance pode ser destacada como “[...] o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte” (Zumthor, 2007, P. 50, apud Almeida, 2011, p. 64). Para Schechner:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Schechner, 2002, p. 2)

Abreu e Boeing (2021) definem a performance como um ato social dinâmico, que não se petrifica no passado, mas se desenvolve de forma cinética, provocando lembranças, reminiscências e (re)criando identidades, consolidando a memória. Para Halbwachs (1990), a memória coletiva emerge quando lembranças se agrupam em torno de um fato específico, transmitidas por relações afetivas com o ocorrido, gerando rememoração. Assim, pode-se afirmar que, sem memória, não há música. Reily (2014) detalha:

Para constatararmos isto, contemplemos, por um instante, as múltiplas maneiras em que mobilizamos nossas memórias na produção de uma canção. Em primeira instância, voltamo-nos às nossas memórias individuais, posto que precisamos lembrar a melodia, o ritmo e o texto da música, informação armazenada em nosso cérebro; também precisamos mobilizar nossas memórias musculares associadas à emissão dos sons, tais como o uso do aparato vocal, da respiração e demais órgãos corporais envolvidos no canto. Mas uma performance só existe no tempo e no espaço; logo, existe num contexto social. O momento do canto, portanto, evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar. (Reily, 2014, p. 1)

Ao considerar a performance musical dentro de seu contexto social e como ela se difunde e se reproduz ao longo do tempo, torna-se possível vinculá-la ao conceito de memória coletiva proposto por Halbwachs. Reily argumenta: "Como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo" (Reily, 2014, p. 2). Baldutti e Castello Branco (2020) corroboram essa perspectiva:

Na música, especificamente, a repetição da reprodução sonora traz a lembrança que vai acionar memórias individuais e coletivas. Halbwachs (1990) afirma que a forma de retomar a música é recriá-la continuamente [...]. Ao se apresentarem em grupo, os integrantes estão inteiros dentro dessa sociedade e podem colocar em ação os recursos da memória coletiva evocando e mantendo tradições. (Baldutti; Castello Branco, 2020, p. 115)

Pontua-se, ainda, que a própria repetição de determinada performance, assim como a presença do público ouvinte, será sempre distinta a cada nova apresentação. Este fenômeno reflete o caráter fluido da performance, assim como o da memória, que se altera e se recria a cada ato de rememoração. A performance musical se apresenta em constante fluxo. Para ilustrar esse conceito, retoma-se a premissa de Heráclito de Éfeso (aprox. 535~475 a.C.): “Ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar duas vezes sob a mesma condição uma substância mortal” (Efeu, s.d., n.p., Schechner, 2002, p. 1). Esse aforismo propõe a reflexão sobre as constantes mudanças e impermanências associadas à prática performática. Não é possível pisar duas vezes no mesmo rio, pois as águas ali presentes estão sempre em fluxo, sendo continuamente substituídas.

Nesse contexto, observa-se a ressurgência da figura de *Mnemosyne*, desta vez vinculada à obra musical *Das atemde Klarsein*, de Luigi Nono e Massimo Cacciari. Na concepção desta obra, a figura mítica de *Mnemosyne* é representada por uma fonte de água, da qual os transeuntes, que caminham partindo do Hades em sua jornada pós-morte, devem beber para relembrar suas vidas divinas. Castello Branco (2015) elucida:

Alcançar a fonte, beber de sua água, são como vislumbres; possibilidades para os homens. É falado sobre a fonte, ouve-se sobre ela, mas em um primeiro momento falta ainda o encontro: a fonte precisa ser vista. Cacciari esclarece que a permanência na esfera da escuta e a tentativa de se expressar, de falar a este respeito são essenciais. Futuramente, então, talvez a fonte se mostre. Deve-se esperar por sua revelação, é preciso tempo. E se não fosse assim, se não houvesse a possibilidade de beber água da fonte, tudo seria esquecimento, seria a negação da vida. (Nono; Cacciari, 1993, p. 60, apud Castello Branco, 2015, p. 117)

Mnemosyne também representa o tempo e seu incessante fluxo. A simbologia da água, seja na forma de rio ou fonte, ilustra adequadamente a relação entre memória e temporalidade, pois, sendo mutável e fluida, a memória transcende diferentes tempos. Além disso, observa-se a conexão da memória com a própria vida, uma vez que ela é essencial para a constituição e continuidade de uma sociedade, moldando suas tradições e direções por meio de fragmentos materiais e simbólicos de lembranças e esquecimentos. Nesse contexto, a performance musical, enquanto prática social, desempenha um papel similar ao da imagem fotográfica, funcionando também como um meio de memória, perpetuando e recriando o passado a cada nova execução.

Próximo ao que concerne a repetição da performance musical através dos tempos, materializando-a enquanto meio de memória, está a gravação musical. A gravação musical, de acordo com Machado (2015), pode ser compreendida como técnica mnemônica devido à possibilidade desta, desde o advento fonográfico (principalmente ao longo do século XX), de registrar sons e, por conseguinte, fixar memórias. Sistematizam-se categorias de estrutura de mnemotécnicas no século XX:

Colombo sistematizou quatro categorias de estrutura de memorização (mnemotécnicas) ao longo do século XX: a gravação – memorização de um fato por meio de imagem (visual, acústica ou acústica-visual); o arquivamento – a tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema; a gravação do arquivamento – tradução de uma imagem-recordação, de um signo mnemônico em um signo arquivístico e localizável no sistema; a regravação do arquivamento – produção de cópias dos signos já arquivados a fim de evitar-se um possível esquecimento. (Colombo, 1991, p. 18 apud Machado, 2015, p. 475)

De maneira diferente da performance e de suas reproduções ao vivo, a gravação musical, seja ela em formato visual, de áudio, ou ambos, é registrada através de determinado aparato. O aparato, de acordo com Flusser (1985), trata-se não apenas de uma ferramenta ou máquina, mas também de um objeto imaterial, que age como prolongamento da função humana. Nesse sentido, o aparato assume a função de reter e projetar a memória, guardando, de modo intencional ou contingente, aquilo que pode ser posteriormente lembrado. A partir desta ideia, pode-se pensar em um gravador de sons, em uma câmera, e mesmo em *gadgets*, como exemplos

de aparatos.³ A ideia apresentada provavelmente refere-se à gravação, seu arquivamento, a gravação do arquivamento e a produção de cópias, através de aparatos pertencentes ao que entende-se como velhas mídias.⁴ A ideia de Flusser, no entanto, contempla um mundo em transição, entre velhas e novas mídias, onde imagina-se a capacidade de interação entre o aparato e o ser humano, a partir de um universo digital. Atualmente, os aparatos possibilitam tais interfaces e diálogos entre o ser humano e o mundo através das novas mídias.

O ato de gravar emerge de um impulso mnemônico, um gesto que busca fixar o efêmero, registrar para não esquecer. A reprodução de uma gravação, tal como a fotografia, mobiliza a "ilusão da presença" (Kossoy, 1998), ativando a memória por meio do pertencimento a um grupo social e cultural (Halbwachs, 1990). A prática da escuta, por sua vez, desencadeia processos de rememoração individual e coletiva, pois a narrativa musical, ao expressar sentimentos compartilhados através de uma linguagem estética, integra-se à história e à cultura de uma sociedade. Assim, a narrativa musical não apenas preserva, mas também possibilita a reconstrução das representações sobre o passado, atualizando e reorganizando as impressões sobre o presente (Morigi; Bonotto, 2004). Dessa perspectiva, gravação e reprodução musical configuram-se como técnicas mnemônicas destinadas a conservar não apenas o som, mas as relações históricas, sociais e afetivas que ele carrega. Esse enquadramento convida a aprofundar a reflexão sobre a relação entre as mídias e a memória, particularmente para pensar a gravação musical enquanto expressão mnemônica.⁵

³ Discorre Buarque (2008): "Os documentos audiovisuais se caracterizam por conter sons e/ou imagens em movimento dispostos em um suporte (fita cassete, fita Beta, CD, DVD etc.). Ao contrário de um documento escrito ou fotográfico, os suportes, para serem gravados, transmitidos e compreendidos, necessitam de um dispositivo tecnológico" (Buarque, 2008, p. 38).

⁴ As velhas mídias referem-se às formas tradicionais de comunicação e disseminação de informações que existiam antes do surgimento das novas mídias digitais. Essas são caracterizadas pelo uso de tecnologias analógicas, como jornais impressos, rádio, televisão e cinema convencional. Ao contrário das novas mídias, as velhas mídias geralmente possuem um formato unidirecional de comunicação, no qual há um controle centralizado sobre o que é transmitido e o público atua como receptor passivo. Embora as velhas mídias tenham desempenhado um papel importante na disseminação de informações ao longo dos anos, a ascensão das novas mídias transformou drasticamente a paisagem midiática e os padrões de consumo e participação do público.

⁵ As novas mídias, ou mídias digitais, apresentam-se como formas de comunicação, interação e expressão que surgiram a partir do avanço tecnológico e da convergência digital. Essas mídias são caracterizadas por sua natureza interativa e participativa, que permitem a criação, compartilhamento e consumo de conteúdo de forma ampliada e descentralizada. Propõe-se como exemplo de novas mídias: redes sociais, aplicativos móveis, realidade virtual, realidade aumentada, transmissões ao vivo e plataformas de compartilhamento de vídeos, gerando a possibilidade de transformar os modos de

No contexto dos avanços tecnológicos do século XXI, a dissolução das barreiras globais e a massificação das mídias provocaram mudanças substanciais nos modos de rememoração, que nem sempre se processam de maneira uniforme ou linear.⁶ Huyssen (2000) observa que, na contemporaneidade, a rememoração ocorre de maneira transitória e incompleta. A ascensão das novas mídias e tecnologias engendra uma ruptura social entre memória e cultura, colocando em evidência questões fundamentais: rememorar o quê? Por que e para quem? De acordo com o autor, a relação com a memória e sua preservação está profundamente condicionada pela transformação da temporalidade, marcada pela mudança tecnológica, pela expansão da mídia de massa e pelos novos padrões globais de consumo, trabalho e mobilidade. Entretanto, como destaca Corrêa (2008), as mídias digitais também abrem possibilidades para a produção de conhecimento e o fortalecimento da transmissão de memórias, promovendo novos diálogos interdisciplinares e democratizando o acesso aos processos de rememoração.

Nesse cenário de transformação contínua das relações entre memória e mídia, torna-se necessário refletir sobre como essas representações do passado podem ser ressignificadas no presente. É precisamente nesse ponto que se insere o fenômeno da nostalgia, que, longe de ser meramente um sentimento regressivo, atua como um potente mecanismo de mediação entre passado e presente. Evocada pelas mídias e pela memória coletiva, a nostalgia desempenha um papel central na reinterpretação das experiências passadas, permitindo a construção de novas conexões e sentidos. Assim, ao examinar o fenômeno nostálgico na relação com a memória e a história, importa compreender suas implicações e potencialidades, sobretudo no uso das imagens fotográficas e da música, como se evidencia no arquivo do Coral Mater Verbi. A nostalgia, nesse contexto, não se apresenta como um obstáculo, mas como uma chave interpretativa que habilita novas leituras das memórias e histórias compartilhadas, ressignificando a rememoração no presente (Bogalheiro, 2020).

comunicação e proporcionar novas oportunidades para a disseminação de informações, colaboração e participação na esfera pública.

⁶ Observa Hall (2003), diante de uma sociedade descentralizada, globalizada e em constante expansão, o sujeito pós-moderno caracteriza-se como um sujeito fragmentado, fluido e sem identidade fixa. O momento é marcado por um rápido e massivo repasse de informações, muitas das quais caem em esquecimento.

2.2 NOSTALGIA EM QUESTÃO: DA PROBLEMÁTICA NO EIXO MEMÓRIA-HISTÓRIA ÀS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

Para Candau (2018), “nas sociedades modernas a transmissão de uma boa parte da memória é mediatizada (livros, arquivos, computadores etc.)” (Candau, 2018, p. 110). Nesse sentido, o ato de gravar e reproduzir sons, registrar imagens fotográficas e arquivar velhas mídias parece estar motivado por um impulso nostálgico. O que estaria por trás desse desejo de preservação? E, além disso, por que se registra tanto? Sugere-se que esse impulso possa ser movido pelo receio do esquecimento. No entanto, seria possível afirmar que há também uma necessidade inconsciente de retorno ao passado?

A cultura midiática expressa na indústria cultural pelo cinema, pela TV, pela música e pelo entretenimento, de modo geral, influi continuamente no acesso nostálgico à memória, pois também usa ferramentas que resgatam os registros pessoais. (Baldutti; Castello Branco, 2020, p. 114)

Faz-se necessário, primeiramente, realizar algumas considerações acerca do fenômeno da nostalgia. À primeira vista, entende-se como nostalgia um sentimento de saudade de determinado tempo passado, ou mesmo o anseio pelo retorno deste. Historicamente, a nostalgia se faz presente nas mentalidades muito antes de ser reconhecida como tal, a exemplo dos textos contidos na Odisseia de Homero e nos salmos bíblicos, onde observa-se, ao longo das narrativas, um constante desejo de retorno e saudade da terra natal. Entretanto, a nostalgia passa a ser reconhecida enquanto conceito científico apenas no século XVII, ao ser tratada enquanto sintoma médico, causado pela condição de mobilidade espacial (Natali, 2006).

A causa, ou as razões da nostalgia, modificam-se ao decorrer dos séculos. Natali (2006) classifica estas razões em três encarnações, sendo a primeira já explanada anteriormente; A segunda encarnação, no século XVIII, é caracterizada pela condição de saudade física entre pessoas, enquanto que a terceira, já no século XIX, passa a ser acrescida, junto às demais causas, da dor causada pela distância temporal, isto é, pela passagem do tempo. É precisamente em 1830 que a terminologia passa a ser reconhecida pela Academia Francesa e, junto ao surgimento da psiquiatria, a nostalgia torna-se parte das patologias relacionadas à memória (*maladies de la mémoire*). Natali (2006) ressalta que a relação entre memória e esquecimento, em termos psicológicos, começa a ser concebida a partir desse momento histórico.

Em termos sociais, a relação entre os seres humanos e a nostalgia passa a ser considerada como problemática a partir da modernidade. As revoluções ocorridas entre os séculos XVIII e XIX, especialmente a Revolução Francesa, denotam uma ruptura, em muitos sentidos, com o passado. Junto aos novos modos de ser, surge o desapego das formas pré-estabelecidas, resultando em certo desprendimento entre passado e presente. A própria terminologia “modernidade” sugere a ideia de abraçar o novo, o futuro e as inovações. Entretanto, essa busca pelo novo não elimina um substrato utópico na modernidade, associado à promessa de um futuro melhor. Imaginava-se um futuro em que o ser humano teria superado suas mazelas sociais e fraquezas. No entanto, à medida que o século XIX dá lugar ao século XX, em meio a guerras mundiais e revoluções industriais, a promessa de um futuro idealizado se desfaz. A utopia moderna cede espaço a um sentimento de distopia na contemporaneidade, gerando um senso de pessimismo e descrença no futuro. Nesse contexto, a nostalgia passa a ser compreendida como um saudosismo em relação a um presente ideal prometido, mas jamais concretizado (Bogalheiro, 2020).

[...] do espírito projectivo e da obsessão com o futuro ter-se-á passado para uma obsessão com o passado ou, mais precisamente, para uma espécie de assombração por um presente ideal prometido, perdido no passado, que foi profundamente inscrito na nossa estrutura histórica, mas que continua por realizar (Bogalheiro, 2020, p. 110).

Dessa forma, junto ao fim da crença utópica, a nostalgia passa a se expressar pela percepção cultural de certa exaustão da temporalidade histórica e da ideia de progresso. Afirmar Bogalheiro (2020): “Em suma, se já não estamos certos de que o futuro vai se concretizar, estamos de certo modo presos num eterno presente em suspensão, condenados a uma perpétua rememoração [...]” (Bogalheiro, 2020, p. 110). Neste contexto, mediante as problemáticas contemporâneas da nostalgia, é possível buscar saídas, entre memória e história, que rompam com o eterno presente em suspensão? A fim de responder a essa questão, a nostalgia é situada dentro das perspectivas historiográficas e dos estudos de memória.

História e memória, apesar de estarem envoltas pela investigação da passagem do tempo, são tratadas como campos diferentes entre diversos estudiosos. A perspectiva historiográfica é reconhecida por suas abordagens principalmente pautadas em fontes escritas de registros oficiais, enquanto que a perspectiva dos estudos de memória, vinculados à

subjetividade, pautam-se em pequenos vestígios, ou pequenas histórias (entre fontes escritas, orais, visuais) ditas e não ditas, estando sempre passíveis de modificação, de maneira que diverge da história, dotada de caráter mais fixo. Enquanto a memória é conhecida por ser instintiva e imaginativa, a história tem consciência de si (Samuel, 2008). É necessário, porém, enfatizar que não se tratam de eixos completamente opostos, pois que um se beneficia do outro.⁷

No que diz respeito ao fenômeno da nostalgia, memória e história apresentam visões distintas. De acordo com Natali (2006), a historiografia moderna trata a nostalgia como uma forma de idealização do passado. Além disso, a nostalgia é vista como um gênero de representação distinto e, por vezes, hostil à história, sendo considerada uma ferramenta imprecisa e carregada de sentimentalismo. Nandy (1995) apud Natali (2006) ressalta um período em que a historiografia, em sua visão secularista, atada à racionalidade científica, ao progresso e a ideologia do desenvolvimento, triunfou em escala mundial, a levando a definir como ilegítimas todas as relações com o passado que fossem distantes de seu enfoque, ao ponto em que nenhuma representação do passado estaria livre de suas cobranças, mesmo em sociedades que não possuem uma tradição historiográfica e suas histórias escritas. Acrescenta:

Que se imagine que a análise da representação nostálgica está completa após a apresentação de provas de sua distorção do passado - depois, em outras palavras, de se mostrar que a nostalgia não é historiografia - revela que a relação com o passado foi transformada em um simples problema de evidência empírica. Sugere-se, fundamentalmente, que a historiografia é a única forma legítima para a narração do passado. [...] Que obras nostálgicas possam ser consideradas falhas por não corresponderem a normas historiográficas de precisão, verossimilhança e objetividade demonstra a extensão do repúdio a relações alternativas com o passado por parte do imperialismo das categorias historiográficas. Da mesma maneira, só após a historiografia ter se tornado a forma dominante para a representação do passado a nostalgia pôde ser censurada por sua imprecisão. (Natali, 2006, p. 67)

Além disso, o já mencionado momento de descrença no futuro, decorrente das relações entre utopia e distopia na modernidade, levou à definição da nostalgia como um fenômeno danoso, conforme aponta Natali: “Foi graças à crença dupla na promessa do futuro e a irreversibilidade do tempo que a nostalgia pôde ser vista como prejudicial ao bem-estar de

⁷ Tradução nossa: “Onde a memória só pode trabalhar com imagens concretas, a história tem o poder da abstração. Onde a memória é distorcida ao longo do tempo, a história é linear e progressiva. A história começa quando a memória desaparece” (Samuel, 2008, p. 11).

indivíduos e coletividades” (Natali, 2006, p. 68). Procura-se, portanto, a partir de tais apontamentos, desmistificar a dura crítica da historiografia sobre a nostalgia, propondo que a discussão sobre a nostalgia se dê a partir de um debate entre a representação e a realidade. Natali (2006) propõe, por fim, um novo prisma à nostalgia, desvinculando-a da visão historiográfica: Não podemos demonizá-la, já que tudo, de certa maneira, é uma forma de representação.

Torna-se possível, assim, ampliar a compreensão sobre o fenômeno da nostalgia a partir da reflexão de Svetlana Boym (2001), que propõe uma distinção fundamental entre dois tipos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva. Essa tipologia permite aprofundar a análise das motivações e das formas como a cultura midiática e os processos de registro e preservação de memória se relacionam com o passado. Em primeiro lugar, é possível interpretar o impulso de registrar e arquivar memórias — seja por meio de gravações sonoras, fotografias ou outras mídias — como uma manifestação da nostalgia restauradora. Nesse sentido, a nostalgia restauradora opera no desejo de reconstruir um passado idealizado, apresentando-se como um esforço para restaurar uma continuidade temporal percebida como ameaçada pela modernidade. A preservação de gravações antigas, o restauro de fotografias e a remasterização de discos históricos não apenas materializam esse anseio pelo passado, como também reforçam a crença na autenticidade e na permanência de determinados marcos culturais. A nostalgia restauradora, portanto, revela-se como uma resposta ao ritmo acelerado e fragmentado da modernidade, oferecendo um senso de estabilidade e pertencimento diante das incertezas do presente.

Por outro lado, a cultura midiática contemporânea não se limita a uma reprodução literal do passado, mas frequentemente opera sob os contornos da nostalgia reflexiva. Nesse caso, o passado é revisitado de maneira fragmentária e melancólica, sem a pretensão de uma reconstrução integral. A nostalgia reflexiva não busca restaurar o passado, mas sim explorar o próprio anseio pelo tempo perdido, reconhecendo a impossibilidade de um retorno pleno. A reinterpretação estética de referências culturais⁸ não objetiva apenas reviver o passado, mas sim refletir sobre ele como uma construção interpretativa. Esse tipo de nostalgia revela uma relação mais ambivalente com o tempo, que valoriza o passado não como um modelo a ser reproduzido, mas como um território de possibilidades interpretativas e afetivas.

⁸ Exemplifica-se através do uso de sonoridades *vintage* na música, a estética retrô em videocliques ou a representação de épocas passadas em produções cinematográficas, dentre outros.

A contribuição de Boym permite, ainda, superar a concepção historiográfica que tende a tratar a nostalgia como uma falha de representação. Em contraposição à visão que desqualifica a nostalgia como um desvio da racionalidade histórica, Boym sugere que a nostalgia reflexiva pode funcionar como um instrumento de interpretação e criação histórica. Nesse sentido, o ato de preservar e registrar memórias não se restringe a um gesto conservador ou a uma tentativa de escapar do esquecimento, mas pode ser compreendido como uma forma de construir novas narrativas sobre o passado. A nostalgia reflexiva, portanto, afasta-se de um discurso de verdade histórica absoluta, permitindo uma abordagem mais plural e situada da memória. Essa perspectiva dialoga diretamente com Candau (2018), ao reconhecer que a memória mediatizada, ao invés de apenas registrar o passado, revela também as lacunas e contradições inerentes ao processo de construção da memória coletiva e individual.

Por fim, o pensamento de Boym ressalta o caráter ambivalente da nostalgia na contemporaneidade. Enquanto a nostalgia restauradora tende a reafirmar identidades, oferecendo um senso de pertencimento e continuidade, a nostalgia reflexiva revela-se como um espaço de questionamento e criação. Em um contexto de aceleração histórica e de fragmentação da experiência temporal, a nostalgia surge como uma resposta à instabilidade moderna, funcionando simultaneamente como um mecanismo de defesa e um campo de elaboração crítica sobre o tempo. Assim, o registro e a preservação da memória cultural, longe de serem apenas um gesto de resgate, podem ser compreendidos como uma forma de negociação entre o desejo de pertencimento e a consciência da impossibilidade de um retorno integral ao passado. Nesse sentido, a cultura midiática, ao mesmo tempo em que reforça a sensação de continuidade temporal, também desvela o caráter ilusório dessa reconstrução, evidenciando que o passado, ainda que revisitado e reinterpretado, permanece como um território de ausência e de incompletude. A nostalgia, portanto, não deve ser vista apenas como um desejo de retorno, mas como um processo de recriação interpretativa, em que o passado é continuamente reconstruído a partir das inquietações do presente.

2.3 O TEMPO DA MEMÓRIA E O *JETZTZEIT*

Para refletir sobre a memória e suas formas de representação por meio dos arquivos, é imprescindível reconhecer, desde o princípio, que "a memória é uma obra de ficção" (Rancière, 2013, p. 160). Essa noção de ficção não se refere a uma falsidade ou ilusão, mas à mobilização de recursos da arte para construir um "sistema" de ações representadas. Todo trabalho

documental e narrativo implica, assim, uma operação de montagem, tal como todo arquivo demanda interpretação, o que exige, como princípio, equilíbrio e discernimento. Como observa Didi-Huberman, “para recordar é preciso imaginar” (2020, p. 51). A reconstrução das memórias exige, portanto, um exercício imaginativo, que não se confunde com uma fantasia descolada da realidade, mas se ancora nos vestígios, nos detalhes esquecidos e nos traços deixados de lado. Trata-se de um olhar arqueológico, que “compara o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41). Assim, recordar não é apenas rememorar, mas também reconstruir, escavando as camadas de sentido que persistem nos arquivos.

A partir dessa perspectiva, emerge a necessidade de um olhar fenomenológico para a compreensão das reconstituições. Não se trata de alcançar uma verdade absoluta por meio dos testemunhos ou das imagens, mas de compreender a experiência da memória como um campo aberto, no qual a imaginação, sustentada pelos vestígios, permite construir narrativas e refletir sobre as formas de representação. No caso específico do Coral Mater Verbi, imagens fotográficas e registros sonoros, entre gravações e performances, configuram-se como pontos privilegiados para esse experimento imaginativo, possibilitando uma reconstrução experiencial de sua memória a partir do arquivo. Esse processo, como enfatiza Figueiredo (2020), é sempre impulsionado por uma carga nostálgica: ao narrar uma história, há inevitavelmente o desejo de recuperar algo perdido. Para superar a visão problemática da nostalgia como mero saudosismo, parte-se da premissa de Natali (2006), que compreende a nostalgia como uma forma legítima de representação — nem mais precisa, nem menos imprecisa que outras. Afinal, conforme os fundamentos da memória, não há uma verdade única ou oficial; a memória se constrói a partir de saberes múltiplos e fontes não oficiais, como rastros arquivísticos, transmissão oral, música e imagens fotográficas. Ela articula-se diretamente à imaginação, sem, contudo, perder seu caráter empírico.

Ainda com base em Figueiredo (2020), destaca-se o risco do distanciamento intergeracional, que isola e fragmenta as experiências, comprometendo o diálogo e a troca de sentidos que poderiam “fertilizar o presente” e manter viva a memória. Tal percepção é particularmente relevante para quem trabalha com arquivos, pois há a tendência de acreditar que eles interessam apenas àqueles que os guardam, perdendo relevância para o presente. Propõe-se, portanto, pensar o arquivo do Coral Mater Verbi como espaço para a criação de

narrativas elaboradas a partir de trajetórias individuais e coletivas, capazes de gerar identificação com a memória do grupo. Cabe-nos, também, como uma possível solução às problemáticas mencionadas, refletir sobre o tratamento da temporalidade no arquivo, retrabalhando sua dimensão histórica por meio da potencialidade realista da imaginação. Para aprofundar e esclarecer essa proposta, recorre-se ao conceito de *Jetztzeit*, ou tempo-agora, de Walter Benjamin, que fornece uma chave para a compreensão da temporalidade no contexto dos arquivos e sua relação com a memória.

O conceito de *Jetztzeit* (tempo-agora) oferece uma chave fecunda para essa reflexão sobre a temporalidade no âmbito dos arquivos e sua relação com a memória. O *Jetztzeit* propõe uma apreensão não linear do tempo, rompendo com o continuum homogêneo e vazio da história. Para Benjamin (1940), a história não se configura como uma sequência evolutiva contínua, mas como um campo de rupturas, no qual momentos do passado podem ser ativados no presente de modo transformador. Em tradução nossa: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas sim aquele preenchido pela *Jetztzeit*” (Benjamin, 1940, p. 18).⁹ O presente, assim compreendido, não é um mero instante fugaz nem uma promessa redentora, mas um tempo carregado de tensões e possibilidades. A história se apresenta como uma constelação, onde momentos distintos colidem e se iluminam mutuamente. Novamente, em tradução nossa:

O pensamento não consiste apenas no movimento das ideias, mas também em sua interrupção. Quando o pensamento pára abruptamente numa constelação carregada de tensões, ele a choca e a cristaliza como uma mônada. (Benjamin, 1940, p. 21)¹⁰

Esse conceito permite pensar a memória de maneira fragmentária e potencialmente disruptiva, promovendo leituras alternativas da história a partir de arquivos e narrativas antes marginalizadas. A *Jetztzeit* atua, assim, como uma força capaz de explodir a falsa continuidade da história oficial, revelando detalhes escondidos e versões silenciadas. Bogalheiro (2020) amplia essa perspectiva ao afirmar que o *Jetztzeit* sustenta a possibilidade de um futuro

⁹ Do original: “Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet” (Benjamin, 1940, p. 18).

¹⁰ Do original: “Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert” (Benjamin, 1940, p. 21).

“desbloqueado”, sobretudo em um contexto de esgotamento da temporalidade histórica e de problematização da materialidade dos arquivos e da nostalgia.

[...] podendo revelar em si próprio as condições materiais da sua produção, as suas camadas arqueológicas ou a gênese das suas tecnicidades possíveis. A suspensão do continuum [...] instala a suspeita e dissemina a dúvida céptica que pode activar outras relações materiais entre meios, experiência e temporalidade. (Bogalheiro, 2020, p. 122)

Segundo o autor, a suspensão do *continuum* instala uma suspeita crítica, disseminando uma dúvida céptica que “pode ativar outras relações materiais entre meios, experiência e temporalidade” (Bogalheiro, 2020, p. 122). Ao romper com a linearidade, o arquivo pode revelar, em suas camadas arqueológicas, as condições materiais de sua produção e as tecnicidades que o constituem. É a partir dessa concepção que se propõe analisar as relações entre memória, materialidade e temporalidade no arquivo Mater Verbi. A experiência prática dessa reflexão materializou-se na realização de um filme documentário, concebido como exercício arqueológico e imaginativo sobre as imagens fotográficas e os registros musicais do grupo. Tal experimento busca desobstruir caminhos para as possibilidades futuras da memória coral, ativando o arquivo como espaço não apenas de preservação, mas de criação e reinvenção. A análise desta experiência será aprofundada no último capítulo desta tese.

2.4 O ARQUIVO MATER VERBI NO CONTEXTO DAS DISCUSSÕES SOBRE MEMÓRIA

O Coral Mater Verbi, conhecido também como Coral da Academia, ou Meninos Cantores da Academia, foi fundado oficialmente em 1953, em Juiz de Fora (MG). Atualmente, configura-se como o segundo coral de meninos cantores mais antigo do Brasil em atividade, comemorando sete décadas de existência. O grupo surgiu a partir da iniciativa do padre compositor José Maria Wisniewski (1913-1995), com o propósito inicial de educar crianças e jovens através da música sacra. Com o passar do tempo, o coral ampliou seus horizontes, adotando repertórios diversos e participando de eventos nacionais e internacionais, além de programas de rádio e televisão, consolidando-se como um dos principais agentes culturais de Juiz de Fora.

Figura 1 – Formação de 1994/95 do Coral Mater Verbi, no pátio principal do Colégio Academia. No canto inferior esquerdo, está o padre José Maria Wisniewski, e no canto inferior direito, o regente da época, Ir. Fernando Vieira.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2022)

O arquivo do Coral Mater Verbi permanece no espaço onde o grupo nasceu: o Colégio Academia, mais precisamente no Núcleo Artístico “Padre José Maria Wisniewski”, onde também se localiza a sala de ensaios. Esse arquivo abriga um acervo heterogêneo e significativo: diários pessoais do fundador, livros de crônicas que recontam a trajetória do coral, partituras, fitas magnéticas contendo registros de ensaios, gravações em LPs, CDs, vídeos em VHS e DVD, álbuns fotográficos, batinas de apresentação, certificados e condecorações.

Figura 2 – Exemplificação de parte das fitas magnéticas encontradas no arquivo Mater Verbi.



Fonte: Arquivo pessoal de imagens (2022)

A materialidade densa e plural deste arquivo suscita sua análise como mais do que um mero repositório; ele é, antes, um espaço que conjuga presença e memória, inscrição documental e prática cotidiana. Sua localização física, anexa à sala de ensaios, ilustra essa vitalidade: o regente e os coralistas transitam diariamente por ele, consultando partituras ou apenas cruzando seu espaço. A disposição espacial, portanto, não apenas abriga, mas performa o caráter vivo do arquivo, que se manifesta em práticas cotidianas e em gestos que reiteram sua função de suporte e ativação da memória coral. Essa dimensão subjetiva se evidencia também na transmissão oral de memórias entre gerações de cantores, conduzida frequentemente pelo regente, que atua como agente social na preservação e ativação da memória coletiva do grupo. As imagens que compõem o arquivo, dentre as quais, fotografias de antigas formações, retratos de regentes e a sempre presente figura de Pe. José Maria Wisniewski, reforçam essas camadas de pertencimento, contribuindo para a formação de uma identidade coral que se projeta no tempo.

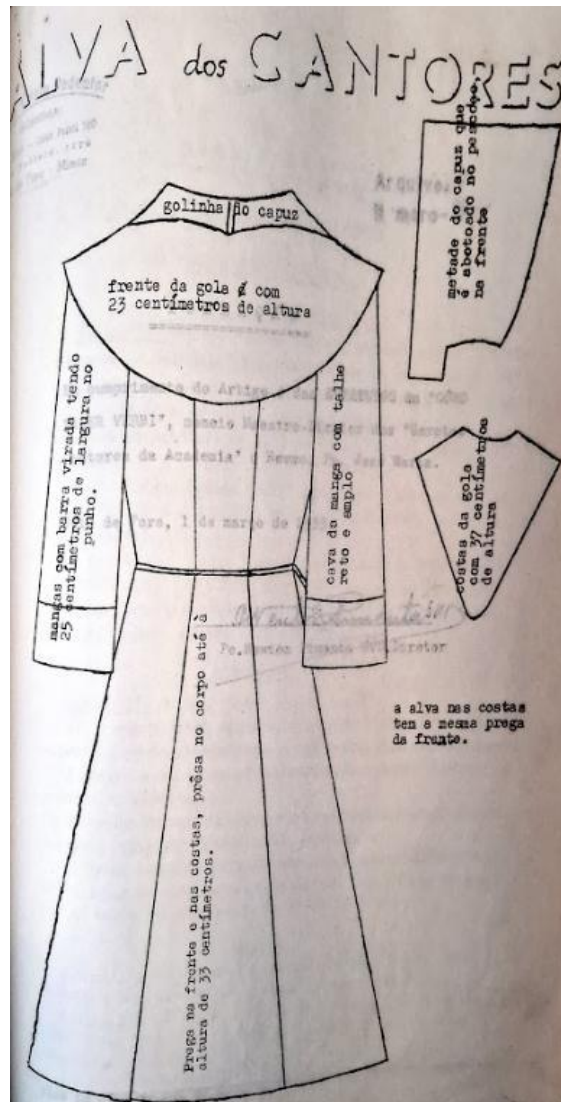
Figura 3 – Sala de ensaios do Coral Mater Verbi. Recentemente, a sala passou por uma reconfiguração, porém ainda se localiza no mesmo espaço.



Fonte: Arquivo pessoal de fotografias (2018)

Como observou Dias (2021), embora não seja uma exigência formal, idealmente o regente do Mater Verbi deveria ser um ex-menino cantor, pois essa identificação profunda com o grupo favorece o trânsito da memória entre as gerações. O regente, nesse sentido, não apenas ensina, mas encarna a função de mediador da memória, cultivando o vínculo entre tradição e atualidade. As práticas musicais do grupo, a exemplo do uso das batinas, a escolha de repertórios específicos, a metodologia pedagógica que integra o canto coral ao estudo instrumental e à liturgia, reiteram a permanência de um projeto formativo inaugurado por Wisniewski e perpetuado como memória coletiva. Textos comemorativos, placas e outras homenagens, visíveis na fachada do Núcleo Artístico, materializam institucionalmente esse compromisso com a preservação e a manutenção ativa da memória.

Figura 4 – Primeiro modelo de batina adotado pelo grupo, preservado com poucas modificações desde sua criação. A imagem foi extraída do primeiro volume das crônicas.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

Assim, o arquivo do Coral Mater Verbi configura-se como um arquivo vivo, cuja vitalidade não se esgota na fixidez de documentos, mas se amplia nas práticas, nos gestos e nas interações cotidianas que asseguram sua permanência. A música, nesse contexto, não se limita a ilustrar o passado, mas constitui um meio ativo de reinscrição da memória coletiva, articulando-se ao que será mais detidamente discutido no capítulo seguinte como memória cultural — um sistema que, conforme Assmann (2011), assegura a continuidade dos saberes por meio da interação entre suportes materiais, instituições e práticas sociais.

No entanto, essa relação entre memória e presente não está isenta de tensões. A persistência de práticas e ritos, como o uso das batinas ou a execução de repertórios históricos, pode ser interpretada sob a ótica da nostalgia restauradora, conforme proposta por Svetlana Boym (2017). Este conceito refere-se a uma modalidade de nostalgia orientada pela tentativa de recompor uma continuidade perdida, restaurando rituais, objetos e símbolos como forma de reafirmar uma identidade histórica coesa e estável. A nostalgia restauradora caracteriza-se, portanto, pela crença de que o passado pode, e deve, ser revivido de maneira autêntica, por meio da repetição de práticas e referências culturais herdadas.

Tais tensões nostálgicas manifestam-se também na própria experiência espacial e simbólica compartilhada pelos integrantes do Coral Mater Verbi. Ainda que de maneira indireta, as novas gerações são continuamente inseridas em uma memória coletiva que reafirma a relevância histórica de Pe. José Maria Wisniewski como figura fundadora e eixo de continuidade do grupo. Essa transmissão intergeracional efetiva-se também pela configuração material do espaço de ensaio, no qual diferentes vestígios permanecem ativos: o piano utilizado desde a época de Pe. José Maria, os certificados e premiações afixados nas paredes, o acervo documental e as fotografias do coral e de seu fundador presentes nos corredores e na própria sala de ensaio. Esses elementos operam como dispositivos cotidianos de rememoração, reativando continuamente essa memória na experiência dos coralistas.

Contudo, essa modalidade distingue-se de uma outra forma de nostalgia, denominada reflexiva. Ao contrário da restauradora, a nostalgia reflexiva não busca restaurar o passado, mas reconhece sua irrecuperabilidade, assumindo a distância temporal como uma condição inevitável e, ao mesmo tempo, produtiva. Em vez de promover a reencenação literal dos ritos, propõe uma atitude crítica e contemplativa, aberta à ressignificação do passado a partir das experiências presentes. Nesse sentido, a memória do Coral Mater Verbi tensiona continuamente conservação e recriação, permanência e transformação, permitindo que práticas herdadas sejam reativadas sob novos contextos históricos e culturais sem que se rompam os vínculos com sua tradição. Essa dinâmica pode ser iluminada pelo conceito de *Jetztzeit*, de Walter Benjamin. Se a nostalgia restauradora se manifesta na tentativa de continuidade e reafirmação identitária por meio da preservação de práticas, ritos e objetos materiais do arquivo, o *Jetztzeit* oferece uma via para interromper a repetição idealizada do passado, fazendo com que o arquivo reapareça

no presente como campo de novas interpretações, deslocamentos e possibilidades de transformação.

