

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

Jéssica Wisniewski Dias

Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras

Juiz de Fora
2021

Jéssica Wisniewski Dias

Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras

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

Orientadora: Professora Doutora Marta Castello Branco Garzon

Juiz de Fora

2021

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

Dias, Jéssica Wisniewski.

Tutto è scherzo d'amore : Padre José Maria Wisniewski
entre memórias passadas, presentes e futuras / Jéssica
Wisniewski Dias.

-- 2021.

125 p. : il.

Orientadora: Marta Castello Branco Garzon

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal
de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de
Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Música litúrgica. 2. Memória. 3. História social da
música. 4.

História pública. I. Garzon, Marta Castello Branco, orient. II.
Título.

Jéssica Wisniewski Dias

Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras

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

Aprovada em (19) de (Março) de (2021)

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Marta Castello Branco Garzon - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professor Doutor Paulo Augusto Castagna
Universidade Estadual Paulista

Professora Doutora Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

É preciso esquecer para lembrar, varrer os vestígios da presença para que num dia muito distante se ache qualquer coisa (numa gaveta empoeirada) de memorável... (DIAS, J. W.).

AGRADECIMENTOS

Pela realização deste trabalho, tenho muito a agradecer. Como o próprio texto irá demonstrar a respeito da memória, a presença de uma rede de pessoas em movimento é fundamental para a circulação de um fato, objeto ou indivíduo. Penso que o mesmo tipo de movimentação pode ser considerado quando se trata de realizar uma tarefa. É difícil agradecer em ordem de importância, pois cada pessoa participante desta rede cumpriu um papel único e fundamental, como peças de quebra-cabeça que se encaixam para formar um todo. Portanto, gostaria de agradecer aos envolvidos por seus papéis desenvolvidos, não necessariamente nesta ordem, mas sim de forma conjunta e paralela.

No âmbito familiar, agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e presença amorosa. Aos amigos paraenses, hoje espalhados ao redor do globo terrestre, que acompanham minha trajetória há aproximadamente 15 anos, sempre dando forças e suporte aos momentos difíceis. Aos amigos adquiridos em Juiz de Fora, aqueles que ingressaram comigo no PPGACL e que alimentaram sonhos, projetos e frutíferas discussões em música e artes, e aos de fora do PPG, conhecidos de maneira espontânea, mas que se tornaram igualmente especiais ao longo desta jornada, oferecendo alegria e leveza. Agradeço a todos aqui pelo afeto trocado, o qual me é muito caro e me faz ter cada vez mais certeza que “o amor é a mola propulsora do Cosmo” (frase de Pe. José Maria Wisniewski).

Durante o desenvolvimento deste trabalho, algumas presenças também foram molas propulsoras: meu muito obrigada ao regente do Coral Mater Verbi, Diego Pedrosa, que muito gentilmente me abriu as portas do acervo do Padre José Maria ainda em 2018, quando este projeto de pesquisa ainda não passava de uma ideia mirabolante, e pela benevolência durante as visitas semanais para coleta de material ao longo de 2019; aos membros da Secretaria do Coral e Biblioteca do Colégio Academia (Camila e Sra. Hilma), pela ajuda na busca de documentos e ficheiros; à Coordenação de Cultura do colégio, especialmente à Prof.^a Elizabeth Sacchetto, responsável pela coordenação em 2018, que me recepcionou de forma muito atenciosa durante minha primeira visita ao colégio e acervo; aos padres da Congregação do Verbo Divino com os quais pude conversar em Juiz de Fora e Rio de Janeiro (Ir. Geraldo, Pe. Norberto Prittwitz e Pe. Djalma Andrade); ao Ir. Fernando Vieira (SJ), ex-regente do Coral Mater Verbi e grande amigo do Pe. José Maria em seus últimos anos de vida. As conversas com Ir. Fernando foram comoventes e de grande inspiração; à Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil; e, por último, mas não menos importante, um agradecimento

a querida orientadora Prof.^a Dra. Marta Castello Branco, que embarcou na ideia deste projeto e soube guiar o trabalho com muita sensibilidade e precisão, sempre de forma criativa, gentil e diligente. Também deixo de antemão meu agradecimento aos membros da Banca de qualificação e defesa, pela disponibilidade, interesse e comentários acerca do trabalho.

Volto a ressaltar, cada pessoa envolvida nesta rede, de forma distinta, teve papel de extrema importância e, penso, que sorte a minha poder encontrar tais pessoas ao longo da caminhada. Por fim, agradeço a todos que proporcionaram trocas de conhecimento, experiência, afeto e cumplicidade.

“Alongam-se sombras... Faz-se tarde... É hora de partir...” (WISNIEWSKI, 1984, p. 16).

RESUMO

José Maria Wisniewski Filho (1913-1995) foi padre pertencente à Igreja Católica Apostólica Romana e atuante pela Congregação do Verbo Divino, músico compositor, instrumentista e regente coral, tradutor e escritor de obras literárias sacras e infantis, professor do Colégio Academia em Juiz de Fora, fundador do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia (1953) e presidente/co-fundador da Federação Nacional de Meninos Cantores do Brasil (1967). A pesquisa de dissertação intitulada “*Tutto è scherzo d’amore*: Padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras” busca redescobrir e reinterpretar a identidade e a obra musical de Pe. José Maria sob um olhar da memória social de acordo com os conceitos elaborados por Halbwachs, Gondar e Candau. Para isto, serão analisadas as fontes escritas encontradas no acervo do Coral Mater Verbi, as quais se encontram em formato de diários pessoais, crônicas do coral e tomos do Colégio Academia. São revisitados seus diários pessoais com o objetivo de compreender quem foi este indivíduo em sua comunidade, questionando os fenômenos autobiográficos (Borges, Calligaris) e a relação matéria-memória (Ariès, Bergson). Compreendendo a obra de Pe. José Maria como parte do contexto histórico-musical restaurista e pós-conciliar, este trabalho de dissertação procurou também reunir e reorganizar as composições do padre. No acervo do Coral Mater Verbi foram encontradas cerca de 83 obras autorais. Adentrando às noções de acervo (Farge) e reconhecendo o acervo em questão como um lugar de memória (Nora), busca-se explorar, juntamente às fontes escritas, como ocorre o fenômeno da memória coletiva e seus meios de transmissão ao longo dos séculos e na contemporaneidade (Le Goff, Bellotto, Assmann), considerando possíveis soluções para que a memória e acervo do Padre José Maria continuem em uso corrente. Dentre estas, menciona-se a reprodução musical através das mídias contemporâneas (Baldutti e Castello Branco, Flusser), a proposta da cultura digital e a fotografia como suporte de rememoração (Sontag, Samain e Kossoy).

Palavras-chave: Música litúrgica. Memória. História social da música. História pública.