A abordagem arqueológica sugerida por Didi-Huberman, que propõe um olhar atento aos vestígios e lacunas do arquivo, converge com a noção benjaminiana segundo a qual fragmentos do passado podem ser reativados no presente, não como simples resquícios históricos, mas como elementos capazes de gerar novos significados e desdobramentos. A memória do Coral Mater Verbi, nesse sentido, não deve ser entendida como um monumento intocável ou como mera repetição nostálgica de um passado idealizado, mas como um processo dinâmico, no qual a reconstrução imaginativa e a interpretação das lacunas criam novas constelações de sentido.

O *Jetztzeit* possibilita, assim, superar o impasse da nostalgia reflexiva, que reconhece a distância temporal, mas não se imobiliza diante dela. A experiência de revisitar o arquivo por meio das fotografias, dos textos comemorativos ou das gravações musicais, transforma-se em um gesto de reativação da memória, em que o passado irrompe no presente como possibilidade criativa e transformadora. Ao ativar esse potencial disruptivo, o arquivo Mater Verbi deixa de ser um simples repositório de memórias e se afirma como um espaço de reconstrução interpretativa e cultural, onde a memória coletiva permanece viva, aberta a novos significados e interpretações.

3 O CORAL MATER VERBI E SUAS MÚLTIPLAS VOZES MNEMÔNICAS

A estrutura deste capítulo inspira-se na organização tradicional das quatro vozes do canto coral — soprano, contralto, tenor e baixo —, adotando-a como metáfora para escutar as diferentes camadas da memória inscritas no arquivo do Coral Mater Verbi. Mais do que um recurso meramente poético, trata-se de uma estratégia metodológica voltada à articulação, de modo perceptivo e crítico, das múltiplas dimensões documentais, interpretativas e performativas que compõem o acervo do grupo. A analogia coral propõe, assim, um modelo interpretativo polifônico e não hierárquico, em que cada voz desempenha uma função estrutural indispensável, contribuindo para a construção integrada e complexa do sentido. No plano musical, as vozes não competem por protagonismo; elas coexistem para tecer a harmonia, preencher o espaço sonoro e definir a natureza do acorde. Cada linha vocal, embora distinta em tessitura e função, colabora para a constituição de uma estrutura sonora coerente. De modo análogo, o arquivo se constrói pela sobreposição de camadas: registros explícitos, silêncios, sentidos culturais sedimentados ao longo do tempo e práticas vivas, nenhuma delas, isoladamente, capaz de revelar a totalidade da memória que abriga. Compreender o arquivo, assim como escutar um coral, exige uma escuta integrada, atenta à articulação entre as diferentes "vozes" que o compõem, pois é justamente dessa interação que emergem seus múltiplos sentidos.

Em termos musicais, o soprano representa a voz mais aguda, que geralmente apresenta a melodia principal — a linha que se sobressai na escuta e frequentemente guia a percepção melódica do ouvinte, embora a estrutura harmônica do conjunto dependa da articulação entre todas as vozes. Transposta para o campo da análise documental, essa voz simboliza os elementos mais evidentes do arquivo: registros organizados, documentos acessíveis, imagens frequentemente acionadas, práticas que permanecem ativas na dinâmica do grupo. No subitem *3.1 – A melodia: O que move o arquivo? O que reverbera até hoje?*, essa camada é investigada a partir da materialidade concreta do acervo, especialmente os livros de crônicas, álbuns fotográficos, partituras e vestígios visuais da figura do Padre José Maria Wisniewski, que constituem os pontos mais estáveis e imediatamente identificáveis da memória do grupo. O aporte teórico aqui se ancora principalmente em Farge (2009), que propõe escutar o arquivo como um lugar de vida e não apenas de dados; em Halbwachs (1990), ao tratar da memória

coletiva como construção social sustentada por quadros de pertencimento; e em Candau (2018), ao considerar a memória como fenômeno culturalmente situado.

As vozes intermediárias, tradicionalmente contralto e tenor, operam na região média do espectro sonoro, realizando o preenchimento harmônico interno do acorde. São vozes que muitas vezes passam despercebidas na escuta superficial, mas que conferem densidade, equilíbrio e complexidade à sonoridade coral. No presente capítulo, elas correspondem à análise dos fragmentos, silêncios e lacunas, elementos que não aparecem com clareza, mas que concentram sentidos fundamentais para a compreensão do arquivo. O subitem 3.2 – *A harmonia: O que pouco se ouve e se vê no arquivo?* dedica-se a essa escuta de vestígios, tensionando o olhar tradicional sobre o arquivo como repositório pleno e propondo uma abordagem arqueológica, que busca sentidos nos vazios, nos apagamentos e nas ausências. A análise é sustentada por autores como Pierre Nora (1993), que define os lugares de memória como dispositivos históricos de retenção, marcados pela tentativa de reter aquilo que se perde; e Georges Didi-Huberman (2017; 2020), cujos conceitos de vestígio e sobrevivência são mobilizados para pensar o que resiste à destruição e o que reverbera mesmo no que resta suspenso. Aqui, o arquivo é compreendido como campo inacabado, vulnerável, mas também mobilizador de novas leituras; um espaço em que os silêncios são agentes de sentido, e não meras ausências.

A voz mais grave — o baixo, que sustenta harmonicamente o acorde e define sua direção — representa, nesta metáfora, a base estrutural e cultural do arquivo, ou seja, sua inserção nos sistemas de preservação, transmissão e continuidade da memória coletiva. No subitem 3.3 – *A base: A profundidade do arquivo e sua inserção na memória cultural*, a análise desloca-se para os fundamentos institucionais e materiais do acervo, enfocando sua relação com o conceito de memória cultural tal como desenvolvido por Aleida Assmann (2011). A autora distingue a memória comunicativa (efêmera, oral e intergeracional) da memória cultural (armazenada, objetificada e transmitida por suportes duráveis e instituições). O arquivo Mater Verbi, nesse contexto, é analisado como dispositivo de estabilização mnemônica, inserido em uma lógica de transmigração de dados que exige reconfiguração periódica em novas mídias e linguagens para acompanhar as transformações técnicas e culturais. Os desafios contemporâneos associados a esses processos são discutidos a partir das contribuições de Andreas Huyssen (2000), que diagnostica os paradoxos da era digital, marcada por uma proliferação inédita de registros e, ao

mesmo tempo, por uma crescente volatilidade dos suportes e riscos de obsolescência; de Boris Kossoy (1998), cuja reflexão sobre os limites da representação documental evidencia a necessidade de uma mediação crítica na preservação da memória; de Marco Buarque (2008), que problematiza a questão das mídias obsoletas e da perda de acessibilidade técnica aos acervos sonoros; e, por fim, de Paulo Castagna (2022), cuja análise da fragilidade dos acervos musicais brasileiros escancara uma realidade de precariedade estrutural, ausência de políticas públicas efetivas, falta de diretrizes institucionais e negligência na preservação documental. Neste quadro, o caso do Mater Verbi não se apresenta como uma exceção, mas como um reflexo das mesmas problemáticas estruturais presentes na conservação do patrimônio musical brasileiro, expondo a urgência de políticas integradas e de uma ética da preservação capaz de articular conservação material, acessibilidade e circulação cultural.

Inspirando-se na reflexão deixada pelo Padre José Maria Wisniewski, que via na relação entre música e religião uma metáfora teológico-musical de ordem e harmonia, na qual o acorde musical representava a própria Santíssima Trindade como expressão máxima de harmonia e sentido, este capítulo propõe pensar o arquivo como uma construção sustentada por camadas interdependentes. Para Wisniewski, o acorde divino se realizava na coexistência das três notas fundamentais: a base, a quinta e a terça, sendo esta última (associada ao Espírito Santo) aquela que conferia identidade, completude e, sobretudo, o sentido do amor.¹¹ Transpondo essa lógica para o campo da memória, o arquivo do Mater Verbi é aqui concebido como uma tríade em constante tensão e equilíbrio: visibilidade, ausência e profundidade interpretativa. Assim como o acorde só se realiza plenamente na harmonia de todas as suas notas, a memória coral do Mater Verbi só se revela quando escutada em suas múltiplas dimensões: aquilo que está presente, aquilo que se retirou, o que sustenta e aquilo que permanece em estado de reativação potencial, aguardando o gesto interpretativo capaz de atualizá-la no presente.

Por fim, o capítulo se fecha pela escuta concomitante de uma quarta voz, de caráter transversal, que articula e posiciona as demais em ação: 3.4 – *Entre a música e o documento: a*

¹¹ "Em tempos idos, ao terminar um estudo sobre a música dos povos primitivos, eu me voltava para a Sma. Trindade, vendo nela o mais perfeito, o mais sublime acorde do qual todos os demais não passam de pálido reflexo. E naquele acorde divino, com três como nossos acordes, vi o Pai como a nota fundamental; o Filho como a quinta. Temos assim o que se chama um 'acorde oco', sem personalidade clara, já que lhe falta a terça. E sem ela, nunca se sabe se se trata de um acorde maior ou menor. É precisamente o Espírito Santo, como terça da Sma. Trindade (terceira pessoa) que lhe define como que os contornos, lhe dá sentido. E que sentido lhe dá?... O sentido do amor." (Wisniewski, s.d., n.p.).

relação entre história e memória no Mater Verbi. Aqui, a análise se desloca para a tensão entre dois modos de construir o passado: a história, como narrativa crítica, documentada e metódica; e a memória, como evocação afetiva, coletiva e performativa. A partir das reflexões de Raphael Samuel (2008) e da já mencionada Assmann, discute-se a música coral não apenas como objeto do arquivo, mas como próprio meio de inscrição do tempo, capaz de transmitir lembranças e pertencimentos mesmo na ausência de registros formais. Ainda que a prática musical seja aprofundada no capítulo seguinte, aqui ela é abordada como ponto de articulação entre as demais vozes: ela reforça a melodia, ressoa nos silêncios, estrutura a base, e tensiona a linha entre o que foi documentado e o que ainda se canta. Esta abordagem polifônica, ao articular diferentes métodos (análise documental, escuta de práticas memoriais, leitura crítica das lacunas, e diálogo entre suportes) permite, assim, não apenas reconstituir o arquivo do Mater Verbi, mas compreendê-lo como um sistema ativo de memória; isto é, um arquivo compreendido a partir de uma lógica polifônica de memória, e que pode ser compreendido quando escutado em sua complexidade.

3.1 A MELODIA – O QUE MOVE O ARQUIVO? O QUE REVERBERA ATÉ HOJE?

O arquivo do Coral Mater Verbi carrega não apenas vestígios de uma história institucional, mas configura-se como um dispositivo de remanescência e ativação da memória coletiva. O que o move, portanto, é a articulação entre o registro material e os modos de presença em operação no tempo presente, inscritos nas práticas, nos vínculos e nas formas de transmissão que sustentam sua continuidade. A documentação acumulada ao longo de sete décadas não constitui apenas um conjunto de objetos inertes, mas revela um organismo em constante (re)ativação, mobilizando identidades, subjetividades e modos de fazer musicais. Para aprofundar a compreensão do arquivo enquanto processo dinâmico de produção de sentido, é oportuno retomar algumas concepções teóricas fundamentais. Assmann (2011) destaca que a etimologia do termo “arquivo”, derivada do grego *arché*, já expressa uma tensão constitutiva entre os sentidos de “início” e “ordem”. Essa ambivalência sugere que o arquivo não é apenas um espaço de conservação de vestígios do passado, mas também um ponto inaugural a partir do qual a memória é organizada, selecionada e interpretada. Simultaneamente associado à ideia de origem, o arquivo estabelece mecanismos de controle e hierarquização, determinando o que deve ser preservado e como será acessado. Mais do que um repositório de conteúdos, ele regula a memória ao instaurar uma ordem institucional sobre o tempo.

Na tradição ocidental, essa função se consolidou com a invenção da escrita, tecnologia que deslocou a memória da esfera oral para suportes materiais tidos como mais duráveis. Diferentemente das sociedades ágrafas, cuja transmissão de saberes dependia exclusivamente da oralidade e da presença corporal, a escrita instituiu uma nova modalidade de armazenamento: externa, estável e potencialmente permanente. O arquivo nasce, assim, da necessidade de registrar o que foi escrito, transformando-se na “residência” da memória e instaurando uma mediação técnica que, ao mesmo tempo, emancipa e distancia a lembrança de sua vivência original. Essa perspectiva amplia a concepção do arquivo para além da mera coleção de objetos, entendendo-o como um dispositivo que envolve autoridade, seleção e interpretação. Arquivar não significa apenas guardar, mas também instituir sentidos, delimitar narrativas e condicionar os modos pelos quais o passado pode ser rememorado no presente. Compreendê-lo como *arché* implica reconhecer que todo gesto arquivístico é, simultaneamente, uma escolha inaugural, que abre certas possibilidades de memória enquanto, inevitavelmente, exclui outras.

Corroborando Farge (2009) apontando o arquivo como armazenador de vestígios de vidas, gestos e intenções. No caso do Coral Mater Verbi, essa perspectiva adquire concretude nos diversos materiais que compõem o acervo: livros de crônicas e tomos escritos por seu fundador, Pe. José Maria Wisniewski; partituras manuscritas; registros audiovisuais; imagens fotográficas; condecorações e vestimentas. A preocupação com a preservação da memória é constitutiva do trabalho de Wisniewski, evidenciada por seus registros minuciosos, datilografados e organizados em volumes encadernados; um gesto de memória estruturado, possivelmente impulsionado pelo desejo de permanência e transmissão futura. Os livros de crônicas, nesse sentido, transcendem a função de simples narração de eventos: capturam práticas cotidianas, rituais e dinâmicas do grupo, compondo uma cartografia das práticas e vínculos que estruturam a experiência coral.

A escrita das crônicas pelo padre José Maria Wisniewski constitui um marco fundamental no processo de construção e transmissão da memória do Coral Mater Verbi. Iniciada em 1973, duas décadas após a fundação do grupo, a prática surge no contexto do afastamento gradual de Wisniewski das atividades de regência, motivado por limitações auditivas. Segundo ele próprio, a iniciativa nasceu de uma “mania de guardar livros de atas, fotos, etc.” (Wisniewski, 1976, p. 5), que evolui para o desejo de sistematizar a história do coral.

Esse impulso colecionador revela um gesto que é, ao mesmo tempo, autobiográfico e institucional, ao inscrever sua trajetória pessoal na construção de uma memória coletiva.

Figura 5 – Exemplificação de uma página do interior da crônica volume 2 (1973-1980), contendo registros de apresentações do coral, repertório e ensaios.

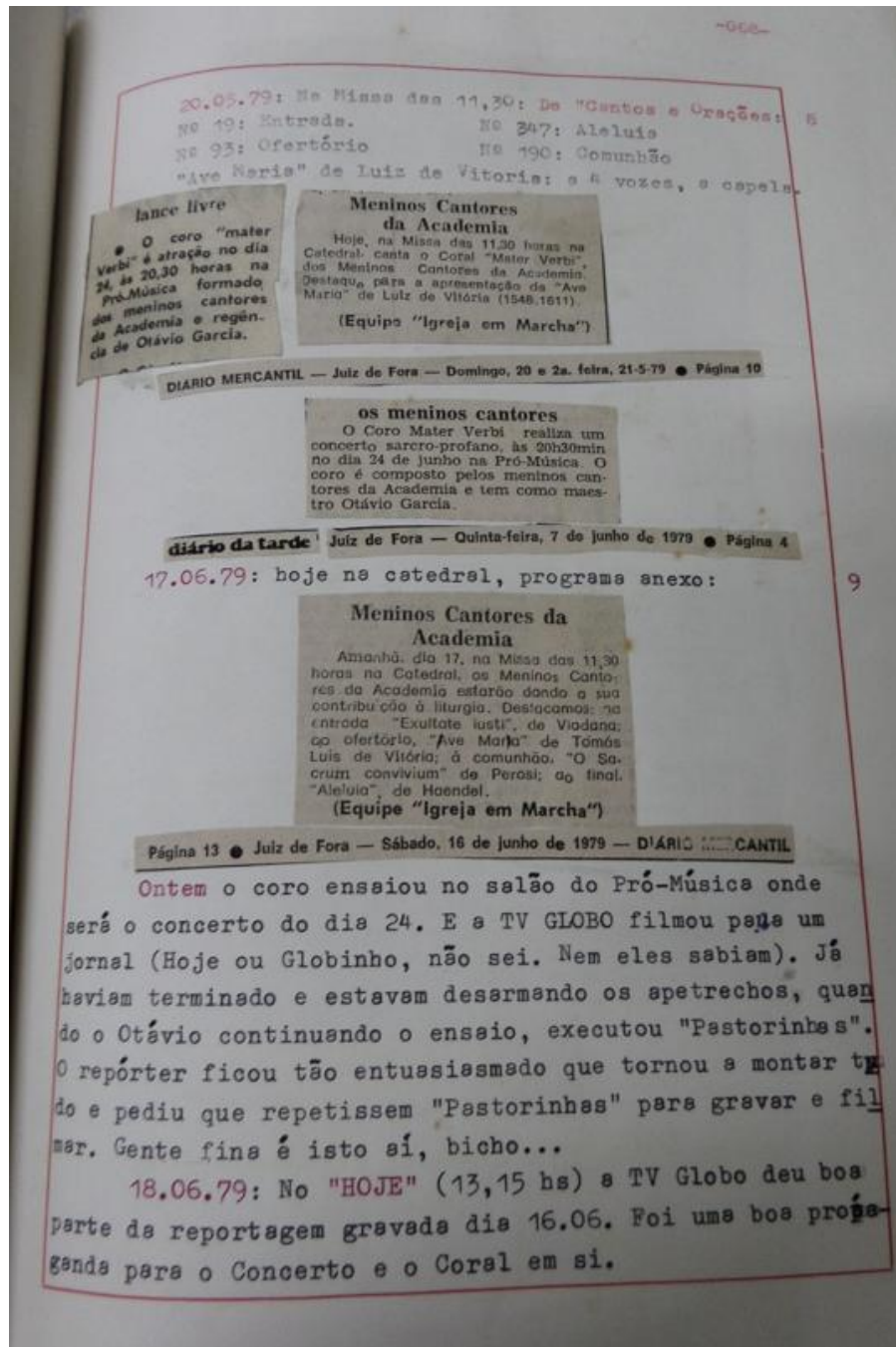


Figura 6 – Fotografia retirada da crônica Volume 3 (1981-1990).

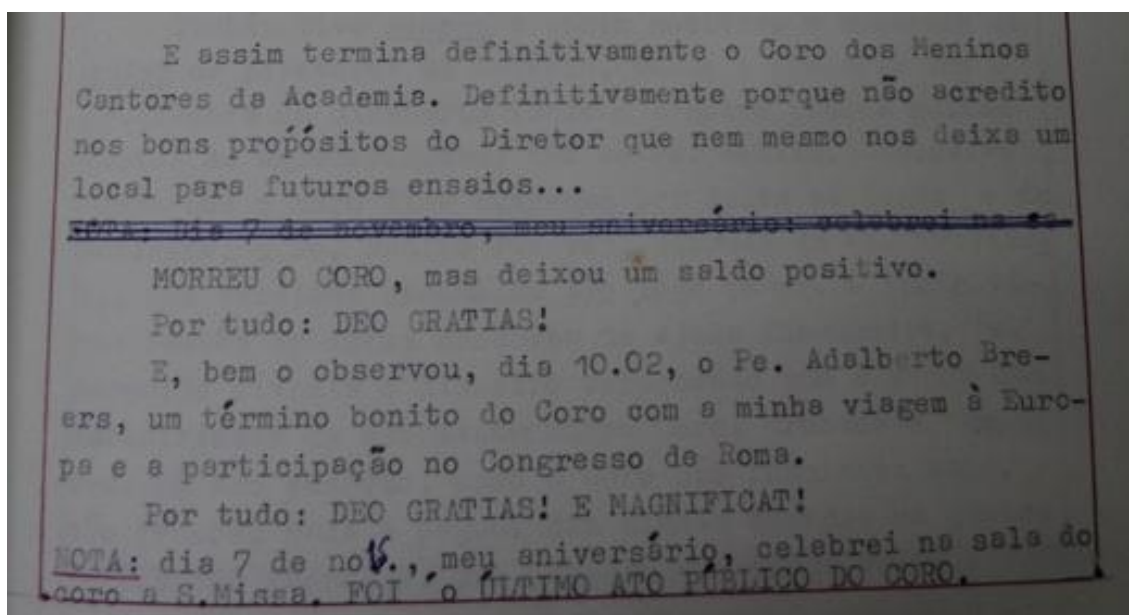


Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

Cabe ressaltar que as crônicas elaboradas por Wisniewski não se configuram como relatos meramente lineares ou descritivos, mas constituem uma tessitura complexa de múltiplos suportes de memória (questão já brevemente discutida no capítulo 1, ao abordar a multiplicidade material do arquivo). Esses volumes articulam, de modo híbrido, fotografias, recortes de jornais, programas de concerto, registros litúrgicos e comentários de caráter autoral, conformando um dispositivo narrativo que integra memória individual e identidade coral. Tal configuração amplia a função das crônicas, que não se limitam à narração factual, mas operam como um instrumento de inscrição narrativa e documental do grupo. Em 1976, por exemplo, durante um período de hiato nas atividades do coral, padre Wisniewski registra o encerramento do grupo em termos inequívocos: “E assim termina definitivamente o Coro dos Meninos Cantores da Academia [...] Morreu o Coro, mas deixou um saldo positivo” (Wisniewski, 1976, p. 40). A partir de 1978, com a reativação do coral sob nova regência, observa-se a retomada sistemática das crônicas, indicando a continuidade do gesto arquivístico e a permanência da memória como prática institucional. Em consonância com Halbwachs (1990), a sistematização

dessas experiências revela um esforço deliberado de transformar lembranças individuais em referências coletivas, configurando o passado não como uma simples sucessão cronológica, mas como um repertório de significados partilhados.

Figura 7 – Trecho da crônica correspondente ao fim do grupo em 1976.

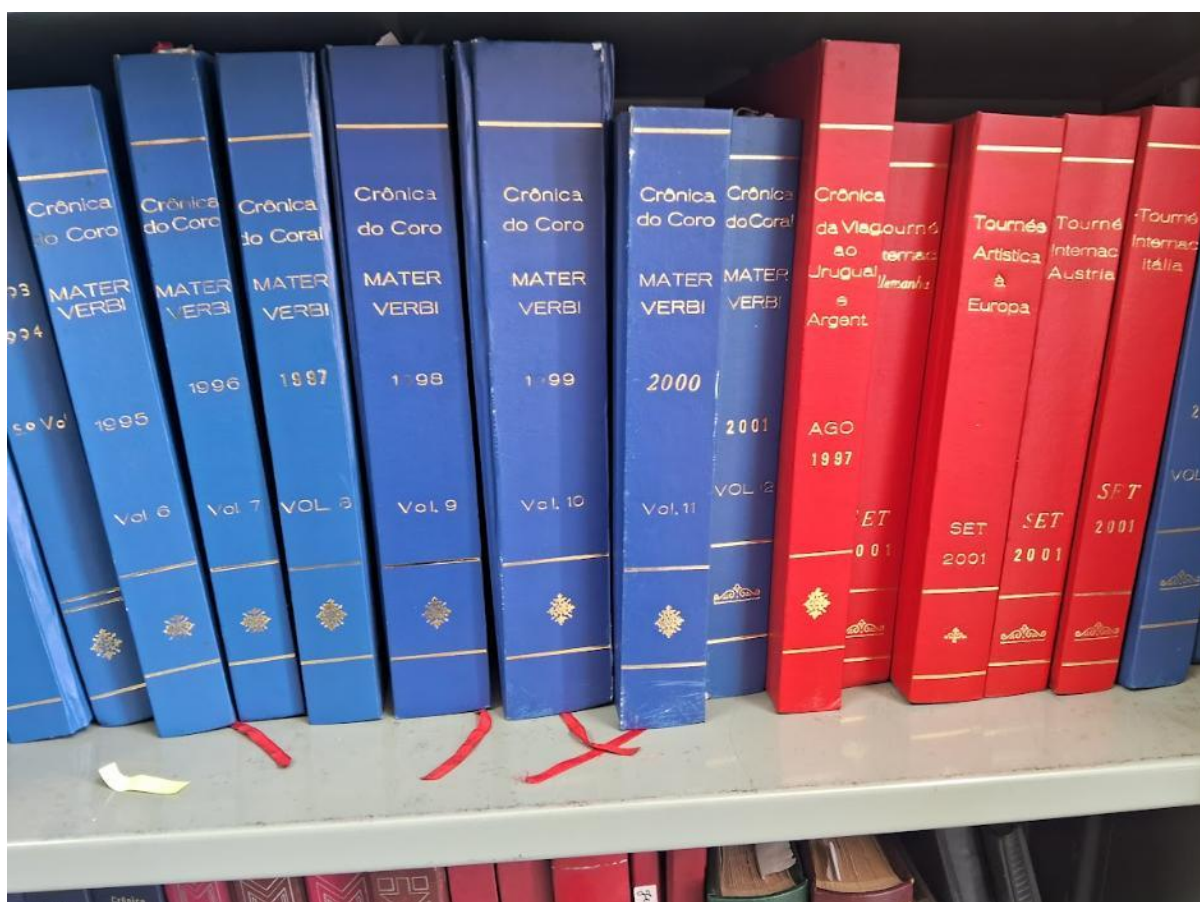


Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

As crônicas, nesse contexto, ultrapassam sua função documental ao reencenar as experiências vividas, convertendo a memória textual em uma forma de presença mediada que se estende no tempo e reforça os vínculos comunitários. Essa materialidade do arquivo foi incorporada pelos regentes que sucederam o padre José Maria Wisniewski, evidenciando que o gesto de registrar não se limitava a uma prática individual, mas foi consolidado como uma tradição documental e uma dimensão estruturante da identidade do grupo. A continuidade da escrita das crônicas após o falecimento de Wisniewski, em 1995, demonstra que o ato de narrar a trajetória do coral se manteve como um processo orgânico e em constante expansão, ancorando-se na articulação entre memória e pertencimento. Embora se reconheça que o padre José Maria Wisniewski tenha elaborado, entre 1973 e 1995, ao menos quatro volumes distintos de crônicas cuidadosamente organizadas, o mais relevante é que essa prática não se encerrou e permanece ativa, alimentando a memória coletiva de forma dinâmica. Contudo, não há, até o presente momento, uma catalogação exaustiva dos registros existentes — lacuna que não deve

ser entendida como falha, mas como expressão da natureza dinâmica e inacabada do arquivo. Sua vocação não reside na completude, mas na abertura permanente à reinterpretção, à adição e à reescrita. Como sugere Farge (2009), o arquivo não deve ser visto como um repositório fixo, mas como um espaço de escuta, onde o tempo é reorganizado e reativado pelas demandas do presente.

Figura 8 – Fotografia do armário onde estão acondicionadas as crônicas do Mater Verbi.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2025)

Este caráter aberto evidencia um traço essencial dos arquivos vivos: a resistência à fixação e à clausura. Mais do que registros factuais, as crônicas constituem dispositivos de identificação e pertencimento, continuamente renovados pela escrita, pela leitura e pela evocação das práticas corais. Assim, a indefinição quanto à sua extensão confirma não uma fragilidade, mas a vitalidade de uma memória que se sustenta no fluxo e na transformação. Sob outra perspectiva, e em consonância com as premissas já discutidas, a escrita das crônicas por

padre José Maria Wisniewski pode ser compreendida como um gesto criador de memória, no qual o passado é continuamente reconfigurado pela linguagem. Nesse movimento, as crônicas transcendem o relato factual, assumindo uma dimensão performativa: o passado não se cristaliza como algo fixo, mas se reinscreve, reiteradamente, na experiência presente. O arquivo, nesse sentido, abriga virtualidades em latência — potenciais de sentido que aguardam ser mobilizados por práticas do presente, como a leitura de uma crônica, a retomada de um repertório ou a evocação de uma imagem. As crônicas, portanto, operam como mediadoras estéticas, no sentido mais amplo do termo: articulam linguagem, sensibilidade, corpo e memória, promovendo experiências que não apenas informam, mas também afetam e formam. Ao narrar com estilo singular, combinar texto e imagem, inserir reflexões litúrgicas e documentar práticas musicais, Wisniewski estrutura uma experiência estética da memória, uma escrita que sensibiliza e configura identidades. Mais do que um registro, as crônicas constituem um dispositivo narrativo de continuidade e resistência, preservando e, simultaneamente, reinventando o grupo coral a cada nova geração que o ativa. Essa dimensão estética e performativa do arquivo será retomada, no próximo capítulo, a partir da experiência ensaística do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*.

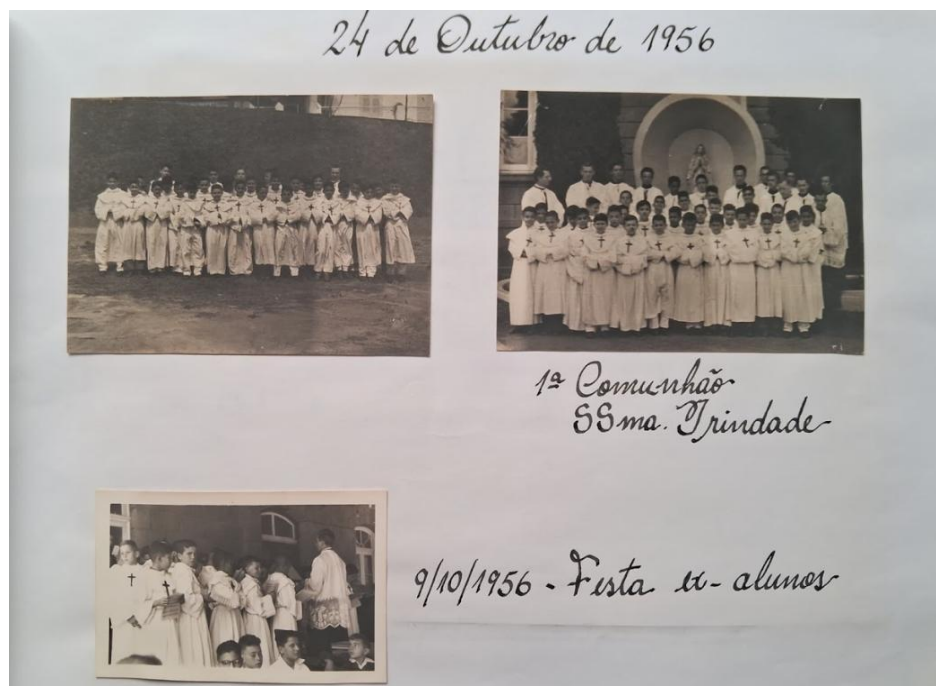
Assim como as crônicas textuais, a fotografia ocupa um papel central no arquivo do Coral Mater Verbi, não apenas como registro visual, mas como um campo complexo de significação e temporalidade. A fotografia, conforme analisada por Sontag (1977), não é um mero reflexo da realidade, mas um ato de apropriação. Fotografar é uma forma de "coleccionar o mundo", de capturar instantes e convertê-los em objetos manipuláveis, deslocados de seu contexto original e preservados como fragmentos visíveis de um tempo que já não existe. No caso do Mater Verbi, esse gesto de "coleccionar" ultrapassa o desejo de documentação factual e assume a função de criar um repertório de pertencimento. Cada imagem armazenada nos álbuns organizados por Pe. José Maria Wisniewski representa não apenas um evento ou uma pessoa, mas uma tentativa consciente de estabilizar determinados registros da memória coral em suportes que resistam ao esquecimento.

Figura 9 – Álbuns de fotografia do Coral Mater Verbi em arquivo, posicionados abaixo dos livros de crônicas.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2025)

Figura 10 – Interior de um dos álbuns fotográficos do Coral Mater Verbi.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

Figura 11 – Um outro exemplo, retirado dos álbuns de fotografia. Observa-se Pe. José Maria Wisniewski cercado por crianças, apontando para uma partitura musical.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2025)

Complementando essa perspectiva, Barthes (1984) oferece uma leitura da fotografia como aquilo que denuncia, de forma mais brutal, a passagem do tempo. Para ele, toda fotografia é marcada pela presença de um "isto foi" — uma evidência de que o momento capturado pertence irremediavelmente ao passado. Identifica-se na fotografia uma ferida temporal, um ponto sensível denominado *punctum*: aquele detalhe que escapa à intenção do fotógrafo, mas que fere o olhar do espectador, conectando-o emocional e existencialmente ao que já não está mais ali. No Mater Verbi, os retratos de antigos coralistas, regentes e especialmente do Pe. Wisniewski produzem esse efeito de suspensão temporal. São imagens que carregam não apenas o registro do que foi vivido, mas a marca temporal da ausência; uma memória que insiste em se fazer sentir justamente porque denuncia aquilo que o tempo já levou.

Embora Sontag (1977) e Barthes (1984) ofereçam fundamentos essenciais para compreender a fotografia como dispositivo de captura, ausência e sobrevivência temporal, é em Didi-Huberman (2020) que essa reflexão se desloca para a imagem entendida como ato de resistência. Se para Barthes a fotografia subsiste como vestígio melancólico daquilo que foi e não retorna, e para Sontag ela opera como tentativa de reter o efêmero diante da voracidade do tempo, Didi-Huberman propõe uma imagem que, além de sobreviver, resiste, enfrentando ativamente o esquecimento, a censura e os processos de apagamento. Ao conceber a fotografia como acontecimento visual, o autor atribui à imagem uma força política e histórica que ultrapassa a simples marcação da ausência.

A imagem fotográfica, assim, não se limita a assinalar a perda, mas afirma-se como presença persistente, capaz de resistir ao desgaste do tempo e de atuar como dispositivo de transmissão mnemônica. No contexto do *Mater Verbi*, as fotografias, algumas já fragilizadas pelo manuseio, apresentam-se como formas sobreviventes que preservam não apenas a materialidade do registro, mas também uma memória coletiva continuamente ameaçada. Essas imagens operam em múltiplas camadas, articulando, de um lado, a dimensão do testemunho, tal como formulada por Sontag e Barthes ao evidenciar a finitude e a ausência, e, de outro, a noção de resistência histórica proposta por Didi-Huberman. É nesse campo de tensão, entre melancolia, evocação e sobrevivência ativa, que a fotografia revela sua complexidade como agente de memória, funcionando como elo dinâmico entre tempos, sujeitos e experiências.

Já Manguel (2001) propõe uma aproximação entre imagem e texto, defendendo que toda fotografia é um convite à leitura. Diferente da linearidade discursiva da escrita, a imagem se oferece como um campo aberto de significados, onde cada observador projeta suas próprias narrativas e reconstruções. No caso dos álbuns do *Mater Verbi*, essa característica se manifesta de forma clara: ao folhear as páginas preenchidas por fotografias de apresentações, ensaios e momentos litúrgicos, cada integrante antigo ou atual reinscreve sua própria trajetória no coral. A imagem, portanto, não apenas remete ao passado, mas ativa o imaginário, permitindo que a memória se atualize de acordo com as experiências e vínculos de quem a contempla, enfatizando-se que essa leitura é sempre subjetiva, e é nessa abertura interpretativa que reside a capacidade da fotografia de manter viva uma memória em constante reinvenção. Corroborando essa perspectiva, Boris Kossoy (2009) contribui com o conceito de "ilusão da presença", ao compreender a fotografia como artifício visual que, mesmo diante da ausência

física, projeta continuidade. No Mater Verbi, essa leitura é particularmente pertinente diante da recorrente presença da imagem de Pe. José Maria Wisniewski, seja nos murais ou nos álbuns do arquivo. Sua figura, ao ser reiteradamente exposta, torna-se elo entre as gerações, instaurando uma permanência “invisível” que ancora a identidade coral.

Figura 12 – Retrato de Pe. José Maria Wisniewski na entrada da sala do Coral Mater Verbi. Exemplo da "ilusão da presença", a imagem atua como operador de presença, ativa a relação entre o fundador e as gerações atuais do coral.



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

Neste ponto, é possível mobilizar a reflexão de Vilém Flusser (1985), que analisa a fotografia enquanto imagem técnica, produzida por aparelhos que operam dentro de uma lógica automatizada de registro e reprodução. Para o autor, o gesto fotográfico transforma radicalmente nossa relação com o tempo e com a memória, ao deslocar o testemunho da experiência para um plano de codificação visual, artificialmente estabilizado. No contexto do

Mater Verbi, essa abordagem contribui para compreender a fotografia não apenas como vestígio, mas como dispositivo cultural que reinscreve a memória em uma linguagem técnico-visual, redefinindo sua forma de transmissão e preservação.¹²

Silva (2016) amplia essa discussão ao propor que os álbuns fotográficos assumam funções que transcendem o registro documental. Segundo o autor, tais compilações atuam como relicários familiares, entendidos como espaços de consagração ritual nos quais se sedimentam vínculos afetivos, identitários e comunitários. O álbum não apenas arquiva eventos, mas organiza afetividades e projeta narrativas compartilhadas, operando como uma matriz visual de pertencimento e continuidade. A partir dessa perspectiva, os álbuns organizados por Wisniewski podem ser compreendidos como dispositivos de mediação da memória coral, por meio dos quais se articulam dimensões identitárias, espirituais e musicais vinculadas à trajetória do grupo. Mais do que repositórios de imagens, eles constituem um léxico visual por meio do qual se articulam continuidades identitárias, espirituais e musicais. Cada imagem participa de um processo de reelaboração da memória, interligando os integrantes por meio de referências compartilhadas e continuamente reativadas pelas práticas do grupo. O coral, assim, configura-se como uma comunidade estética e espiritual, cuja continuidade histórica se sustenta tanto na oralidade e na performance quanto na visualidade arquivada.

Silva (2016) também destaca o caráter seletivo e curatorial desses álbuns que, ao definir o que merece ser lembrado, instituem regimes de visibilidade e legitimidade. No caso do Mater Verbi, a seleção inicial das imagens realizada por seu fundador responde não apenas ao impulso de preservar, mas à intenção de projetar uma continuidade, isto é, de fixar uma determinada visão do grupo voltada às gerações futuras. Ademais, o autor enfatiza a dimensão narrativa desses artefatos visuais: os álbuns funcionam como gatilhos da rememoração coletiva, ativando histórias, discursos e afetos que ultrapassam os limites do documento. No Mater Verbi, essa função é reiteradamente confirmada em encontros comemorativos, ensaios e momentos

¹² Ainda que este capítulo se concentre na fotografia como suporte de memória visual, conforme discutido com base em Kossoy (2009) e Silva (2016), é relevante assinalar que a fotografia, enquanto imagem técnica, insere-se em uma lógica mais ampla de mediação cultural e temporal. Nesse sentido, como aponta Vilém Flusser (1985), as imagens produzidas por aparelhos — como a câmera fotográfica — não apenas registram o mundo, mas o reconfiguram, instaurando novas formas de ver, interpretar e lembrar. Embora tal abordagem ultrapasse o escopo desta seção, essas reflexões serão retomadas no capítulo 4, no contexto da experiência de realização do filme documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*, onde a imagem em movimento e os dispositivos técnicos serão tratados como operadores centrais da memória e da narrativa coral.

formativos, nos quais os álbuns são revisitados e passam a operar como dispositivos performativos de evocação e partilha intergeracional.

Essa compreensão conduz a uma definição ampliada de arquivo, entendido não como um acervo fixo de documentos, mas como um sistema de registro, organização e circulação de sentidos, no qual materiais textuais e iconográficos operam de forma articulada para assegurar a continuidade histórica da memória coral. No caso do Coral Mater Verbi, o arquivo histórico é composto por crônicas institucionais, álbuns fotográficos organizados ao longo de diferentes décadas, partituras, programas de concerto, correspondências, certificados, recortes de jornais, registros fonográficos, fitas magnéticas, fotografias avulsas, documentos administrativos e escritos autobiográficos de Pe. José Maria Wisniewski. Reunidos segundo critérios diversos de produção, conservação e uso, esses materiais constituem um corpus documental heterogêneo, formado em diferentes períodos e vinculado às práticas cotidianas do grupo. Esses conjuntos documentais desempenham a função de mediação da transmissão cultural, ao mobilizar distintos regimes de linguagem e temporalidade associados às práticas corais.

Cabe destacar que, neste estágio da análise, não se procede à quantificação dos volumes, registros ou unidades documentais que integram o arquivo. Tal opção metodológica decorre do próprio caráter processual do acervo, cuja organização não obedece a um inventário fechado ou a um sistema de catalogação integralmente estabilizado. Interessa aqui compreender as condições de produção, circulação e atualização desses registros no interior da prática coral, bem como os modos pelos quais são acionados por diferentes gerações de integrantes. Como será examinado no subitem seguinte, essa construção arquivística apresenta limites e descontinuidades. A presença de registros densos convive com lacunas estruturais, ausências recorrentes e operações seletivas de esquecimento. A consideração crítica desses vazios, em paralelo à análise dos documentos preservados, permite compreender o arquivo não como um conjunto conclusivo e totalizante, mas como um campo dinâmico, construído por disputas interpretativas, reconfigurações históricas e redefinições permanentes de sentido.

3.2 A HARMONIA – O QUE POUCO SE OUVI E SE VÊ NO ARQUIVO? VESTÍGIOS E LACUNAS

Conforme observado, constatou-se que as crônicas e fotografias do Coral Mater Verbi operam como formas visíveis e intencionais de construção da memória. No entanto, deve-se

destacar que o arquivo também é constituído por silêncios, fragmentos e ausências, por aquilo que não foi registrado, que se perdeu ou que permanece inacessível. Esses vazios, longe de representar uma falha ou uma incompletude passiva, revelam-se como campos ativos de significação, capazes de provocar interpretações, imaginação e novas formas de presença. Nesse sentido, o que falta no arquivo também fala, pois “o que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento” (Assmann, 2011, p. 437).

Iniciemos partindo da concepção de Pierre Nora (1993) a respeito dos lugares de memória, que surgem da tentativa de reter aquilo que está ameaçado de esquecimento, mas cuja força histórica reside exatamente no que já se perdeu, ou no que nunca se estabilizou por completo. Tais lugares não visam à totalidade da experiência, mas condensam fragmentos significativos, organizados a partir de gestos conscientes de preservação e marcados, inevitavelmente, por silêncios e recortes. Podemos, portanto, identificar o arquivo *Mater Verbi* como um lugar de memória, que não apenas subsiste por meio de seus documentos preservados, mas também da memória gestual associada às práticas e àquilo que já não está presente. Esse aspecto torna-se visível a partir de lacunas perceptíveis: anos sem registros escritos, imagens ausentes de determinados eventos, nomes não identificados, gravações deterioradas e fotografias sem descrição.

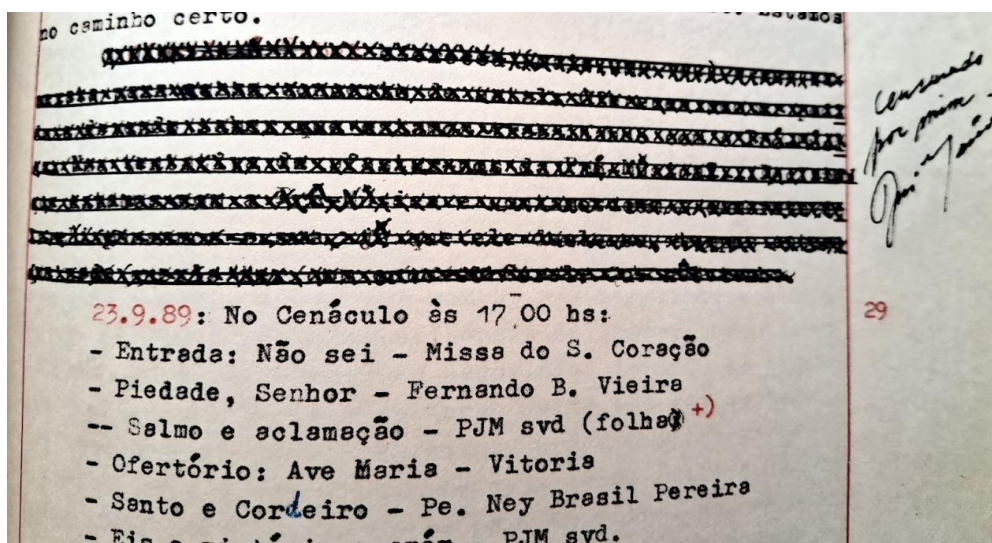
Tais ausências, no entanto, não podem ser compreendidas como simples falhas documentais. Afinal, os lugares de memória e espaços de recordação selecionam, por natureza, a partir do presente, um recorte temporal do passado a ser lembrado, “da mesma forma que [...] se escurece o restante do um cômodo quando se leva uma vela até o canto desse mesmo cômodo” (Assmann, 2011, 437). Tais ausências operam como marcas da descontinuidade própria à memória coletiva, sinalizando, porém, não um apagamento absoluto, mas um campo aberto de sentidos em suspenso. Em *Cascas*, Didi-Huberman (2017) propõe que os fragmentos não devem ser tratados como resíduos inertes, mas como formas sobreviventes, que carregam em si o gesto que os abandonou — e é justamente esse inacabamento que lhes confere potencial evocativo. As cascas, metáfora central da obra, não encobrem a perda: elas a exibem em sua vulnerabilidade, provocando o olhar e exigindo um tipo de atenção que vai além da completude esperada dos arquivos tradicionais.

Figura 13 – Observa-se em um dos álbuns fotográficos a retirada de duas fotografias, provavelmente sequenciais, referentes ao período em que o coral foi brevemente regido pelo Ir. João Marcos Porto Maciel, em 1974.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

Figura 14 – Trecho censurado pelo próprio Pe. José Maria Wisniewski em volume das crônicas datado de 1989. Abaixo da rasura, observa-se o registro litúrgico de uma celebração no Cenáculo.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2024)

Esses dois exemplos visuais explicitam a complexidade do arquivo como campo de presença e ausência. Na Figura 13, a falta material das imagens removidas não anula sua potência significativa; pelo contrário, evidencia o gesto da retirada e suscita perguntas sobre o que se pretendeu excluir ou preservar em silêncio. Já a Figura 14, com a densa rasura sobre parte do texto datilografado, escancara a presença do apagamento como operação ativa dentro da narrativa memorial. Em ambos os casos, a ausência torna-se visível e produtiva: convoca a imaginação, exige escuta interpretativa e inscreve o arquivo numa lógica de camadas sobrepostas de sentido.

Outro exemplo particularmente revelador da relação entre memória, suporte e obsolescência são as fitas magnéticas de rolo, conservadas no arquivo desde as décadas de 1960 e 1970. Muitas dessas fitas encontram-se em avançado estado de deterioração ou sequer possuem qualquer forma de identificação externa, o que compromete significativamente seu acesso e interpretação. Sua reprodução exige um aparelho específico, o magnetofone, tecnologia hoje praticamente extinta no uso cotidiano. No caso do Coral Mater Verbi, esse aparelho ainda está fisicamente preservado no arquivo, embora careça de ajustes elétricos para pleno funcionamento.

Em 2023, junto ao atual regente do coral, realizamos uma tentativa de recuperação parcial deste equipamento. Foi possível identificar e substituir uma das peças queimadas do magnetofone, o que nos permitiu reproduzir o conteúdo da fita que já estava inserida no aparelho. Tratava-se da gravação de um ensaio do coral, provavelmente datado da década de 1980, na qual vozes infantis e comandos de regência podiam ser ouvidos com clareza, ainda que com ruídos característicos da degradação magnética. No entanto, a tentativa de trocar a fita inserida por outras armazenadas no arquivo revelou-se inviável, devido a falhas no mecanismo interno de rotação e travamento. A experiência evidencia, de forma concreta, como as barreiras técnicas se impõem como mediadoras do acesso à memória sonora, e como determinadas camadas do passado permanecem à espera de condições materiais e interpretativas adequadas para ressurgirem no presente.¹³

¹³ No endereço a seguir é possível conferir um pequeno registro do aparelho em funcionamento, em vídeo não-listado: <https://youtube.com/shorts/-gKD5zaWD3U?feature=share>

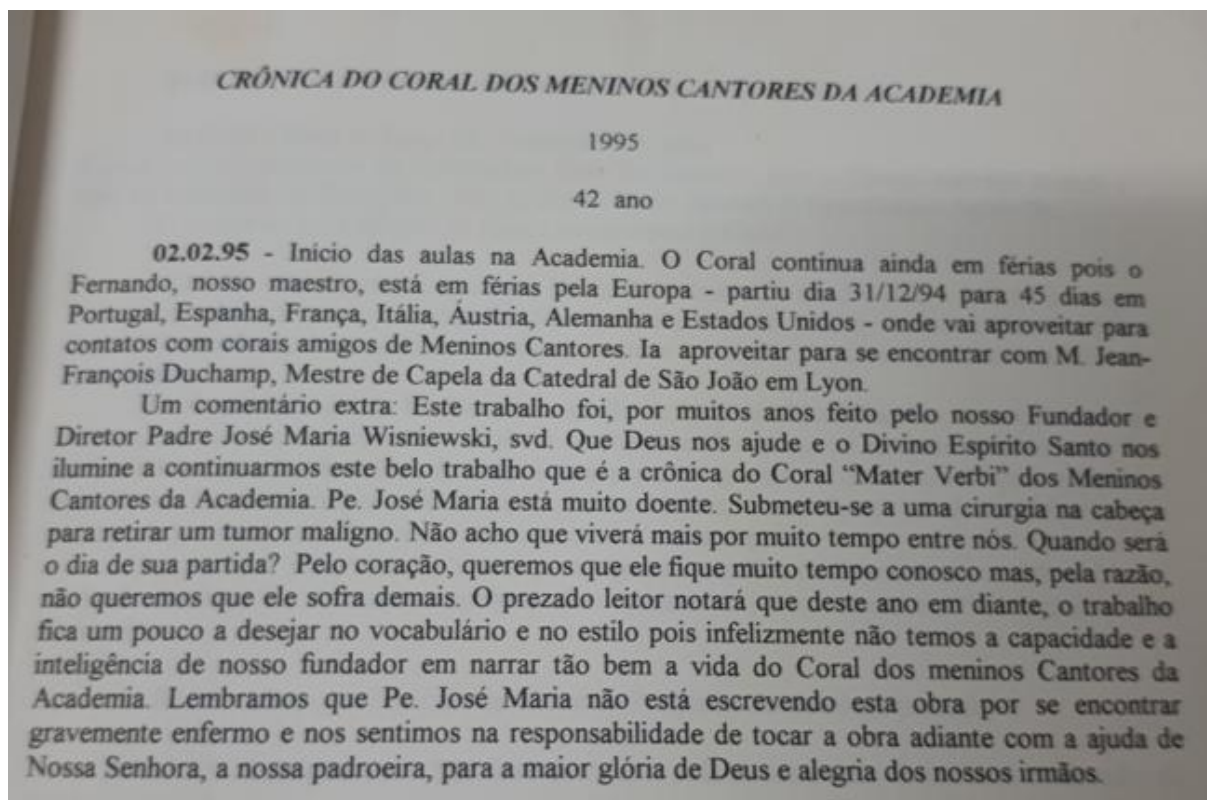
Figura 15 – Mais uma imagem das fitas magnéticas de rolo do Arquivo Mater Verbi. Observa-se, nesta, a coexistência entre documentos digitalizados (à esquerda) e mídias obsoletas e não identificadas (à direita), atualmente inacessíveis por falta de equipamento.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2025)

Soma-se a esse conjunto a existência de documentos avulsos, como partituras, recortes de jornais e textos manuscritos que, embora preservados com cuidado, ainda não passaram por um processo sistemático de organização ou catalogação. Outro aspecto relevante manifesta-se no intervalo que separa a produção escrita de Pe. José Maria Wisniewski dos registros elaborados por seus sucessores. Após seu falecimento, observa-se a manutenção da forma material dos volumes de crônicas, acompanhada, contudo, por alterações perceptíveis no estilo, no foco narrativo e na regularidade dos registros. Essa passagem pode ser compreendida como um deslocamento nos critérios de elaboração da memória escrita do grupo, associado a novas posições enunciativas e a diferentes modos de apreensão da experiência coral.

Figura 16 – Início da crônica de 1995, marcando a transição do registro textual das mãos de Pe. José Maria Wisniewski para o Irmão Fernando Vieira, novo responsável pela documentação do grupo. O trecho anuncia a mudança no estilo e na abordagem narrativa das crônicas.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

O excerto apresentado explicita essa transição ao reconhecer, de modo reflexivo, as limitações do novo responsável pela escrita em relação ao vocabulário, à densidade descritiva e ao tratamento narrativo anteriormente desenvolvido por Wisniewski. Esse reconhecimento não se restringe a uma comparação estilística, mas indica uma transformação nas condições de registro e transmissão da vivência coral, agora mediada por outra sensibilidade e por outro regime de observação. A decisão de dar continuidade às crônicas, apesar dessas diferenças, não pode ser atribuída apenas à inércia institucional. Ela parece ancorar-se em uma motivação de caráter religioso, associada à escrita como forma de testemunho, de responsabilidade histórica e de manutenção da experiência comunitária ao longo do tempo. Nesse sentido, a prática do registro atua como um dispositivo temporal, por meio do qual acontecimentos passados são incorporados ao tempo presente da prática coral.

A permanência da escrita, portanto, não se orienta exclusivamente à conservação retrospectiva, mas à integração contínua do passado à experiência atual do coro, estabelecendo uma relação dinâmica entre memória, prática e transmissão. Essa inflexão evidencia o arquivo como um espaço marcado por negociações permanentes, no qual a continuidade não se produz pela repetição de um modelo único, mas pela adaptação da prática documental às condições históricas, institucionais e subjetivas de cada período. Nesse quadro, aquilo que não se encontra explicitamente registrado, ou que subsiste em estado de latência, não se opõe à memória, mas constitui uma de suas condições estruturantes. A ausência atua, assim, como componente ativo da organização do arquivo, interferindo nos modos de interpretação e reconstrução do passado.

Conforme observa Halbwachs (1990), a memória coletiva depende de quadros sociais que lhe conferem sustentação, mas permanece vulnerável às transformações desses mesmos quadros, de modo que deslocamentos institucionais ou geracionais produzem zonas de esquecimento, descontinuidade e silêncio. É a partir dessa compreensão que se torna produtiva a aproximação com o conceito de *in-between*, formulado por Homi K. Bhabha (1994), entendido como um espaço intersticial no qual significados são continuamente negociados, reconfigurados e deslocados. No caso do arquivo do Coral Mater Verbi, esse *in-between* manifesta-se na coexistência entre registros textuais consolidados e interrupções narrativas, entre imagens preservadas e informações ausentes, entre a permanência de determinadas práticas musicais e a reformulação constante de seus modos de execução. Longe de assegurar uma identidade coral fixa ou homogênea, esse espaço intersticial sustenta um processo contínuo de redefinição, no qual a memória do grupo se constrói na articulação entre herança, ausência e reelaboração histórica.

A análise dessas lacunas, apagamentos e descontinuidades não decorre apenas de uma operação conceitual, mas do contato direto e reiterado com o arquivo do Coral Mater Verbi, em sua materialidade concreta e em suas condições reais de acesso. Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que compreender esse arquivo exige aceitar seus limites técnicos, suas interrupções narrativas e suas zonas de indeterminação como parte constitutiva do próprio objeto. Mais do que um conjunto a ser completado, trata-se de um campo de leitura que impõe ao pesquisador uma postura atenta às mediações, aos silêncios e às condições históricas que moldam aquilo que pode, ou não, ser ouvido, visto e interpretado. É justamente a partir dessas tensões que se torna possível situar o arquivo não apenas como prática documental interna ao grupo, mas como

instância inserida em processos mais amplos de construção, estabilização e transmissão da memória no tempo.

3.3 A BASE – A PROFUNDIDADE DO ARQUIVO E SUA INSERÇÃO NA MEMÓRIA CULTURAL

Ao aprofundar a investigação sobre o arquivo *Mater Verbi*, torna-se indispensável situá-lo no campo mais amplo da memória cultural, conforme delineado por Aleida Assmann (2011). Diferentemente da memória comunicativa, restrita à transmissão oral, afetiva e intersubjetiva entre no máximo três gerações, a memória cultural caracteriza-se por sua durabilidade e por seus processos de institucionalização. Ela opera por meio de inscrições externas — textos, imagens, objetos, registros sonoros, audiovisuais, rituais e espaços — que funcionam como âncoras capazes de preservar e transmitir saberes e práticas ao longo de extensos intervalos temporais. Rejeita-se, portanto, a ideia de uma essência fixa da memória, reconhecendo-se que suas formas são culturalmente construídas e historicamente variáveis.

A memória cultural não deve ser compreendida como mera continuidade da experiência vivida, mas como um sistema mediado, dependente de suportes materiais para se constituir e perdurar. São esses registros que operam como extensões da lembrança, tentativas de resistir ao esquecimento e de conter a dissolução imposta pelo tempo. Conforme já argumentado, esse sistema é dinâmico, encontrando-se em permanente processo de seleção, exclusão e reinscrição, orientado por disputas de sentido, decisões curatoriais e condições de acesso. O arquivo, nesse sentido, atua não apenas como depósito, mas como infraestrutura subjetiva da memória, um espaço no qual a cultura se reconhece, se organiza e se projeta no tempo.

Durante séculos, a escrita foi considerada um meio privilegiado de preservação, entendida como instrumento capaz de conservar, sem perdas, o espírito do passado no tempo e no espaço. Essa concepção, valorizada desde a Renascença, foi progressivamente tensionada nos séculos XIX e XX com a incorporação de outras mídias, como a imagem fotográfica, o registro sonoro, o audiovisual e o corpo, reconhecidos por sua capacidade de condensar dimensões sensíveis, afetivas e ambíguas da experiência. Com a virada tecnológica do século XXI, a escrita digital assume novo protagonismo, ainda que de forma controversa. Assmann (2011) identifica nesse contexto uma “mudança de consistência” dos espaços de recordação, na qual os paradigmas da profundidade e da durabilidade cedem lugar a fluxos fragmentados e

formatos voláteis. O digital não se apresenta, assim, como continuidade segura da tradição, mas como meio ambivalente, no qual a ampliação da capacidade de registro convive com a instabilidade dos suportes e dos modos de acesso.

Nessa transição entre regimes técnicos, evidencia-se a fragilidade da memória quando desvinculada de práticas de manutenção ativa e de políticas adequadas de preservação. Aleida Assmann (2011) sustenta que a memória cultural, embora ampliada pela multiplicidade de registros, torna-se cada vez mais dependente de meios técnicos externos. O acúmulo de livros, imagens, mídias sonoras, audiovisuais e arquivos digitais aprofunda a assimetria entre espaços de lembrança e espaços de armazenamento. A eficácia da memória passa a depender menos da quantidade de documentos e mais da capacidade de ativação interpretativa e reinscrição contextual desses materiais. Nesse cenário, emerge a noção de “transmigração de dados” como um dos grandes desafios da preservação contemporânea, compreendida não apenas como migração técnica entre suportes, mas como reconfiguração das condições de acesso, leitura e uso. Quando o gesto de arquivar se reduz ao acúmulo descontextualizado, o arquivo corre o risco de transformar-se em um repositório inerte, vasto em dados, mas esvaziado de sentido.

A esse panorama soma-se a contribuição de Andreas Huyssen (2000), que desloca a discussão para as condições específicas da contemporaneidade. Segundo o autor, vivemos sob o signo de uma “cultura da memória”, marcada por um paradoxo característico: a intensificação da produção de registros convive com a aceleração dos processos de esquecimento. A proliferação de arquivos digitais, associada à rápida obsolescência dos dispositivos técnicos, introduz uma nova vulnerabilidade, frequentemente descrita como “amnésia digital”, na qual a instabilidade dos suportes compromete a durabilidade do que se pretende conservar. Nessa perspectiva, o simples acúmulo de registros não garante a preservação da memória cultural; torna-se indispensável que esses materiais permaneçam acessíveis, legíveis e integrados a práticas capazes de atualizá-los no presente.

A crítica de Huyssen à musealização da cultura, entendida como fixação da memória em formas estáticas e sacralizadas, evidencia o risco de uma preservação que neutraliza a capacidade do passado de interpelar o presente. A memória cultural depende menos da conservação isolada dos objetos e mais de processos contínuos de ativação, circulação e reelaboração. Trata-se de um fenômeno relacional, sustentado por redes de uso, apropriação e transmissão que envolvem sujeitos, instituições e contextos específicos. No caso do arquivo

Mater Verbi, essa dinâmica manifesta-se nas formas pelas quais documentos escritos, imagens, registros sonoros e audiovisuais são acionados em práticas formativas, rituais comemorativos e situações de rememoração coletiva, conferindo-lhes atualidade e relevância no tempo presente.

Essas questões assumem contornos particularmente concretos quando se consideram os documentos sonoros e audiovisuais que compõem o arquivo Mater Verbi. Trata-se, em grande medida, de um acervo constituído em âmbito não institucional, reunido ao longo do tempo por iniciativa individual e comunitária, característica comum aos chamados acervos particulares. Acervos dessa natureza, constituídos fora de estruturas institucionais formais, frequentemente permanecem à margem das políticas públicas de preservação, dependendo do engajamento direto de seus responsáveis para sua manutenção, organização e acesso. Tal configuração implica tanto potencialidades quanto fragilidades: por um lado, preserva-se a organicidade do acervo em relação às práticas que lhe deram origem; por outro, tornam-se evidentes os riscos associados à ausência de infraestrutura técnica, de critérios sistemáticos de conservação e de estratégias de longo prazo para sua salvaguarda, especialmente no que se refere a suportes sonoros e audiovisuais. Ainda assim, é necessário reconhecer que tal cenário não se resume a um quadro de precariedade. Nas últimas décadas, têm-se fortalecido no Brasil iniciativas, projetos e centros especializados em digitalização e preservação, voltados tanto para acervos audiovisuais quanto para coleções musicográficas, ampliando as possibilidades de salvaguarda, acesso qualificado e circulação desses materiais.

Essa condição estrutural dos acervos particulares desdobra-se diretamente na problemática do acesso. No contexto desta pesquisa, optou-se por não realizar, neste momento, a digitalização integral dos documentos sonoros e audiovisuais do arquivo do Coral Mater Verbi. Essa decisão não decorre da desconsideração de sua relevância, mas da delimitação do escopo da tese, voltada prioritariamente às dimensões memoriais, culturais e performativas do arquivo e aos seus modos de ativação no presente. Compreendida como um processo técnico complexo, que demanda recursos, critérios e políticas específicas de preservação digital, a digitalização extrapola os objetivos imediatos deste trabalho e se projeta como desdobramento futuro da pesquisa. Tal escolha insere-se, portanto, em uma reflexão crítica sobre os limites entre acesso, preservação e intervenção, reconhecendo que toda ação arquivística envolve decisões e responsabilidades. Nesse horizonte, a não intervenção técnica nesta etapa não deve ser entendida como adiamento indefinido, mas como posicionamento metodológico atento à

temporalidade, ao escopo da investigação e às condições adequadas de preservação. A existência de centros especializados e de experiências consolidadas no país indica, assim, a possibilidade de que, em fases posteriores, os documentos sonoros e audiovisuais do arquivo Mater Verbi sejam integrados a processos de digitalização que respeitem sua especificidade histórica, técnica e cultural.

A problemática do acesso aos acervos particulares também merece destaque. Diferentemente dos arquivos públicos e institucionais, cujo acesso é regulado por normas formais, os arquivos privados frequentemente se organizam a partir de vínculos pessoais, redes de confiança e relações de proximidade. Essa forma de organização, amplamente discutida na literatura arquivística, coloca em evidência questões éticas e metodológicas relativas à legitimidade do acesso, à mediação do pesquisador e às assimetrias que perpassam o campo da pesquisa histórica e cultural. No caso do arquivo Mater Verbi, o acesso aos documentos foi possibilitado por uma relação de proximidade com a história do grupo, o que evidencia, de forma exemplar, as ambiguidades próprias dos acervos particulares: ao mesmo tempo em que tal condição viabiliza a preservação e o estudo de materiais raros, ela também evidencia a fragilidade estrutural desses arquivos e a dependência de iniciativas individuais para sua continuidade. Atualmente, o acervo permanece sob os cuidados do próprio Coral Mater Verbi e do Colégio Academia, instituição onde se encontra fisicamente situado, sendo mantido por meio da atuação de regentes, integrantes e colaboradores vinculados à trajetória do grupo.

No que se refere aos suportes, o acervo do Mater Verbi reúne materiais de notável valor histórico e documental, mas apoiados em mídias frágeis e tecnologicamente obsoletas, como partituras manuscritas, fitas magnéticas, gravações em VHS, documentos datilografados e álbuns fotográficos. O risco de perda não se restringe à deterioração física, mas decorre, sobretudo, da obsolescência técnica que compromete o acesso e a legibilidade dos registros sonoros e audiovisuais. Esse quadro é amplamente discutido na literatura especializada em preservação audiovisual, que enfatiza a vulnerabilidade dos suportes analógicos diante do manuseio inadequado, das condições ambientais instáveis e da obsolescência dos equipamentos de reprodução. Conforme apontam Coelho e Souza (2006), a preservação de documentos audiovisuais exige procedimentos técnicos rigorosos, que envolvem desde o acondicionamento adequado até políticas sistemáticas de transferência e reprodução controlada, sob pena de comprometer irreversivelmente a integridade e a inteligibilidade dos materiais.

Preservar, nesse sentido, implica mais do que conservar objetos; exige assegurar sua legibilidade cultural e sua capacidade de continuar produzindo sentidos. A imagem do arquivo como ecossistema de memória mostra-se particularmente produtiva. Conforme sugere Huyssen (2000), diante da proliferação de registros e da instabilidade dos suportes, a memória só se sustenta quando o arquivo é compreendido como interface entre tecnologia, prática e significação, simultaneamente sistema técnico, dispositivo cultural e espaço de disputa. No *Mater Verbi*, essa condição manifesta-se na relação ativa entre o acervo e seus usuários, coralistas, regentes, educadores e ex-integrantes, que o acionam como forma de reelaborar trajetórias individuais e coletivas. Quando essa rede é interrompida, seja por desuso, lacunas geracionais ou perda de função representacional, a memória, ainda que materialmente preservada, corre o risco de tornar-se inoperante.

Esse desafio, contudo, não se restringe ao contexto específico do *Mater Verbi*, mas reflete uma problemática mais ampla enfrentada por inúmeros acervos musicais no Brasil. Conforme aponta Castagna (2022), a musicologia histórica brasileira ainda convive com a ausência de políticas públicas consistentes para a salvaguarda do patrimônio musical. Essa carência se expressa tanto na escassez de recursos quanto na dificuldade de articular, de modo integrado, as dimensões documentais, sonoras e imateriais da música. A inexistência de critérios comuns de catalogação, aliada à fragilidade das condições de armazenamento e à descontinuidade de ações de digitalização, faz com que documentos sonoros, partituras e registros audiovisuais permaneçam frequentemente à margem dos processos de preservação e estudo.

De modo semelhante, Cotta e Blanco (2006) observam que os acervos musicais brasileiros foram, por longo tempo, negligenciados pelas políticas culturais, situando-se em um limbo conceitual entre o patrimônio documental e o patrimônio cultural. Essa condição os tornou particularmente vulneráveis a práticas de colecionismo preservacionista, que fragmentam os arquivos e comprometem sua organicidade. Para os autores, a superação desse quadro exige a consolidação de um campo teórico-metodológico específico, uma arquivologia musical capaz de articular os princípios arquivísticos tradicionais às especificidades dos documentos sonoros, manuscritos e performativos, reconhecendo a música não apenas como produto, mas como processo cultural situado histórica e socialmente.

Por fim, é fundamental reconhecer que a preservação de acervos musicais no Brasil ainda se encontra, em muitos casos, em uma “fase empírica”, marcada por ações isoladas, lacunares e dependentes do empenho individual, como descrevem Cotta e Blanco (2006). Avançar para um estágio mais consolidado de preservação exige investimento institucional, formação de profissionais especializados e o reconhecimento da memória musical como bem cultural pleno, simultaneamente material e imaterial. A memória do *Mater Verbi*, nesse sentido, deve ser compreendida como um campo ativo de negociação cultural, cuja continuidade depende de políticas de longo prazo capazes de assegurar não apenas a conservação dos documentos, mas as condições que possibilitam a permanência dos processos culturais e criativos que lhes dão sentido.

3.4 ENTRE A MÚSICA E O DOCUMENTO: A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E MEMÓRIA NO MATER VERBI

A aproximação entre história e memória, ainda que frequentemente marcada por tensões conceituais, constitui um dos eixos centrais da reflexão contemporânea sobre os modos de narrar o passado. Como discutido ao princípio do primeiro capítulo, história e memória não devem ser vistas como instâncias antagônicas, mas como formas distintas e complementares de acesso ao tempo: a primeira, marcada por uma lógica de registro, distanciamento e análise crítica; a segunda, por uma lógica de envolvimento afetivo e relação com o tempo. A história se constrói mediante métodos de investigação e validação, enquanto a memória se ancora em estruturas vivas de pertencimento, moldadas pelas emoções e pela oralidade. Ainda que compartilhem o mesmo campo de referência (passado), operam em diferentes registros de linguagem, autoridade e legitimidade.

Conforme abordado anteriormente, esse debate adquire novas camadas quando se considera a música como meio de transmissão da memória. A partir das premissas apresentadas, entende-se que a prática musical não se limita a um objeto de análise histórica, mas atua como forma de inscrição do tempo. A música, em tal contexto, aproxima-se da oralidade e da narrativa como formas de recordar e presentificar o vivido. Como discute Samuel (2008), a história não se faz apenas com documentos oficiais, mas também com baladas, canções, provérbios e imagens — elementos considerados marginais pela historiografia tradicional, mas fundamentais para a construção dos “teatros da memória”. Já para Halbwachs (1990), a memória coletiva se forma em grupos sociais que partilham quadros de referência comuns, e nesse ponto, a prática

musical torna-se não apenas evocação do passado, mas meio de construção e reforço identitário. A canção coral, por sua recorrência, ritualização e contexto comunitário, inscreve-se nesse circuito entre lembrança e pertencimento. Assim, este subitem pretende examinar como, no caso do Coral Mater Verbi, a música atua ao lado e, por vezes, além do documento. A proposta não é estabelecer hierarquias entre fontes escritas e práticas sonoras, mas compreender como ambas colaboram para a tessitura da memória do grupo, ora convergindo, ora tensionando os modos de narrar e preservar o passado. Ao articular registros arquivísticos e práticas performativas, busca-se evidenciar os mecanismos de reorganização temporal presentes no corpus analisado, situados na interseção entre a inscrição documental e a prática sonora, entre a memória registrada e sua ativação em performance.

Nesse sentido, o Coral Mater Verbi revela-se um espaço privilegiado de articulação entre memória e história, não apenas por meio de seu arquivo documental, mas, sobretudo, pela continuidade da prática musical enquanto forma viva de rememoração coletiva. A música, neste contexto, atua como uma linguagem própria de narrar o tempo, que tensiona, complementa e, por vezes, antecede a história escrita. Apresentações públicas, ensaios regulares, repertórios litúrgicos e populares, bem como determinadas escolhas interpretativas, constituem formas de recordação que independem de documentação formal. A memória coral manifesta-se no gesto vocal, na repetição ritualizada e no corpo em ação — modos de fazer que, mesmo não deixando sempre rastros tangíveis, estruturam um campo dinâmico de transmissão através da prática. Essa dimensão tornou-se particularmente perceptível durante a realização do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*, no qual a articulação entre performance coral, imagens de arquivo e registros sonoros evidenciou como diferentes temporalidades coexistem e se atualizam mutuamente na experiência contemporânea do grupo.

Essa dinâmica torna-se particularmente evidente quando o grupo retoma repertórios historicamente significativos, obras associadas a formações específicas ou a eventos emblemáticos. Mesmo que o contexto original já não esteja presente, a execução atual desses repertórios opera como mecanismo de evocação, reativando sentidos sedimentados ao longo do tempo e ainda compartilhados coletivamente. Tais peças funcionam como pontos de memória, condensando temporalidades e mobilizando lembranças, mesmo quando ausentes de registros formais. A música, assim, atua como prolongamento do arquivo escrito, operando como um vetor de transmissão da experiência vivida.

Essa lógica manifesta-se em práticas recorrentes da trajetória do Mater Verbi, como os concertos de Natal no calçadão da Rua Halfeld, as participações em congressos da Federação Nacional dos Meninos Cantores, a execução da *Missa de Angelis* — vinculada ao antigo livro de cantochão trazido por Pe. Wisniewski — e as gravações fonográficas realizadas ao longo das décadas. Mais do que reiterar repertórios emblemáticos, esses eventos promovem a renovação dos vínculos entre gerações, funcionando como práticas musicais de rememoração e transmissão. Mesmo na ausência de documentação textual ou imagética, essas práticas reafirmam sentidos identitários e asseguram a permanência da memória coral. Tais episódios serão aprofundados no capítulo seguinte, quando a prática musical será analisada como instância ativa da memória coletiva.

Figura 17 – Registro jornalístico de um dos concertos de Natal do Coral Mater Verbi, exemplificando a relevância pública dessas apresentações como práticas de rememoração coletiva e atualização simbólica do repertório coral.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

Figura 18 – Registro VHS digitalizado da Missa de Natal de 1990, na Igreja do Rosário (Juiz de Fora), com o Coral Mater Verbi interpretando a *Missa de Angelis* a partir do antigo livro de canto gregoriano trazido por Pe. Wisniewski da Europa, nos anos 1930 — exemplar ainda preservado no arquivo do grupo.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2024)

No arquivo do grupo, observa-se ainda a convergência entre prática musical e documentação escrita, como nas crônicas que mencionam obras associadas a eventos festivos, viagens, homenagens ou celebrações religiosas. Nesses casos, a música reforça e amplifica a inscrição histórica, atuando como camada sonora de uma memória já narrada. Contudo, há situações em que a performance opera de forma independente, mantendo-se como meio ativo de significação mesmo quando não formalmente documentada. Essa autonomia evidencia uma característica essencial da memória musical: sua capacidade de perdurar sem depender da fixação textual. Ainda que o arquivo estenda sua permanência, a música, por sua natureza incorporada e relacional, atua como vetor de continuidade por meio da escuta, da repetição e da transmissão entre gerações. No Mater Verbi, a relação entre música e documento, portanto, não é de subordinação, mas de complementaridade dinâmica.

Em síntese, memória e história atuam, no arquivo *Mater Verbi*, como um campo harmônico que sustenta as vozes que o compõem. Assim como na escrita coral, em que cada naipe exerce uma função específica na organização do conjunto, as diferentes camadas do passado articulam-se em torno dessas duas forças: uma orientada à fixação e à institucionalização dos registros, outra à repetição viva e à transmissão continuada das práticas. Entre a leitura do documento e o gesto da performance, entre o que se registra e o que se canta, há contrapontos, imitações, suspensões. Em alguns momentos, convergem na consonância; em outros, uma voz preenche o silêncio da outra. Reconhecer esse entrelugar é compreender que a memória coral se compõe tanto daquilo que foi anotado quanto do que ainda se manifesta em forma de rito, hábito e afeto. Neste capítulo, buscou-se, de forma metafórica, conferir inteligibilidade à materialidade e à subjetividade da memória inscrita nos arquivos musicais, evidenciando suas camadas sensíveis e interpretativas. No próximo capítulo, será a própria prática musical que ocupará o centro da análise, como instância ativa de inscrição, transmissão e reinvenção da memória coral.

4 A MÚSICA COMO TECNOLOGIA DE MEMÓRIA: DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL À TRANSMISSÃO SOCIAL

Este capítulo investiga a música como tecnologia de memória, não como suporte passivo de conservação, mas como prática de transmissão cultural fundada na experiência, na repetição e na presença. A análise tem como eixo a trajetória musical, pedagógica e autobiográfica do Pe. José Maria Wisniewski, considerada não apenas como percurso individual, mas como instância de mediação entre tradições transnacionais da música litúrgica católica e suas reconfigurações no contexto brasileiro. A partir desse recorte, examina-se de que modo a música, enquanto prática performativa, sustenta formas de continuidade experiencial que ultrapassam o arquivo material e se realizam no tempo da escuta, do gesto e da performance coral.

A reformulação conceitual que orienta este capítulo resulta do amadurecimento teórico decorrente da pesquisa realizada na Alemanha, particularmente do contato com arquivos históricos, instituições corais de longa duração e tradições formativas ligadas aos coros de meninos cantores. Esse percurso empírico permitiu reposicionar o Coral Mater Verbi no interior de um horizonte histórico mais amplo, no qual práticas locais se articulam a processos transnacionais de circulação de repertórios, modelos pedagógicos e ideais estético-espirituais. Assim, o grupo deixa de ser analisado apenas como iniciativa singular para ser compreendido como expressão situada de um campo histórico marcado por continuidades, traduções e adaptações culturais.

Nesse horizonte, a tradição dos *pueri cantores*, cuja origem remonta às práticas litúrgico-musicais da Europa medieval e renascentista, constitui uma das matrizes históricas mais duráveis do ideal restaurador que será retomado pelo Movimento Ceciliano. As *scholae cantorum*, *capellae* e *Kantoreien* formavam, desde a Idade Média, um sistema institucional no qual o ensino do canto coral se articulava à formação linguística, à disciplina comunitária e à vida religiosa cotidiana. Conforme observa Bölling (2013), esses espaços não operavam apenas como núcleos de prática musical, mas como instâncias educativas completas, responsáveis pela transmissão de repertórios, gestos, hábitos corporais e modos de escuta, nos quais o canto dos meninos assumia papel central na liturgia. Investida de forte valor cultural e religioso, a voz infantil era associada à pureza e à função mediadora entre o terreno e o celestial, substituindo as vozes femininas, tradicionalmente excluídas do culto, e consolidando um ideal sonoro

baseado na clareza textual, na contenção expressiva e na primazia da voz humana (Bölling, 2013). Esse modelo pedagógico e estético, continuamente reelaborado ao longo dos séculos, forneceu o substrato histórico sobre o qual se apoiaram as propostas restauradoras do século XIX e início do XX.