ABSTRACT

José Maria Wisniewski Filho (1913-1995) was a priest of the Roman Catholic Church associated with the Verbo Divino Congregation, music composer, instrumentist and choir conductor, translator and writer of liturgical works and children's books, teacher of the Academia School in Juiz de Fora, founder of the Mater Verbi Choir – Academia Boy's Choir (1953) and president/co-founder of the Brazilian National Federation of Boy's Choir (1967). The dissertation's research entitled "*Tutto è scherzo d'amore*: Priest José Maria Wisniewski between past, present and future memories" aims to rediscover and reinterpret the identity and musical work of Priest José Maria through the lens of social memory according to the elaborated concepts by Halbwachs, Gondar and Candau. For this, written sources located in the Mater Verbi's archive, such as personal diaries, chronicles of the choir and tomes of the Academia school will be analysed. His personal diaries will be revisited in order to comprehend who was this individual being for his community, questioning the autobiographic phenomenon (Borges, Calligaris) and the matter-memory relations (Ariès, Bergson). Taking the musical work of José Maria as part of the cecilian movement and post conciliar historical musical background, this dissertation work intended also to reunite and reorganize the priest's compositions. In the Mater Verbi Choir archive were found approximately 83 autoral pieces. Entering the notions of archives (Farge) and recognizing this one specific as a place of memory (Nora), the present dissertation aims to explore, alongside the written sources, how the collective memory phenomenon and its ways of transmission work throughout the centuries and in the contemporary (Le Goff, Bellotto, Assmann), considering possible solutions to maintain the memory and José Maria's archive in current use. Among them, this work also mentions the musical reproduction through the contemporary medias (Baldutti e Castello Branco, Flusser), the digital culture proposition and the photography as a remembering support.

Keywords: Liturgic music. Memory. Music's social history. Public history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– A “foto de um tempo não vivido” mencionada ao início desta sessão, a qual deu origem a esta pesquisa. O momento em questão trata-se na inauguração do Núcleo Artístico do Colégio Academia, na década de 1990. Pe. José Maria Wisniewski encontra-se ao centro, com os meninos cantores ao seu redor.....	18
Figura 2	– Capa do segundo volume das Crônicas do Mater Verbi.....	26
Figura 3	– Capa de um dos Retiros escritos do Pe. José Maria, demonstrando a organização de seu material.....	27
Figura 4	– Página do Tomo II do Colégio Academia, onde Pe. José Maria reúne algumas fotografias pessoais de sua ida à Alemanha em 1960.....	27
Figura 5	– Capa das Meditações de 1977.....	28
Figura 6	– Pe. José Maria Wisniewski (em pé, ao canto direito) com seus pais (ao centro) e irmãos em volta.....	32
Figura 7	– Primeiro LP do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, sob regência de Otávio Garcia. O mesmo encontra-se preservado no acervo do coral.....	37
Figura 8	– Página da Crônica onde Pe. José Maria destaca a premiação do Mater Verbi referente ao 7º Concurso de Corais.....	38
Figura 9	– Concerto da Paixão Segundo Mateus (Bach), em 1990. Imagem presente no volume três das Crônicas do Mater Verbi.....	39
Figura 10	– “Santinho” do velório de Pe. José Maria, contendo trecho inicial da Paixão Segundo São João, executada na ocasião, com a edição e tradução feita pelo mesmo.....	46
Figura 11	– Jornal do Colégio Academia noticiando o falecimento do Pe. José Maria Wisniewski.....	46
Figura 12	– O falecimento de Pe. José Maria noticiado pelo jornal Tribuna de Minas.....	47
Figura 13	– Primeira formação do grupo, com as batinas brancas. Pe. José Maria ao centro superior da imagem.....	53
Figura 14	– Trecho de entrada das vozes do <i>Magnificat Jubilaris</i> com arranjo para camerata, na versão de 1987. As versões de 1959 e 1962 não foram	

	encontradas no acervo.....	55
Figura 15	– Trecho do primeiro Kyrie escrito por Pe. José Maria e nunca finalizado.....	56
Figura 16	– Primeiros compassos do Magnificat de Pe. Jorge Braun achado no acervo do Mater Verbi.....	57
Figura 17	– Salmo em estilo Aclamação composto por Pe. José Maria, para ser cantado por coro e assembleia. Observa-se aqui a simplificação da escrita musical para facilitar a participação geral.....	60
Figura 18	– Capa da Missa Polifônica Comunitária – em Honra de Santa Cecília (1965), onde Pe. José Maria escreve ter sido esta a primeira em português, pós-Concílio.....	61
Figura 19	– Primeiro movimento manuscrito da Missa Acadêmica (1969), denominado “Senhor”, o qual na missa solene em latim corresponde ao Kyrie. A partitura desta obra foi dividida em sessões – assembleia (indica-se: “povo”), coro e camerata. Abaixo, encontra-se a sessão da assembleia, simplificada a uma só voz para participação geral.....	62
Figura 20	– Primeiros compassos da sessão de vozes da edição e tradução da Paixão Segundo São João de J. S. Bach, feita por Pe. José Maria.....	62
Figura 21	– Dois exemplares da Revista “Menino Cantor”, acondicionadas no acervo do Coral Mater Verbi.....	64
Figura 22	– <i>Fons Vitae</i> , obra do Pe. José Maria, publicada na Revista “Menino Cantor”.....	65
Figura 23	– Primeiros compassos da obra <i>O quam amabilis – Motete</i> para 3 vozes e harmônio, editada pela Revista “Música Sacra” de Petrópolis (1946). O exemplar encontra-se acondicionado no Acervo do Coral Mater Verbi.....	66
Figura 24	– As batinas padronizadas utilizadas atualmente pelo Coral Mater Verbi são elementos constituintes da memória coletiva.....	74
Figura 25	– Interior de uma edição da Revista Menino Cantor, onde encontra-se um texto redigido por Padre José Maria, o qual é lido ainda hoje no coral.....	75
Figura 26	– Placa pós-morte em homenagem ao Padre José Maria Wisniewski, escrita pela	

	então diretora de cultura do Colégio Academia, Professora Elizabeth Sacchetto.....	75
Figura 27	– Fachada do Núcleo Artístico “Padre José Maria Wisniewski Filho” no Colégio Academia.....	76
Figura 28	– Capa da Revista Acervo.....	77
Figura 29	– Diagrama elaborado por Flusser. A palavra <i>Gegenwart</i> (em tradução livre: presente) encontra-se ao centro, enquanto todas as setas, <i>Zukunft</i> (em tradução livre: futuro), apontam para ela.....	82
Figura 30	– Fotografias anexadas por Padre José Maria Wisniewski. Integrantes do Coral Mater Verbi em suas atividade.....	88
Figura 31	– Fotografia anexada por Pe. José Maria Wisniewski. Uma das primeiras formações do Coral Mater Verbi, ainda com a batina branca.....	89
Figura 32	– Registro fotográfico retirado das crônicas. Pe. José Maria recebendo homenagem em 1991. Em nota, escreve: “Meus amigos, quando a gente vira placa, é caso de ficar com a pulga atrás da orelha”.....	90

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Sessão de Missas compostas por Padre José Maria.....	67
Quadro 2	– Sessão de Ave Marias compostas por Padre José Maria.....	68
Quadro 3	– Sessão de Magnificats compostas por Padre José Maria.....	68
Quadro 4	– Sessão de Salmos compostas por Padre José Maria.....	68

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A.C	<i>A cappella</i> ; terminologia utilizada para indicar uma obra musical executada sem acompanhamento instrumental, apenas vocal, podendo ser a uma só voz ou em formação de coro misto
CELLO	Violoncelo; instrumento musical
CLAR	Clarinete; instrumento musical
CTBX	Contrabaixo; instrumento musical
FL	Flauta; instrumento musical
HAR	Harmônio; instrumento musical de teclas, com funcionamento semelhante ao órgão
ORG	Órgão; instrumento musical
SCTB	Formação de coral dividida em quatro vozes: soprano, contralto, tenor e baixo
VI e VII	Violino I e violino II; formação sinfônica ou de camerata