A institucionalização moderna desse ideal ocorre no contexto das reformas litúrgico-musicais do início do século XX, especialmente com a promulgação da encíclica *Tra le Sollecitudini* (Pio X, 1903).¹⁴ O documento sistematiza princípios que já circulavam em meios restauristas, ao estabelecer que a música sacra deveria conservar santidade, clareza e sobriedade, subordinando-se à função litúrgica e rejeitando a lógica do virtuosismo e da teatralização. Como assinala Duarte (2012, p. 17), o *Motu Proprio* de Pio X pode ser compreendido como a “resposta oficial da Igreja ao movimento de restauração musical”, ao definir o canto gregoriano e a polifonia clássica do século XVI como paradigmas estéticos normativos. Ao fazê-lo, a encíclica não apenas consagra um repertório, mas reafirma um modelo pedagógico e institucional no qual formação musical, disciplina espiritual e prática coral se encontram profundamente imbricadas.

A importância desse enquadramento normativo torna-se particularmente evidente quando se observa sua circulação para além do espaço europeu. No Brasil, a recepção dos princípios restauradores ocorreu de modo desigual e mediado, sobretudo por congregações religiosas de origem europeia, que trouxeram consigo repertórios, métodos de ensino e práticas corais alinhadas a esse ideal. A presença de missionários alemães, ligados a distintas ordens religiosas, como a Ordem dos Frades Menores, as Irmãs de Santa Catarina e a Congregação do Verbo Divino, contribuiu para a implantação de modelos formativos nos quais o canto coral, frequentemente associado a grupos de meninos, desempenhava função central na educação religiosa e musical. Nesse contexto, os paradigmas consagrados por *Tra le Sollecitudini* passam a informar não apenas escolhas repertoriais, mas também modos de organização institucional, estratégias pedagógicas e concepções de música como prática espiritual e comunitária.

É nesse horizonte histórico que se situam a formação de José Maria Wisniewski e sua posterior atuação no Brasil. Sua trajetória evidencia a apropriação localizada de um modelo transnacional, reelaborado a partir das condições concretas da música de Igreja no país. A

¹⁴ A encíclica pode ser conferida na íntegra em: https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html

música, aqui, não opera apenas como herança normativa, mas como experiência incorporada, reiterada e transmitida no ato de cantar junto. Para apreender essa dimensão vivida, o capítulo adota uma abordagem fenomenológica da experiência musical, conforme proposta por Clifton (1983), para quem a música não se apresenta como objeto isolável, mas como acontecimento perceptivo que emerge na correlação entre som, corpo e consciência. Tal perspectiva permite compreender o canto coral como prática de presença, na qual memória, escuta e gesto se constituem de modo inseparável.

No interior desse enquadramento, o gesto autobiográfico de Wisniewski é analisado como dispositivo de memória musical e pedagógica, entendido como a operação narrativa pela qual a experiência vivida é retrospectivamente ordenada, interpretada e legitimada. A escrita de si opera, nesse sentido, como prática performativa que transforma a trajetória individual em matriz formativa para a constituição coletiva. A análise do repertório e das práticas performativas do Coral Mater Verbi evidencia, de modo concreto, como a música atua como tecnologia de memória, articulando repetição e transformação, rito e acontecimento. A performance coral, conforme formulada por Zumthor (2007) e Schechner (1985), é compreendida como espaço no qual a tradição é continuamente atualizada, produzindo vínculos intergeracionais e sustentando formas duráveis de sentido. Metodologicamente, o capítulo articula fontes autobiográficas, documentos históricos, registros fonográficos e análise do repertório, adotando uma abordagem interdisciplinar que conjuga musicologia histórica, estudos da memória e teoria da performance. Ao longo da análise, evidencia-se que a continuidade mnemônica do Mater Verbi não depende apenas da preservação de obras ou documentos, mas da capacidade da música de gerar presença, instaurar co-escuta, entendida como prática relacional de escuta compartilhada entre vozes, e renovar tradições à medida que são vividas.

4.1 A SECULARIZAÇÃO E A PAISAGEM MUSICAL DA ALEMANHA NO SÉCULO XIX

A paisagem musical alemã do século XIX configura-se a partir de uma tensão estrutural entre práticas musicais vinculadas ao culto cristão e o avanço de uma modernidade de caráter secular, impulsionada por transformações políticas, culturais e espirituais que reordenaram profundamente os modos de produção, circulação e recepção da música no espaço europeu. O processo de secularização, intensificado desde o Iluminismo e acentuado após as reformas

napoleônicas, dissolveu a antiga unidade institucional entre Igreja, Estado e cultura. A arte, outrora mediadora do sagrado, foi progressivamente deslocada para a esfera da experiência estética individual. Essa ruptura, como observa Garratt (2002), não foi apenas institucional, mas ontológica: a música deixou de ser expressão do culto para se tornar objeto de contemplação, instaurando um novo regime de escuta e de sentido.

À luz desse quadro, a música praticada nas igrejas passou a ser definida por uma tensão que os próprios pensadores do período buscaram formular: de um lado, a evocação de um ideal de integridade espiritual, frequentemente apresentado como algo perdido ou corrompido; de outro, a necessidade de responder às sensibilidades modernas, cada vez mais orientadas pela subjetividade e por uma estética da emoção. Como demonstram Garratt (2002) e Kirchmeyer (1962), a crise não era apenas estética, mas teológica: a presença crescente da teatralidade, do virtuosismo e da lógica de espetáculo no espaço litúrgico parecia comprometer a dignidade espiritual da música eclesiástica. A disputa entre o vocal e o instrumental, entre o sagrado e o profano, entre o nacional e o supranacional, expressava uma busca mais profunda por legitimidade espiritual em um mundo que progressivamente deslocava o sagrado para o âmbito da experiência estética.

É nesse horizonte que se consolidam os movimentos de revalorização do ideal palestriniano e, posteriormente, o Movimento Ceciliano, ambos compreendidos como esforços de restauração histórico-estética. Como explica Garratt (2002), o culto ao passado que se intensifica no início do século XIX está associado a um historicismo romântico, herdeiro de Winckelmann e Herder, que passou a situar a arte antiga como contraponto moral e religioso às formas estéticas da modernidade. Nesse contexto, a figura de Palestrina, amplamente idealizada no ensaio *Alte und neue Kirchenmusik* (1814), de E. T. A. Hoffmann, foi elevada à condição de paradigma da música eclesiástica, em oposição à cultura iluminista e à progressiva teatralização da prática litúrgica. Tal imagem, contudo, não se fundamentava em critérios estritamente históricos, mas em uma construção retrospectiva e idealizada, que projetava a polifonia do século XVI italiano como espelho crítico de uma modernidade percebida como espiritualmente empobrecida.

O debate em torno do chamado “estilo da Igreja”, retomado e aprofundado por autores como Hoffmann, Thibaut e Herder, rapidamente adquiriu densidade ideológica e teológica no contexto do romantismo alemão. A figura de Palestrina, reconfigurada nesse imaginário menos

como agente histórico situado e mais como construção paradigmática, passou a funcionar como emblema de uma concepção idealizada de música eclesiástica, mobilizada em oposição aos processos de secularização e à progressiva autonomização estética da música em relação ao culto. A polifonia renascentista foi, assim, elevada à condição de referência normativa não apenas no plano técnico, mas também no plano moral e espiritual, operando como recurso crítico diante de uma modernidade percebida como fragmentária e desagregadora (Kirchmeyer, 1962). Como demonstra Garratt (2002), esse retorno ao passado não se limitava a um gesto de conservação, mas articulava-se como estratégia estética e discursiva que buscava reconfigurar a presença do sagrado em um mundo em transformação. A secularização, nesse quadro, não pode ser compreendida apenas como rearranjo institucional entre Igreja e Estado, mas como deslocamento mais amplo nas formas de relação com o sagrado, no qual a música passou a desempenhar uma função mediadora, capaz de sustentar experiências de transcendência mesmo fora dos espaços estritamente litúrgicos.

Foi também nesse contexto de reconfiguração social que se transformaram os coros de meninos cantores, instituições historicamente consolidadas no âmbito da música litúrgica europeia e vinculadas, desde a Idade Média, às antigas *scholae cantorum*. Entre esses grupos, destaca-se o *Staats- und Domchor Berlin*, um dos coros de meninos mais antigos da Alemanha, cuja atividade documentada se estende por mais de cinco séculos de prática musical contínua. Sua menção aqui não se propõe como estudo de caso central, tampouco como exercício comparativo entre contextos culturais distintos, mas como referência histórica capaz de remeter às origens e à longa duração da prática coral infantil no âmbito da música de culto, permitindo situar, em perspectiva ampliada, os fundamentos institucionais e formativos que sustentaram esse modelo ao longo dos séculos.¹⁵

A trajetória deste coro permite observar como instituições corais tradicionais foram progressivamente tensionadas por novos regimes estéticos, pedagógicos e institucionais que emergiam no contexto da modernidade europeia. Embora não esteja associado ao Movimento Ceciliano, dado seu pertencimento ao universo protestante e sua vinculação histórica à *Hof- und Domkirche*, o *Domchor* foi igualmente impactado por impulsos reformadores que buscavam

¹⁵ Durante minha estadia em Berlim como pesquisadora visitante e bolsista do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), em novembro de 2025, realizei pesquisa de campo junto ao arquivo da UdK Berlin, consultando materiais originais do *Bestand 3: Hof- und Domchor / Staats- und Domchor (1843–1945)*, sob autorização do Universitätsarchiv.

redefinir o lugar da música no culto e na formação moral. Os documentos preservados no arquivo da UdK, conforme descritos na *Findliste* do Bestand 3: *Hof- und Domchor / Staats- und Domchor* (1843–1945), evidenciam uma reorganização significativa do coro a partir de 1843, quando este passa a funcionar como Musik-Institut prussiano. Neste enquadramento, liturgia, pedagogia e Estado passam a operar de forma articulada, configurando o coro como espaço de disciplina artística e formação ética.¹⁶ Ainda que formulado em outra matriz confessional, esse projeto revela afinidades estruturais com o ideal de ordenação sonora e elevação espiritual que animava, no campo católico, as propostas restauristas e cecilianas.

A leitura desse percurso permite compreender que os impulsos de ordenação estética e disciplinar observados no século XIX não se restringiram a um campo confessional específico, mas integraram um movimento mais amplo de reorganização das práticas musicais vinculadas ao culto. A ambivalência apontada por Kirchmeyer (1962), na qual dimensões religiosas e institucionais passam a coexistir e se redefinir mutuamente, fornece o horizonte interpretativo adequado para situar tais transformações. Nesse quadro, a valorização do contraponto, da clareza formal e da contenção expressiva emerge menos como gesto de retorno ao passado e mais como resposta cultural às tensões produzidas pela secularização. O Movimento Ceciliano inscreve-se, assim, nesse cenário ampliado, como uma formulação específica de um problema compartilhado por diferentes contextos musicais europeus: a necessidade de preservar a densidade espiritual da música em um mundo no qual suas funções religiosas, sociais e estéticas já não coincidem plenamente.

4.2 O MOVIMENTO CECILIANO E A TRADIÇÃO DOS MENINOS CANTORES: MOVIMENTO TRANSNACIONAL

O Movimento Ceciliano, consolidado na segunda metade do século XIX, representou uma das mais abrangentes tentativas de restaurar a música litúrgica católica em meio às tensões impostas pela modernidade e pela secularização. Se, no âmbito protestante e estatal, práticas corais como as do *Domchor* berlinense buscaram refinar, sob outro regime institucional, o ideal de pureza e disciplina musical, o universo católico encontrou no Cecilianismo uma forma sistemática de reforma, concebida não apenas como corrente estética, mas como programa

¹⁶ O Anexo A reproduz as páginas iniciais da *Findliste* do Bestand 3, preservado no Universitätsarchiv da Universität der Künste Berlin, nas quais se apresentam a identificação do fundo e a contextualização institucional do Hof- und Domchor / Staats- und Domchor. O documento completo possui 14 páginas e encontra-se disponível para consulta no arquivo da instituição.

espiritual e eclesial de reconstrução da música da Igreja. É nesse cenário que a cidade de Regensburg (Ratisbona, em português) assume papel decisivo.

Garratt (2002) demonstra como Carl Proske (1794–1861) transformou essa dispersão em projeto, convencido de que a crise da música sacra moderna, marcada por teatralidade e sentimentalismo excessivo, só poderia ser superada por meio da restituição integral do corpus histórico da música da Igreja. Suas viagens sistemáticas à Itália, a compilação de manuscritos e a publicação de coleções como *Musica divina* e *Selectus novus missarum* constituíram não apenas um repositório documental, mas uma tomada de posição: a salvação da música litúrgica católica exigia um retorno rigoroso às fontes da polifonia do século XVI. Esse esforço encontrou eco também no crescente movimento editorial que se formava na cidade, visível em periódicos como o *Fliegende Blätter für Kirchenmusik* e, sobretudo, o *Musica Sacra*, publicado a partir de 1868 pela casa Friedrich Pustet.¹⁷ Esta revista tornou-se rapidamente um instrumento essencial para a consolidação das reformas em curso em Regensburg, funcionando como espaço de debate estético, difusão de repertórios alinhados às diretrizes do Movimento Ceciliano e progressivamente legitimados por instâncias eclesiásticas, além de articulação entre clérigos, regentes e teóricos que buscavam reconfigurar a prática litúrgica à luz do ideal restaurador.

¹⁷No Brasil, um periódico homônimo, *Música Sacra*, publicado pela Editora Vozes, na cidade de Petrópolis, entre 1941 e 1949, apresenta grande afinidade estética e editorial com o modelo alemão. O mesmo será discutido posteriormente neste capítulo.

Figura 19 – Capa do periódico *Fliegende Blätter für Kirchenmusik*, órgão do *Cäcilien-Verein für alle Länder deutscher Zunge*, edição de 15 de janeiro de 1889, com retrato de Franz Xaver Witt, um dos principais articuladores do Movimento Ceciliano na Alemanha.



Fonte: Arquivo dos Regensburger Domspatzen (2025)

A presença do *Musica Sacra*, por sua vez, no ambiente reformador é indissociável da estruturação do *Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder der deutschen Sprache* (ACV), fundado por Franz Xaver Witt em 1868 e reconhecido oficialmente pela Santa Sé no mesmo ano. Duarte (2025) observa que esse reconhecimento pontifício representou um marco fundamental na legitimação do movimento, uma vez que significava o acolhimento institucional de um modelo litúrgico que se pretendia internacional, alinhado à orientação ultramontana da Igreja no período. A fundação do ACV e sua chancela eclesiástica deram forma jurídica e autoridade prática àquilo que, até então, havia sido um conjunto de iniciativas isoladas. A revista *Musica Sacra*, ao se tornar o órgão editorial do ACV, desempenhou papel crucial na estabilização de uma estética normativa. Como mostra Garratt (2002), ela não se limitava à divulgação de repertórios: publicava diretivas litúrgicas, orientações de regência, pareceres sobre obras adequadas ou inadequadas ao culto e artigos doutrinários voltados à uniformização estética do movimento. Desse modo, Regensburg não apenas sediou a reforma; tornou-se o

centro irradiador de uma pedagogia musical que, sancionada pela autoridade eclesial, passaria a moldar a música sacra em territórios de língua alemã e além deles. A polifonia renascentista passa a ser entendida como expressão sonora de uma teologia exemplar, representando um momento idealizado em que a música se confundia com a própria verdade da liturgia. Garratt (2002) insiste que essa imagem, profundamente romântica, é menos histórica do que simbólica. Palestrina converte-se em signo: o passado não é mais objeto de estudo crítico, mas patrimônio espiritual. A restauração musical que daí emerge não busca apenas recuperar um repertório. Ela tenta instaurar, no presente, um ideal de pureza que respondia diretamente às inquietações da modernidade e ao desejo de reencontrar na arte um centro espiritual estável.

Dentro desse panorama, a tradição dos meninos cantores ocupou um lugar central. Regensburg, Eichstätt, Freising e outros centros católicos mantinham desde a Idade Média escolas que uniam formação musical, disciplina comunitária e espiritualidade. Para Proske, Witt e Haberl, esses coros constituíam o ambiente ideal para a realização prática do projeto reformista. Conforme argumenta Garratt (2002), a voz infantil, associada a um imaginário de inocência e pureza, simbolizava a própria espiritualidade buscada pelo movimento. Ao garantir a predominância da voz humana, reforçar a clareza polifônica e formar músicos dentro de uma cultura disciplinar específica, os coros de meninos materializavam o ideal ceciliano, conferindo corporeidade àquilo que, de outro modo, permaneceria apenas como discurso. A articulação entre historicismo, disciplina litúrgica, pedagogia coral e identidade católica faz do Movimento Ceciliano um fenômeno mais complexo do que um simples retorno ao passado. O que está em jogo é a tentativa de reconfigurar o sagrado em um mundo que, sob a influência do racionalismo e da secularização, havia deslocado a transcendência para o interior da experiência estética.

Já no Brasil, a recepção do ideal ceciliano acompanhou os fluxos missionários provenientes da Europa, especialmente da Alemanha, bem como a circulação editorial que conectava colônias, conventos e centros de formação religiosa ao repertório litúrgico europeu. Frei Pedro Sinzig, escrevendo em 1931 para o periódico *Musica Sacra*, de Regensburg, oferece um testemunho particularmente elucidativo dessa presença estrangeira e das tensões a ela associadas.¹⁸ De um lado, descreve um panorama marcado por precariedade estrutural: a

¹⁸ O artigo de Pedro Sinzig (1931), utilizado aqui a partir de tradução integral, foi gentilmente cedido à pesquisadora pela Biblioteca Episcopal de Regensburg (*Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg*), responsável pela preservação do acervo onde o texto se encontra. O mesmo encontra-se na íntegra no Anexo B.

formação musical nos seminários brasileiros “deixa, na maioria das vezes, a desejar” (Sinzig, 1931, p. 252), não por falta de sensibilidade artística, mas em razão da escassez de professores qualificados, da insuficiência de recursos financeiros e da rápida expansão das dioceses, cuja multiplicação exigiu a criação apressada de novos centros de formação clerical, frequentemente pobres e improvisados. A esse quadro somava-se a ausência de periódicos especializados em música sacra, pois “a imprensa católica intervém raramente, de forma irregular e muitas vezes com conhecimento insuficiente da matéria” (Sinzig, 1931, p. 252), deixando sacerdotes e músicos sem fontes consistentes de atualização técnica e estética. No plano paroquial, a fragilidade institucional das práticas musicais era igualmente evidente: predominavam o canto popular de baixa elaboração artística ou pequenos coros femininos não remunerados, enquanto a carência de órgãos, destruídos pelo tempo, comprometidos por cupins ou nunca adquiridos, tornava o harmônio o instrumento dominante, restringindo o repertório executável e as possibilidades formativas.

Não obstante esse cenário, Sinzig identifica alguns “pontos luminosos” no contexto brasileiro, localizados sobretudo em conventos e casas religiosas mantidos inicialmente por religiosos europeus, em especial alemães, e progressivamente integrados por brasileiros. Nessas instituições, o cantochão e a música sacra eram cultivados com rigor técnico e fervor espiritual, inspirados em grande medida pela atuação dos beneditinos alemães no Brasil, cuja influência modelou práticas, repertórios e métodos de ensino. O autor observa que “as chamadas colônias alemãs conservaram o amor ao canto de seus pais” (Sinzig, 1931, p. 250–251), nelas se ouvindo com frequência obras de Haller, Stehle, Witt e Piel, compositores diretamente associados ao repertório ceciliano.¹⁹ Como exemplo paradigmático, menciona as Irmãs de Sion, em Petrópolis, capazes de executar um cantochão “mais perfeito, devoto e vigoroso” do que o encontrado em muitos espaços europeus, segundo sua avaliação.

É nesse mesmo contexto que Sinzig assinala a atuação dos poucos compositores de música litúrgica católica então ativos no país, destacando Pe. Basilius Röwer (OFM), e Pe. J. B. Lehmann (SVD) como figuras de relevância ímpar para a renovação litúrgico-musical:

¹⁹ Em trecho original completo: *Wer die in deutscher Sprache erscheinenden Zeitungen zur Hand nimmt, wird sehen, daß die sogenannten deutschen Kolonien die Liebe ihrer Väter zum Gesange bewahrt haben. So berichtet das täglich erscheinende katholische Organ “Deutsches Volksblatt” immer wieder von kirchenmusikalischen Aufführungen, wobei die Namen Haller, Stehle, Witt, Piel usw. nicht selten sind. Die betreffenden Chöre stehen an Eifer ihren Kollegen in Deutschland meistens nicht nach* (SINZIG, 1931, p. 250-251).

“entre os compositores de obras sacras que vivem no Brasil, destacaram-se especialmente P. Basilius Röwer O.F.M. e P. Lehmann S.V.D” (Sinzig, 1931, p. 252).²⁰ A referência, ainda que breve, indica que membros de congregações religiosas de origem europeia não apenas executavam repertório ceciliano, mas também produziam composições próprias, elaboradas segundo os princípios de simplicidade, clareza melódica e funcionalidade litúrgica preconizados pelo movimento. No caso de Lehmann, essa contribuição se materializa de forma emblemática na coletânea *Harpa de São*, publicada em 1931, em Juiz de Fora, pela editora Lar Católico.²¹ Concebida para uso paroquial, escolar e seminarístico, a obra reúne cânticos sacros em português, escritos para uma ou duas vozes com acompanhamento de harmônio, e reflete diretamente a pedagogia musical característica das casas religiosas alemãs no Brasil: economia de meios, clareza formal, acessibilidade técnica e centralidade da função litúrgica, elementos coerentes com o ethos ceciliano.

As análises de Duarte (2025) permitem ampliar esse quadro, ao mostrar como, após a década de 1930, a implantação dos paradigmas restauristas encontrou um importante veículo editorial na revista *Música Sacra*, publicada pela editora Vozes entre 1941 e 1959. A realização do Concílio Plenário Brasileiro de 1939, que dedicou uma de suas sessões à música sacra, parece ter criado um contexto favorável à publicação da revista *Música Sacra*, concebida como espaço de difusão, formação e normatização das práticas musicais litúrgicas no Brasil. Diferentemente das coletâneas de partituras que circularam no início do século XX, a revista *Música Sacra* caracterizou-se por uma proposta editorial ampliada, reunindo textos de natureza

²⁰ Em trecho original: *Von den einheimischen oder doch in Brasilien lebenden Komponisten kirchlicher Werke sind P. Basilius Röwer O. F. M. und P. Lehmann S. V. D. besonders bekannt geworden. Die auf dem Gebiete weltlicher Musik berühmt gewordenen brasilianischen Meister haben für die Kirche wenig geschaffen, abgesehen von den alten, unter denen der Priester Jose Mauricio Nunes Garcia (einfach: Padre Jose Maricio), 1767-1830, wie ein Phänomen hervorragt. Viele seiner Manuskripte befinden sich im Instituto Nacional de Musica in Rio; nur winzige Bruchteile sind gedruckt. Das Meiste zeigt den Stil Haydns. Verschiedene Orden und Kongregationen zeigen auch in der Jetztzeit eine Reihe tüchtiger Musiker.* (Sinzig, 1931, p. 252).

Tradução livre: Entre os compositores de obras sacras nativos ou que ao menos vivem no Brasil, tornaram-se particularmente conhecidos o Pe. Basilius Röwer, O.F.M., e o Pe. Lehmann, S.V.D. Os mestres brasileiros que alcançaram fama no campo da música profana produziram pouco para a Igreja, à exceção dos antigos, entre os quais o sacerdote José Maurício Nunes Garcia (simplesmente: Padre José Maurício), 1767–1830, se destaca como um verdadeiro fenômeno. Muitos de seus manuscritos encontram-se no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro; apenas ínfimos fragmentos foram impressos. A maior parte de sua obra revela o estilo de Haydn. Diversas ordens e congregações apresentam ainda na atualidade uma série de músicos competentes. (Sinzig, 1931, p. 252).

²¹ Uma edição da *Harpa de São* foi guardada por José Maria Wisniewski e pode ser encontrada no Arquivo Mater Verbi. Ver Anexo G.

teológica, estética e técnica, além de repertórios musicais. Conforme analisa Duarte (2025), o periódico atuou como espaço privilegiado de difusão dos princípios restauristas e de orientação das práticas musicais litúrgicas. Nele se promoviam debates sobre critérios de adequação estética, funcionalidade ritual e formação musical do clero e dos agentes envolvidos com a música de igreja. A revista dialogava de modo recorrente com instâncias normativas da Igreja, como a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, contribuindo para a consolidação de parâmetros de avaliação e escolha do repertório.

Sua circulação foi expressiva em âmbito nacional, com colaboradores provenientes do Rio Grande do Sul ao noroeste paraense, o que evidencia seu alcance e sua inserção em diferentes realidades regionais. Os temas abordados revelam as principais tensões estéticas e pastorais do período, incluindo a aceitação dos órgãos eletrônicos nos templos, as relações entre modos e tonalidades no repertório polifônico restaurista, o lugar do canto religioso popular em língua vernácula no contexto pós-restaurador, bem como análises musicais e a publicação sistemática de partituras, presentes em todos os volumes do periódico. Ao articular reflexão crítica, documentação musicográfica, repertórios históricos e novas composições, a revista *Música Sacra* consolidou-se como instância formativa relevante para regentes, organistas e clérigos, contribuindo de modo decisivo para a conformação do campo da música sacra no Brasil ao longo de meados do século XX (Duarte, 2014). Nesse panorama, o próprio Sinzig aparece, em Duarte (2025), não apenas como comentador, mas como protagonista: editor de revista, articulador de repertórios, responsável por trazer à tona documentos musicográficos e por colocar a questão das fontes e dos arquivos no centro do debate musicológico ainda antes da consolidação da chamada “musicologia científica” no Brasil. Assim, o olhar crítico de 1931 sobre a situação brasileira antecipa, em algum nível, a agenda que a revista *Música Sacra* desenvolverá a partir de 1941.

É nesse ponto que Castello Branco (2024) aprofunda a dimensão biográfica e institucional dessa atuação, demonstrando como a trajetória de Sinzig está intrinsecamente ligada à imprensa católica: primeiro na revista *Vozes de Petrópolis*, onde atuou a partir de 1907, e depois na própria *Música Sacra*, fundada e editada por ele a partir de 1941. Segundo Castello Branco (2024), parte de sua produção musical circulou inicialmente por meio da *Vozes de Petrópolis*, e a *Música Sacra*, por sua vez, publicou suas últimas obras, como *As Sete Palavras de Nosso Senhor na Cruz* (op. 85), além de outras composições. O caráter da revista “refletia a

experiência e a representatividade de Frei Pedro Sinzig na área da música sacra” (Castello Branco, 2024, p. 6), articulando o fortalecimento do gênero à fundação da Escola Superior de Música Sacra e ao papel regulador exercido pela Igreja Católica sobre a prática musical. Castello Branco (2024) também observa que a revista incorporava orientações institucionais referentes à aprovação ou recusa de repertórios pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, o que reforçava sua função de ferramenta normativa dentro do campo da música litúrgica católica.

O artigo de 1931 e a revista *Música Sacra* brasileira podem ser compreendidos como dois momentos de uma mesma trajetória intelectual e pastoral. De um lado, Sinzig surge como observador crítico da realidade musical brasileira, comparando-a aos modelos europeus e identificando seus pontos de tensão; de outro, atua como agente de transformação, utilizando a imprensa franciscana como instrumento para difundir repertórios, estabelecer critérios e formar músicos e clérigos segundo uma sensibilidade claramente ceciliana. O Cecilianismo no Brasil não se apresenta, assim, apenas como doutrina estética ou repertório importado, mas como um conjunto de práticas, instituições e mediadores concretos, entre os quais se destacam as atuações de Frei Pedro Sinzig e Furio Franceschini. À luz dessas atuações, a circulação do Cecilianismo no Brasil revela-se como continuidade de um movimento transnacional cuja força não se limitou à Europa, alcançando a América Latina por meio de redes missionárias e de um aparato editorial em expansão. A pedagogia musical implantada pelos religiosos — exercícios de solfejo, cantochoão, repertórios em latim e práticas de polifonia disciplinada — consolidou-se como forma de catequese, organização comunitária e formação espiritual. Ao mesmo tempo, a precariedade estrutural denunciada por Sinzig evidencia que essa implantação ocorreu de modo fragmentado, dependente de esforços locais, da atuação de comunidades específicas e da persistência de indivíduos que desempenharam um papel articulador entre modelos estrangeiros e circunstâncias brasileiras.

É nesse contexto que a atuação de José Maria Wisniewski passa a adquirir maior nitidez. Sua formação no Instituto Missionário São Miguel, em Antônio Carlos (MG), sob a orientação de missionários verbitas ligados à renovação da música litúrgica, insere-o desde cedo em circuitos de circulação de repertórios, ideias e práticas associados ao Movimento Ceciliano no Brasil. Mais do que resultado de um percurso individual isolado, sua trajetória se constrói no interior dessas redes, que articulavam referências europeias e mediações locais por meio de

periódicos, correspondências e iniciativas editoriais. Wisniewski não apenas se apropria desse horizonte estético, mas passa a atuar como um de seus agentes, colaborando com a revista *Música Sacra* de Petrópolis²² e mantendo intercâmbio com compositores e regentes vinculados à prática coral e litúrgica. Sua posterior experiência formativa na Europa, especialmente em Roma e Regensburg, amplia esse campo de referências e consolida uma posição intermediária entre modelos restauristas internacionais e as condições concretas da música de Igreja no Brasil. Compreender sua atuação implica, portanto, situá-la menos como expressão de uma herança linear e mais como resultado de um trânsito contínuo entre centros formativos, mediações editoriais e práticas locais, dinâmica que encontrará no Mater Verbi sua realização mais duradoura.

4.3 GESTO AUTOBIOGRÁFICO E MEMÓRIA MUSICAL: OS ESCRITOS DE PE. JOSÉ MARIA WISNIEWSKI

A inflexão autobiográfica presente nos escritos de Pe. José Maria Wisniewski revela um modo singular de reorganizar, no âmbito da prática coral, a tradição litúrgica que moldou sua formação. Mais do que registrar eventos, repertórios ou impressões pessoais, seus cadernos constituem um dispositivo reflexivo no qual a experiência musical é interpretada, ordenada e legitimada. Nesse movimento, a memória individual transforma-se em operador estético e pedagógico: Wisniewski faz de sua trajetória o ponto de articulação entre o ideal restaurista assimilado ao longo dos anos e a prática coral que viria a se consolidar no Mater Verbi. Ao escrever, comenta o universo litúrgico que conheceu e o reinterpreta por meio da disciplina, da clareza e da função espiritual da música, princípios estruturantes de sua formação que reaparecem, transfigurados, como critérios para o grupo que dirige. Suas anotações, cartas, diários, crônicas e reflexões funcionam, assim, como matriz de sentido, orientando não apenas a escolha de repertórios, mas também modos de escuta, convivência e transmissão musical. A escrita opera simultaneamente como método e como memória, reafirmando a música como meio de transcendência, formação espiritual e integração comunitária:

A música é o condimento de minha vida, desde que me possa lembrar. Menino cantor, depois jovem cantor, a seguir regente de corais no Instituto Missionário São Miguel (Borda do Campo) e no coral dos internos no Colégio Arnaldo (Belo Horizonte), quando recebi a designação para a Academia de Comércio de Juiz de Fora, em 1947, aqui continuei a transmitir aos alunos o amor pelo canto. (Wisniewski, [198-], n.p.)

²² Alguns exemplos das contribuições de Wisniewski à *Música Sacra* estão disponíveis no Anexo C.

Em diversos registros é possível perceber como religiosidade e musicalidade se articulam de modo precoce. Em seus diários, Wisniewski rememora jogos de infância em que improvisava regências, transformando o quintal em um espaço imaginado, com partituras esboçadas em folhas de caderno. Essas cenas, embora evocadas como lembranças remotas, são reconstruídas décadas mais tarde e revelam mais sobre a lógica de sua escrita do que sobre o fato histórico em si: a infância converte-se em matriz narrativa que sustenta a imagem de uma identidade sacerdotal e musical construída retrospectivamente.

Devo ter nascido com algum bacilo musical a girar-me nas veias. Meu pai – alfaiate de profissão – era clarinetista em bandas de música. Meu tio paterno, Inácio, lá na colônia Orleans, dispunha de um conjunto típico das colônias polonesas. Ele tocava requinta (ou clarinete), havia um violino e um contrabaixo e, talvez, mais algum instrumento de sopro (pistão). Para começar, tio Inácio, tirava umas notas no seu instrumento e batia o compasso com os pés. Era o tipo de música para casamentos, sobretudo, para dançar. [...] Até onde alcança a lembrança, minha infância estava cercada de música. Na colônia Abranches, onde morávamos no edifício da sociedade, os ensaios eram feitos no salão. No campo de Galícia, pelo que me lembro, no sótão havia estantes para os ensaios da banda. E o amplo quintal que se estendia atrás do nosso chalé duplo [...] Ali naquele quintal, trepados nos galhos de um pessegueiro, eu, o mano Alfonso, os primos que moravam perto fazíamos os nossos ensaios da banda. Um pedaço de pau substituiu o instrumento. E até tínhamos o luxo de dispor de verdadeiras partes: folhas de um velho caderno usado em aulas, eram por mim solenemente distribuídas para que cada um tocasse direito a sua parte. Isto quando eu tinha lá os meus 4 ou 5 aninhos por aí. (Wisniewski, [198-], p. 1)

Com relação à vida religiosa, o padre rememora a rotina de coroinha nas missas matinais do Pe. Estanislau Trzebiatowski (SVD)²³ como o momento em que a devoção começa a ganhar contornos mais definidos. A ideia do sacerdócio, ainda difusa, se intensifica na ocasião da primeira comunhão e incide inclusive sobre os conflitos familiares quanto ao futuro profissional. Em relato bem conhecido, ele recorda a resistência da mãe, que desejava vê-lo dentista, e o argumento radical com que encerra a questão: “Se não ser (for) padre, eu morro” (Wisniewski, 1993, p. 208). Como analisa Dias (2021), a vocação não emerge de um plano longamente amadurecido, mas da convergência entre a presença cotidiana de um sacerdote

²³ Pe. Estanislau Trzebiatowski (1877–1945) veio ao Brasil para trabalhar com os emigrados poloneses, estabelecendo-se em Curitiba, onde finalizou a construção da igreja de S. Estanislau, no centro da cidade, organizou a paróquia, fundou a escola paroquial e o coral Santa Cecília. Foi também proprietário e redator da *Gazeta Polska w Brazylia* (Jornal Polonês no Brasil) até 1935 (Wachowicz; Malczewski, 2000).

verbita, o envolvimento nas liturgias paroquiais e a atmosfera de religiosidade doméstica. Esses episódios, tal como narrados, já não pertencem ao tempo da infância, mas ao tempo da escrita: são reconstruídos a partir de uma consciência tardia, para quem a cena juvenil funciona como matriz narrativa de uma vida dedicada ao canto e ao ministério. Em relato, comenta:

Em casa, ergui um pequeno altar onde nem mesmo faltava um sacrário – feito com uma latinha que se abria como uma tampa giratória. E até uma campainha. E fiéis, os havia porque meus irmãos se prestavam a assistir às minhas Missas e até a ouvir as minhas pregações que se faziam do alto de uma cadeira. (Wisniewski, 1985, p. 107)

Esse impulso precoce, que unia imaginação musical e fascínio pelo sacerdócio, reencontra um ambiente institucional propício quando ingressa no Juvenato da Congregação do Verbo Divino em Juiz de Fora. Aos treze anos, em contexto de limitações materiais que já o levavam a pensar no primeiro emprego, é o próprio Pe. Trzebiatowski quem o conduz ao seminário, ao fim de novembro de 1926, com o consentimento dos pais. Esse deslocamento inaugura a formação eclesiástica e marca a passagem “definitiva” da infância comum para a vida sacerdotal, mas o faz de modo fortemente contingente, inscrito nas redes pastorais da Congregação do Verbo Divino (Dias, 2021). O encaminhamento a Juiz de Fora deve ser lido, nesse quadro, menos como escolha estratégica e mais como desdobramento quase natural dessas mesmas redes verbitas. Como mostra Dias (2021), a cidade constituía, à época, um dos principais centros da Congregação do Verbo Divino no Brasil e, portanto, apresentava condições propícias para a circulação de práticas e repertórios associados ao Movimento Ceciliano, em grande parte devido à atuação de figuras como J. B. Lehmann e Jorge Braun. Não se trata, portanto, apenas de mudança geográfica, mas de inserção num circuito específico de circulação de repertórios, métodos e práticas editoriais ligados à restauração da música de igreja. A trajetória de Wisniewski se ajusta a essa paisagem: o “acaso” da vocação mediada pelos verbitas em Curitiba encontra, em Juiz de Fora, um ambiente no qual a devoção familiar e a musicalidade se reorganizam segundo os princípios estéticos e litúrgicos associados ao Cecilianismo.

Figura 20 – Padre José Maria Wisniewski, em seu primeiro ano no Instituto Missionário São Miguel (Borda do Campo), aos 13 anos.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

No Juvenato da Congregação do Verbo Divino, estudou violino com o Pe. Henrique Otte (SVD) e chegou a integrar o coral de meninos como contralto, guiando-se, antes de saber ler notação musical, pela memorização das posições no instrumento (Dias, 2021). Sua formação se aprofunda no Instituto Missionário São Miguel, na Borda do Campo (MG), onde passa cinco anos decisivos. Ali, sob a orientação do Pe. Jorge Braun, vivenciou um ambiente que o introduziu ao canto-chão, aos repertórios monofônicos e às primeiras noções de harmonia em

um contexto em que a polifonia clássica era pouco explorada (Dias, 2021).²⁴ O contato com Braun desperta seu desejo de compor, ainda incipiente, mas decisivo para o horizonte musical que o acompanharia por toda a vida. Em seus registros, reconhece as limitações de sua formação inicial: “Tivesse tido mais formação no início e outro teria sido meu roteiro” (Wisniewski, [198-], p. 7), mas também destaca o esforço do mestre em sustentar a prática musical do Instituto, provendo repertório próprio diante de um acervo escasso.²⁵

O interesse do Padre Jorge pela formação, ao menos de alguns, fez com que nos ministrasse aulas de harmonia. [...] Um longo caminho ainda me restava a trilhar, mas aquela introdução muito me ajudou. Fui aprendendo pela prática, pela observação. (Wisniewski, [198-], p. 7)

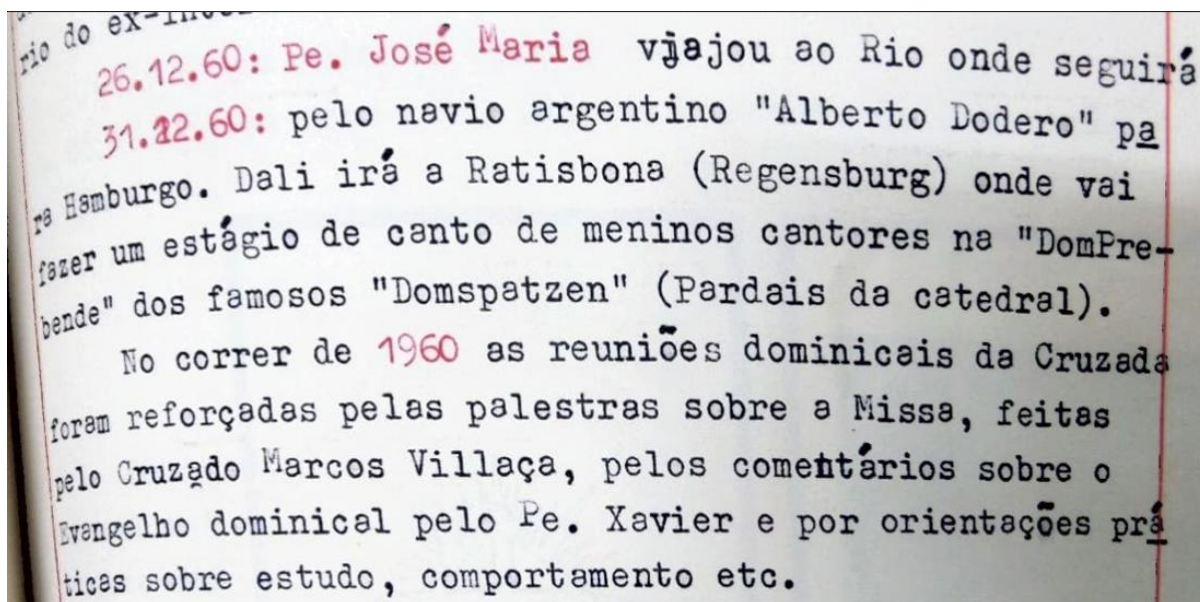
Com base nessa formação inicial, a etapa seguinte amplia seu horizonte musical e intelectual. Depois de cursar filosofia no Seminário do Espírito Santo, em Santo Amaro (SP), e teologia na Pontifícia Universidade Gregoriana, Wisniewski realiza, entre 1935 e 1938, as etapas formais de ordenação, culminando com sua ordenação sacerdotal em 30 de outubro de 1938 e a celebração da primeira missa no dia seguinte. Em Roma, compõe em 1938 sua primeira obra integral. Seu retorno ao Brasil ocorre em abril de 1939, quando assume o magistério no Instituto Missionário São Miguel até dezembro de 1941, articulando regência, formação litúrgica e ensino musical. Nos anos seguintes, transita por diferentes contextos institucionais: leciona no Colégio Arnaldo (1942–43; 1945–46), exerce funções pastorais na paróquia de Laranjeiras no Rio de Janeiro e, finalmente, estabelece-se em Juiz de Fora, em 1947, como professor da Academia de Comércio. Esses deslocamentos sucessivos, mais do que etapas lineares de uma carreira, configuram o terreno a partir do qual Wisniewski passa a interpretar sua própria trajetória: é nesse processo de retornos, remanejamentos e recomeços que seu percurso biográfico adquire densidade reflexiva e começa a ser elaborado nos escritos que produz décadas mais tarde, quando sua saúde declinante e a progressiva perda auditiva intensificam a necessidade de registrar, ordenar e transmitir a memória de si.

²⁴ “As obras executadas nas missas solenes eram comumente obras compostas por Jorge Braun (dentre as quais: *Missa de São Miguel*, *Missa Mater Amabilis*, *Missa de São José*, o hino *O Heros*) e de outros compositores como Alban Lipp e Peter Griesbacher” (Dias, 2021, p. 34).

²⁵ Relembra-se aqui o contexto histórico narrado por Frei Pedro Sinzig a respeito do cenário da música litúrgica no Brasil em princípio da década de 1930, condizente com o que foi vivido pelo padre José Maria Wisniewski em formação inicial.

É sabido que os restauristas concebiam a formação musical como parte indissociável de um projeto pedagógico mais amplo, no qual o ensino do canto coral estava intrinsecamente ligado à formação litúrgica e à educação escolar. Em muitos coros de meninos, esse tripé permanece operativo ainda hoje: aprender a cantar é, simultaneamente, aprender a participar da liturgia e a constituir modos de atenção, disciplina e sensibilidade que estruturam a vida escolar e comunitária. A prática instrumental, frequentemente introduzida como complemento ao canto, reforça essa integração entre técnica, espiritualidade e formação ética. Essa concepção encontra expressão exemplar nos Regensburger Domspatzen, grupo com o qual Wisniewski teve contato direto e cujo lema, *Singen, Leben, Lernen*, explicita a visão de que cantar, viver e aprender compõem um único processo formativo.²⁶ Não surpreende, portanto, que no próprio Mater Verbi ele tenha recriado essa arquitetura pedagógica, onde além do coral, instituiu nos anos 1980 uma camerata de cordas, reiterando o princípio, herdado da tradição cecilian, de que a educação musical floresce plenamente quando integra repertório vocal, prática instrumental e formação espiritual em um mesmo horizonte de sentido.

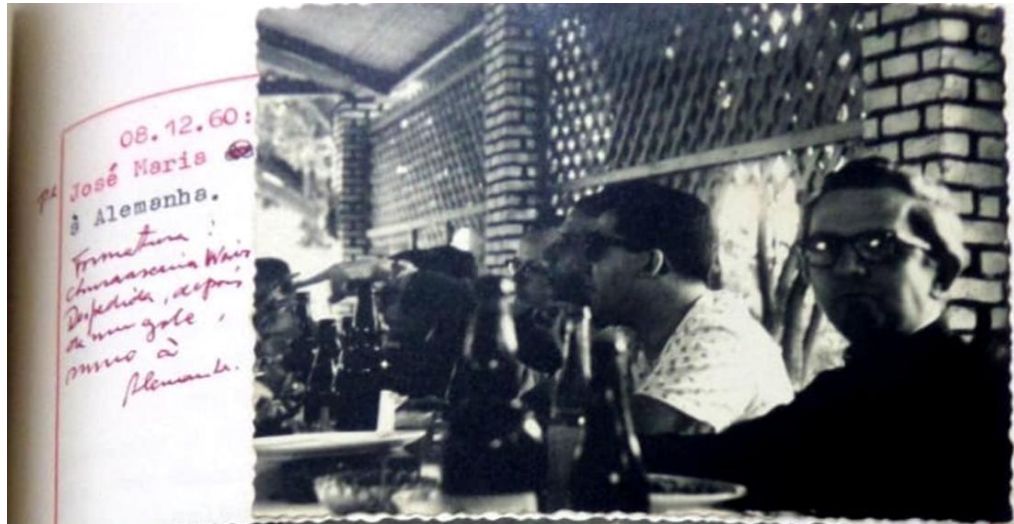
Figura 21 – Registro do próprio padre José Maria Wisniewski, contido no Tomo II - Crônica Reconstituída da Academia (1953 a 1975), a respeito de sua ida à Regensburg.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

²⁶ Referência ao contato da pesquisadora com os *Regensburger Domspatzen* durante a estadia de pesquisa na Alemanha em novembro de 2025. No Anexo D encontra-se também a carta de Theobald Schrems, então regente dos *Domspatzen*, à Wisniewski, a qual seria um ‘ensejo’ para o estágio em 1961.

Figura 22 – Sequência do registro contido no Tomo II. Despedida do padre, antes de sua ida à Alemanha.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

Figura 23 – Registros de Regensburg, por padre José Maria Wisniewski, contidos no primeiro volume dos álbuns fotográficos do Mater Verbi. Na imagem, o então regente do Regensburger Domspatzen, Theobald Schrems.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

Figura 24 – Registro da Camerata Mater Verbi, contido no segundo volume da crônica do coral. Trata-se de um recorte da matéria do jornal Tribuna de Minas, em 1982, a respeito do primeiro concerto do grupo.²⁷



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

Importa notar, contudo, que essa narrativa formativa não foi escrita no calor das vivências, mas reconstruída posteriormente, sobretudo nos anos finais de sua vida. Como demonstram Dias (2021) e estudos subsequentes, o aumento significativo de sua produção autobiográfica coincide com o agravamento dos problemas de saúde, especialmente a degeneração auditiva. Confrontado com limites corporais que comprometiam sua escuta e sua atuação coral, Wisniewski intensifica o gesto de escrever, mobilizando a escrita como instrumento de elaboração reflexiva de sua trajetória e como estratégia de registro e organização da memória musical. Assim, os relatos de infância, juventude e formação deixam de ser meras

²⁷ A matéria pode ser lida no Anexo E.

recordações e passam a integrar uma obra de si, na qual a escrita opera como dispositivo de memória e como estratégia de continuidade. Seus diários tardios buscam unificar as diversas fases de sua vida, conectando o menino cantor, o jovem seminarista, o regente e o sacerdote num mesmo arco narrativo que legitima a prática coral do Mater Verbi como desdobramento orgânico de sua própria história.

É nesse contexto que a escrita de Wisniewski adquire um sentido ampliado: não apenas como registro, mas como gesto performativo que transforma a vida em arquivo e o arquivo em modo de presença. Seu processo autobiográfico não recompõe o passado de maneira linear, mas o reorganiza a partir de valores, afetos e visões que orientaram sua atuação pedagógico-musical. A relação entre música, texto e memória, construída em seus cadernos, prepara, assim, o terreno para compreender o Mater Verbi como um espaço em que a tradição é continuamente se mantém e se reelabora pela prática, e no qual o passado encontra, no canto e na escrita, formas de permanência.

Importa assinalar que não se trata, aqui, de reconstituir exaustivamente sua biografia, já abordada em profundidade em minha dissertação de mestrado,²⁸ mas de elucidar os elementos formativos necessários à compreensão da gênese e da configuração do Mater Verbi. Essa perspectiva conduz diretamente ao item seguinte, dedicado a examinar repertório e performance como tecnologias de memória. A fim de oferecer ao leitor um panorama sintético dos principais marcos dessa trajetória, sem substituir a análise interpretativa desenvolvida ao longo do capítulo, apresenta-se a seguir um quadro cronológico da vida e atuação de Pe. José Maria Wisniewski, elaborado a partir das fontes documentais e autobiográficas analisadas nesta pesquisa.

²⁸ Link para a dissertação disponível em: https://www2.ufrj.br/ppgac/wp-content/uploads/sites/139/2021/05/Disserta%C3%A7%C3%A3o-J%C3%A9ssica-Wisniewski-Tutto-%C3%A8-scherzo-d_amore.pdf

Tabela 1 – Marcos temporais da trajetória de Pe. José Maria Wisniewski na constituição de práticas de memória musical

Ano / Período	Evento
1913	Nascimento de José Maria Wisniewski Filho, em Curitiba (PR), em colônia de imigrantes poloneses, em família de forte tradição católica.
Infância e juventude	Primeiro contato com a música e com o canto coral ainda na infância, experiência que o próprio padre identifica como fundante de sua vocação musical e sacerdotal.
Anos iniciais de formação	Ingresso no Instituto Missionário de São Miguel (Borda do Campo, Juiz de Fora), onde atua como menino cantor e, posteriormente, como regente de corais internos.
Década de 1930	Estudos de filosofia no Seminário do Espírito Santo, em Santo Amaro (SP), seguidos por estudos teológicos na Pontifícia Universidade Gregoriana, em Roma, por quatro anos.
1938	Composição de sua primeira obra musical integralmente autoral, durante residência na Europa, ainda no período de formação.
1939–1941	Retorno ao Instituto Missionário de São Miguel como professor.
1942–1943 / 1945–1946	Atuação docente no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte (MG), exercendo funções ligadas ao ensino e à prática coral.
1947	Designação para o Colégio Academia de Comércio, em Juiz de Fora (MG), local onde permanecerá até o fim da vida e onde dará continuidade sistemática ao ensino do canto coral.
1953	Fundação oficial do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, do qual foi fundador e primeiro regente.
Décadas de 1950–1960	Consolidação do Mater Verbi como espaço central de sua atuação pedagógica, musical e comunitária; produção contínua de obras musicais e textos escritos.

1967	Co-fundação da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil, inspirada em modelo internacional, passando a exercer papel ativo na articulação nacional de corais infantis.
1973	Início sistemático da escrita das Crônicas do Coral Mater Verbi e dos Tomos do Colégio Academia, movimento de organização autobiográfica e institucional da memória.
1974	Transferência da regência do Mater Verbi a outros músicos, em função do progressivo comprometimento de sua audição, mantendo-se como diretor artístico e colaborador.
1970–1990	Atuação como presidente da Federação Nacional dos Meninos Cantores por aproximadamente 25 anos; organização e participação em congressos nacionais e internacionais.
Década de 1980	Intensificação da escrita de diários, retiros e meditações, com recorrência de temas ligados à memória, à finitude e à corporeidade.
1994	Submissão a cirurgia e afastamento progressivo das atividades regulares, em contexto de saúde fragilizada.
1995	Falecimento de Pe. José Maria Wisniewski, em Juiz de Fora (MG), deixando como legado o Coral Mater Verbi, sua obra musical e seu vasto acervo escrito.

Fonte: Autora, 2026

4.4 REPERTÓRIO, PERFORMANCE E A PRODUÇÃO DA CONTINUIDADE SIMBÓLICA

A concepção expandida de arquivo delineada anteriormente encontra, no repertório e nas práticas performativas do Coral Mater Verbi, uma de suas expressões mais concretas. Se a escrita dos diários transforma a memória em gesto, é na performance que esse gesto se reencarna, reafirmando a tradição que o funda. A música, nesse contexto, deixa de ser apenas matéria sonora para tornar-se modo de permanência: uma tecnologia de memória na qual o passado se projeta no presente pela mediação da voz, do corpo e da escuta. A fundação do Mater Verbi, em 1953, inscreve-se diretamente nessa lógica. O coro organiza, no plano pedagógico e estético, o legado restaurista que moldou a formação de Wisniewski. Não se trata apenas de

imitar modelos europeus, mas de traduzir a disciplina coral, a espiritualidade e a pedagogia litúrgica do Movimento Ceciliano para o contexto local. Sua prática combinava rigor técnico, formação moral e educação sensível, articulando o tripé canto–liturgia–educação em chave comunitária. Como demonstra Dias (2021), a criação do grupo resultou da convergência entre esse ideal restaurista e redes internacionais de meninos cantores que ofereciam a Wisniewski um horizonte de referência.

Nos fins da década de 1940, o Colégio Academia já possuía um pequeno coral interno, que o padre descreve como “um conjunto bem modesto” (WISNIEWSKI, [198-], p. 1). A ambição de formar um coro de meninos mais elaborado permanecia então apenas como desejo latente, embora alimentado pelo conhecimento que tinha dos grandes modelos europeus e dos Canarinhos de Petrópolis,²⁹ com cujo fundador, Frei Leto Bienias, mantinha correspondência desde 1945. O estímulo decisivo viria em 1950, quando Wisniewski passou a receber em Juiz de Fora a revista *Pueri Cantores* enviada de Paris. Como observa Dias (2021), a publicação chegava estranhamente endereçada a um coral “fantasma”, inexistente; para resolver a incongruência e, sobretudo, para ajustar-se a um referencial já presente em seu percurso e contexto, Wisniewski decidiu fundar o grupo. A materialização dessa intenção, entretanto, não foi imediata. Apenas no Natal de 1954 dezessete meninos cantaram juntos pela primeira vez na missa da meia-noite. No início de 1955, o grupo já dobrava de tamanho, somando outros dezessete meninos e quatorze jovens irmãos verbitas nos naipes de tenores e baixos. Nesse mesmo ano, o Mater Verbi adotou batinas padronizadas à maneira dos *Petits Chanteurs à la Croix des Bois* de Paris, inicialmente brancas, depois substituídas pelas cores vermelho e branco, marcando visualmente a filiação estética e institucional à tradição internacional dos meninos cantores.

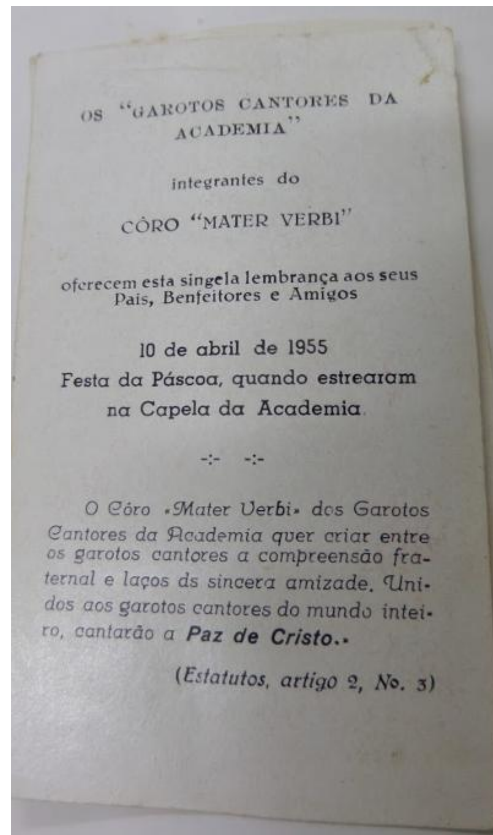
²⁹ Fundado em 1942, em Petrópolis (RJ), por Frei Leto Bienias, o coro dos Canarinhos de Petrópolis atuou de forma contínua na formação coral infantil e na difusão do repertório sacro e coral no Brasil ao longo do século XX. Inspirado em modelos europeus de coros de meninos, o grupo participou ativamente da circulação de práticas pedagógico-musicais no meio católico brasileiro. Informações institucionais disponíveis em: <https://www.canarinhos.com.br/>. Acesso em: 05 jan 2026.

Figura 25 – Foto histórica da primeira formação do Mater Verbi (1954–1955), retirada do primeiro volume dos álbuns fotográficos, com as batinas brancas.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2023)

Figura 26 – Pequeno impresso, feito como “lembança” do primeiro concerto do Mater Verbi, anexado no Tomo II - Crônica Reconstituída da Academia (1953 a 1975).



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

Figura 27 – Carta de J. B. Lehmann a Wisniewski, parabenizando pela estreia do Mater Verbi. Registro contido no primeiro volume de crônicas do coral.

23-04-1955: Carta do Padre Lehmann: "Só agora me é dado responder a sua belíssima missiva de 7 do corrente, portadora de tão auspiciosa notícia, da estréia dos "Garotos Cantores da Academia". Que idéia luminosa o caro confrade teve, de chamar à existência um Côro congênere aos tão admirados coros já existentes dos "Canarinhos" de Petrópolis, dos "Domspatzen" de Ratisbona, dos "Wiener Saengerknaben", etc! Aceite, caro Pe. José Maria, os mais efusivos parabéns, pela realização dessa grandiosa idéia, à qual, de certo, reservados serão belos triunfos no futuro...Quando teremos o prazer de ver uma fotografia dos "Garotos Cantores"?...e ouvir o primeiro concerto?...Na caridade do Verbo Divino, grato confrade

Pe. João B. Lehmann (20-4-55)

Fonte: Arquivo Mater Verbi (2019)

As condições materiais do coro, no entanto, eram ainda modestas. Como registra Dias (2021, p. 53–54), não havia sala própria, e os ensaios ocorriam de forma itinerante no Colégio Academia, divididos entre Wisniewski, responsável por tenores e baixos, e o Pe. Artur Schwab, primeiro organista do grupo, que ensaiava sopranos e contraltos. A diminuição posterior de tenores e baixos, após o fechamento do noviciado em Juiz de Fora, não comprometeu a continuidade do coral, que seguia se apresentando em missas na capela do colégio e, ocasionalmente, em pequenos concertos e viagens dentro do estado. O repertório, significativamente influenciado pelo Movimento Ceciliano, incluía motetos, missas polifônicas e cantochão; Braun, Lipp, Lehmann e Griesbacher eram presenças constantes, enquanto Palestrina e Viadana só apareciam esporadicamente devido à exigência técnica e ao escasso tempo de ensaio. Atento às transformações litúrgicas introduzidas pelo Concílio Vaticano II, Wisniewski passa a compor obras que procuram articular a tradição polifônica com as diretrizes estabelecidas pelo *Sacrosanctum Concilium* (1963), documento conciliar que reformulou a compreensão da música litúrgica ao enfatizar a participação ativa da assembleia e a valorização das línguas vernáculas. Nesse contexto, inscrevem-se composições como a *Missa Polifônica Comunitária em Honra de Santa Cecília* (1965), concebida para integrar o canto coral à participação da assembleia, e a *Missa Acadêmica* (1969), integralmente escrita em língua portuguesa.³⁰

A partir de 1959, a colaboração com Frei Leto Bienias intensifica-se quando Wisniewski permanece um mês em Petrópolis. Dessa convivência emergem trocas importantes entre o Mater Verbi e os Canarinhos de Petrópolis, culminando posteriormente na fundação da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil, coligada à federação internacional de Mailliet. Entre 1953 e 1960, o Mater Verbi expande-se em número e prestígio, ganhando reconhecimento dentro da comunidade verbita e do Colégio Academia. Lentamente deixa de ser um agrupamento escolar de alunos que cantam para tornar-se um corpo coral com missão própria: difundir a música sacra e litúrgica para além dos limites da instituição. Nesse sentido, ainda que Wisniewski não tenha exercido diretamente a missão *ad gentes*³¹ característica da Congregação do Verbo Divino, sua atuação à frente do Mater Verbi configura uma modalidade distinta, porém coerente, de missão: a evangelização pela música. O coral torna-se, assim,

³⁰ Os exemplares das mesmas encontram-se no Anexo F.

³¹ A expressão *ad gentes*, de origem latina, refere-se à missão evangelizadora dirigida a povos não cristianizados, tradicionalmente associada à atuação missionária da Igreja Católica fora de contextos já evangelizados.

extensão pedagógica e formativa de sua visão de mundo, na qual formação espiritual, disciplina estética e educação musical compõem um mesmo projeto de sensibilização.

A materialidade dessa memória torna-se ainda mais evidente quando se observa a diversidade de obras que, ao longo das décadas, sustentaram a prática musical do Mater Verbi. Como demonstra Dias (2024), o repertório do grupo abrange desde peças litúrgicas vinculadas ao Movimento Ceciliano até incursões constantes na polifonia renascentista de Palestrina, Ingegneri, Praetorius e Gallus, trabalho amplamente documentado nos LPs e CDs do coral. A presença regular do cantochão nas celebrações solenes funciona como eixo de estabilidade estilística, enquanto as composições e adaptações pós-conciliares de Wisniewski, escritas em língua vernácula, revelam a capacidade de ajustar modelos herdados às exigências litúrgicas contemporâneas. A partir da década de 1980, sob a regência de Fernando Vieira, essa paisagem sonora se amplia pela incorporação de repertórios do Barroco e do Classicismo, bem como de compositores brasileiros do século XX – Villa-Lobos, Mignone, Ronaldo Miranda, Ernani Aguiar e Osvaldo Lacerda, entre outros. Em gravações mais recentes, obras do folclore brasileiro e da MPB, como “Muié Rendeira”, “O Cio da Terra” e “Aquarela Brasileira”, assumem lugar significativo, indicando não apenas expansão estilística, mas também sensibilidade às matrizes culturais locais. Essa combinação de repertórios, por conseguinte, evidencia que o Mater Verbi não reproduziu mecanicamente o modelo europeu de meninos cantores; ao contrário, configurou uma síntese musical própria, adaptada ao contexto brasileiro e às expectativas de sua comunidade.

A distinção entre repertório litúrgico, renascentista e brasileiro permite perceber com maior precisão a complexidade estética do grupo. O repertório litúrgico, fortemente modelado pelo Cecilianismo, organiza a dimensão ritual da prática coral e sustenta a identidade devocional do Mater Verbi. Já o repertório renascentista, incorporado sobretudo em concertos e gravações, atua como horizonte técnico e estilístico, oferecendo ao grupo um conjunto de procedimentos contrapontísticos e recursos de escrita vocal que amplia sua competência interpretativa e reforça sua filiação a práticas internacionais de canto coral. Por sua vez, o repertório brasileiro, seja o folclórico, seja o erudito contemporâneo ou a MPB, introduz marcas culturais específicas, constituindo o traço que distingue o Mater Verbi de forma inequívoca de seus congêneres europeus: ao articular diferentes matrizes musicais, o coral projeta uma identidade que se reconhece simultaneamente litúrgica, histórica e comunitária.

A amplitude desse repertório torna-se ainda mais perceptível quando se observam os registros fonográficos deixados pelo grupo, que permitem acompanhar, em suportes materiais distintos, a evolução estética e performativa do Mater Verbi ao longo de quase duas décadas. Como indica Dias (2021; 2024), o coral lançou cinco álbuns: dois LPs, gravados em 1988 e 1991, dedicados sobretudo à polifonia renascentista e ao repertório sacro tradicional; e três CDs, produzidos em 1993, 1997 e 2002, nos quais se adensam tanto a vertente concertística quanto a incorporação de obras brasileiras de concerto, folclore e MPB. Esses registros funcionam como estratos temporais da memória musical do grupo: documentam escolhas interpretativas, deslocamentos estéticos e reconfigurações identitárias que não seriam plenamente apreensíveis apenas pela via textual das crônicas ou pelo relato oral. Cada álbum, ao fixar em suporte técnico um repertório específico, torna-se testemunho de práticas que articulam tradição, reelaboração litúrgica e enraizamento cultural.

Figura 28 – Capa dos LPs (1988 e 1991, respectivamente).



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2024)

Figura 29 – Capas dos CDs (1997 e 2002), dispostas lado a lado. O álbum de 1993 não pôde ser identificado nos fundos documentais disponíveis.



Fonte: Arquivo Mater Verbi (2024)

A elaboração do quadro a seguir baseia-se na articulação entre fontes históricas de natureza distinta: as crônicas do coral, os documentos sonoros (LPs, CDs e gravações em fita), os registros escritos deixados pelo Pe. José Maria Wisniewski e a análise histórico-analítica apresentada por Dias (2024). O recorte temporal privilegia, sobretudo, os períodos compreendidos entre a atuação direta de Wisniewski e a regência de Fernando Vieira, fases em que o Mater Verbi experimentou maior densidade de atividades musicais e produção documental, permitindo uma observação mais consistente das transformações estéticas e práticas do grupo. A delimitação dos períodos fundamenta-se em critérios como variações estilísticas, mudanças de direção musical, reconfigurações litúrgicas decorrentes do Concílio Vaticano II e transformações observáveis na prática performativa e na escolha dos repertórios. Essa organização temporal busca oferecer um panorama sintético das inflexões mais significativas entre 1953 e 2002, evidenciando continuidades e deslocamentos no uso do repertório enquanto tecnologia de memória e elemento constitutivo da identidade coral. O quadro a seguir tem, portanto, caráter analítico, ao explicitar essas dinâmicas estéticas e funcionais ao longo do tempo.

Tabela 2 – Transformações do repertório do Coral Mater Verbi (1953–2002).

Período	Características gerais do repertório	Compositores / Estilos predominantes	Função e contexto
1953–1960 (fundação e primeiros anos)	Predomínio ceciliano; forte presença do cantochão; repertório ajustado às missas e solenidades.	Braun, Lipp, Lehmann, Griesbacher; introduções pontuais de Palestrina e Ingegneri.	Formação espiritual; consolidação técnica; alinhamento ao modelo dos meninos cantores europeus.
1960–1970 (pós-Concílio Vaticano II)	Introdução de obras em português; adaptações litúrgicas; convivência entre tradição ceciliana e vernacularização.	Wisniewski (adaptações), repertório pré-conciliar ajustado às novas normas.	Adequação litúrgica; ampliação da participação comunitária.
1970–1985 (revitalização e expansão)	Ampliação estilística; entrada de repertórios barrocos e clássicos; consolidação da prática concertística.	Praetorius, Gallus, Händel, Haydn; primeiras incorporações de música brasileira de concerto.	Concertos, eventos públicos; diversificação estética.
1985–2002 (período de maior atividade e gravações)	Forte presença de música brasileira (folclórica, erudita e popular); regravações de polifonia renascentista; síntese entre tradição e identidade nacional.	Villa-Lobos, Aguiar, Lacerda, Miranda, Mignone; MPB e folclore.	Construção de identidade comunitária; presença midiática; afirmação do coral como arquivo vivo.

Fonte: Autora, 2025

A observação desse conjunto de registros fonográficos e das práticas interpretativas do Mater Verbi conduz naturalmente a uma reflexão acerca das condições fenomenológicas do ato musical. Se, como argumenta Clifton (1983), a experiência musical não se limita ao evento sonoro isolado, mas se configura como modalidade da presença — isto é, como modo de aparecer que abrange ouvir, recordar, imaginar e mesmo antecipar musicalmente um gesto ou

frase melódica — então o repertório do coral não se esgota em suas execuções particulares, mas participa de um campo de significação mais amplo, no qual cada peça adquire densidade por meio de suas múltiplas emergências possíveis. Nesse horizonte, o fenômeno musical deixa de ser mero acontecimento acústico e passa a atuar como forma de sentido que transcende qualquer ocorrência singular, sustentando uma continuidade que só se realiza plenamente na experiência vivida. Essa compreensão permite avançar para a análise da performance coral como espaço em que o *Mater Verbi* articula presença, memória e valor.

A partir dessa compreensão, torna-se possível situar a performance do *Mater Verbi* no âmbito mais amplo da performatividade e do rito. Em Zumthor (2007), a performance é concebida como ato de presença, isto é, como um acontecimento que se realiza na co-presença corporal entre quem emite e quem recebe, no qual o sentido emerge das condições corporais, temporais e situacionais da execução, mais do que da transmissão de um conteúdo fixo. Por depender dessa interação, a obra só se constitui plenamente em ato, sendo reconfigurada a cada realização performativa. Nesse horizonte, o canto coral pode ser compreendido como uma prática em que corpo, voz e comunidade se organizam em uma presença compartilhada, produzindo uma experiência que excede a obra musical enquanto objeto escrito e se efetiva no próprio acontecimento da performance.

Schechner (1985), por sua vez, ao conceber a performance como comportamento restaurado,³² permite compreender como as práticas do *Mater Verbi* articulam repetição e transformação: cada execução litúrgica retoma modelos prévios, como a gestualidade herdada, a organização dos naipes e a disciplina corporal, ao mesmo tempo em que reconfigura esses elementos em novas circunstâncias rituais e afetivas. O rito, portanto, não é forma fixa, mas processo dinâmico, no qual a música atua como vetor de coesão e de memória. Desse modo, a performance coral se revela simultaneamente tradição e acontecimento, disciplina e invenção, constituindo um espaço em que a comunidade se reconhece, se reorganiza e se projeta no tempo por meio do gesto vocal coletivo.

Nesse horizonte, a performance coral não atua apenas como acontecimento estético, mas como operador de memória cultural, nos termos formulados por Assmann (2011). O rito,

³² “*Restored behavior is the core of performance. It is behavior that can be repeated, rearranged, reconstructed*” (Schechner, 1985, p. 35). Em tradução livre: “Comportamento restaurado é o núcleo da performance. É comportamento que pode ser repetido, rearranjado, reconstruído”.

entendido como prática reiterada dotada de forma, ritmo e duração, funciona como dispositivo de estabilização mnemônica, capaz de converter conteúdos culturais em estruturas relativamente duráveis de significação. No *Mater Verbi*, essa dimensão ritual organiza a temporalidade das celebrações, institui modos de conduta e sustenta a continuidade entre gerações de cantores. A presença musical, portanto, não se reduz à corporalidade ou ao som, pois se apoia em um regime de memória que conserva modelos sonoros e gestuais ao mesmo tempo em que os submete a processos de atualização. Assim, o rito musical opera como ponto de articulação entre lembrança e acontecimento, na medida em que cada performance reconfigura o patrimônio sonoro do grupo e o apresenta à comunidade que o escuta e o reconhece. Nesse processo, o coral afirma-se como espaço ativo de memória, capaz de manter vínculos com o passado enquanto produz formas renovadas de presença no presente.

Essa articulação entre memória e presença adquire outra densidade quando observada à luz da reflexão de Jean-Luc Nancy sobre a escuta. Para Nancy (2013), escutar não é receber passivamente um som, mas participar de um movimento de ressonância no qual o sujeito se constitui na relação com aquilo que escuta. A escuta opera como tensão entre dentro e fora, instaurando um espaço acústico que não pertence propriamente a ninguém, mas que se produz no reenvio contínuo entre as vozes. Nesse horizonte, a noção de co-escuta permite compreender o canto coral como prática em que cada emissão vocal existe apenas porque encontra, responde e se ajusta às demais. No *Mater Verbi*, essa dinâmica torna-se constitutiva da formação musical: cantar supõe habitar uma espacialidade sonora coletiva em que cada menino aprende a orientar sua própria voz pela vibração do conjunto. A performance coral não se reduz, assim, a uma soma de sons produzidos simultaneamente; ela se efetiva como campo de presença compartilhada, no qual escutar e cantar se sustentam mutuamente e onde o sentido emerge do entre, isto é, do espaço relacional que se abre quando vozes distintas passam a ressoar umas nas outras.

À luz do percurso teórico desenvolvido, a performance do *Mater Verbi* pode ser entendida como fenômeno que articula três dimensões fundamentais, cada uma contribuindo para a constituição do grupo enquanto prática estética e formativa. A perspectiva fenomenológica destaca a música como modo de relação com o mundo, centrado na atenção, na presença e na escuta que se produz entre corpos em interação. A dimensão performativa, ancorada em Zumthor e Schechner, evidencia o caráter ritual e processual do canto coral, no

qual gestos herdados são mobilizados conforme a situação e a comunidade que os realiza. Já a dimensão memorial situa o coro no âmbito da memória cultural tal como formulada por Assmann, compreendendo o repertório e as práticas como formas duráveis de preservação e transformação cultural. No *Mater Verbi*, essas dimensões convergem para produzir uma continuidade que não depende apenas de registros escritos ou fonográficos, mas da capacidade da música de gerar vínculos, produzir sentido coletivo e renovar tradições à medida que são vividas. Assim, a trajetória do grupo revela um modo particular de existir musicalmente no tempo.

5 *MATER VERBI*: ENTRE CONTOS E CANTOS

Há um instante, no percurso da escrita, em que as palavras cessam de explicar. O que antes se organizava em torno da definição passa a se acomodar no intervalo, em um espaço onde o pensamento já não se orienta pela formulação, mas pela permanência. É desse ponto de suspensão que emerge o impulso deste capítulo. Aqui, a pesquisa se volta para dentro, interessada menos em demonstrar do que em compreender aquilo que persiste. Se, nos capítulos anteriores, o movimento privilegiou a fundamentação conceitual e o mapeamento das formas da memória em suas dimensões culturais, técnicas e históricas, neste momento a escrita assume outro ritmo. A teoria se adensa na experiência, e o pensamento acompanha o compasso do próprio filme. Este capítulo final se constrói como um campo de aproximação, em que a argumentação já delineada encontra uma forma de continuidade que não se resolve no plano estritamente conceitual. A linguagem se desloca para um registro ensaístico, afinado ao modo de existir do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*. O que se apresenta, portanto, não se configura simplesmente como conclusão, mas como deslocamento metodológico, em que a argumentação cede lugar a uma operação de aprofundamento.

Penso este capítulo como o núcleo da matéria, a parte mais íntima do percurso. Se a superfície do tempo se deixa ver nas imagens e nas vozes, é nas camadas subterrâneas que o sentido se deposita. A pele, primeiro, é o que o tempo mais facilmente alcança: as marcas leves nas fotografias, o chiado de uma gravação, a luz que se dissolve na película. Sob a pele, acumulam-se as marcas do vivido e os resíduos da experiência; mais fundo, os ossos, estrutura que sustenta mesmo aquilo que começa a se desfazer. E, além disso, as células, onde o tempo se dobra sobre si mesmo e conserva, quase em segredo, a memória do que fomos. Ao descer a essas profundezas, a escrita se encontra com o corpo do arquivo, um corpo que respira e se move. É neste estrato mais profundo, onde o sentido se acumula, que este capítulo se detém.

O documentário *Mater Verbi* nasceu dessa zona liminar entre o visível e o lembrado. Não foi concebido exatamente como produto final, mas como experimento natural da pesquisa: um gesto que emergiu da escuta, do encontro entre o arquivo e o corpo que o manipula. Filmar o coral foi como caminhar entre sobrevivências: caixas de papéis, fragmentos de vozes, a poeira que repousa sobre o tempo... cada imagem registrada parecia prolongar o gesto de guardar. O filme, assim, se construiu nesse exercício de atenção, buscando acompanhar o modo como a

memória se manifesta, em hesitações, silêncios e discontinuidades. A montagem, nesse sentido, não resultou de uma ordem prévia, mas de afinidades sutis entre os fragmentos, como se as imagens se reconhecessem mutuamente. *Mater Verbi* tornou-se, assim, o lugar onde o pensamento sobre a memória se faz corpo, como uma tradução visual do próprio processo de lembrar.

A reflexão que aqui se desenvolve fundamenta-se em um conjunto de autores que, a partir de perspectivas distintas, compreendem a memória como experiência viva. Em Walter Benjamin (1987), o tempo histórico se interrompe, permitindo que o passado emergja no presente sob a forma de reconhecimento. Merleau-Ponty (1999), ao compreender o corpo como meio geral de ter um mundo, inspira o gesto fenomenológico que orienta o olhar e a própria experiência de filmar. Em Bachelard (1979), matéria e imaginação se articulam na medida em que sua poética compreende a imagem como forma de habitar, espaço em que a experiência adquire interioridade. Breton (1924), por sua vez, confere ao acaso uma função reveladora e entende o surreal como o instante em que o real se reconfigura pela ação da imaginação. McLuhan (2007) amplia essa perspectiva ao mostrar que cada meio transforma as formas de percepção e, com elas, o próprio modo de lembrar. Rancière (2013) lembra que a arte é o espaço em que o visível e o dizível se reconfiguram, instaurando novas formas de partilha. E Yeats (2007) oferece a imagem do movimento em espiral — metáfora que aqui se converte em modo de compreender a memória como fluxo contínuo de retornos e renascimentos. Essas vozes, reunidas, compõem a tessitura teórica deste capítulo e sua música subjacente: uma polifonia de pensamentos que se fazem na experiência do filme.

O que segue é, portanto, um percurso entre teoria e gesto. No item 5.1, o documentário é compreendido como narrativa de memória, em que o cinema se afirma como meio de pensamento e como forma de elaboração temporal da lembrança. No 5.2, o foco se desloca para a linguagem e a poética do filme, examinando a voz, o ritmo e os modos pelos quais a palavra se converte em escuta. No 5.3, o processo criativo é abordado como experiência fenomenológica, atenta às relações entre percepção, imagem e tempo. Por fim, o item 5.4 se detém no percurso material de realização do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos*, articulando referências estéticas, escolhas narrativas e condições concretas de produção, para então se abrir ao gesto de recolhimento que encerra o capítulo: uma pausa em que o canto cessa e o silêncio se apresenta como possibilidade de sustentação. Assim, este capítulo não conclui a

tese, mas a reconduz ao seu princípio, afirmando a memória como corpo em transformação, o tempo como dimensão operativa e o cinema como espaço em que o pensamento encontra, por fim, a sua imagem.