SUMÁRIO

	PRELÚDIO: Um breve colóquio entre a autora e seu objeto de pesquisa.....	13
1	INTRODUÇÃO.....	19
2	“ALONGAM-SE SOMBRAS”: A vida do Padre José Maria Wisniewski.....	23
2.1	UM BACILO MUSICAL E A VOCAÇÃO SACERDOTAL.....	28
2.2	OS ANOS NA “BORDA” E A FORMAÇÃO MUSICAL.....	32
2.3	ET VERBUM CARO FACTUS EST: Relações biográficas no Coral Mater Verbi.....	34
2.4	“DANDO ADEUS AO MEU CORPO”: Os últimos anos do Padre José Maria Wisniewski.....	40
3	JOSÉ MARIA WISNIEWSKI, O COMPOSITOR: Acervo e obra.....	48
3.1	EM ÁGUAS CECILIANAS: A influência do <i>Motu Proprio</i> no Coral Mater Verbi.....	51
3.2	O RESTAURISTA NO COMPOSITOR: Contribuições do Movimento Ceciliano para a obra musical de José Maria Wisniewski.....	54
3.3	SACROSANCTUM CONCILIUM: Reformas conciliares.....	58
3.3.1	A Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil.....	63
3.4	RELAÇÃO DE OBRAS.....	64
4	A IMENSA SALA DA MEMÓRIA: Arquivo, transmissão, lembranças, esquecimentos e futuro.....	69
4.1	“FRACA É A MEMÓRIA DA GENTE”: Transmissões, problemas e soluções em torno da memória e seus lugares.....	76
4.2	O SUPORTE MUSICAL ATRAVÉS DAS TEMPORALIDADES.....	81
4.3	CULTURA DIGITAL: Considerações.....	83

4.4	IMAGENS QUE REMEMORIZAM: A fotografia como suporte.....	85
5	POSLÚDIO: Considerações finais.....	93
	REFERÊNCIAS.....	96
	APÊNDICE A – Glossário musical.....	100
	ANEXOS – Documentos originais e quadro de obras avulsas.....	103

PRELÚDIO: Um breve colóquio entre a autora e seu sujeito-objeto de pesquisa

“O tempo já vai avançando, declina o dia. É preciso fazer alguma coisa. A saber, alguma coisa a respeito do coração...” (WISNIEWSKI, 1987, p. 137).

O dia que nasce como se nascesse a vida, percorre a tarde como se esta fosse o próprio caminhar da existência e entardece junto à velhice, até que a noite caia, como cai a morte. Vê-se a analogia entre a passagem do dia e a passagem do tempo como característica da própria vida humana. O princípio da vida humana? Batimentos... O coração. Pois *tutto è scherzo d'amore* (“tudo é um jogo de amor”), como incontáveis vezes repetiria esta vida em questão. Adentremos então neste coração, o que há de se encontrar? Na primeira artéria, aquela que também me diz respeito: uma foto de um tempo não vivido, papéis que viajam perdidos em seu próprio esquecimento. Uma figura dissoluta que me olha através da imagem arrefecida, em letras trêmulas, e me questiona se será busto, se será um dia memória na espiral do tempo.

Adentra-se ainda mais um pouco e a figura já toma forma: Um homem de estatura média, cabelos fartos e grisalhos, olhos azuis, óculos de grossas lentes, um nariz pronunciado. Sua aparência é bastante séria, de poucas palavras. Traja uma batina. A figura revestida trata-se do Padre José Maria Wisniewski Filho, nascido no ano de 1913 em Curitiba – PR. Além da ocupação de padre pela Congregação do Verbo Divino (SVD), José Maria dedicou-se também ao sacerdócio musical, exercendo função de compositor, violinista e organista. Sua dedicação maior, porém, foi ao ensino da música para crianças e jovens. Foi professor do Colégio Academia de Comércio em Juiz de Fora – Minas Gerais, localizado no logradouro de número 1179 da Rua Halfeld, onde viveu boa parte de sua vida na comunidade verbita (Congregação do Verbo Divino) instalada ali mesmo, aos fundos deste colégio. Neste, também fundou o Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia (o qual permanece em atividade desde sua criação, em 1953), ministrou aulas de canto, português, latim e francês. Padre José Maria também foi co-fundador e presidente por 25 anos da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil. Faleceu em 1995, deixando um acervo de diários e obras musicais de autoria própria, quais permanecem acondicionados na Sede do Coral Mater Verbi, localizada no Núcleo Artístico intitulado “Pe. José Maria Wisniewski”, nas dependências do Colégio Academia.

Retornemos então ao coração, motor base. Cada artéria que aqui se cruza transforma-se agora num emaranhado de papéis. Aproximemo-nos para ler. Cartas muito antigas, poeira,

diários, cadernos, angústias e confissões do ser já sem presença física. Uma autoconstrução individual simbolizada pela relação entre sujeito e modernidade. Peço-vos atenção para um recorte específico desses papéis-artéria, onde lê-se: *tutto è scherzo d'amore*. Traduzida do italiano: “tudo é jogo de amor”, trata-se de uma frase de Padre Pio (1887-1968) qual parece muito ter embalado a existência de José Maria. “*Se Gesù si manifesta, ringraziatelo; e se si occulta, ringraziatelo pure; tutto è scherzo d'amore*” (Epist. III, 551). Significa: todos os comprazimentos e desventuras de uma existência não passam de um jogo do destino, de uma brincadeira que leva sempre como finalidade ao amor divino, ao amor doação, aos aprendizados que resultam das agruras diárias. Aplicado o conceito à existência de Pe. José Maria Wisniewski, interpreta-se: tudo é um jogo de amor que percorre por sua devoção ao ensino da música, entranha-se nas dificuldades e júbilos passados com o coral, nas brincadeiras com as crianças em aulas de canto, nos anos de surdez (enfermidade que o acompanhou precocemente) e demais complicações de saúde (dentre as quais: cardiovasculares, úlcera e um tumor maligno).

Em seus diários são mencionadas incontáveis vezes a presença amorosa no ensino e na prática musical, no cotidiano, na vida sacerdotal e até mesmo na memória contida nos papéis dos quais fez questão de guardar. Ideal que parte também das antigas artes da memória, expressas em tratados da Igreja Católica Romana, e presentes em Santo Agostinho, Santo Anselmo e Ailred de Rievaulx, constituindo a tríade *memoria, intelligentia, amor*: “Pode haver memória e inteligência sem amor, mas não pode haver amor sem memória e inteligência” (LE GOFF, 2003, p. 448). Ou como escreveu Wisniewski muitos séculos depois: “O amor é a mola propulsora do cosmo” (WISNIEWSKI, [19–], p. 87). Desta função atribuída ao coração aponta-se o surgimento de uma memória afetiva e, portanto, coletiva.

Caminhos percorridos: Entrada, interior do músculo, artérias... Falta ainda algo para a vida acontecer: o sangue, posto que todo coração necessita bombear o sangue para que haja corpo vivo, para que exista pulsação. O que corre então neste sangue? O que movimenta este corpo? Sacerdócio, música, dedicação à formação de crianças e jovens, amor... *tutto è scherzo d'amore*. A partir de um coração pulsa a vida, a partir da ação amorosa criam-se comunidades, relações, guardam-se artefatos para rememorar, faz-se memória. Uma memória surgida a partir da afetividade. Uma afetividade na qual insiro-me, tornando-me parte celular desta no momento em que a foto de um tempo não vivido fora por mim encontrada, pois alguém (também parte da trajetória afetiva) a houvera guardado. Centelha esta que possibilitou constituir o presente material contido nessa pesquisa.

Uma pausa neste momento para elucidar a relação entre a pesquisadora e o pesquisado. Para tal, deverei referir-me em primeira pessoa, burlando as regras acadêmicas, e recapitular um passado ao qual me remonte ao objeto de pesquisa. Primeiramente, devo esclarecer que sou sobrinha-neta do Padre José Maria Wisniewski, mas não foram os laços familiares por si só que me levaram a essa pesquisa. Aliás, até os 26 anos de idade, dos 29 completos, pouco sabia da existência do padre. Tendo meu avô, pai de minha mãe, saído de Curitiba, sua cidade natal, para Belém a fim de estudar a borracha da Amazônia na década de 1940 e lá constituído família, pouco restou do contato com seus irmãos, dentre os quais, o irmão mais velho, José Wisniewski Filho, que tornou-se padre e acabou por residir em Juiz de Fora. A única informação ouvida durante a infância foi a respeito de um “tio padre”, como as sobrinhas carinhosamente o chamam, que regia um coral (sem localização geográfica especificada).

Tendo escolhido seguir a música e as artes como profissão, devo mencionar que venho de uma família sem precedentes musicais e artísticos, a não ser por entretenimento. Desde a primeira infância, recorro observar com muita atenção e curiosidade os sons musicais do violão que meu pai tinha em casa. Como criança muito tímida, apenas me deixava impressionar, jamais expressando qualquer tipo de ação musical, a não ser em minha própria e muito fértil imaginação. Um dia, por volta dos 6 anos, fui presenteada com um “CD-ROM” chamado Enciclopédia Digital. Nele, um dicionário composto por mídias de áudio e vídeo, chamou-me a atenção em específico as gravações de óperas e orquestras sinfônicas. Assistindo as mesmas gravações exaustivamente por longos meses, um tempo depois decidi: “Quero fazer piano no conservatório!” – algo que nunca ocorreu.

Com o passar dos anos enterrei aquela curiosidade pela dita música clássica, ainda que tenha mantido minha afeição quase vício pela escuta de outros gêneros musicais até os 15 anos, quando decidi procurar, desta vez já por conta própria, um curso livre de música. Para piano não haviam vagas, o que havia era uma oficina de canto lírico a começar em breve. Inscrevi-me sem nunca ter cantado nada na vida, de tamanha que era a vontade de aprender o que quer que fosse de música. Ao decorrer da oficina, apaixonei-me por ópera e descobri que possuía habilidades com o canto, para meu espanto e dos demais ao meu redor. Desde então, a música, seja enquanto prática ou pesquisa, não saiu mais de minha vida.

Em casa, quando comecei a participar dos primeiros concertos e grupos musicais, ressurgiu a fala sobre o padre de parentesco distante que regia um coral. Disso eu já sabia, até

que em uma tarde de 2018, passados muitos anos e eu já graduada em música, revirando fotografias antigas achei um rosto ao nome. A foto, que já me era conhecida porém nunca antes questionada, olhou-me (ou eu a olhei?) com ares de curiosidade. De imediato me veio a frase dita por mãe e tias. Porém, naquele momento, precisava saber mais: Quem era aquela figura? Onde regia um coral? Que coral era este?

Digitei seu nome em determinada ferramenta de busca na internet e, em uma fração de milésimos, surgiu o website do Coral Mater Verbi, do Colégio Academia e mais uma partitura sua que se encontrava no banco de dados do acervo de certa universidade. Para surpresa minha, o Padre não apenas regeu um coral, como fundou este coral, compôs obras musicais (informação mais inédita até aqui) e participou de outras tantas atividades musicais em vida. Procurei então os lugares por onde o padre havia passado e, assim que pude, viajei para procurar por mais vestígios.

Saí do meu lugar para os lugares que abandonaste, por onde se vê o cruzeiro do sul e o azul de solidões das cinco da manhã (DIAS, J. W.).

O primeiro dos lugares foi o Rio de Janeiro, onde pude conversar com o Padre Djalma Andrade (SVD) na Paróquia de Laranjeiras, que conheceu Padre José Maria em vida e me cedeu um pouco de seu tempo para contar deste contato. A primeira informação que obtive a nível pessoal: Padre José Maria sofria de um problema de surdez, qual fora se agravando com a idade. Ademais, soube de sua dedicação para com os meninos cantores de seu coral e que indo a Juiz de Fora deveria encontrar mais informações a respeito. Pois bem, segui para Juiz de Fora. Em meu segundo dia na cidade nunca visitada até então, consegui entrar em contado com o Colégio Academia, que prontamente abriu-me as portas para visita. Acompanhada pela então diretora de cultura do colégio, professora Elizabeth Sacchetto e o regente do Coral Mater Verbi, Diego Pedrosa, pude vislumbrar o acervo do Coral Mater Verbi, sua sala de ensaio e objetos ali que pertenceram a Padre José Maria. Meus mais sinceros agradecimentos aos nomes mencionados.

Após Juiz de Fora, segui para Curitiba, cidade onde nasceu Padre José Maria e seus irmãos. Através dos encontros de família com Gustavo Gorski, neto de uma das irmãs de Padre José Maria, e sua mãe, pude saber um pouco mais sobre a origem da família de poloneses imigrantes, assim como ter acesso à cartas, fotografias e registros de nascimento/óbito. É impreterível mencionar que sempre houve um mistério quanto às origens

da família Wisniewski. Todos os três irmãos de José Maria, dentre os quais meu avô e duas irmãs, desconversavam ao serem perguntados sobre o assunto. Algo que sempre ativou minha curiosidade e a dos demais membros da família. Essas origens permanecem ainda um tanto nebulosas. O que pude descobrir até então: José Wisniewski (pai) e Maria Matuszewska, registrados como brasileiros em certidão de óbito (informação considerada duvidosa), eram filhos de imigrantes poloneses vindos para o Brasil aos fins do século XIX. Contam os diários de Pe. José Maria que seu avô paterno (portanto, meu tataravô), também outro José Wisniewski, veio fugindo do exercito prussiano, que à época invadia o território polonês ainda não independente, diretamente para o Brasil; e sua avó materna, Susana Matuszewska, fazia parte de uma família numerosa, que se dissipou ao aportar nos Estados Unidos, tendo ela, Susana, vindo posteriormente para território brasileiro. Não se sabem informações sobre seus respectivos cônjuges, apenas que de José veio outro José e de Susana veio Maria. Conheceram-se, casaram-se.

Sabe-se que, normalmente, as famílias que viviam nas colônias polonesas em Curitiba eram, como de costume aos imigrantes, famílias de agricultores sem grandes posses materiais e bens financeiros. José Wisniewski, conforme relato, era alfaiate de profissão e músico por recreação – tocava clarinete e tinha uma banda com seu irmão Inácio, apresentando-se nos festejos de casamentos poloneses, que, de acordo com José Maria, duravam dias e ocasionalmente terminavam em briga por embriaguez. José Wisniewski faleceu prematuramente em 1938, deixando a esposa Maria e seus quatro filhos. Como não se tratava de uma família abastada, os filhos logo se dissiparam do seio familiar para constituir seu próprio sustento. Meu avô, engenheiro químico, graduou-se ainda em Curitiba e seguiu para Belém, cidade onde nasci e vivi a maior parte de minha vida. José Maria foi desde muito cedo para o seminário em Juiz de Fora a fim de tornar-se padre, enquanto as irmãs permaneceram em Curitiba, uma como dona de casa e outra como cabelereira.