5.1 O DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA DE MEMÓRIA

Conforme abordado no primeiro capítulo, esta tese começou com uma busca: compreender como a memória se inscreve nos meios, como ela se desloca entre as formas orais, escritas e visuais, e de que maneira cada uma dessas instâncias molda as formas individuais e coletivas de recordação. Ao longo dos capítulos, percorri o trajeto entre a música e a imagem, entre o arquivo (espaço da conservação) e a performance (espaço da presença), acompanhando o itinerário que a própria memória traçou. Um percurso irregular, por vezes subterrâneo, que transita entre diferentes espaços sociais: da memória oficial, sustentada pelos registros institucionais; àquela outra, de natureza popular e afetiva, que se recolhe em fontes não oficiais e preserva o que escapa à história documentada. Chegar ao filme *Mater Verbi: entre contos e cantos* é, de certo modo, retornar ao ponto de origem deste trabalho, mas com outra consciência: se antes o interesse estava em compreender como as lembranças são preservadas, agora trata-se de observar como e de quais maneiras o ato de recordar se materializa. Um filme documentário não se faz apenas de imagens reunidas em ordem cronológica, mas do modo como o tempo é tecido dentro delas. Cada fragmento traz algo que o antecede: a captura de um gesto, uma lembrança, uma ausência.

No caso em questão, tratava-se de permitir que a própria memória encontrasse seu próprio modo de aparecer, não necessariamente buscando fixar uma espécie de história real, ou versão oficial. Procurei permitir que o visível se misturasse ao imaginado, e que o olhar pudesse, por instantes, tornar-se instrumento de evocação. Pois, conforme proposto por Rancière (2013), o cinema é o lugar onde o fato e a ficção se interpenetram, criando um terceiro espaço: o da imaginação como forma de conhecimento. A ideia de “ficção documentária”, abordada brevemente no primeiro capítulo, procura revelar a estrutura poética de toda forma de lembrança. Recordar é sempre narrar, e toda narrativa, ainda que fundada em fatos, reorganiza o vivido em uma composição estética, e o documentário vem a inserir-se neste entrelugar.

O cinema, mais do que um dispositivo de registro, opera como forma de pensamento sensorial. Em *Mater Verbi: entre contos e cantos*, ele se tornou o espaço onde a memória

encontra nova forma de existência, onde o som e a luz assumem o lugar da voz. A câmera não apenas observa, mas prolonga o gesto de escuta; o ato de filmar não descreve o coral, mas o faz novamente acontecer, instaurando outra forma de presença. A reflexão de McLuhan (2007) sobre o cinema como meio que transforma a percepção permite pensar o próprio filme como mensagem. A lembrança, aqui, se apresenta como experiência que se constitui no ato de ver. O canto, que outrora era o meio natural da transmissão, é agora reconfigurado pela imagem em movimento. O aparato técnico (a câmera, o microfone, a luz) assume a função de transmissão que, na Antiguidade, cabia às musas de *Mnemosyne*: guardar e fazer circular o conhecimento, torná-lo novamente visível.

A proposta do filme, portanto, não se limita a narrar o coral, mas a transpô-lo para outro meio. Se, como visto no primeiro capítulo, a escrita, a fotografia e a gravação sonora configuram técnicas de preservação da memória, o cinema condensa e prolonga todas elas, reunindo imagem, som e movimento em um mesmo gesto. Para McLuhan (2007), todo meio é uma extensão dos sentidos humanos, e cada tecnologia reconfigura a maneira como o mundo é percebido. O modo como a câmera se demora sobre os rostos, como a luz se arrasta pelas superfícies, como o som se prolonga depois que a voz já cessou, tudo isso constitui um gesto de rememoração. Cada escolha técnica é também uma escolha estética, e cada decisão estética, inevitavelmente, uma forma de pensamento.

Ao narrar o coral e a vida do Padre José Maria Wisniewski, o filme fabrica também uma narrativa de si. Há, em sua estrutura, uma linha autobiográfica diluída, mas perceptível. Não propriamente uma confissão ou um relato de autor, e sim o que Faedrich (2015) chama de pacto ambíguo (ainda que em campo literário), corroborando com Rancière (2013): um jogo entre o real e a ficção, entre a experiência vivida e a escrita de si como construção. A câmera, nesse sentido, documenta o outro e, também, o próprio gesto de quem filma. É uma presença que se revela e se disfarça ao mesmo tempo, instaurando a dúvida sobre quem olha e quem é olhado. Klinger (2008), partindo da leitura de *A genealogia da moral*, de Nietzsche (2004, p. 36), amplia esse entendimento ao propor a escrita de si como performance. Para o filósofo, “não existe ser por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – e a ação é tudo”. Com base nessa premissa, Klinger compreende que o gesto de criação não decorre de um sujeito fixo, mas se constitui no próprio ato de se fazer. Filmar, assim, é atuar diante da

memória, ocupar o espaço em que autor e objeto se confundem. O registro deixa de ser mera observação e torna-se presença: um ato que se cria enquanto acontece.

A partir desta base teórica, retomo a premissa essencial deste trabalho: a memória não é simples preservação, mas movimento; um fluxo que se renova a cada evocação. Essa natureza dinâmica aproxima o cinema do conceito benjaminiano de *Jetztzeit*, já discutido no primeiro capítulo, um tempo que não se sucede, mas se condensa, saturado de outros instantes. No documentário *Mater Verbi*, cada imagem carrega um fragmento dessa temporalidade expandida. O coral de ontem e o de hoje coexistem não somente por artifício de montagem, mas pela própria natureza da imagem fílmica, capaz de reunir, em um mesmo plano, aquilo que o tempo separa.

Essa compressão do tempo no espaço da imagem traz consigo uma consciência aguda do meio. As antigas gravações, fotografias, diários e documentos são reinterpretados pela lente cinematográfica, que atua como filtro e tradução. A presença das câmeras, microfones e luzes transforma também o próprio acontecimento. Entre os coralistas, durante as filmagens, percebia-se um leve desconcerto: o nervosismo antes da primeira nota, o olhar que hesitava entre a lente e o regente, a respiração contida. A concentração habitual dos ensaios ganhava nova feição sob o olhar técnico e se convertia em consciência, como se cada nota precisasse considerar também o espaço invisível da câmera. Esse deslocamento revela como o meio interfere na experiência e como a performance, antes essencialmente musical, passa a conter uma dimensão cinematográfica. Mais do que um procedimento técnico, essa transposição configura um gesto de criação. A mediação dos meios, assim, reorganiza as formas de percepção, redefine o modo como vemos e escutamos o coral e altera, em consequência, o próprio estatuto do real. O espectador deixa de observar à distância e passa a participar da construção do sentido. O filme, desse modo, torna-se partilha: um espaço de encontro entre quem vê, quem é visto e o tempo em que essa relação se inscreve.

Ao longo de toda a tese, percorri o caminho que vai da voz ao olhar, do canto à imagem, da memória individual à coletiva. Retornar ao cinema, neste último capítulo, é como fechar o círculo e, ao mesmo tempo, abri-lo novamente: o documentário *Mater Verbi* é a prova de que o ato de lembrar nunca se encerra. Ele é o ponto em que todas as camadas anteriores (mito, nostalgia, arquivo, performance) encontram seu equivalente visual e sonoro. O documentário torna-se, nesse sentido, o ponto de convergência entre a música, a imagem e a escrita: o espaço

onde a memória se dá a ver, e onde o que foi estudado retorna em forma sensível, visível e, sobretudo, viva. É a partir dessa materialidade do olhar e do som que se abre a segunda parte deste capítulo, dedicada à linguagem do filme e à sua poética.

5.2 A LINGUAGEM DO FILME E SUA POÉTICA

Se, até aqui, o documentário foi compreendido como um meio de pensamento, agora é preciso voltar-se à sua linguagem, aos modos de dizer e de silenciar. Em *Mater Verbi: entre contos e cantos*, o texto narrado não se impõe puramente como explicação, mas busca por meio das palavras encontrar uma presença, indagar a respeito da mesma, revelar ou mesmo vagar pelos caminhos da memória. O texto fala em voz baixa, quase como quem escreve uma carta para o tempo, como sombra que acompanha imagens, revelando o que o olhar busca transformar em coisa inteligível. As primeiras palavras do filme não se dirigem a ninguém em particular; são perguntas suspensas no escuro, lançadas antes que surja qualquer expectativa ou conclusão. A narração instaura, desde o início, o gesto da dúvida, gesto fundamental da memória. A escolha das palavras, aqui, convoca o espectador a uma escuta interna, íntima, quase meditativa. Ressalta-se que as citações a seguir são retiradas da narração do filme e acompanhadas de minutagem, indicando o intervalo temporal correspondente, de modo a permitir a localização precisa do trecho citado.

Por que guardamos? Seria o ato de guardar uma tentativa de apreender o próprio tempo com as mãos? O que guardo, guardo para quê, para quem? Talvez, guardemos para lembrarmo-nos de nós, para obter um vislumbre do nosso passado, presente e futuro. (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:00:00–00:00:23)

A escrita da narração foi concebida como extensão da pesquisa que venho desenvolvendo há cerca de sete anos.³³ Cada frase resulta de um processo de escuta das próprias imagens, dos sons, de hesitações e percepções íntimas desenvolvidas a partir dessa trajetória pessoal com relação ao objeto pesquisado. Talvez pudéssemos pensá-lo como espécie de “autoficção documental” (no sentido que Faedrich propõe) em que o sujeito se revela por meio

³³A versão integral do texto originalmente elaborado para a narração, bem como sua posterior adaptação e redução para adequação à duração de um curta-metragem, encontra-se disponível no Anexo F.

daquilo que observa. A pergunta “por que guardamos?”, não é apenas um ponto de partida, mas a peça que conecta todo este trabalho de tese (ou mesmo de vida): do primeiro capítulo, em que se pensou a memória como técnica de preservação, a este último, onde o guardar se torna gesto poético.

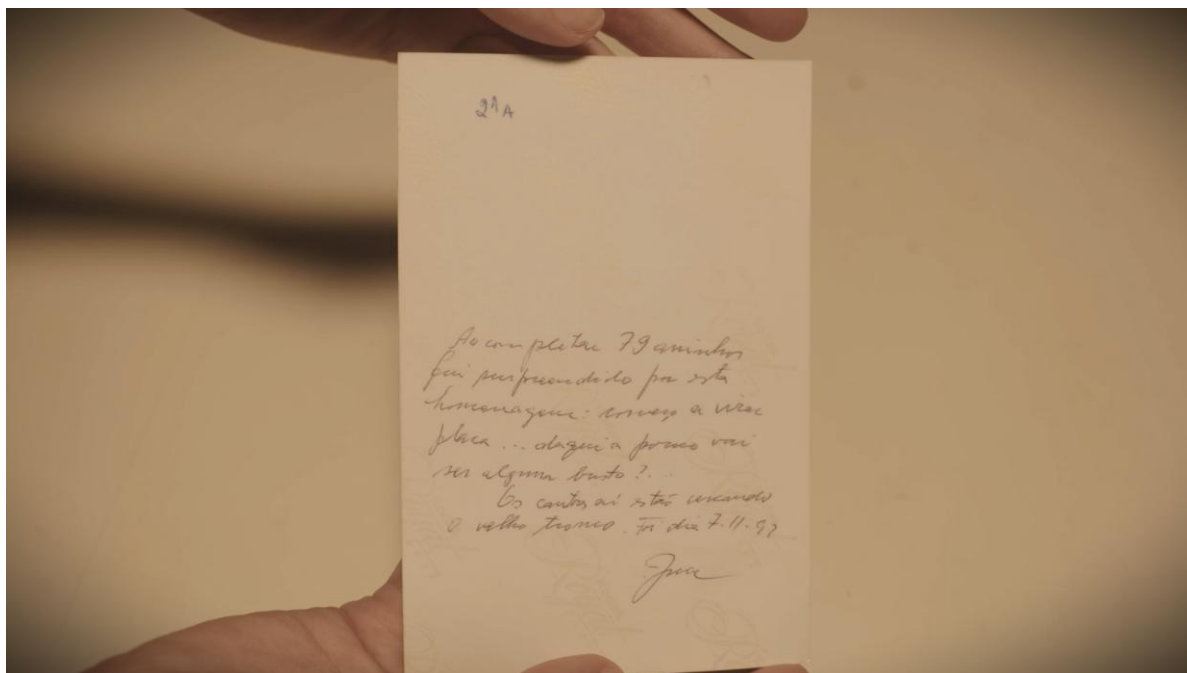
“Entre caixas e malas, em um desses lugares esquecidos no acervo da casa dos pais, encontrei uma fotografia antiga: um homem de óculos e cabelos brancos, cercado por crianças e jovens” (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:00:40–00:00:51). Nesse momento, o filme abandona a abstração e encontra sua imagem inaugural. A fotografia do Padre José Maria, o “tio Padre”, reaparece como o ponto de convergência entre o pessoal e o coletivo, o doméstico e o histórico. A câmera se aproxima e o texto se detém no detalhe do verso da foto; a caligrafia trêmula, o humor discreto, a ironia da placa que se antecipa ao busto. Esse jogo entre imagem e palavra, entre o registro e a evocação, dá o tom de toda a construção poética do filme.

Figura 30 – Fotografia de Padre José Maria (acervo familiar).



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Figura 31 – Verso anotado: humor e memória.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

O uso da fotografia, conforme discutido no anteriormente, remete à tradição das artes da memória: cada imagem é um lugar de recordação, um espaço onde o tempo se acumula. No cinema, esse princípio ganha outra espessura, porque o que antes era fixo agora se move. A câmera realiza, no plano técnico, o mesmo gesto que o texto expressa na linguagem: o de tocar o tempo com as mãos.

Em 2018, decidi partir para Juiz de Fora em busca dessas pistas, visitando o arquivo do Colégio Academia, onde o Coral Mater Verbi nasceu e onde Padre José Maria viveu grande parte de sua vida. Ali, sua memória resistia, quase silenciosa, à espera de ser reencontrada. (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:01:37–00:02:02)

Este trecho marca a passagem do íntimo ao histórico. A narração se coloca dentro da própria cena, não como narradora onisciente, mas como ser presente e continuador. É o momento em que o filme se torna também uma investigação, e o gesto de filmar passa a coincidir com o gesto de procurar. Aqui, a escrita poética se aproxima da fenomenologia da experiência: não há distanciamento entre a pesquisadora e o objeto; há uma partilha de tempo

e de matéria. O ritmo do texto acompanha o ritmo da câmera. A alternância entre lembrança e descrição constrói uma temporalidade que não se pretende linear. As frases curtas, as pausas e a pontuação rarefeita traduzem o andamento da memória: ora nítida, ora difusa. A montagem do filme reforça essa mesma cadência, intercalando planos fixos e movimentos lentos de aproximação, como se a imagem também respirasse entre cada lembrança.

“A música é o condimento de minha vida, desde que me possa lembrar [...]. Com a mesma modéstia, prossegui. O ideal de um coro mais aperfeiçoado apenas dormitava, no subconsciente” (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:02:04–00:02:49). A inserção da voz de Padre José Maria, extraída de suas crônicas, introduz um novo registro na narrativa. A narração pessoal se dobra sobre a narração do outro, estabelecendo um diálogo entre tempos e sujeitos. A memória, aqui, se torna método: o filme é, ele próprio, uma forma de rememoração compartilhada. O texto alterna citações diretas e paráfrases, dissolvendo a fronteira entre o arquivo documental e a escrita poética. Essa fusão entre vozes distintas vem a colaborar com a escrita de si como performance, onde minha própria presença se manifesta justamente na interposição, na montagem, na articulação das palavras do outro, neste caso, de Padre José Maria.

“Após a fundação, Padre José Maria buscava mais que formar um coro: queria unir música e espiritualidade” ((Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:05:03–00:05:12). Ao escrever esse trecho da narração, recordo o tempo em que me detive sobre os diários e crônicas de Padre José Maria, páginas que revelam não somente o regente e o educador, mas um alguém que encontrava na música a expressão de sua fé. Durante a pesquisa, tive acesso a seus textos íntimos, às anotações dispersas em cadernos e retiros espirituais, onde refletia sobre a função do canto e da música como forma de devoção e de partilha do divino. Em cada linha, percebia-se a convicção de que o coral não era apenas um projeto artístico, mas um meio de aproximar o humano do sagrado. Esse entendimento, por sua vez, não foi imperceptível ao fazer do filme e à escrita da narração. As palavras que compõem o texto, além de descreverem um percurso histórico, procuram evocar o sentimento de entrega que o Padre depositava em cada partitura e a crença de que a música poderia conter algo do amor que o movia. Filmar e narrar sua história foi, em parte, continuar esse gesto; reconhecer na arte uma forma de fé, na memória um ato de permanência e no som um modo de comunhão.

“Mas a memória nunca é definitiva, e a história nunca cessa de se escrever” (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:07:10–00:07:16). A frase surge no centro do documentário como um respiro, uma pausa de consciência entre duas temporalidades. A narração parece suspender o curso das imagens para afirmar que lembrar é, sempre, um ato em andamento. No filme, esse enunciado coincide com a reaparição do Mater Verbi na década de 1980, momento em que o coral retoma sua atividade, grava um LP, forma uma camerata e volta a ocupar um espaço de destaque na cena musical. O renascimento do coral, mostrado nesse trecho do filme, parece devolver à própria pesquisa a pergunta inicial que a move: o que, afinal, permanece quando o tempo avança?

Figura 32 – Frame de recorte de jornal, contido em uma das crônicas, referente à década de 1980.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Mesmo tendo percorrido diversas teorias da memória ao longo deste trabalho, quero tomar um breve momento para expressar a compreensão que se formou a partir dessa trajetória; uma definição pessoal, mas também uma percepção moldada pelo convívio com os arquivos, as leituras e as experiências desta pesquisa: entendo a memória como um tempo em suspensão, situado entre o que já passou e o que ainda se projeta, um intervalo em que o passado se refaz sob a luz do presente. No plano individual, ela é uma narrativa de permanências discretas, feita

de detalhes que insistem em permanecer. No plano coletivo, é a trama de continuidades que se estendem entre sujeitos e épocas, fazendo do lembrar não um gesto de retorno, mas de duração. É nesse sentido que o *Mater Verbi* resiste: não somente por conservar o que foi, mas por continuar a existir de outras maneiras, cada vez que é evocado, cantado ou simplesmente recordado. Na montagem, esse pensamento se converte em ritmo. Os planos não se sucedem para criar linearidade, mas para sugerir coexistências. O passado e o presente se cruzam por meio de imagens de arquivo e das novas filmagens do grupo reunido, como se ambas as temporalidades compartilhassem o mesmo instante. O documentário, assim, colabora na construção de uma temporalidade em espiral, o momento em que o tempo se condensa e o passado se torna legível à luz do agora.

Esta concepção de tempo espiralar se amplia quando o penso tal como o imaginava W. B. Yeats em *Uma visão* (2007), elaborando uma teoria dos ciclos históricos e espirituais. Para Yeats, o tempo não se desenrola em linha reta, mas em giros, espirais que se afastam e se reencontram, interligando mundos visíveis e invisíveis. Cada ciclo, ao se expandir, contém em si os traços do anterior, mas em outra escala, como se o universo respirasse em movimentos alternados de contração e revelação. No poema *The Second Coming* (O Segundo Advento), essa imagem atinge sua forma mais intensa: “*Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer.*”³⁴ A ave, girando cada vez mais alto, perde o contato com o centro que a guia, e é nesse afastamento que se anuncia um novo começo.

Há algo nessa imagem que me afeta profundamente e que, de modo indireto, orientou a concepção temporal do filme. A memória, para mim, assemelha-se ao movimento do falcão: ele se eleva e se distancia, mas nunca deixa de orbitar em torno de um centro invisível.³⁵ Esse centro, que Yeats nomeia *Spiritus Mundi*, constitui a matriz das imagens universais, o reservatório que alimenta a imaginação humana. É nele que repousam os arquétipos, as lembranças que pertencem à humanidade. Ao trabalhar com as fontes encontradas no Arquivo *Mater Verbi*, percebi algo dessa ordem: como se o coral, suas fotografias, suas partituras e suas

³⁴ O poema apresenta diferentes traduções em língua portuguesa; adoto, aqui, a versão que considero mais precisa: “Girando e girando a voltas crescentes / O falcão não escuta o falcoeiro”. O texto integral, em inglês, encontra-se disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming>. Acesso em: 24 out. 2025.

³⁵ Cabe mencionar que o cenário delineado por Yeats possui conotação apocalíptica, o que não se aplica ao contexto desta análise. Utiliza-se aqui apenas um fragmento de sua concepção temporal, tomado como referência indireta para a reflexão proposta no texto.

vozes, agora transmutadas em som e luz, emanassem de um mesmo campo invisível que excede o tempo e o sujeito. A montagem do documentário foi pensada, então, a partir da lógica da espiral. Cada sequência dialoga com outra, como se retornasse ao ponto de partida sob nova perspectiva. As imagens antigas, em película ou em papel, integram um mesmo fluxo que se amplia, fazendo de cada novo corte uma inflexão. Essa concepção do tempo, inspirada em Yeats, tornou-se também um modo de escrita. Busquei que o texto do filme se movesse como um giro, retomando a si mesmo sem incorrer na repetição, deixando entrever a permanência que se inscreve nas transformações.

Figura 33 – Menino cantor de outrora, na primeira formação do grupo.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Figura 34 – Menino cantor de hoje.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Assim, em *Mater Verbi: entre cantos e contos*, a passagem do tempo pode ser percebida como dobra, e o coral se inscreve nessa espiral que articula passado, presente e porvir. O que Yeats vislumbrou como o “alargamento do giro”, momento em que formas antigas se desfazem para dar lugar a outras, encontra aqui uma correspondência possível: cada lembrança convoca outra, e a memória, como o tempo, configura-se como movimento contínuo. O filme se organiza, desse modo, como uma espiral de retorno e expansão. A cada volta, um fragmento é revisto sob nova luz; a cada retomada, algo se desloca. Não há antes e depois, mas uma simultaneidade sutil, sustentada pela matéria do som e da luz: o espaço onde o tempo, como em Yeats, não cessa de girar, e a memória se reconhece como parte desse movimento.

“Há momentos na história que iluminam caminhos outrora incertos. Assim foi com Irmão Fernando Vieira, cuja entrada como regente do Mater Verbi em 1988 trouxe técnica, renovação e um profundo senso de comunidade ao grupo” (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:09:29–00:09:47). Nesse momento, a narração assume um tom memorial. Quando o nome de Irmão Fernando Vieira é pronunciado, o filme se detém por um instante, como em um gesto de reverência, e a história adquire contornos mais humanos. Para essa cena, escolhi uma fotografia em que o Irmão Fernando aparece ao lado do Padre José Maria

durante uma das festas juninas promovidas pelo Colégio Academia, evento em que o Coral Mater Verbi figurava entre as principais atrações e que, segundo as crônicas da época, era um dos momentos mais significativos do calendário escolar. A imagem, marcada pela leveza do convívio, revela a cumplicidade entre o regente e o padre, permitindo entrever a amizade que unia ambos para além da música.

Figura 35 – Irmão Fernando e Padre José Maria, festa junina (acervo Colégio Academia).



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Recordo-me da entrevista que realizei com o Irmão Fernando em 2018. Falava com entusiasmo, os olhos marejados, a voz firme e intensa ao relembrar os anos à frente do Mater Verbi. Um brilho vivo se acendia quando mencionava Padre José Maria, a quem se referia com admiração e ternura. Para ele, o coral representava uma herança espiritual: um espaço em que educação, arte e fé se encontravam de forma orgânica, sustentando-se mutuamente. Suas palavras revelaram aspectos do Mater Verbi que os documentos não alcançavam — a convivência cotidiana, a partilha de ideais, a amizade que se refletia no som do grupo. Essa lembrança, mais do que um registro histórico, delineou o tom de delicadeza e de afeto que orienta tanto o filme quanto a narração.

A linguagem poética da narração atua como eixo de convergência entre materiais visuais de naturezas distintas: fotografias digitalizadas, registros em VHS, recortes de jornais, gravações recentes em alta definição. Cada fragmento carrega a temporalidade própria de sua tecnologia. Nessa perspectiva, o encontro entre diferentes meios pode ser compreendido não como simples acumulação, mas como processo de reconfiguração, no qual uma forma técnica reaparece transformada pela outra, conforme sugere McLuhan (2007). Em *Mater Verbi*, essa sobreposição não se organiza tão somente de maneira hierárquica, mas também por justaposição e diálogo. O cinema, nesse contexto, não apenas reúne imagens dispersas, mas cria condições para que elas se respondam mutuamente, permitindo que uma se projete na outra. O resultado configura um palimpsesto visual e sonoro, no qual passado e presente se combinam como camadas sobrepostas, fazendo emergir a densidade temporal inscrita nas próprias superfícies da imagem.

Figura 36 – Frame de um dos álbuns fotográficos do grupo, em registro: participação do Mater Verbi em um congresso da Federação Internacional de Meninos Cantores, na década de 1980.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

A montagem articula os planos de modo relacional, permitindo que imagens de naturezas distintas se convoquem mutuamente. Um rosto antigo encontra seu reflexo em outro atual; o grão da película conversa com o brilho digital; o som de um coral distante parece atravessar décadas até alcançar o microfone contemporâneo. É nesse terreno híbrido que surge o trecho dedicado a Padre José Maria: “Nos últimos anos de sua vida, já com a audição comprometida e severos problemas de saúde, Padre José Maria se refugiou na escrita, registrando memórias e angústias em crônicas, tomos, retiros e meditações” (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:12:14–00:12:32).

Esses fragmentos textuais, recolhidos de diários e cadernos espirituais, foram organizados em contraponto às imagens do Arquivo Mater Verbi e às filmagens atuais do coral. As palavras do passado parecem encontrar correspondência nas imagens recentes, enquanto estas, por sua vez, dão corpo às lacunas inscritas nos escritos do padre. Nesse movimento de ida e retorno, configura-se um tempo próprio da memória, marcado por interrupções, retomadas e deslocamentos.

Hoje, esse esforço de continuidade é personificado por Diego Pedrosa, ex-menino cantor e guardião da memória do grupo. [...] O coral, embora ausente, ainda sobrevive na fragilidade da lembrança, nos arquivos e na possibilidade de reimaginação. (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:14:14–00:15:45)

O nome de Diego Pedrosa surge, por sua vez, como ponto de convergência entre os tempos distintos mencionados, lugar onde a memória do coral encontra o presente que a materializa. Sua presença no filme carrega um sentido duplo: é lembrança e continuidade, vestígio e retorno. A decisão textual de evidenciá-lo na narração não busca apenas registrar o regente atual, mas também narrar o menino-cantor que um dia integrou o Coral Mater Verbi. Ao conduzir o grupo diante da câmera, Diego não representa, revive: reconhece e se reconhece naquilo que permanece. O gesto de reger torna-se imagem do próprio ato de preservar, movimento que dá forma ao que insiste em existir. O tom da narração acompanha esse gesto, recolhendo-se em suavidade, como se a voz que fala também escutasse o tempo que a precede. Na frase “o coral, embora ausente, ainda sobrevive na fragilidade da lembrança”, o filme enuncia essa persistência da memória, compreendida não como permanência imóvel, mas como força que se renova a cada evocação.

Figura 37 – Diego Pedrosa, regência.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Há, contudo, um vínculo mais íntimo que perpassa esta cena: desde o início da pesquisa, minha interlocução com Diego foi decisiva. Entre conversas, arquivos e lembranças, ele se tornou não só facilitador do acesso às memórias do coral, mas também testemunha e partícipe de sua permanência. Sua disposição em preservar, reorganizar e partilhar documentos, registros e histórias revela uma dimensão afetiva que ultrapassa o gesto da guarda e se transforma em gesto de continuidade. Assim, ao inseri-lo no filme, a narrativa não apenas o reconhece como personagem, mas devolve à sua figura o papel de ponte viva entre o que o coral foi e o que ainda pode ser.

Se não há memória, não há história. O desafio não é apenas recordar, mas dar novo sentido ao que escolhemos lembrar, recriando o que parecia perdido. Assim, o *Mater Verbi* nunca deixou de existir. Enquanto houver quem cante e conte, seguirá renascendo. (Narração do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*, 2025, 00:16:08–00:16:31)

O documentário se encerra com essa afirmação, que não anuncia um fim, mas uma permanência em outro estado. A voz cessa no mesmo instante em que o canto recomeça, e o filme se dissolve lentamente na penumbra. A tela escurece, e uma sala vazia surge iluminada

por uma luz difusa, como se o próprio espaço guardasse a memória do som que ali existiu. O silêncio que permanece é denso, como matéria de sentido. A linguagem do filme alcança, nesse ponto, sua forma mais depurada. As palavras, os cortes e os silêncios convergem para uma mesma respiração, um ritmo que prolonga o tempo da lembrança.

Figura 38 – Imagem final do filme, sala vazia, pós-gravação.



Fonte: Filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Quando a imagem da sala se apaga, o que permanece é o estado de suspensão das coisas vivas, tocadas pela presença, em forma de ausência. É como se o espaço ainda respirasse, impregnado pela passagem das vozes e dos corpos que o habitaram. A luz que incide sobre o chão, antes de desaparecer, revela a matéria sutil do tempo, aquilo que se deposita nas coisas e as faz lembrar. Penso então que o filme, em sua essência, transforma-se em um corpo que guarda alma: feito de luz, mas também de sombra; de matéria, mas também de intervalo.

5.3 O PROCESSO COMO GESTO FENOMENOLÓGICO E SURREAL

Ao chegar a este ponto da escrita, torna-se evidente que o processo de realização de *Mater Verbi* não pode ser dissociado da reflexão que o acompanha. A teoria deixa de operar apenas como instrumento de análise e passa a integrar o próprio modo de pensar o filme. Não

se trata de separar pensamento e prática, mas de reconhecer uma zona de continuidade entre ambos. Esta seção configura-se, assim, como um ensaio reflexivo que busca compreender o gesto de filmar a partir da fenomenologia, da poética da matéria e de aproximações ao pensamento surrealista.

Ao longo da realização do documentário, tornou-se evidente que a relação entre corpo e mundo, central em Merleau-Ponty (1999), não se apresenta apenas como um conceito filosófico, mas como uma experiência concreta de filmagem. O olhar que conduz a câmera é também aquele que se deixa afetar pelo que encontra, fazendo da imagem o resultado de um diálogo contínuo entre gesto e visibilidade. Merleau-Ponty descreve essa condição como um “entrelaçamento”, no qual sujeito e mundo se constituem mutuamente no próprio ato perceptivo, sem que seja possível separá-los. No cinema, essa reciprocidade se manifesta quando o real se oferece à imagem e, em retorno, a imagem restitui ao real sua densidade perceptiva, revelando-o como experiência partilhada.

O olhar fenomenológico é, antes de tudo, uma forma de habitar o mundo. Ao afirmar que “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 203), o autor descreve também a implicação corporal presente em todo ato de filmar. A câmera, enquanto prolongamento do corpo, responde ao ambiente por meio de uma atenção situada, orientada pela escuta do que se manifesta. Essa disposição define o gesto fenomenológico: um olhar que se demora e reconhece o sentido no instante que precede a imagem, quando o visível ainda está por se constituir. Filmar torna-se, assim, um exercício de atenção, um modo de acolher o real em sua aparição, mais do que de representá-lo. Cada plano nasce dessa relação: há sempre um corpo que vê e outro que se oferece ao olhar, e é nesse espaço relacional que o mundo se configura. Foi nesse intervalo que se tornou perceptível o parentesco entre a fenomenologia e a poética de Gaston Bachelard (1979). Entre a percepção em Merleau-Ponty e a imaginação em Bachelard, o visível deixa de operar como superfície e passa a ser compreendido como espaço vivido, no qual a matéria adquire densidade e o pensamento encontra forma. Essa aproximação anuncia o ponto de virada deste capítulo: se, com Merleau-Ponty, o olhar descobre a carne do mundo, com Bachelard a imaginação descobre o espaço como corpo da memória. É nesse deslocamento, do visível à morada, da percepção à intimidade, que a reflexão passa a compreender o cinema como casa onde o tempo se abriga.

Em *A poética do espaço* (1979), Bachelard propõe que a imaginação não é fuga da realidade, mas modo de habitá-la. Sonhar, para ele, é ampliar o real, dar-lhe nova densidade. A casa, o armário, o ninho, a concha... cada imagem concreta é, ao mesmo tempo, refúgio e revelação. O olhar bachelardiano é íntimo, voltado para dentro das coisas. Ao pensar sobre a casa, por exemplo, ele não descreve um espaço físico, e sim uma geografia da alma, o lugar onde se guardam as camadas do ser. Essa ideia me faz lembrar de onde tudo começou: o arquivo da casa dos meus pais. Ali, entre livros, louças, fotografias e móveis antigos, sempre me chamou atenção o modo como os objetos pareciam guardar uma vida própria. Alguns resistiam ao tempo com discreta altivez; outros revelavam, nas marcas de uso, a delicadeza de quem os tocou. Foi nesse ambiente que encontrei, certa vez, a fotografia do Padre José Maria, como relatado na narração do filme. Entre tantas coisas familiares, aquela imagem parecia não se encerrar em si, como se continuasse a acontecer. A casa dos meus pais, neste sentido, sempre me pareceu mais que um espaço de morada: era também um espaço de memória, onde o passado continuava a existir, resinoso, através das coisas. De certo modo, essa primeira casa ainda habita em mim, e foi a partir dela que o filme *Mater Verbi* começou a se formar, como uma tentativa de compreender de que modo as lembranças se inscrevem nos tecidos temporais.

A experiência do filme prolonga, de outro modo, aquele primeiro gesto de escuta diante das coisas. Se a casa guardava o tempo em objetos, o filme passou a fazê-lo por meio das imagens. Cada fragmento parecia conter algo que excedia seu conteúdo visível, como se o passado ainda se insinuasse na matéria do presente. Durante a montagem, percebi que certas combinações aconteciam sem explicação lógica: planos que se atraíam, sons que se correspondiam à distância, cortes que pareciam já previstos. Havia uma espécie de sentido secreto na desordem, um fio que se deixava seguir apenas pela intuição. Foi então que pensei em André Breton e no *Manifesto Surrealista* (1924), onde o acaso é entendido como forma de revelação — o momento em que o real se abre à imaginação e adquire outra densidade.

Mas o acaso surrealista não é o desvio da razão; é um modo de restituir à experiência o direito de surpreender. Breton define o surreal como “automatismo psíquico”, como forma de reencontrar o pensamento em seu estado nascente: “ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (Breton, 1924, p. 10). Trata-se, portanto, de uma escuta do imprevisível, de uma confiança radical no movimento da mente, onde o erro não é ruído, mas ritmo. O “maravilhoso”, nessa perspectiva, não é ornamento

do real, mas seu núcleo incandescente, aquilo que faz o cotidiano estremecer. O surrealismo, mais do que um método, é uma pedagogia da disponibilidade: ele exige que o espírito se desprenda da prudência lógica e se reconcilie com o que há de noturno e de vivo na linguagem (Breton, 1924).

Ressalto, entretanto, que essa percepção não nasceu unicamente da experiência com o filme. De certo modo, o surrealismo já estava presente, de forma latente, nas reflexões que deram origem a esta pesquisa. Em Bachelard, o sonho e a matéria participam de um mesmo impulso criador; na “ficção equilibrista” e na “nostalgia reflexiva”,³⁶ reconhece-se o mesmo movimento: um pensamento que não busca explicar o mundo, mas habitá-lo. Esses caminhos convergem para uma convicção comum, a de que criar é mediar o vivido e o sonhado, permitindo que o imaginário amplie o real até fazê-lo respirar por dentro. Nesse sentido, o surrealismo surge como ampliação do campo sensível, reconhecendo, à semelhança da fenomenologia, que o real não se esgota no visível, e, à maneira de Bachelard, que a imagem contém o poder de despertar o que permanece adormecido na matéria.

Em sua origem, o surrealismo propunha uma libertação da mente, uma reconciliação entre o consciente e o inconsciente por meio da escrita e da imagem. Breton via o sonho como território privilegiado da experiência humana, onde o real e o imaginário coexistem sem hierarquias. Essa perspectiva aproxima-se, ainda que por caminhos distintos, da fenomenologia, pois ambas se fundam na confiança na experiência como fonte de sentido. Se a fenomenologia ensina a ver, o surrealismo ensina a deixar-se ver, e talvez seja nessa inversão que ambas se encontram. No *Manifesto*, Breton (1924, p. 6) evoca uma “resolução futura” capaz de conciliar sonho e vigília, instaurando o estado de surrealidade, uma zona de passagem onde o pensamento deixa de se dividir entre razão e devaneio e passa a mover-se em fluxo contínuo.

A imaginação material de Bachelard (1979) concede à matéria uma interioridade viva. A madeira, a pedra, o vidro e o pó carregam uma alma que sonha. É necessário ver, e ver, nesse contexto, não significa impor forma ao mundo, mas acolher as formas que o mundo oferece. O olhar é, antes de tudo, um exercício de lentidão: aprender a demorar-se é aprender a ver. Nesse gesto de suspensão, o sentido se retrai para dar lugar à vibração, e a imagem, em vez de ser explicada, é escutada. Essa atitude, que também é uma forma de rigor, afasta-se do método

³⁶ Conceitos trabalhados no capítulo 1.

analítico e aproxima-se do gesto poético, pois o que se busca não é a definição do objeto, mas sua intimidade.

Se Breton (1924) via no maravilhoso o único critério do belo, Bachelard (1979) encontrava no devaneio a fonte de ser. Ambos reconhecem na imagem uma potencialidade autônoma, capaz de existir sem justificativa. O maravilhoso e o devaneio são modos distintos de revelação: um irrompe na superfície do real, o outro se aprofunda em sua matéria. Entre ambos, há um ponto de correspondência, o instante em que o que vemos se converte em interioridade e o que sonhamos adquire corpo. Bachelard (1979) distingue entre ressonância e repercussão: a primeira espalha o poema pelos planos da vida, a segunda o aprofunda até transformar o ser que o acolhe. Essa distinção poderia também descrever a relação entre o olhar fenomenológico e a imaginação surrealista. A fenomenologia restitui ao visível sua densidade; o surrealismo devolve à experiência sua liberdade.

O que se delineia, portanto, não é uma síntese, mas uma convergência: em Merleau-Ponty, Bachelard e Breton, o pensamento se constitui inseparável da experiência. Em todos, há a certeza de que o saber nasce do acontecimento, daquilo que nos toma antes de podermos nomear. A imaginação, nesse horizonte, não se opõe à realidade, mas a prolonga em outro registro, revelando no mundo a centelha de um recomeço. Nessa aproximação conceitual, surrealismo e fenomenologia se tocam, pois ambos reconhecem que a experiência precede o pensamento. O sonho, o acaso e a percepção não interrompem a razão, apenas a expandem. Em cada uma dessas instâncias, o mundo se revela como presença e promessa, e é nessa promessa (que também é a da imagem) que o pensamento poético se ancora, em estado de suspensão.