Nunca houve contato entre mim e Padre José, apesar de que quando nasci ele ainda vivo era, tampouco com meu avô, que faleceu ao passo que completei 3 anos de idade. De suas irmãs, conheci apenas uma vez em vida e já bastante idosa, Lucia, a irmã mais nova, em um passeio à Curitiba. Longos caminhos, porém necessários para contextualizar onde me situo enquanto pesquisadora.

Ao longo de todo o percurso, foram surpreendentes as semelhanças encontradas entre mim e o sujeito-objeto de pesquisa. Como por exemplo, a escolha e a paixão pela música, a

descoberta do canto em minha trajetória sem sequer imaginar como este era presente também no fazer artístico de Pe. José Maria, a afinidade pela escrita, por estudar idiomas, por colecionar coisas e até mesmo em traços de personalidade – a aparência séria com afabilidade interna, a introversão... Eis de que maneira me vinculo a este sujeito pesquisado: talvez muito mais pelos mistérios e semelhanças curiosas encontradas do que por um simples fator sanguíneo (o qual inegavelmente tem seu posto de importância também).

Ao esmiuçar as razões mais inconscientes sobre as quais alguém escreve sobre um outro alguém, faz-se possível observar um fenômeno de espelho. Isto é, um olhar sobre o outro que pretende enxergar um pouco a si mesmo também, como argumenta Pacheco Borges (2017) ao biografar o cineasta Ruy Guerra, ou como afirma Calligaris, a própria vida e o ato biográfico constituem o ser como “uma imagem que vive no e pelo olhar dos outros” (CALLIGARIS, 1998, p. 56). Mesmo que o texto a seguir não se trate unicamente de uma biografia, apesar de conter diversos traços desta, faz-se imprescindível relacionar-se com a citação da autora: “Conhecer o outro, como a si mesmo, é uma missão que não acaba” (BORGES, 2017, p. 28). Afinal, mesmo esta história não passa também de um “*scherzo d’amore*”.

Figura 1 – A “foto de um tempo não vivido” mencionada ao início desta sessão, a qual deu origem a esta pesquisa. O momento em questão trata-se na inauguração do Núcleo Artístico do Colégio Academia, na década de 1990. Pe. José Maria Wisniewski encontra-se ao centro, com os meninos cantores ao seu redor.



Fonte: Arquivo pessoal da família da autora (2018).

1 INTRODUÇÃO

Padre José Maria Wisniewski Filho, nascido em Curitiba 1913, foi padre pertencente a Congregação Católica Apostólica Romana do Verbo Divino, tendo atuado como professor de canto, português, latim e francês no Colégio Academia de Juiz de Fora, onde também fundou o Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, além de ter exercido trabalhos como compositor, músico instrumentista, tradutor de obras litúrgicas e escritor. Foi também um dos co-fundadores da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil, inspirada na preexistente *Fédération Internationale des Petits Chanteurs à la Croix des Bois* (Federação Internacional dos Pequenos Cantores da Cruz de Madeira). Na Federação Nacional exerceu cargo de presidência durante 25 anos. Faleceu em 1995, em Juiz de Fora.

A presente dissertação de mestrado, intitulada “*Tutto è scherzo d’amore*: Padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras”, se trata de uma pesquisa em arte, história social da música e história pública, a qual propõe como objetivo, através da união de fontes escritas e obras musicais do padre, reconstruir e, de certa forma, também inserir-se nas premissas da memória coletiva aplicadas ao objeto de pesquisa, questionando suas problemáticas e meios de transmissão. Busca-se como hipótese compreender Padre José Maria Wisniewski enquanto partícula geradora de uma memória coletiva e de que maneira, ou a partir de quais meios de transmissão, esta memória continua reconstituindo-se.

De acordo com Gondar (2005), a memória, apesar de seu princípio individual, é sempre coletiva, pois que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Trata-se de um processo inacabado, em constante reconstrução. A memória se transmite e também se modifica a partir de uma determinada comunidade para suas gerações vindouras, criando assim uma espiral cíclica no tempo, a qual se renova a medida em que é transmitida. Para Halbwachs (1968) o fenômeno da rememoração torna-se eficiente como medida para preservar uma memória. Este, por sua vez, ocorre através de agentes sociais, os quais através da identificação afetiva transmitem esta memória a terceiros que irão transmitir aos demais, criando assim uma rede. Apesar das fontes escritas terem sido de grande valia para conservar memórias ao longo dos séculos, Pollak (1989) destaca o uso da transmissão oral como mais efetivo do as fontes escritas para a preservação de uma memória. Dos estudos vistos em Baldutti e Castello Branco (2020) e Flusser (1998), levanta-se também o elemento musical através da reprodução nas novas mídias como possível solução para uma preservação que reúna o meio humano e o meio digital, utilizando a cultura digital como viés prático, afim de

articular as redes sociais à questão da memória. Discute-se, igualmente, a rememoração através da imagem fotográfica partindo do pressuposto de que: “As fotografias são confidências, memórias, arquivos” (SAMAIN, 2012, p. 160).

O presente trabalho de dissertação buscará evidenciar a presença das premissas apresentadas no caso do padre José Maria Wisniewski e em seus artefatos de memória, quais foram arquivados pelo Coral Mater Verbi, gerando assim um lugar de memória. De acordo com Nora (1993) estes tratam-se de lugares simbólicos, materiais e funcionais por onde é possível manter uma memória viva e possuem como função a cristalização das lembranças.

Na primeira etapa desta pesquisa foram realizadas visitas ao acervo do Coral Mater Verbi com o objetivo de coletar materiais, dentre os quais diários pessoais, crônicas, correspondências, partituras e fotografias, todas acondicionadas em suporte material e organizadas por ficheiros, contando com um pequeno banco de dados eletrônico para facilitar a busca. A partir da reunião deste material foi possível adentrar nas questões que tangem a memória coletiva e os lugares de memória, entre meios de transmissão, tipos de suporte para acondicionamento, relações entre memória e identidade, e possíveis rumos para o acondicionamento deste acervo.

Portanto, no primeiro capítulo desta dissertação, foi possível através do material coletado propor uma reconstituição biográfica de José Maria a partir de seus diários. Observa-se, de acordo com Borges (2002), que esta trata-se de uma prática moderna, popularizada no século XIX. Nesta primeira parte, questiona-se as possíveis motivações que levam um sujeito a escrever diários, obtendo-se como resposta o conceito de “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2005). Pela necessidade de organização, o sujeito necessita criar narrativas para sua própria vida, gerando assim uma representação ilusória, uma falsa sensação de trajetória, posto que o tempo em si não é linear. Os diários de Padre José Maria, por sua vez, foram pela autora organizados em: Retiros, Meditações, Crônicas do coral e Tomos do colégio. A partir das categorias de diários encontradas em Calligaris (1998) tornou-se possível identificar os dois primeiros livros como diários de cunho pessoal, apresentados em forma auto narrativa, enquanto que, Crônicas e Tomos destinam-se a uma espécie de reconstituição da trajetória do Coral Mater Verbi e Colégio Academia. Para a reconstituição biográfica da vida pessoal de José Maria foram utilizadas como suporte as cartas de correspondência e demais documentos acondicionados neste acervo, tais como fotografias e recortes de jornal. Por fim, em meio a tantos documentos devidamente organizados, muitos inclusive contendo o horário em que

foram datilografados e suas respectivas cópias, propõe-se para este capítulo a seguinte indagação: Haveria em Pe. José Maria, ao organizar e preservar este acervo, o desejo de ser reconstituído após sua morte? Questiona-se igualmente o sentido em materializar esta memória autobiográfica.

No segundo capítulo, adentra-se à questão da obra musical. Para tal, será inicialmente estudado o contexto histórico musical em que viveu Padre José Maria. Como compositor de música litúrgica da Igreja Católica Apostólica Romana, teve sua obra influenciada pelos períodos correspondentes ao *Motu Proprio*, durante a primeira metade do século XX, e o Concílio Vaticano II, ocorrido após 1963. O *Motu Proprio*, que deu origem ao chamado Movimento Ceciliano, ou Movimento Restaurista, trata-se de um documento escrito pelo Papa Pio X (1835-1914) em 1903, qual visava uma “restauração” da música executada durante os rituais eclesiásticos para os moldes do canto gregoriano e dos primórdios da música renascentista do século XVI, pautados a partir do modelo litúrgico da missa tridentina designada pelo Concílio de Trento (1545-1563), com objetivo de eliminar elementos que pudessem ser considerados “profanos”, e com isto, quer-se dizer, não adequados ao ritual religioso durante a missa (como por exemplo, a música romântica de concerto do século XIX, e até mesmo melodias de óperas readaptadas para o texto litúrgico). Este modelo musical litúrgico adotado ao despontar do século XX acabou por dar vasão na Europa e no Brasil, de forma que propagou o aumento de grupos corais de meninos cantores, e também de novos compositores aos moldes referidos. O *Motu Proprio*, acima de tudo, procurava organizar e unificar os ideais litúrgicos com sua prática musical que, de acordo com Duarte (2012) enfrentava uma dicotomia:

Enquanto a primeira aponta para um único sentido, a segunda é diversificada e aberta a outros estilos musicais e às influências de ideais que não eram exclusivamente musicais: a ópera era, na música, o sinal da presença dos ideais iluministas (DUARTE, 2012, p. 12).

É neste contexto restaurista que Padre José Maria Wisniewski inicia sua formação musical sacerdotal em 1928, sendo diretamente influenciado por nomes como J. B. Lehmann e Jorge Braun, padres compositores verbitas europeus que se assentaram no Brasil como missionários e tornaram-se expoentes da prática musical litúrgica pré-conciliar no Brasil. Pretende-se a partir de tal premissa identificar Padre José Maria enquanto compositor

restaurista tardio, visto que sua obra sofreu os impactos do Concílio Vaticano II, ocorrido em 1963, quando Lehmann e Braun já haviam falecido.

Ainda em relação ao contexto histórico musical abordado, falar-se-á também da ementa *Sacrosanctum Concilium*, qual trata-se de outra reforma eclesiástica, ocorrida entre 1963 e 1967, desta vez com o intuito de aproximar os fiéis da liturgia. Com isto, ocorre a alteração do idioma latim para o idioma nativo e, musicalmente, a simplificação das obras litúrgicas, envolvendo a participação da assembleia junto ao coro, em forma de respostas. A nova ementa contrariava-se quase totalmente do *Motu Proprio*, e a partir desta, também Padre José Maria teve que adaptar seu estilo de composição musical a contragosto, como relatado em documentos. Questiona-se se fundação da Federação Nacional de Meninos Cantores do Brasil, em 1967, não tenha quiçá residido na ideia de manter qualquer premissa restaurista como forma de opor-se às reformas conciliares, visto que seu modelo se baseava nos moldes adotados por corais de meninos cantores da primeira metade do século XX na Europa. A partir desta relação, pretende-se mensurar os impactos sociais destes dois momentos históricos na obra musical de Pe. José Maria, em termos de quantidade de obras compostas e formas musicais, e como estas afetaram também a prática musical do Coral Mater Verbi, fundado anteriormente ao Concílio Vaticano II, em 1953.

Para finalizar, o terceiro e último, porém não menos importante capítulo, entrará nas problemáticas da memória, identidade e transmissão. O que faz uma memória? Vida e morte habitam no mesmo quarto esquecido e a memória é a fita empoeirada que roda e roda, incessante e insistente, com suas músicas a cada dia diferentemente repetidas. “Por que os arquivos e os cemitérios são tão parecidos? [...] Para onde vão os ossos dos mortos sem-teto? O que morre some?” (ACERVO, 2019, n.p.). O capítulo de número três trará considerações acerca do fenômeno da memória coletiva e da atual problemática quanto a preservação de acervos, fazendo-se valer do caso de Pe. José Maria Wisniewski. Questiona-se a ação do tempo (vida e morte) presente nos arquivos físicos, perguntando-se quais as possíveis soluções para a manutenção e salvaguarda destes acervos no momento presente e futuro. Serão aqui discutidas e correlacionadas as temáticas de cultura digital, afetividades, rememoração, lembranças e esquecimentos, lugares de memória, identidades culturais e fotografia.

Para tal, primeiramente compreender-se-á o que é um arquivo. Como observado em Candau (2018), Farge (2009) e Samain (2012), o arquivo não é definido somente por seus

documentos, mas principalmente por seu valor simbólico. Por isso, é possível identificá-los como lugares de memória. Busca-se compreender historicamente em Le Goff (2003) os suportes utilizados para a preservação de uma memória e como estes modificaram-se através do tempo. Levanta-se o questionamento a partir de Bellotto (2002): Em um mundo pós-moderno, rodeado pelos avanços tecnológicos, os meios de memória tornam-se fluidos e as possibilidades ilimitadas. Portanto, como deve-se preservar um acervo neste cenário? Vê-se em Assmann (2011) a possibilidade da transmigração de dados e, a partir desta, adentrar no campo das humanidades digitais mostra-se uma possível solução atual. Por fim, a partir da premissa da imagem como processo vivo, também passível de reconstituição tal qual a memória, como observa-se em Sontag (1977), Samain (2012) e Kossoy (1998) o presente trabalho de dissertação, o qual foi pautado principalmente nas fontes escritas de Pe. José Maria Wisniewski, propõe também como possibilidade um viés de rememoração através dos registros fotográficos presentes nas crônicas do Coral Mater Verbi.

Considera-se relevante a questão fotográfica como parte de finalização, pois que todo o processo de pesquisa também iniciou-se a partir de uma fotografia, atribuindo a este texto um formato cíclico, que não pretende, porém, responder todas as problemáticas encontradas (muitas das quais ainda irresolúveis) mas sim participar delas como agente de rememoração, tornando-se parte do fenômeno da memória em questão.