5.4 O FILME EM PROCESSO: ESCOLHAS, REFERÊNCIAS E CONDIÇÕES DE REALIZAÇÃO

A realização do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos* não se constituiu como um gesto abrupto nem como uma decisão tomada à margem da pesquisa. O filme foi se delineando progressivamente, à medida que o trabalho com arquivos, fotografias e narrativas avançava e tornava evidente que determinadas questões não encontrariam resolução apenas no texto escrito. A relação entre memória, tempo e imagem, tal como vinha sendo elaborada ao longo da tese, solicitava outro regime de pensamento, capaz de operar por sensações, ritmos e aproximações, além da elaboração conceitual. O documentário surge, assim, como

desdobramento da própria lógica da pesquisa, e não como um complemento ilustrativo de seus resultados.

Desde o início, o filme foi concebido como uma experiência narrativa que não se orientasse pela linearidade cronológica nem pelos modelos tradicionais do documentário histórico. As referências que acompanharam esse processo vieram de obras que tratam a memória como matéria instável, elaborada na relação entre tempo e subjetividade. Filmes como *Visages, Villages* (2017), de Agnès Varda, *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, e *The Color of Pomegranates* (1969), de Sergei Parajanov, ofereceram caminhos para pensar uma forma de narrar que não busca explicar o passado, mas colocá-lo em circulação por meio de fragmentos, associações e deslocamentos. Em comum, essas obras articulam narração, imagem e tempo de maneira ensaística, permitindo que a memória se apresente por aproximações sucessivas, e não como relato fechado.

Figura 39 – *Visages, Villages* propõe uma abordagem ensaística da memória a partir do encontro e da errância, articulando imagem, narração e tempo como experiência partilhada.



Fonte: Agnès Varda e JR, *Visages, Villages* (2017)

Figura 40 – Em *Sans Soleil*, a memória se organiza por meio de associações livres entre imagens de arquivo, registros contemporâneos e narração pessoal, configurando o tempo como fluxo descontínuo e reflexivo.



Fonte: Chris Marker, *Sans Soleil* (1983)

Figura 41 – Em *The Color of Pomegranates*, a memória é construída pela disposição visual das imagens, pela organização cromática e pela composição dos planos, dispensando a linearidade narrativa em favor de uma lógica poética do tempo.



Fonte: Sergei Parajanov, *The Color of Pomegranates* (1969)

Em *Sans Soleil*, particularmente, a estrutura narrativa mediada pela forma de cartas e a convivência entre imagens de arquivo, registros contemporâneos e reflexão pessoal indicaram a possibilidade de compreender a narração como gesto de pensamento. Já em *The Color of Pomegranates*, a construção visual da imagem e a organização cromática evidenciam que a memória pode ser elaborada por meio de cores, texturas e composições visuais, deslocando o eixo da narrativa para uma lógica plástica e composicional, na qual o sentido se constrói pela visualidade e pela organização formal. Ainda que *Mater Verbi: entre contos e cantos* não se mantenha inteiramente afastado de uma ancoragem linear, essas referências contribuíram para pensar o filme como um espaço em que a progressão temporal se flexibiliza, permitindo que a imagem opere também por aproximações e justaposições. As escolhas cromáticas do documentário foram concebidas, assim, como camada de sentido que dialoga tanto com a materialidade dos arquivos quanto com a temporalidade das imagens, sem se submeter exclusivamente à condução discursiva da narração.

No campo do curta-metragem documental, a obra *Travessia* (2017), de Safira Moreira, exerceu influência decisiva. A forma como o filme articula memória familiar, fotografia e narração pessoal evidencia que o sentido do gesto cinematográfico não reside na distância entre quem filma e o que é filmado, mas na relação que se estabelece entre ambos. O ato de narrar não se coloca como comentário exterior, e sim como presença implicada, em que a imagem emerge de uma experiência vivida e situada. Tal aproximação relaciona-se com a perspectiva fenomenológica, na medida em que o olhar não se apresenta como observação neutra, mas como modo de estar diante do mundo. Em *Mater Verbi*, essa condição se manifesta tanto pela posição da pesquisadora quanto pelo vínculo familiar com o Padre José Maria Wisniewski, já abordado nos capítulos anteriores. O documentário assume, assim, um ponto de vista assumido, reconhecendo que toda memória se organiza a partir de uma experiência encarnada e de um lugar específico de enunciação.

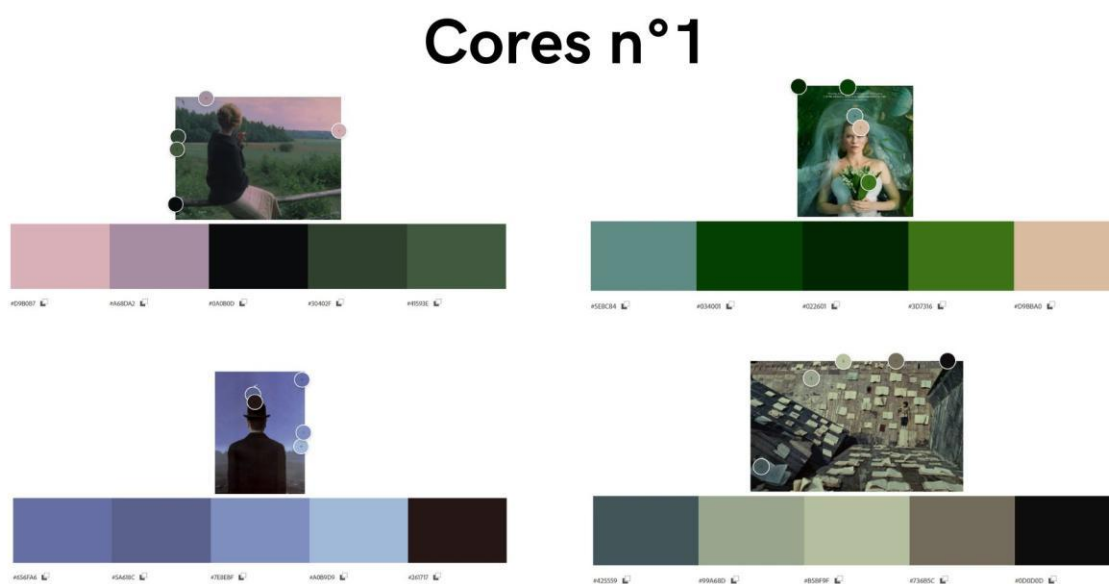
Figura 42 – Em *Travessia* (2017), Safira Moreira constrói uma forma documental contida, baseada na economia de planos, na atenção aos detalhes da imagem fotográfica e na articulação precisa entre voz e material de arquivo, fazendo do curta um exercício de observação



Fonte: Frame do curta-metragem *Travessia* (2017), de Safira Moreira

Além do cinema, imagens pictóricas também acompanharam o processo de concepção do filme. Pinturas de René Magritte, referências ao imaginário surrealista e imagens de Quint Buchholz atuaram como estímulos visuais durante a elaboração do projeto. Essas referências orientaram a construção de paletas cromáticas contrastantes, organizadas sobretudo em torno da tensão entre o vermelho e o cinza, entre tons quentes e frios, que passaram a reger visualmente o filme. A cor foi pensada como elemento de organização visual da narrativa, capaz de distinguir camadas temporais e modos distintos de presença. No momento da gravação, a predominância do branco nas vestimentas do grupo acabou exigindo um ajuste mais cuidadoso da iluminação, incorporado ao processo sem comprometer a coerência cromática do conjunto. Esse tipo de adaptação reforçou a compreensão do filme como forma aberta, construída a partir do encontro entre intenção estética e condições concretas de realização.

Figura 43 – Paleta cromática de referência 1 adotada no *documentário Mater Verbi: entre contos e cantos*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Figura 44 – Paleta cromática de referência 2 adotada no *documentário Mater Verbi: entre contos e cantos*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Ao tornar explícito o processo de realização de *Mater Verbi: entre contos e cantos*, impõe-se também o reconhecimento das condições concretas a partir das quais esse filme pôde existir. Não possuo formação em cinema, tampouco experiência prévia na realização audiovisual. Ainda assim, o documentário revelou-se, ao longo da pesquisa, como a forma artística mais adequada ao tipo de investigação que vinha sendo conduzida. O trabalho continuado com fotografias, arquivos e narrativas, aliado à necessidade de lidar com a memória, indicava que certas questões exigiam uma linguagem capaz de articular imagem, tempo e narração sem se submeter exclusivamente à lógica do texto acadêmico. O filme não se apresenta, portanto, como exceção ou desvio, mas como consequência coerente do próprio percurso investigativo, sustentado por colaborações fundamentais e por um aprendizado que se deu no próprio fazer.

As gravações do documentário foram realizadas no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. A escolha do local decorreu de condições objetivas relacionadas à situação do Coral Mater Verbi naquele período. O grupo encontrava-se sem atividades regulares, o que inviabilizava registros em contexto de ensaio contínuo. Diante disso, optou-se pela organização de uma gravação pontual, reunindo ex-integrantes do coral, decisão que permitiu viabilizar o registro audiovisual nas circunstâncias disponíveis. O auditório do IAD foi previamente preparado para a realização das filmagens, tanto em termos de organização espacial quanto de adequação técnica para captação de imagem e som. A equipe responsável pela filmagem, fotografia e captação sonora foi composta por estudantes do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, cuja atuação foi fundamental para a execução técnica do projeto.³⁷ O processo de gravação desenvolveu-se em regime colaborativo, caracterizado pela divisão de funções, pelo acompanhamento coletivo das decisões técnicas e pela articulação entre pesquisa acadêmica e prática audiovisual, conferindo ao documentário um caráter formativo e processual.

O coral chegou ao auditório cerca de duas horas após a preparação inicial do espaço. Os cantores entraram aquecendo a voz, ajustando o som e vestindo as batinas de forma apressada, em um ambiente cercado por expectativa e atenção concentrada. Ao longo da gravação, o grupo acabou cantando mais obras do que o inicialmente previsto, algo que ocorreu de maneira espontânea e que se revelou decisivo para a constituição do material do filme. Este excedente

³⁷ A descrição da equipe técnica encontra-se disponível no Anexo I.

ampliou as possibilidades de montagem e reforçou a compreensão de que o documentário deveria acolher aquilo que emergia no momento, sem tentar conter o processo em limites rígidos. Nesse mesmo dia, o regente Diego Pedrosa levou álbuns de fotografias e crônicas relacionadas à história do coral, possibilitando alguns registros iniciais desse material. A maior parte da documentação desses arquivos, no entanto, foi realizada em outro momento, com mais tempo e cuidado. Ainda assim, a presença desses objetos no espaço da gravação contribuiu para aproximar canto, memória e arquivo em um mesmo ambiente. Durante todo o processo, a relação entre o regente e os cantores se mostrou central para a dinâmica da gravação. A condução exercida por Diego combinava firmeza e proximidade, criando um clima de concentração e confiança. As escolhas de filmagem buscaram acompanhar essa dinâmica com discrição, respeitando os tempos do grupo e evitando interferências que alterassem a condução do ensaio.

Este conjunto de acontecimentos, marcado pela preparação, pelo encontro e pela abertura ao imprevisto, sintetiza a experiência do filme enquanto processo. O que se passou no espaço de gravação não se encerra no registro das imagens ou na organização do material captado, mas prolonga-se como princípio de construção do próprio documentário. A gravação, entendida como acontecimento situado, oferece a chave para compreender o modo como o filme articula presença, memória e tempo, preparando o movimento de recolhimento que se segue na escrita.

Chego, portanto, ao fim deste percurso com a sensação de quem regressa a um lugar conhecido, mas transformado. O filme terminou, porém, seu tempo continua. Assim como o coral se dispersa após o ensaio, deixando no ar a vibração do último acorde, a escrita também se recolhe e, ainda assim, o que foi dito continua a ressoar. Nesse movimento de dispersão e permanência revela-se a dimensão coletiva da criação. A pesquisa, em sua própria tessitura, reflete esse gesto: constitui-se como um coro de vozes que se articulam — vozes de autores, de memórias e de experiências. Nenhum pensamento se elabora em isolamento, assim como nenhum canto existe sozinho. A metáfora do corpo, presente desde o início, retorna aqui com nova densidade. Ao alcançar este ponto, já não há camadas a atravessar, apenas o essencial: a lembrança em estado de respiração. É nesse limiar, onde o pensamento se confunde com o vivido, que a pesquisa encontra seu centro. Ao longo do caminho, o cinema revelou-se como forma de percepção, capaz de reconhecer o tempo que se deposita nas coisas e a vida que

persiste nas imagens. Encerrar esta pesquisa é reconhecer o limite da linguagem e compreender que há um ponto em que as palavras se recolhem para que a imagem prossiga. É nesse ponto que se cumpre o que Bachelard descreve: “O devaneio poético, ao contrário do sonho de sonolência, não adormece nunca. É sempre preciso, a partir da imagem mais simples, fazer irradiar ondas de imaginação” (Bachelard, 1979, p. 220).

O canto e o silêncio são as margens entre as quais a memória se move. É nesse intervalo que se forma aquilo que chamamos lembrança, um espaço em que a vida se deixa tornar visível e perceptível. Entre o arquivo e a performance, a memória manifesta-se como gesto ativo, um fazer que envolve corpo e tempo em articulação contínua. Nesse horizonte, o *Coral Mater Verbi* tornou-se simultaneamente metáfora e matéria desta pesquisa: um corpo coletivo que se mantém ao longo de gerações, inscrevendo no canto a permanência do que, de outro modo, se dissiparia. Nenhum arquivo é completo, assim como nenhuma lembrança se apresenta como definitiva. A pesquisa se conclui e, ainda assim, algo persiste; talvez o mesmo princípio que antecede o início de um canto. Não encerro este trabalho; deixo-o repousar. Como as partituras que retornam à estante depois do ensaio, esta tese guarda em suas páginas o que foi dito e o que ainda poderá ser dito, quando alguém, um dia, decidir abri-la e ouvir, entre as linhas, aquilo que subsiste no tempo.

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
[...]
E ínfima, tangente
Aspire indefinida
Um infinito de sonhos
E de vidas.

Hilda Hilst

6 CONCLUSÃO

Esta tese examinou a música como tecnologia de memória a partir do estudo do Coral Mater Verbi, tomando a prática coral como um campo privilegiado de articulação entre tempo, experiência e transmissão cultural. Ao longo da pesquisa, evidenciou-se que a permanência da música no tempo se sustenta por meio de repertórios, modos de escuta, práticas de ensino e repetição compartilhada, elementos que, em conjunto, estruturam formas duráveis de memória coletiva. O arquivo do Mater Verbi revelou-se fundamental para essa análise, ao reunir documentos escritos, registros sonoros, fotografias e narrativas autobiográficas que configuram um conjunto heterogêneo, cuja leitura exige atenção às condições de produção, circulação e uso ao longo do tempo. Esses materiais tornam visíveis camadas de organização institucional e escolhas pedagógicas constituídas ao longo da história do coral, permitindo compreender o arquivo como um espaço de articulação entre temporalidades distintas, no qual práticas musicais, imagens e narrativas se relacionam de modo não linear.

O estudo da trajetória de Pe. José Maria Wisniewski permitiu observar como a experiência individual se projeta em um empreendimento coletivo por meio da escrita, da organização do repertório e da formação musical. Seus textos e registros constituem uma elaboração retrospectiva da própria experiência, na qual ensino, disciplina coral e espiritualidade se combinam como princípios formativos. Ao situar o Mater Verbi no interior da tradição dos meninos cantores e do Movimento Ceciliano, a pesquisa evidenciou a circulação de repertórios, métodos pedagógicos e concepções estético-religiosas entre Europa e Brasil, bem como os processos de adaptação e reelaboração desses modelos em um contexto local específico. Essa perspectiva permitiu compreender a continuidade do coral como resultado de práticas e escolhas que se reorganizam ao longo das gerações, mais do que como simples permanência institucional.

Ao abordar o canto coral como prática corporal, relacional e situada, a pesquisa confirmou que a memória musical se constrói no encontro entre vozes, corpos e escuta compartilhada, manifestando-se na repetição do repertório como espaço de renovação constante. Aprendizado, convivência e experiência musical sustentam a continuidade do grupo, reorganizando a relação com o passado e permitindo que práticas herdadas sejam retomadas sob novas condições. Essa dinâmica mostrou-se central para a compreensão da longevidade do

Mater Verbi, cuja permanência está associada a modos de fazer, ensinar e cantar transmitidos entre gerações sem se fixarem de forma estática.

A realização do documentário *Mater Verbi: entre contos e cantos* integrou-se ao percurso da pesquisa como procedimento metodológico específico, voltado à experimentação de formas não textuais de análise e comunicação. O recurso ao cinema possibilitou trabalhar com simultaneidades, ritmos e sobreposições temporais que dificilmente seriam apreendidas apenas pela escrita acadêmica, explorando relações entre som, imagem e duração. Ao articular registros audiovisuais contemporâneos com materiais fotográficos e sonoros provenientes de diferentes períodos do arquivo do coral, o filme constituiu um espaço de observação das continuidades e variações da prática coral, dialogando com a análise teórica e histórica desenvolvida ao longo da tese e ampliando suas possibilidades interpretativas por meio de outra linguagem.

A epígrafe que abre esta tese, extraída do filme *Sans Soleil*, de Chris Marker, afirma que lembrar não equivale a recuperar o passado tal como ele foi, mas a recriar a memória, assim como se recria a própria história. Tal formulação sustentou o percurso da pesquisa ao reconhecer que a memória se constrói por meio de operações de montagem, deslocamento e reinterpretação, comuns tanto à experiência musical quanto ao trabalho com imagens e arquivos fotográficos. A lembrança, assim, produz novas relações entre vestígios, experiências e narrativas. É nessa mesma direção que a imagem proposta por Margaret Atwood oferece uma síntese do movimento observado ao longo da investigação. Ao sugerir que o tempo se dobra e que, sob determinadas condições, o passado se torna mais próximo à medida que o tempo passa, fornece-se uma imagem que dialoga com a ideia de memória como recriação, não por retorno, mas por contração e aproximação temporal: “O tempo se dobra, ele disse, querendo dizer que à medida que o tempo passa ele encolhe, sob um calor extremo, sob um frio extremo, e o que é passado fica mais próximo” (Atwood, 2006, p. 159).

Entre a memória que se recria, evocada por Marker, e o tempo que se dobra, descrito por Atwood, a tese sustenta que música e imagem constituem campos privilegiados dessa experiência temporal não linear. Neles, o passado não se apresenta como algo distante ou encerrado, mas como presença que se rearticula, se desloca e adquire novos sentidos a cada escuta e a cada olhar. É nesse regime de tempo afrouxado, marcado por recomposições e reordenações contínuas, que a memória encontra sua possibilidade de permanência.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.
- ATWOOD, Margaret. *A tenda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- BALDUTTI, Carla; CASTELLO BRANCO, Marta. A história de Beatles Forever de JF pela mídia local: 37 anos de memória e nostalgia. In: MUSSE, Christina; MEDEIROS, Thereza; HENRIQUES, Rosali (org.). *Nostalgias e memórias no tempo das mídias*. Florianópolis: Editora Insular; Editora da UFJF, 2020. p. 107–141.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. 1940. Documento em formato PDF. Disponível em: https://www.burg-halle.de/home/129_baetzner/SoSe_2017/benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf. Acesso em: 03 Mar 2023.
- BOEING, Rafael Antônio Motta; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. Memória e música nas tradições expressivas do Congado mineiro: reelaborações simbólicas sobre o passado colonial brasileiro. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Massachusetts, v. 34–35, n. 1, p.1-33, 2021.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BOGALHEIRO, Manuel. Nostalgia, o cancelamento do futuro e o arquivo paradoxal. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 52, p. 105–124, 2020.
- BÖLLING, Jörg. Kinder, Chöre, Curricula: zur Institutions- und Bildungsgeschichte von *pueri cantores*. In: SCHWINDT, Nicole (org.). *Rekrutierung musikalischer Eliten: Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*. Kassel: [S. n.], 2013. p. 93–109.
- BUARQUE, Marco Dreer. Documentos sonoros: características e estratégias de preservação. *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 37–50, ago./set. 2008.
- BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. 1924. Documento em formato PDF. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 11 Out 2025.

CASTELLO BRANCO, Marta. *O instrumento musical como aparato*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

CASTELLO BRANCO, Marta. O acervo musical de Frei Pedro Sinzig no Instituto Teológico Franciscano de Petrópolis. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). *Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM*. v. 34. Salvador: ANPPOM, 2024. p. 1–15.

CASTAGNA, Paulo Augusto. As três dimensões do patrimônio musical: uma teoria em progresso. *LaborHistórico*, v. 8, n. 1, p. 14–45, 2022.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

COELHO, Fernanda; SOUZA, Carlos Roberto de (coord.). *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. 2. ed. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2006.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

CORRÊA, Elizabeth Saad. Reflexões para uma epistemologia da comunicação digital. *Observatório*, v. 4, n. 1, p. 307–320, 2008.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, p. 137–144, 2007.

CLIFTON, Thomas. *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

DIAS, Jéssica Wisniewski. *Mater Verbi: entre contos e cantos*. Documentário curta-metragem. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2025.

DIAS, Jéssica Wisniewski. *Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021.

DIAS, Jéssica Wisniewski. Arquivo vivo de memórias culturais: uma abordagem histórico-analítica do repertório e documentos sonoros do Coral Mater Verbi. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). *Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM*. v. 34. Salvador, 2024. p. 1–15.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais do SIMPOM*, 2014. p. 784–794.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Uma ambígua relação para além do mito fundador da “musicologia científica” no Brasil: fontes e acervos musicais enquanto temáticas na revista *Música Sacra* da editora Vozes anteriormente à viagem de Curt Lange a Minas Gerais. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 12.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 10., 2025, Belém. *Anais*, 2025. p. 244–254.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: PUC, 2020.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GARRATT, James. *Palestrina and the German romantic imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GARRIDO, Sandra; DAVIDSON, Jane W. *Music, nostalgia and memory: historical and psychological perspectives*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. *Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 1–6, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KIRCHMEYER, Helmut. Aus der religiös-konfessionellen Polemik in der Musikspekulation des 19. Jahrhunderts. In: OVERATH, Johannes; FELLERER, Karl Gustav (org.). *Musicae sacrae ministerium*. Köln: Luthe-Dr, 1962. p. 67–89.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41–47.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 10, n. 12, p. 11–30, 2008.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. *Revista de História*, n. 173, p. 457–484, jul./dez. 2015.

MORIGI, Valdir José; BONOTTO, Martha EK Kling. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143–161, 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento histórico. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 111–130.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NATALI, Marcos Pisaon. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). *Outra travessia*, n. 15, p. 159–172, 2013.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, n. 1, p. 1–18, 2014.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Poiésis*, v. 12, n. 17, p. 29–51, 2011.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, p. 151–164, 2012.

SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valência: Universidade de Valência, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

SILVA, Michel. *Imagem, memória e história: reflexões sobre o estatuto da fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SINZIG, Pedro. Kirchenmusikalisches aus Brasilien. *Musica Sacra*, Regensburg, n. 7, p. 250–252, 1931.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEIRA, Fernando Benedito. *Crônica do coro “Mater Verbi”: meninos cantores da Academia*. Juiz de Fora, 1995.

WISNIEWSKI, José Maria. *Crônica do coro “Mater Verbi”: meninos cantores da Academia (1973–1980)*. Juiz de Fora, 1973.

WISNIEWSKI, José Maria. *Crônica do coro “Mater Verbi”: meninos cantores da Academia (1981–1990)*. Juiz de Fora, 1981.

WISNIEWSKI, José Maria. *Dossiê sobre o coro “Mater Verbi” dos Meninos Cantores da Academia de Comércio*. Juiz de Fora, 1976.

WISNIEWSKI, José Maria. *Na borda*. Juiz de Fora, [198-].

WISNIEWSKI, José Maria. *Preâmbulos*. Juiz de Fora, [198-].

WISNIEWSKI, José Maria. *59º retiro anual*. Juiz de Fora, 1985.

WACHOWICZ, Ruy Christovam; MALCZEWSKI, Ruy C. *Perfis polônicos no Brasil*. Curitiba: Vicentina, 2000.

YEATS, William Butler. *Uma visão*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

YEATS, William Butler. The second coming. *Poetry Foundation*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming>. Acesso em: 24 out. 2025.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A – Identificação e contextualização do *Bestand 3: Hof- und Domchor / Staats- und Domchor (1843–1945)*

Universität der Künste Berlin
Universitätsarchiv

Bestand 3

**Hof- und Domchor /
Staats- und Domchor
(bis 1945)**

Vorwort

Zur Institution

Der *Königliche Hof- und Domchor*, dessen Geschichte sich bis auf eine Urkunde über die Einführung des Domkapitels für das Kollegiatstift zu Cölln-Berlin vom 7. April 1465 zurückverfolgen lässt, wurde 1843 reorganisiert. Der Chor firmierte als *Musik-Institut bei der Hof- und Domkirche* und war der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zugeordnet.

Mit dem Ende der Monarchie am 8. Nov. 1918 verlor der Domchor seine Anbindung an den Hof der preußischen Könige. Er wurde 1923 unter dem veränderten Namen *Staats- und Domchor* der akademischen Hochschule für Musik angegliedert. Diese organisatorische Zuordnung hatte Bestand; der Staats- und Domchor (SDC) gehört bis heute zur Universität der Künste, der Nachfolgeinstitution der Hochschule für Musik.

Bestandsgeschichte

Die Eigenschaft des Domchors als „Musik-Institut“ brachte es mit sich, dass seine Verwaltung wenig ausgebaut war. Viele Vorgänge wurden auf der nächst höheren Ebene, also bei der Generalintendantur der Kgl. Schauspiele bzw. der Hochschule für Musik geführt. Als der Domchor an die Hochschule gelangte, wurden offenbar einige damals jüngere Akten der Generalintendantur mit übergeben, denn sie befanden sich in der Registratur der Hochschule, als diese 1992 ins Archiv übernommen wurde. Unterlagen aus den ersten Jahrzehnten nach der Reorganisation von 1843 befinden sich im Geheimen Staatsarchiv PK.

Im Archiv des Berliner Doms wurden Unterlagen aufgefunden, die beim Domchor unmittelbar entstanden sind und aufbewahrt wurden. Sie kamen im Laufe des Jahres 2012 ins Universitätsarchiv.

Der vorliegende Bestand umfasst also Unterlagen aus drei Provenienzen, die aber besonders eng zusammengehören, weil der Domchor keine große administrative Eigenständigkeit besaß. Die Zusammenfassung dient der Übersichtlichkeit für die Benutzerinnen und Benutzer und ergab sich aus der Benutzungspraxis heraus.

Umfang

114 Nm.

Literatur

Wolfgang Dinglinger (Hg.): 150 Jahre Staats- und Domchor Berlin 1843-1993. Unbekannte und unveröffentlichte Briefe und Dokumenten. Berlin 1993

Peter Hahn: Staats- und Domchor Berlin. Ein Lese- und Bilderbuch. Badenweiler 2004.

ANEXO B – Artigo de Frei Pedro Sinzig para a revista *Musica Sacra*, de Regensburg

von Toledo (nunmehr von Cleveland) den Schreiber dieser Zeiten zu einer Konferenz nach Chikago berief; das Resultat war, daß die vier Gesangsbücheln und die drei Handbücher der Progressive Series den katholischen Pfarrschulen angepaßt wurden. Eine neue Bearbeitung und Anpassung dieser Bücher an die neuesten Lehrmethoden wurde im Januar 1931 durchberaten und angenommen.

Große Erfolge knüpfen sich an die Ward-Methode, welche ungefähr um die gleiche Zeit (1914) an die Öffentlichkeit trat, zuerst an der katholischen Universität in Washington ihre Lehrbücher erscheinen ließ und später (1918) sich als „Pius X School of Liturgical Music“ in New York etablierte.

Der Episkopat Nordamerikas hat während der letzten 25 Jahre nicht zurückgehalten mit Belehrung und Ermahnung die Musikreform betreffend; in den Seminarien wurden tüchtige Lehrkräfte eingestellt, die Lehrorden gaben sich redliche Mühe den ehrwürdigen Choralgesang in den Schulen einzuführen. — Durch die Schallplatten, welche den Gesang der Mönche von Solesmes mit einem Schlag übers ganze Land hin verbreiten, kommt neues Licht und neue Anregung. — Der Liber Usualis, welcher den Gesang von Messe und Offizium nach vatikanischer Fassung bietet, ist zum Handbuch geworden in den Seminarien und vielen Hochschulen.

Die liturgische Bewegung hat ihren Heldenlauf angetreten, ausgehend von der St. Johannes-Abtei, Collegeville, Minnesota, hat sie bereits das Land im großen und ganzen erfaßt, und der musikalischen Reform neuen Aufschwung verliehen.

Mit dem Segen von oben und dem allseitig guten Willen wird die gute Sache triumphieren.

KIRCHENMUSIKALISCHES AUS BRASILIEN

VON P. PETRUS SINZIG O. F. M., RIO DE JANEIRO (BRASILIEN)

Am 24. Oktober 1930 wurde der Bundespräsident der Vereinigten Staaten von Brasilien, Dr. Washington Luis, durch die siegreiche Revolution seines Amtes entsetzt. Die bald darauf gebildete provisorische Regierung unter Getulio Vargas geht aufs Ganze, übt nach Gutdünken die Befugnisse der Exekutiv- und der gesetzgebenden Macht aus und bereitet eine neue Verfassung vor.

So viele haben ungestüm nach der Revolution verlangt, aber jetzt, nachdem sie am Ruder sitzt, zeigen sich doch auch Schattenseiten. Die in Unordnung gebrachte Staatsmaschinerie läuft noch nicht, wie sie sollte. Ob es nicht auch so gehen würde, wenn eine Eisenfaust den Umsturz der kirchenmusikalischen Verhältnisse brächte? An bestem Willen, wahrem Idealismus und bedeutendem Opfergeist braucht nicht gezweifelt zu werden, aber das alles genügt weder in politischer noch kirchenmusikalischer Beziehung. Die Menschen müßten emporgehoben werden, aber das geht nun einmal nicht schock- oder gar massenweise, und selbst die Arbeit am einzelnen bringt verzweifelt viele und starke Schwierigkeiten.

Man vergesse nicht, daß Brasilien sechzehnmal größer ist als das vorkriegliche Deutschland, und daß die weit überwiegende Mehrzahl der Bevölkerung als Analphabeten naturgemäß der Einwirkung der Presse fast ganz entzogen ist. Wer die in deutscher Sprache erscheinenden Zeitungen zur Hand nimmt, wird sehen, daß die sogenannten deutschen Kolonien die Liebe ihrer Väter

zum Gesange bewahrt haben. So berichtet das täglich erscheinende katholische Organ „Deutsches Volksblatt“ immer wieder von kirchenmusikalischen Aufführungen, wobei die Namen Haller, Stehle, Witt, Piel usw. nicht selten sind. Die betreffenden Chöre stehen an Eifer ihren Kollegen in Deutschland meistens nicht nach.

Von diesen Oasen abgesehen, ist die Lage recht traurig, so lobenswert auch Ausnahmen und Einzelbemühungen sein mögen. Ein paar Sätze werden das Ganze beleuchten:

Die kirchenmusikalische Ausbildung in den Priesterseminarien läßt meist zu wünschen übrig. Nicht Mangel an Sinn für Musik und Kunst ist gewöhnlich die Ursache, sondern Mangel an Lehrkräften und an Geldmitteln. Man bedenke, daß die Zahl der Bischöfe innerhalb 3 Jahrzehnte von einem Dutzend auf fast Hundert stieg, und damit überall Neu-, um nicht zu sagen Notgründungen für den Nachwuchs des Klerus sorgen mußten. So gibt es neben einigen bedeutenden ganz arme und schlichte Seminarien, die für den Diözesanbischof eine ständig laufende Quelle schwerer Sorgen sind. Immerhin wird der gregorianische Choral, so weit als möglich, gepflegt, was nun leichter sein dürfte, nachdem L. Schwann ein Choral-Lehrbuch in portugiesischer Sprache herausgebracht hat.

Es gibt keine kirchenmusikalischen Zeitschriften. Wo soll also der Musikfreund seine Anregung suchen? Die katholische Presse springt zu selten, zu unregelmäßig und vielfach auch mit zu geringer Sachkenntnis ein, als daß sie einen Ausgleich schaffen könnte.

Es gibt im allgemeinen weder Männer-, noch gemischte Chöre. Ausnahmen bestätigen die Regel. In den meisten Kirchen gibt es entweder nur Volksgesang, der künstlerisch viel zu wünschen übrig läßt, oder es singt ein Damenchor, bei dem oft prächtige Stimmen angetroffen werden. Es handelt sich fast ausnahmslos um unbesoldete Kräfte, die aus Liebe zur Kirche den Gottesdienst verherrlichen und deren Eifer und Opfer allseits erbauen. Nur selten werden 3- oder gar 4stimmige Gesänge geübt; meistens handelt es sich um 1- und 2stimmige. Viele Chöre setzen eine Ehre darin, im Maimonat täglich eine andere (nicht durchkomponierte) Litanei zu singen.

Es gibt keine Orgeln, oder vielmehr es gibt nur sehr wenige. Brasilien hat wahre Perlen unter seinen alten Kirchenbauten, die bisweilen auch noch mit einer für frühere Zeiten glänzenden Orgel versehen waren. Nur ganz verschwindende Ausnahmen unter diesen können heute noch praktisch gebraucht werden, wie z. B. die eines der beiden Klöster der Ursulinerinnen in Bahia. Einige Kirchen in Rio de Janeiro (Kathedrale, Benediktinerabtei usw.), Sao Paulo usw. haben gute neue Orgelwerke, meist deutscher Herkunft. Sonst ist die Herrschaft des Harmoniums ungebrochen, weshalb auch Orgelstücke, die den Gebrauch des Pedals voraussetzen, kaum Verwendung finden. Allem Anscheine nach wird bei Kursbesserung noch manche Kirche sich zur Anschaffung eines Orgelwerkes entschließen. Orgeln und Harmoniums haben aber hier einen erbitterten, rastlos tätigen Feind, dem gar zu viele Werke zum Opfer fallen: den cupim-Wurm, für den Tannen und andere europäische Hölzer einen nie verachteten Leckerbissen bedeuten. Nur ausgewähltes, besonders brasilianisches Holz sollte verwertet werden. Lichtpunkte im kirchenmusikalischen Gemälde bedeuten unter andern sehr viel Klöster, mit meist ausländischen Ordensmitgliedern,

die naturgemäß nach und nach immer mehr durch brasilianische ersetzt werden. Man wird auch in Deutschland nicht viele Stätten finden, die den Choral vollendeter, andächtiger und schwungvoller vortragen, wie z. B. die französisch-brasilianischen Sionsschwestern mit ihren Zöglingen in Petropolis, die ihrerseits bei meist deutschen Benediktinern ihre Anregung fanden und, Gott Dank, nicht allein dastehen. Vereinzelte Klöster pflegen ausschließlich den Choral; die meisten wollen nicht päpstlicher als der Papst sein und lassen deshalb auch die wundervollen alten und neuen Kompositionen anderer Art zu Worte kommen, von denen besonders Werke Griesbachers warme Freunde gefunden haben.

Die kirchenmusikalischen Vorschriften sind zwar häufig von den Bischöfen eingeschärft worden, zumal nach dem Motuproprio Pius' X., das mein Ordensmitbruder P. Basilius Röwer in portugiesischer Sprache dargeboten und erläutert hat, aber es fehlt doch noch sehr viel. So war es gar zu sehr Mode geworden, die Gesänge beim feierlichen Hochamte auf Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus zu beschränken. Vespere kann man fast nur in Klöstern hören. Während noch vor wenigen Jahrzehnten große Orchestermessen und Tedeums in theatralischem Stil zu pompöser Aufführung kamen, darunter bemerkenswerte Werke einheimischer Komponisten, hat schon das Kino dafür gesorgt, daß die Orchester seltener wurden und derartige Kirchenkonzerte von ihrer Anziehung einbüßten. Dennoch wird das Orchester in verschiedenen Gegenden schon deshalb gebraucht, weil in Ermangelung größerer, besonders gemischter Chöre sonst wenig Glanz erzielt würde. Die Beobachtung der liturgischen Gesetze schreitet immerhin fort, zumal die erwähnten Oasen das gute Beispiel geben. An Sinn für Musik fehlt es dem Brasilianer sicher nicht, wie besonders der Hochstand des Klavierspieles zeigt, ganz abgesehen von der Pflege anderer Instrumente und den zahllosen Bläserchören. Neue, sogenannte moderne Musik ist in Rio, S. Paulo usw. häufig im Konzertsale geboten worden, hat Anhänger, aber wohl weit zahlreichere Gegner. In der Kirchenmusik wird neuer Stil kaum irgendwo vorgetragen. Von den einheimischen oder doch in Brasilien lebenden Komponisten kirchlicher Werke sind P. Basilius Röwer O. F. M. und P. Lehmann S. V. D. besonders bekannt geworden. Die auf dem Gebiete weltlicher Musik berühmt gewordenen brasilianischen Meister haben für die Kirche wenig geschaffen, abgesehen von den alten, unter denen der Priester José Mauricio Nunes Garcia (einfach: Padre José Maricio), 1767—1830, wie ein Phänomen hervorragt. Viele seiner Manuscripte befinden sich im Instituto Nacional de Musica in Rio; nur winzige Bruchteile sind gedruckt. Das Meiste zeigt den Stil Haydns. Verschiedene Orden und Kongregationen zeigen auch in der Jetztzeit eine Reihe tüchtiger Musiker.

Kirchenmusikalische Organisationen sind noch ein Zukunftsraum. Zaghafte Ansätze für Schulen sind nicht über bescheidene Erfolge hinausgekommen, trotzdem in weltlicher Musik vielfach Bedeutendes geleistet wird.

Die vorstehende Skizze macht selbstverständlich keinen Anspruch auf Erschöpfung des Themas, sondern hat nur Anhaltspunkte für die Beurteilung der Lage zum Ziel. In der Weltwirtschaft und damit der Politik spricht Brasilien ein immer wichtigeres Wort mit. Gebe Gott, daß das kirchenmusikalische Gebiet damit Schritt halte.

ANEXO C – Exemplo de uma das contribuições do Padre José Maria Wisniewski a revista *Música Sacra*, de Petrópolis

MÚSICA SACRA

REVISTA MENSAL EDITORA VOZES LTDA. ANO III — N. 1
 ASSINATURA CR \$20.00 PETRÓPOLIS — EST. DO RIO JANEIRO DE 1943



Meta Löwe — BONS ANOS!