2 “ALONGAM-SE SOMBRAS...”: A vida do Padre José Maria Wisniewski

Entende-se que o hábito de escrever diários tenha surgido a partir da eclosão do período romântico, por volta de 1800 (BORGES, 2002), sendo um hábito pertencente ao sujeito moderno à medida em que este passa gradualmente a destacar-se como indivíduo, possuinte de uma privacidade à parte da esfera pública.¹ Desta maneira, o “eu” e o processo de autoconstrução ganham importância para o ser moderno ocidental como reflexo da esfera privada da vida. Os diários vem a tornar-se meio por onde escrevem-se confidências,

¹ Esta ruptura entre a esfera pública e privada pode, segundo Sennett (2014), ser observada a partir do momento pós-revolução francesa e revolução industrial. O ser humano passa a comportar-se publicamente como um ser afastado da expressão sentimental, algo que difere de seu íntimo (esfera privada). Conforme o autor: “Conceber o homem natural como uma criatura expressiva, e o homem social como um ser cujos pensamentos e sentimentos são frágeis, fragmentados, ou ambivalentes, pelo fato de não lhe pertencerem verdadeiramente, tornou-se o senso comum romântico, antes da grande Revolução, e em seguida passou para a cultura intelectual e para a cultura popular” (SENNETT, 2014, p. 47).

revelações e reflexões,² as quais jamais poderiam ser ditas em público, por tratarem-se de uma exposição sentimental. A união destes fatores vem a explicar, portanto, o surgimento e a popularização dos escritos autobiográficos.

De acordo com Borges (2002), os diários surgem a partir da noção de íntimo, como meio de reforçar uma individualidade. Sugerem igualmente uma alteração na forma de se escrever a história que, agora, passa a ser pautada na observação através das sensações e experiências pessoais do sujeito. Este sujeito, enquanto indivíduo dotado de uma singularidade, agora está em foco e sua experiência pessoal passa a adquirir forças.

Calligaris (1998) corrobora ainda esta nova relação nas condições de enunciação, onde a veracidade dos acontecimentos está intimamente ligada à palavra do sujeito que a narrou. De acordo com o autor, esta relação é pautada em: “uma cultura na qual se espera que do sujeito venha a organização do mundo” (CALLIGARIS, 1998, p. 45). Trata-se da autoconstrução subjetiva do sujeito moderno, criando então uma nova relação entre o sujeito e o fato narrado. Novamente, a experiência pessoal agora é tomada como verdade, sendo algo que virá a refletir não só na construção dos processos autobiográficos, como também dos biográficos. Ao que concerne a abordagem dos diários do Padre José Maria Wisniewski, deve-se, antes de adentrar em seu conteúdo, estabelecer base a respeito da importância deste tipo de escrita na construção histórica para que, desta forma, seja possível compreender o indivíduo em questão.

Para que o processo autobiográfico ocorra é preciso organizar a verdade, torná-la uma sequência de fatos selecionados, inventando linearidade para que assim estes fatos transformem-se em narrativa, como que em um romance literário. Uma história de vida incita uma “criação artificial de sentido” (BOURDIEU, 2005, p. 185). O relato de si passa por um processo de totalização e unificação do “eu” para tornar-se inteligível no mundo social a partir de uma auto-formulação e de uma nominação.³ Isto é, uma criação de identidade, uma representação socialmente instituída através da individualidade biológica e, portanto, passível de uma linearidade ilusória. Conclui Bourdieu:

² De acordo com Calligaris, estes diários “respondem a necessidades de confissão, justificação ou invenção de um novo sentido” (CALLIGARIS, 1998, p. 43), característica esta que vem a justificar o conceito de esfera pública elaborado por Sennett.

³ “Por essa forma inteiramente singular de nominação que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis” (BOURDIEU, 2005, p. 186).

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2005, p. 185).

Corroborando a este pensamento de uma trajetória ilusória presente no relato de vida e na construção do processo autobiográfico, Calligaris (1998) categoriza quatro tipos de produção autobiográfica: A autobiografia, o diário íntimo (*journal*), o diário (*diary*) e as memórias (*memoirs*). Em relação ao material arquivado pertencente ao Padre José Maria Wisniewski, podem-se reconhecer as Meditações e Retiros como espécies de *journal*, visto que estes tratam-se de uma escrita contemplativa, voltada para o mundo interior apenas. Já as Crônicas do Coral Mater Verbi e Tomos do Colégio Academia podem categorizar-se como um *memoir*, sendo estas, anotações organizadas de fatos ocorridos e relacionados ao ambiente externo, recontados com a finalidade de coletar e guardar lembranças.

Este arquivo autobiográfico (Retiros, Meditações, Crônicas e Tomos) é constituído pelo que Calligaris (1998) intitula de memória material. Isto é, fotografias e toda e qualquer acumulação de objetos e documentos físicos que tornem possível o processo de rememoração. De acordo com o autor:

esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de construir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer) pela morte do sujeito que os acumulou (CALLIGARIS, 1998, p. 46).

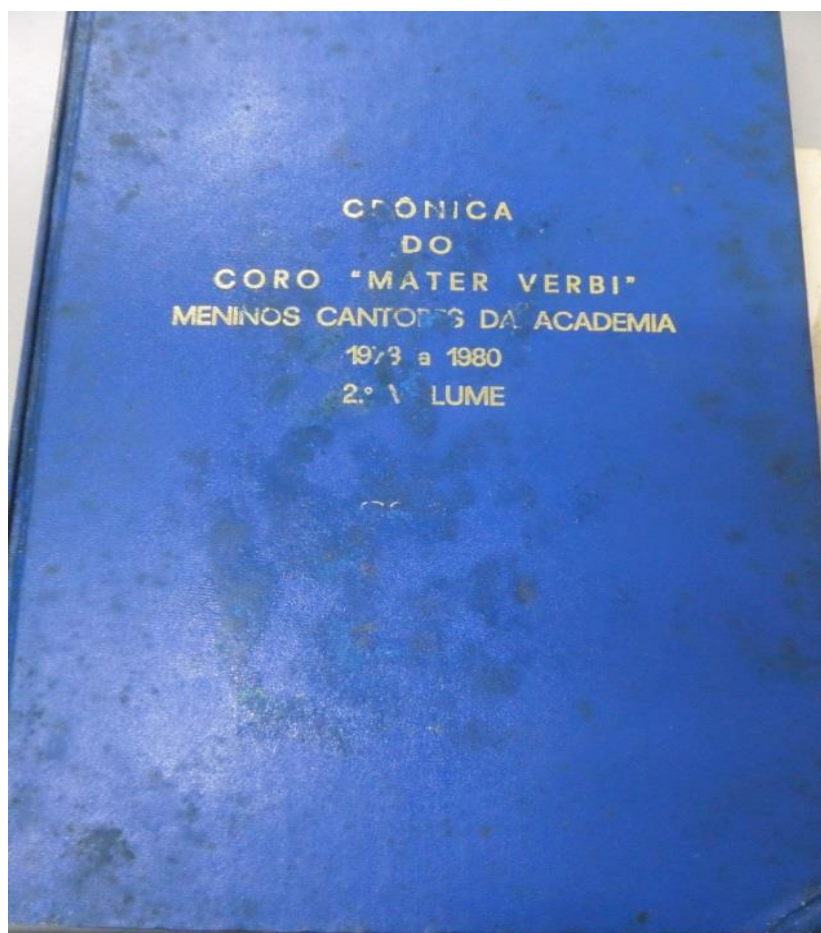
Intencionalmente ou não, esta transformação dos diários (memória material) de Pe. José Maria em arquivos pessoais de roupagem autobiográfica acabou por tornar-se parte de um acervo público após sua morte (ao menos no que tange a comunidade local – Coral Mater Verbi e Colégio Academia), o qual vem sendo preservado pelos regentes sucessores junto à Coordenação de Cultura do colégio até então. Ao observar tal prática, desde a escrita datilografada dos diários tão bem organizados (muitas folhas inclusive contendo a hora em que foram escritas) até a preservação dos mesmos – algo que era de preocupação inclusive do próprio Pe. José Maria, questiona-se: Haveria, no padre e indivíduo José Maria Wisniewski, a

vontade de ser reconstituído? Teria este sujeito organizado seu material com o intuito de que, no futuro, alguém os lesse? Ou tratar-se-ia apenas de um apego material à própria existência?