S U M Á R I O

Meta Löwe — Bons anos (capa)

Pe. José Maria S. V. D. — A música primitiva 1

Pe. Leopoldo van Liempt M. S. S. — Educação musical 4

As nossas músicas 6

Dr. D. Crisóstomo Grossmann O. S. B. — Outros 20 minutos de aula sobre formas gregorianas 7

Frei Pedro Sinzig O. F. M. — Em foco... o padre José Mauricio 9

Crônica musical 11

Várias 12

Livro de ouro da Música Sacra 13

Franz Witt (retrato) 14

Autógrafo do P. José Mauricio 15

Suplemento musical:

Pe. José Mauricio Nunes Garcia — Tantum ergo

Pe. Jorge Albino Zanchi S. S. M. — Vós amais, ó mãe bondosa

Pe. João Batista Lehmann S. V. D. — Oremus pro Pontifice

EDITORA VOZES LTDA.

PETROPOLIS

Música Sacra

Revista mensal

Editora Vozes Ltda.

Ano III N. 1

Assinatura Cr \$20,00

Petrópolis

Janeiro de 1943

A música primitiva

A frei Pedro Sinzig, no dia do jubileu de sua entrada na Ordem Franciscana.

Pe. José Maria S. V. D.

Introdução

O presente trabalho tem a sua história. Era meu primeiro intento escrever algo sobre a música sacra brasileira no século XVI. Isso levou-me a fazer pesquisas sobre a música indígena. Daí a embrenhar-me no estudo da música dos povos primitivos do mundo todo foi um passo apenas. Um mundo até então desconhecido se me ia abrindo quanto mais me aprofundava na matéria. O resultado aí está no presente ensaio. Creio que será interessante e instrutivo para os leitores da "Música Sacra".

Do extenso material que a respeito já existe tirei o essencial procurando reduzir tudo ao mínimo, que de contrário longe iria.

Para maior facilidade darei logo de início a bibliografia com as abreviações usadas.

Fonte principal foi a obra volumosa do revmo. Pe. Guilherme Schmidt S. V. D.: "Der Ursprung der Gottesidee", a qual abrange 6 volumes com um total de 5.600 páginas. Abreviarei a citação do modo seguinte: Schmidt, em seguida o volume (I, II, etc.) e a página. — Th. W. Danzel: "Kultur und Religion der Primitiven Menschen", Stuttgart (1924); abreviação: Danzel. — José Huby: "Christus", história das religiões, Sarai-va & Cia., S. Paulo, 1941. Consta de 4 volumes. Citarei: Huby, em seguida o volume (I, II, etc.) e a página. — Flausino Rodrigues Vale: "Elementos do Folk-lore Musical Brasileiro", Coleção: "Brasiliana", vol. LVII; abreviação: Vale. — "Anthropos", Revue internationale d'Ethnologie et de Linguistique, publicada em Viena, tendo por fundador o Pe. G. Schmidt. Citarei assim: "Anthropos", em seguida o volume e a página.

Tratarei sucessivamente dos seguintes assuntos referentes à música dos povos primitivos:

I. ORIGEM, GÊNESE.

II. CARACTERÍSTICAS, PRIORIDADE DA MÚSICA SACRA.

III. INSTRUMENTOS PRIMITIVOS.

IV. ESCALAS.

V. MÚSICA PRIMITIVA E CANTO GREGORIANO.

VI. IMPORTANCIA DA MÚSICA NAS RELIGIÕES PRIMITIVAS.

VII. DEFINIÇÃO. ASPECTO METAFÍSICO DA MÚSICA.

I. ORIGEM E GÊNESE DA MÚSICA

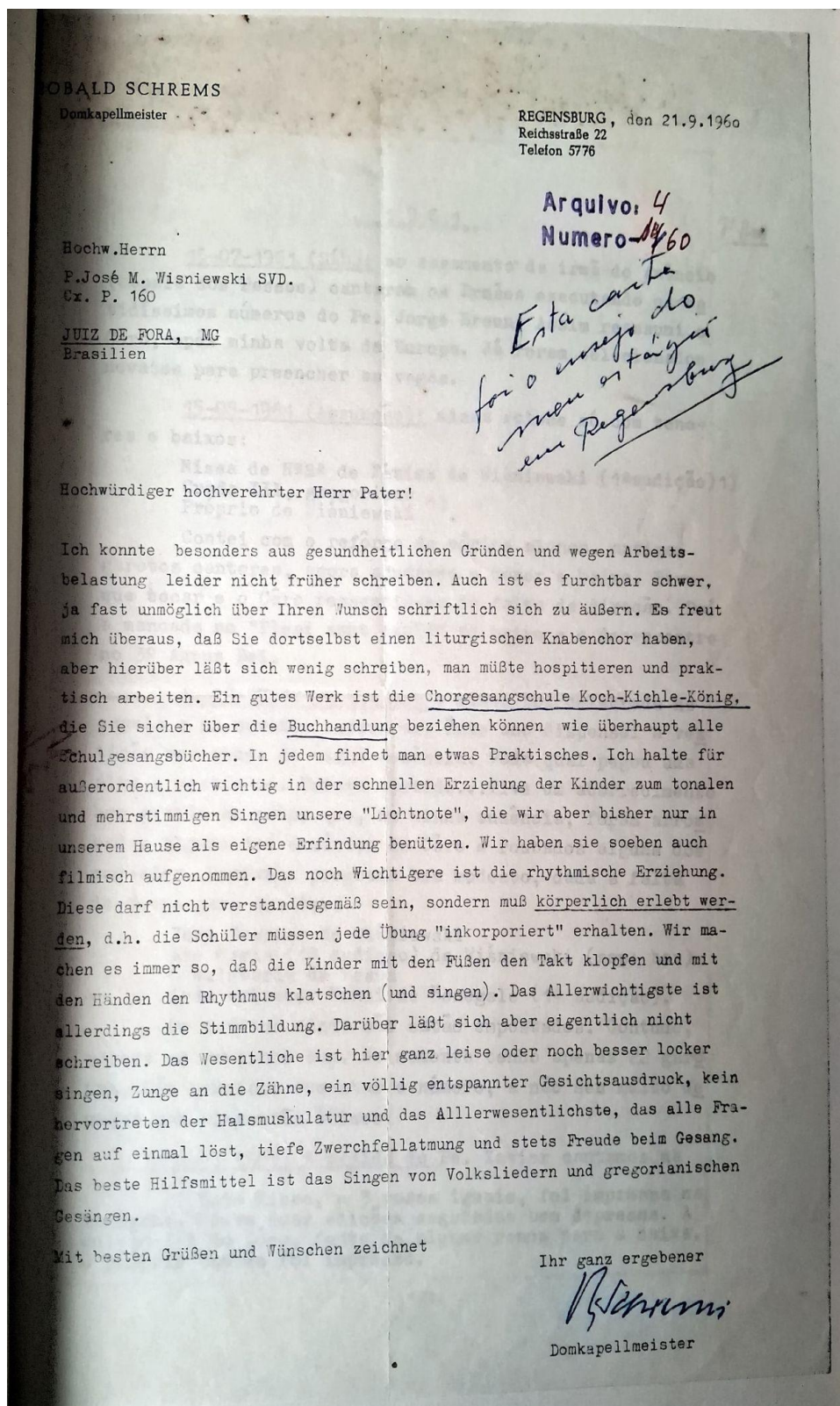
Sob o nome de música entendo tanto a música propriamente dita, instrumental, como também o canto ou música vocal, como, finalmente, a dança, a qual, como veremos, está em íntimo conexo com a origem e a gênese da música. Estudaremos a música dos povos primitivos, isto é, daqueles restos de culturas antiquíssimas que não evoluíram, mas desde os tempos pre-históricos se mantiveram sem mudança apreciável em seus costumes. Huby, I, pág. 48). Estudando-lhes a música, poderemos determinar com precisão bastante grande a origem, a gênese, isto é, a formação, as características da música dos primitivos e com isto da música em geral.

Com efeito, fenômeno todo especial e único em toda a criação visível: é o homem o único ser dotado da faculdade de poder exprimir os seus sentimentos por um sem-número de modulações que obedecem a um certo metro mais ou menos desenvolvido — o ritmo. O canto dos pássaros é sempre o mesmo, concede-se, embora, razão a alguns naturalistas que falam de "dialetos" entre os representantes do mundo alado. Apesar da existência, muito problemática, de tais dialetos entre os representantes da mesma classe de aves, o repertório musical dos pássaros é limitado e não é susceptível de aumento nem de enriquecimento. O instinto que lhes ensina a construção de seus ninhos desde tempos imemoriais, que lhes prodigaliza o sentimento de

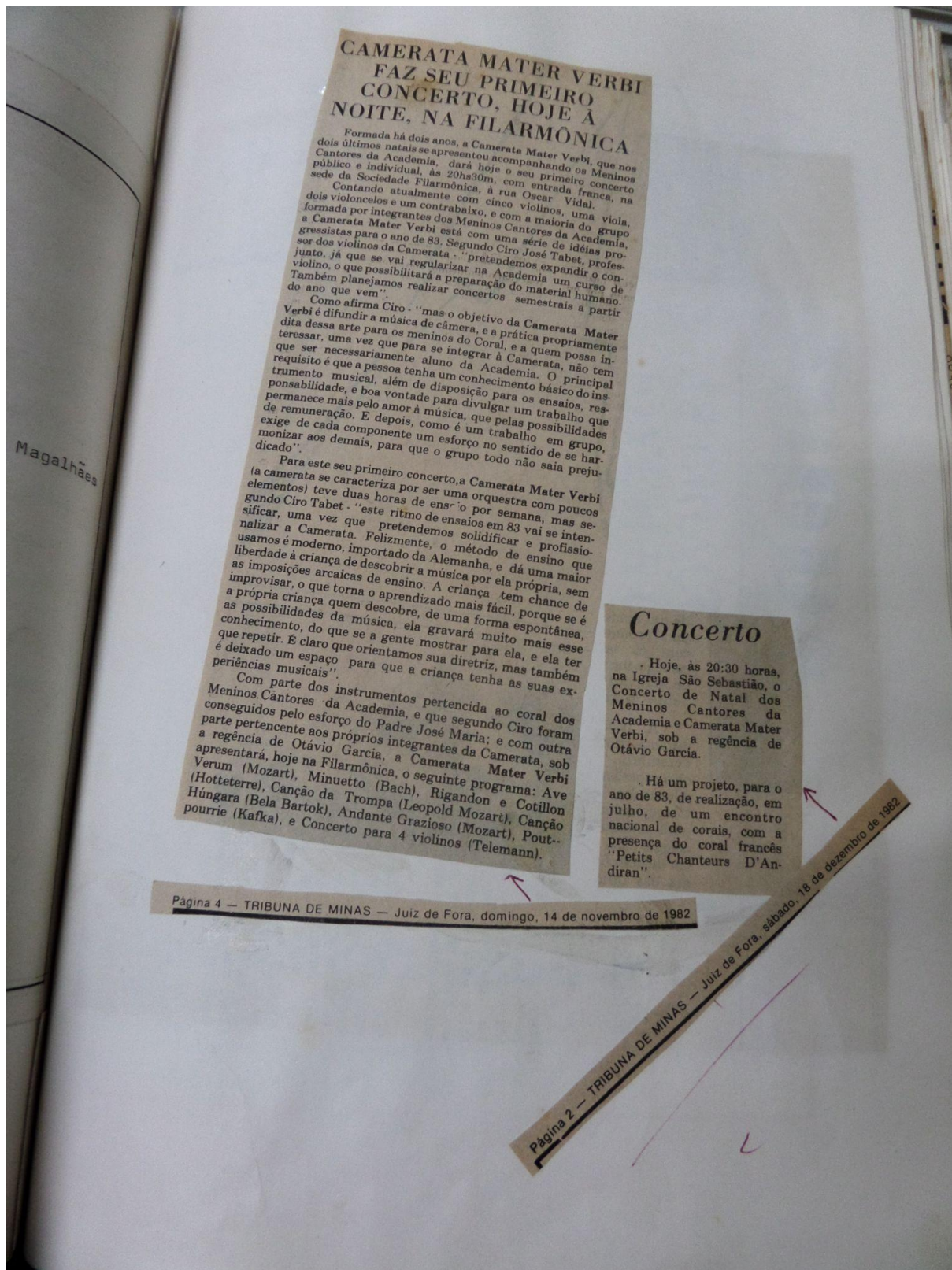
Nota da redação. — São tão abundantes as colaborações recebidas que nos obrigam a desistir dum retrospecto sobre o ano passado. Limitamo-nos a dizer que, apesar da guerra mundial,

na qual o Brasil, contra a sua vontade, se viu envolvido, MÚSICA SACRA continuou a se desenvolver, ganhar colaboradores, assinaturas e influência. Louvado seja Deus!

**ANEXO D – Correspondência entre Padre José Maria Wisniewski e Monsenhor
Theobald Schrems, regente dos Regensburger Domspatzen**



ANEXO E – Recorte do jornal Tribuna de Minas, contido na Crônica Volume 3, divulgando concerto da Camerata Mater Verbi, em 1982



ANEXO F – Missa Acadêmica (dois primeiros movimentos - *Súplica* e *Glória*) e Missa de Sta. Cecília (parte da Assembleia)

MISSA "ACADÊMICA" AUTOR: Pe. José Maria

1. Súplica
tende piedade de nós; tende piedade de nós; Se-nhor,
Se-nhor, tende piedade de nós. Cristo, Se-nhor, tende pie-
da-de de nós. Cris-to, tende piedade de nós,
Cristo,
Cristo, tende piedade de nós, Cristo, Cristo, tende, piedade
DO COMEÇO
de nós.

2. Glória
E paz na ter-ra aos ho-mens de bo-a von-ta-de.
E paz na terra aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos,
Nós vos bendizemos, nós vos adoramos, nós vos glorificamos, nós vos
damos graças por vossa imensa gló-ri-a. Senhor Deus Rei do céu, Deus
Pai todopoderoso. Se-nhor Filho único Jesus Cris-to. Senhor Deus Cor-
deiro de Deus Fi-lho de Deus Pai. ---Vós que tirais os pecados do
mundo, tende piedade de nós--Vós que tirais os pecados do mundo: aco-
lhei a nossa súplica; vós que estais sentado a direita do Pai: tende
piedade de nós. --Porque só vós sois o santo, só vós sois o Se-nhor,
só vós sois o Altíssimo Je-sus Cris-to--Chor-o Es-píri-to Santo na gló-
ria de Deus Pai, a-mém, a-mém, amém, a-mém, amém, a-mém

Parte da Assembléia MISSA DE STA. CECÍLIA

1. Súplica

1. Senhor, ten-de pie-da-de de nós. 2. Cristo, tonda piedade de nós.

2. Glória

Nós Vos louvamos; nós Vos glo-ri-fi-ca-mos; Ten-de-pie-da-de de nós.

A-co-lhei a nos-sa sú-pli-ca; ten-de pie-da-de de nós. Co-o Se-pí-ri-to

San-to na gló-ria de Deus Pai, a-mém. A-mém, a-mém.

3. Santo

San-to é o Se-nhor Deus do u-ni-ver-so. Ho-sa-na, ho-sa-na, ho-sa-na nas

al-tu-ras.

4. Bendito

Ben-di-to A-quê-le que vem em no-me do Se-nhor. Ho-sa-na nas al-tu-ras;

ho-sa-na nas al-tu-ras.

5. Cordeiro

Ten-de pie-da-de de nós. Ten-de pie-da-de de nós. Dai-nos a paz,

Dai-nos a paz, dai-nos a paz.

ANEXO G – Exemplar da 2ª edição da *Harpa de Sião* no Arquivo Mater Verbi

ANEXO H – Primeiro texto do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos* e texto final**Texto do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos***

Por que guardamos? Seria o ato de guardar uma tentativa de apreender o próprio tempo com as mãos? Congelar sua passagem em um objeto, em algo palpável e visível? Guarda-se para não esquecer, porém a lembrança e o esquecimento estão mais próximos do que opostos. O que guardo, guardo para quê, para quem? Guardo, talvez, para não esquecer de mim, da matéria que me constitui e das tramas que se fizeram para que houvesse uma existência: a minha. Talvez, guardemos para lembrarmo-nos de nós, para obter um vislumbre do nosso passado, presente e futuro. E, com isso, quero dizer do passado antes mesmo de nosso existir, do presente vário, do futuro de quando já não estivermos aqui.

O que é um arquivo? Podemos imaginar um espaço onde se guardam documentos importantes ou já esquecidos pelo tempo, folhas empoeiradas, brochuras marcadas pelo descuido. Um arquivo, no entanto, pode ser visto sob diferentes prismas. Há o arquivo da casa dos pais, dos avós. A mala, a caixa, onde são guardadas fotografias diversas, o armário de prateleiras desniveladas, carregadas de livros antiquíssimos, uma lata de biscoitos enferrujada, um caderno de receitas, uma colher com dizeres gravados... lugares, nem sempre físicos, onde guardam-se artefatos daqueles que já não estão. O arquivo faz parte do cotidiano, muitas vezes, se fazendo despercebido e silencioso, passando vagaroso, com todo o peso do tempo, pelas atividades corriqueiras e banais do dia-a-dia que nos cerca.

Entre caixas e malas, em um desses lugares esquecidos, encontrei, sem saber, o propósito de uma outra existência, agora entrelaçada à minha. Uma fotografia de um homem de óculos e cabelos brancos, de expressão admirada, cercado por crianças e jovens. O verso da imagem dizia em letras trêmulas: “Ao completar 77 aninhos fui surpreendido por esta homenagem: começo a virar placa... daqui a pouco vai ser algum busto? Os outros aí estão cercando o velho tronco. Foi dia 7.11.92”.

O homem em questão é o Padre José Maria Wisniewski, meu tio-avô, músico compositor, professor, escritor, tradutor de obras religiosas, fundador da Federação Nacional de Meninos Cantores do Brasil e do Coral Mater Verbi, grupo de meninos cantores criado em 1953, o qual resiste bravamente até o presente momento deste filme. À época, pouco sabia da existência do 'Padre Zé Maria' — alcunha que ele próprio adotara para simplificar seu nome extenso —, ou do 'tio Padre', como minha mãe e tias o chamam. Sua presença era mencionada apenas em vagos comentários de família, fragmentos dispersos que insinuavam sua presença, sugeriam sua existência, mas nunca a revelavam por completo. Nasci em Belém, em 1991, ele faleceu em Juiz de Fora, em 1995, um lapso breve entre a minha chegada e sua partida, como se nossos tempos quase se cruzassem.

Meus bisavós, Maria e José Wisniewski, e seus filhos – José Maria, meu avô Alfonso e suas irmãs, Lídia e Lúcia – pertenciam a uma linhagem de imigrantes poloneses residentes em Curitiba. Ao crescerem, os irmãos seguiram caminhos distintos: José Maria optou pela vocação sacerdotal e partiu para o Juvenato da Congregação do Verbo Divino em Juiz de Fora aos 13

anos, em 1929. Já meu avô, químico de formação, seguiu posteriormente para Belém a fim de estudar a Amazônia, no princípio da década de 1940. De forma que, o núcleo familiar fragmentou-se entre três Estados: Paraná, onde ficaram as irmãs Lúcia e Lúcia, Pará e Minas Gerais, fator que em épocas de comunicação mais lenta, contribuiu para que nós, pela distância geográfica de Belém, pouco soubéssemos da vida e das atividades de nossos consanguíneos, a não ser por cartas, telegramas e eventuais fotografias.

Foi uma dessas imagens — esta, em particular — que, encontrada por mim em 2018, se constituiu a uma passagem através do tempo, a uma fração daquela memória longínqua que também persiste em mim. Foi quando, ainda naquele ano, decidi partir para Juiz de Fora, buscando compreendê-la ao visitar o arquivo localizado no Colégio Academia, onde o coral Mater Verbi nasceu, onde também havia sido o Juvenato Verbita, e onde Padre José Maria viveu grande parte de sua vida.

O que é memória? Penso-a como o tempo suspenso, entre as reminiscências do que fomos e o que escolhemos reter; um fio delicado que costura o passado ao presente e o presente ao porvir, ora com precisão documental, ora com os desvios da imaginação. No plano individual, é a narrativa que nos constitui, os ecos de experiências que ainda respiram em nós. No âmbito social, torna-se uma construção coletiva, tecido de lembranças compartilhadas, onde vozes se entrelaçam, se perdem e se resignificam. Artefatos, fotografias e sons não são apenas vestígios, mas lugares onde o esquecimento não silencia, e sim, transforma, recriando o que foi para dialogar com o que é.

Entre tantos contos e cantos, recriemos a história do coral Mater Verbi:

“A música é o condimento de minha vida, desde que me possa lembrar. Menino cantor, depois jovem cantor, a seguir regente de corais no Instituto Missionário de São Miguel (Borda do Campo) e do Coral dos Internos no Colégio Arnaldo (Belo Horizonte), quando recebi a designação para a Academia de Comércio de Juiz de Fora, em 1947, aqui continuei a transmitir para os alunos o amor pelo canto. A Academia já havia contado com seu coral [...]. Tratava-se de um conjunto bem modesto. Com a mesma modéstia, prossegui [...]. O ideal de um coro mais aperfeiçoado apenas dormitava, no subconsciente. Não me era desconhecida a existência de famosos corais de meninos cantores nas catedrais da Europa”.

Em meados de 1950, Padre José Maria começou a receber de Paris a revista *Pueri Cantores* (ou “crianças cantoras”). Já era familiarizado com os Canarinhos de Petrópolis, coral fundado em 1942, e desde 1945 mantinha correspondência com seu fundador. A revista, no entanto, chegava regularmente endereçada a um coral que ainda não existia. “Estranhei o caso”, diz ele, e, para corrigir essa “falta de harmonia”, começou a considerar a criação de um coro com os alunos externos do Colégio Academia, já que o internato havia sido encerrado. Assim passaram os anos, até que, em 1953, decidiu-se: “Vou fundar um coro de meninos cantores”. Mas entre a intenção e a concretização, meses se escoaram. Foi apenas no Natal de 1954 que um pequeno grupo de meninos, reunidos nas proximidades da Academia, entoou seus primeiros cantos na missa da meia-noite, marcando o início do coral Mater Verbi.

Após a fundação inicial, Padre José Maria já não visava apenas formar um coro; sua intenção era maior: oferecer às crianças e jovens uma formação que unisse música e espiritualidade. A tarefa não foi simples, entre atividades administrativas e salas de aula, os ensaios eram

realizados em escassos momentos livres. Em meio às dificuldades, no entanto, o ideal tomou forma. Durante os primeiros anos, o Mater Verbi cresceu, encontrou sua voz e foi, aos poucos, se tornando parte essencial da identidade do colégio e da cidade.

Depois do natal de 1954, outro momento especial ocorreu em abril de 1955, quando o coro estreou sua túnica inspirada nos Pequenos Cantores da Cruz de Madeira de Paris: uma peça em shantung branco, com capuz, um cordão na cintura e a tradicional cruz de madeira no peito. Naquele período, o coral chegou a ter duas datas simbólicas para lembrar sua origem. No entanto, um novo marco surgiu meses depois, quando o diploma de agregação à Federação Internacional de Meninos Cantores, vindo de Paris, chegou ao Brasil. O documento, devidamente assinado pelo presidente da federação, trazia, de forma inesperada, a data de 11 de julho de 1953 como registro oficial. Frente a esse “mistério insolúvel”, optou-se por adotar essa data como a oficial, consolidando o início do coral quando este não passava de uma ideia promissora. Essa escolha não apenas resolve uma questão prática, mas também ilustra a busca por um sentido de pertencimento e legitimidade no cenário musical e cultural. A memória, aqui, se torna fluida e multifacetada, revelando que a fundação do coral é menos sobre um único dia e mais sobre um processo simbólico de construção.

Em 1960, Padre José Maria viajou à Alemanha e, no Instituto dos Pardais de Regensburg, encontrou inspiração. Aquele contato com a trajetória centenária dos meninos cantores reforçou sua visão: a música coral não era apenas um adorno, mas desempenhava um papel na formação de sensibilidades, na preservação de práticas culturais e na conexão entre gerações.

Porém, ao retornar ao Brasil, se deparou com mudanças que abalariam profundamente sua obra. O momento do Concílio Vaticano II trouxe ventos de reformulação para a Igreja, gerando crises, especialmente na música litúrgica católica, adaptada a outros moldes estilísticos. Lentamente, ao longo de uma década, o Coral começou a enfrentar os efeitos desse novo tempo: dificuldades na formação vocal e a ausência de apoio consistente. Na dimensão privada, Padre José Maria sofria com o agravo de uma deficiência auditiva, fator que tornava cada vez mais penosa sua posição enquanto regente do grupo. Decidiu, por fim, buscar outros que pudessem ocupar o posto, sem encontrar muita constância. Veio, então, o golpe final: a falta de espaço para abrigar o grupo. O piano, testemunha silenciosa de tantos ensaios, foi guardado para “tempos melhores” e, em 1976, a crônica do Coral registrou, de forma lacônica e melancólica: “Morreu o Coral, mas ficou um saldo positivo.”

Padre José Maria foi um guardador de pequenas coisas: programas de concertos do coral, recortes de jornais locais, cartas, “santinhos”, convites, miudezas que, talvez para muitos, parecessem inutilidades. Com cada pequeno artefato de memória, dedicou-se a construir manualmente as crônicas do Mater Verbi e os Tomos do Colégio Academia, como mosaicista que reúne pequenos cacos, aparentemente sem valor, para compor uma obra maior. Quem sabe sua visão já mirasse um tempo futuro, em que, anos depois, continuasse ou não o coral, alguém viesse a redescobrir suas lembranças.

É evidente sua preocupação em organizar o arquivo pessoal e o do coral à medida em que vivia, ciente da delicadeza e fragilidade que envolve o tempo presente. Curiosamente, conforme sua dificuldade auditiva avançava, sua produção bibliográfica e musical aumentava. Isolado em seus próprios pensamentos, aproveitava a folha em branco para registrar memórias de êxitos e

angústias em diários, retiros e meditações. Suas composições também alcançavam novos voos, na utilização de diferentes formas musicais, entre as adaptações exigidas pelas reformas conciliares e arranjos de música folclórica e popular brasileira; algo que, por coincidência ou não, se tornaria parte da identidade musical do Mater Verbi, em seu posterior retorno.

Após anos de silêncio, o Mater Verbi ressurgiu em 1977 sob a liderança de um novo regente, enfrentando desafios iniciais. Em 1978, o coral voltou a se apresentar, ampliando seu repertório e seus lugares de atuação. A década de 1980 marcou um dos momentos de importância para o grupo, que alcançou reconhecimento nacional ao conquistar o primeiro lugar no VI Concurso Nacional de Corais do *Jornal do Brasil*. Projetos grandiosos, a formação de uma camerata e a gravação de seu primeiro LP, reforçaram sua relevância artística. A participação no Congresso Internacional de Meninos Cantores na Venezuela e em outros eventos consolidou sua presença na música coral brasileira. Porém, em 1988, com a saída do regente e o fim da camerata encerrou-se mais um ciclo.

Há passagens na história que parecem destinadas a iluminar caminhos outrora incertos. Assim foi a chegada de Irmão Fernando Vieira, cuja regência no Coral Mater Verbi trouxe não apenas técnica e organização, mas um sopro de renovação ao grupo. Fernando, com quem já tive a chance de conversar pessoalmente, não era apenas um regente; era alguém que compreendia profundamente a música como vínculo humano. Além de regente do Mater Verbi por vários anos consecutivos, foi grande amigo de Padre José Maria, com quem conviveu até seus dias finais. Durante sua passagem pelo Mater Verbi, Ir. Fernando não apenas deu continuidade ao trabalho de Padre José Maria, mas também fortaleceu o espírito de comunidade entre os meninos cantores, resgatando princípios que iam além da música. Sob sua liderança, o coral alcançou um novo patamar: entre viagens diversas e gravação de CDs, o grupo adquiriu maior reconhecimento em níveis internacionais. Ir. Fernando manteve vivo o trabalho de Pe. José Maria, ampliando sua contribuição à causa dos meninos cantores ainda por muitos anos.

Nos anos finais de sua vida, Padre José Maria Wisniewski viveu um período marcado por reflexões profundas e pela convivência com as limitações impostas pelo tempo e pela saúde fragilizada. Já em seus 80 anos, após uma trajetória dedicada à música, à educação e à espiritualidade, decidiu afastar-se gradualmente de suas responsabilidades à frente da direção artística do Mater Verbi e da presidência da Federação Nacional dos Meninos Cantores, títulos que carregou com zelo por décadas. Enfrentando desafios como a perda de audição e a recorrência de problemas de saúde, que incluíram nove cirurgias ao longo da vida, o padre encontrou refúgio na escrita. Seus diários tornaram-se um espaço de aceitação e preparação para o inevitável, como ele mesmo descreveu: “Preparo-me hoje para a morte e para a confissão do retiro. Faço o ato de aceitar a minha morte, minha, muito minha, exclusivamente minha”.

Em maio de 1995, Padre José Maria despediu-se deste mundo, deixando uma marca indelével na música coral brasileira e nas lembranças dos que o conheceram. Seu velório, realizado na Comunidade Verbita, foi acompanhado por homenagens emocionantes. O Coral Mater Verbi, símbolo vivo de sua dedicação, cantou a *Paixão Segundo São João*, de Bach, no adeus final. Cada menino cantor depositou uma rosa sobre seu caixão, um gesto simples que refletiu o profundo respeito e afeto que sua figura inspirava.

Mesmo em sua ausência física, a presença de Padre José Maria permanece viva em seus escritos, em suas composições e na memória de tantos alunos que passaram por suas aulas de canto e pelo coral. Ao longo do período em que desenvolvo esta pesquisa, diversos antigos alunos compartilharam comigo suas lembranças das aulas do padre, sempre descrevendo-o como uma presença amorosa. Embora seja sabido que os padres verbitas, em sua essência missionária, costumam não se fixar em uma única localidade, Padre José Maria seguiu um caminho distinto. Acredito, no entanto, que tenha cumprido plenamente sua missão através do Mater Verbi, cuja música ultrapassou fronteiras, atravessando Estados e continentes com seu canto.

Citação: “Criei um oásis para as agruras da vida. Meu refúgio é a música. Em suas harmonias encontro o equilíbrio, a paz, a fonte de perene rejuvenescimento. Contra os embates da vida, ergui a muralha da minha defesa com as vozes dos meus “canarinhos”. Eles nem sempre são educados, mas sempre francos. Nem sempre disciplinados, mas sempre amigos. Nem sempre fazem o esforço que poderiam fazer, mas sempre se dão naquela sua natural espontaneidade de crianças que cantam porque gostam de cantar. Ou porque gostam de ter uma bola. Ou por outros motivos que, para os filisteus, parecerão ignóbeis, mas que são sempre como água que brota no seio da terra” (Crônica I, página 1).

Hoje, ao escrever estas linhas, percebo que, ao longo de seus longos anos de existência, o Mater Verbi foi mais do que um coral — foi resistência. Tal como um pássaro mítico, renasceu inúmeras vezes: pelo desejo de cantar, pelas reminiscências que, embora pareçam destinadas ao esquecimento, acabam se reconstruindo, ardendo nas chamas do tempo apenas para ressurgir. Padre José Maria costumava mencionar o "saldo positivo" a cada ciclo que se findava no coral, mas o que significaria, afinal, esse saldo? Talvez fossem os rastros que ficaram: preservados nos documentos, nas lembranças, nas experiências daqueles que um dia fizeram parte dessa história, e no esforço contínuo de quem ainda luta para mantê-lo vivo.

Atualmente, esse esforço é personificado por Diego Pedrosa, antigo menino cantor que viveu os anos de regência de Fernando Vieira e que, agora, dedica-se incansavelmente à missão de manter o coral vivo. Mais do que um regente, Diego tornou-se também o guardião da memória do grupo, zelando pelo arquivo do coral e preservando os registros do trabalho de Padre José Maria. No dia 6 de dezembro de 2024, realizamos uma gravação no Instituto de Artes e Design da UFJF, reunindo um grupo reduzido de ex-tenores, baixos e um menino cantor contralto. Este momento, mais do que uma celebração, simboliza a resiliência do Mater Verbi.

Na verdade, o Coral nunca morreu por completo. Ele sobrevive na fragilidade da lembrança, na materialidade dos arquivos e, sobretudo, na possibilidade de reimaginação. A música que ontem ecoou ainda carrega a esperança de amanhã voltar a ser. O fim de tantos ciclos também não apaga o que a memória preserva, afinal “A memória é um outro mundo, com outras criaturas” (Teixeira de Pascoaes). Contudo, sem incentivo para recordar e dar continuidade, resta a inquietação: como evitar que o Coral Mater Verbi, que tanto resistiu, seja finalmente consumido pelo esquecimento?

Se não há memória, não há história. O desafio, portanto, não é apenas recordar, mas atribuir sentido tanto ao que lembramos quanto ao que esquecemos. Assim, ainda que transformado

pelo tempo, o Mater Verbi nunca deixou de cantar. E sua música? Continua encontrando novos caminhos para existir.

Mater Verbi: entre contos e cantos (corte)

Por que guardamos? Seria o ato de guardar uma tentativa de apreender o próprio tempo com as mãos? O que guardo, guardo para quê, para quem? Talvez, guardemos para lembrarmos-nos de nós, para obter um vislumbre do nosso passado, presente e futuro. E, com isso, quero dizer do passado antes mesmo de nosso existir, do presente vário, do futuro de quando já não estivermos aqui.

Entre caixas e malas, em um desses lugares esquecidos no acervo da casa dos pais, encontrei uma fotografia antiga: um homem de óculos e cabelos brancos, cercado por crianças e jovens. No verso da imagem, em letras trêmulas, lia-se: *“Ao completar 77 aninhos fui surpreendido por esta homenagem: começo a virar placa... daqui a pouco vai ser algum busto?”*

Esse homem era meu tio-avô, Padre José Maria Wisniewski – ou “Padre Zé Maria”, alcunha que adotara para simplificar o nome, ou ainda “tio Padre”, como minha mãe e tias o chamavam. Sacerdote, músico, compositor, professor e escritor, foi também fundador da Federação Nacional de Meninos Cantores do Brasil e do Coral Mater Verbi.

Em 2018, decidi partir para Juiz de Fora em busca dessas pistas, visitando o arquivo do Colégio Academia – onde o coral Mater Verbi nasceu e onde Padre José Maria viveu grande parte de sua vida. Ali, sua memória resistia, quase silenciosa, à espera de ser reencontrada.

“A música é o condimento de minha vida, desde que me possa lembrar. Menino cantor, depois jovem cantor, a seguir regente de corais no Instituto Missionário de São Miguel (Borda do Campo) e do Coral dos Internos no Colégio Arnaldo (Belo Horizonte), quando recebi a designação para a Academia de Comércio de Juiz de Fora, em 1947, aqui continuei a transmitir para os alunos o amor pelo canto. A Academia já havia contado com seu coral [...]. Tratava-se de um conjunto bem modesto. Com a mesma modéstia, prossegui [...]. O ideal de um coro mais aperfeiçoado apenas dormitava, no subconsciente. Não me era desconhecida a existência de famosos corais de meninos cantores nas catedrais da Europa”.

Foi assim que, no Natal de 1954, um pequeno grupo de meninos, reunidos nas proximidades da Academia, entoou seus primeiros cantos na missa da meia-noite, marcando o início do coral Mater Verbi.

Após a fundação, Padre José Maria buscava mais que formar um coro: queria unir música e espiritualidade. Entre aulas e tarefas administrativas, os ensaios ocupavam momentos escassos.

No entanto, apesar das dificuldades, o Mater Verbi persistiu e encontrou sua voz, tornando-se parte da identidade do colégio e da cidade.

No entanto, as mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II, que reformularam profundamente as regras das celebrações católicas, impactaram diretamente a música litúrgica e o fazer musical adotado até então. O coral enfrentou décadas de dificuldades e, em 1976, a crônica do grupo registrou, de forma lacônica e melancólica: *“Morreu o coral, mas ficou um saldo positivo.”*

(Imagens digitalizadas da crônica volume II, mostrando os recortes de jornal, fotos da camerata mater verbi, LP e, talvez, gravações digitalizadas da época)

Mas a memória nunca é definitiva, e a história nunca cessa de se escrever. Após alguns anos adormecido, o Mater Verbi ressurgiu. Na década de 1980, sob nova regência, o coro alcançou novos voos: conquistou o primeiro lugar no Concurso Nacional de Corais do *Jornal do Brasil*, gravou seu primeiro LP, fundou seu próprio grupo de instrumentistas (conhecido como “Camerata Mater Verbi”) e participou do Congresso Internacional de Meninos Cantores na Venezuela. Em 1988, com a saída do então regente e o fim da camerata, encerrou-se mais um ciclo.

Há momentos na história que iluminam caminhos outrora incertos. Assim foi com Irmão Fernando Vieira, cuja entrada como regente do Mater Verbi em 1988 trouxe técnica, renovação e um profundo senso de comunidade ao grupo. Grande amigo de Padre José Maria até seus dias finais, Fernando levou o coral a novos patamares, com gravações, viagens e reconhecimento internacional.

Nos últimos anos de sua vida, já com a audição comprometida e severos problemas de saúde, Padre José Maria se refugiou na escrita, registrando memórias e angústias em crônicas, tomos, retiros e meditações. *“Preparo-me para a morte, minha, exclusivamente minha”*, refletia. Em meio ao isolamento, sua produção bibliográfica e musical floresceu, refletindo as reformas conciliares e mesclando música de concerto europeia com arranjos de música folclórica brasileira, elementos que, por acaso ou não, se tornaram parte da identidade musical do Mater Verbi.

Em maio de 1995, despediu-se deste mundo. Seu coral, símbolo de sua dedicação, cantou a *Paixão Segundo São João*, de Bach, em sua última homenagem. Sobre seu caixão, cada menino cantor depositou uma rosa.

Hoje, ao escrever estas linhas, percebo que o Mater Verbi foi mais do que um coral — foi resistência. Entre apagamentos e reconstruções, sempre encontrou caminhos para continuar existindo.

Hoje, esse esforço de continuidade é personificado por Diego Pedrosa, ex-menino cantor e guardião da memória do grupo. Em Dezembro de 2024, realizamos uma gravação no Instituto de Artes e Design da UFJF, reunindo ex-integrantes em grupo reduzido. O coral, embora

ausente, ainda sobrevive na fragilidade da lembrança, nos arquivos e na possibilidade de reimaginação. Como disse Teixeira de Pascoaes, “A memória é um outro mundo, com outras criaturas”. Mas, sem incentivo para recordar, a inquietação persiste: como evitar que o Mater Verbi, que tanto resistiu, seja consumido pelo esquecimento?

Se não há memória, não há história. O desafio não é apenas recordar, mas dar novo sentido ao que escolhemos lembrar, recriando o que parecia perdido. Assim, o Mater Verbi nunca deixou de existir. Enquanto houver quem cante e conte, seguirá renascendo.

ANEXO I – Equipe técnica do filme *Mater Verbi: entre contos e cantos*

Concepção, pesquisa, direção geral, roteiro, texto, montagem e narração

Jéssica Wisniewski Dias

Captação de narração

Estúdio de Música do IAD – UFJF

Direção de fotografia

Felipe Andolpho

Assistência de fotografia

Clara Tomaz Neto

Anyá Tristão

Som direto

Heloísa Carvalho

Assistência de som

Clara Tomaz Neto