O sujeito que se constitui por seu ato autobiográfico pode se constituir sob o olhar de Deus, sob um olhar que ele estima ser o seu próprio, ou ainda – para e com publicação ou não – sob o olhar dos outros (CALLIGARIS, 1998, p. 54).

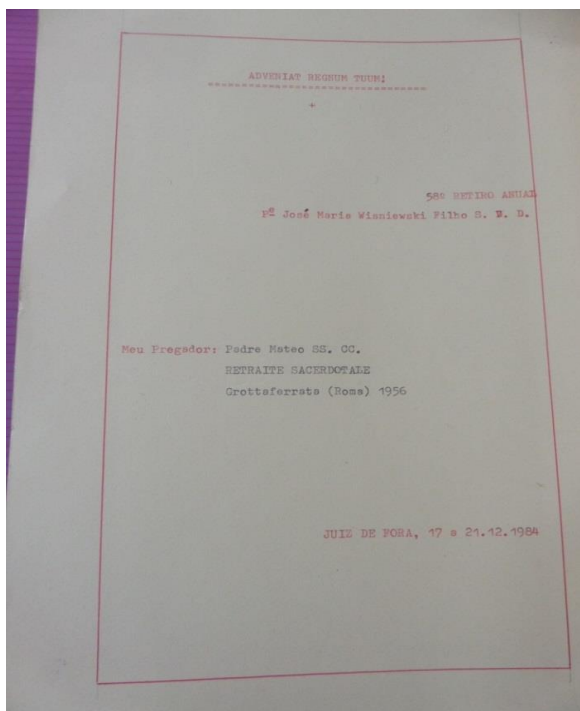
Como afirma-se ainda respeito do ato em relação a subjetividade moderna: independente dos possíveis resultados a serem desvendados para tais questionamentos, o ato autobiográfico apresenta-se por si só como o próprio desejo de reconstituição, seja do próprio indivíduo para com ele mesmo ou para com os demais.

Figura 2 – Capa do segundo volume das Crônicas do Mater Verbi.



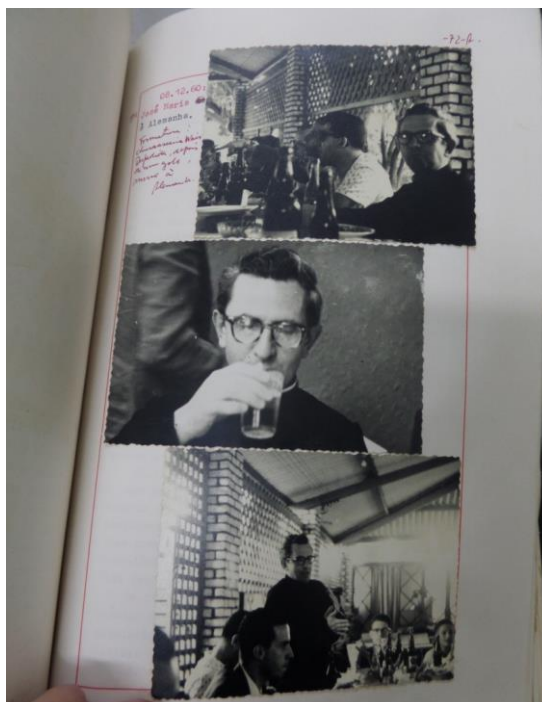
Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 3 – Capa de um dos Retiros escritos do Pe. José Maria, demonstrando a organização de seu material.



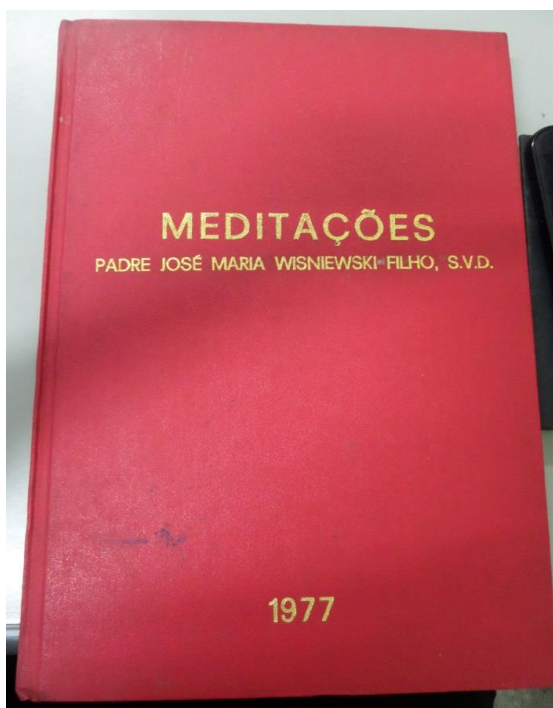
Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 4 – Página do Tomo II do Colégio Academia, onde Pe. José Maria reúne algumas fotografias pessoais de sua ida à Alemanha em 1960.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 5 – Capa das Meditações de 1977.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

2.1 UM BACILO MUSICAL E A VOCAÇÃO SACERDOTAL

Antes de 1913 eu era apenas uma entre a imensidade de possibilidades. [...] O amor de Deus encarnado no coração humano fez com que dois jovens se encontrassem, se conhecessem e se amassem. O resultado desse amor mútuo: eu. [...] Tal é a pré-história de todos os seres que realmente passaram da possibilidade para a realidade da vida humana. (WISNIEWSKI, [198-], p.119).

Nascido em Curitiba - Paraná, mais precisamente em uma das colônias⁴ habitadas por imigrantes poloneses, na primeira sexta-feira do mês de Novembro do ano de 1913 e pertencente a uma família devota à igreja católica, o menino que “queria ser padre, porque padre não peca” (WISNIEWSKI, 1985, p. 107), como o mesmo relata anos mais tarde ao

⁴ Tal como era o caso das colônias Abranches e Orleans, localizadas em Curitiba-PR. De acordo com Brodbeck: “Existia aqui, principalmente em Curitiba, uma enorme quantidade de terras livres que atrasavam o desenvolvimento da cidade, e no ano de 1876, segundo da gestão do então Presidente de Província do Paraná, Adolpho Lamenha Lins, criar-se-á uma comissão governamental, chefiada pelo engenheiro francês Henri Rivière para atender a grande leva de imigrantes poloneses vindos de várias regiões da Polónia. Por essa época, o contingente de imigrantes perfaz um total de 3.580 pessoas. São criados simultaneamente sete núcleos coloniais: Lamenha, Tomas Coelho, Santo Inácio, Orleans, D. Pedro, Rivière e D. Augusto [...]” (BRODBECK, 1983, p. 24).

relembrar-se do próprio pensamento infantil, teve seu primeiro contato com a música ainda na infância. Conforme relata:

“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 substituíam 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).

Mais tarde, o menino José Maria iniciou os estudos de violino com professores particulares. Prática que não durou muito, devido a falta de didática dos professores contratados por seu pai que, conforme relatou o próprio José Maria, insistia em torná-lo um grande violinista. Foi então presenteado no natal com uma gaita de boca. Quando em poucos dias aprendeu a tocar, a gaita acabou-se. Assim, para poder obter outra desta, José Maria iniciou o que supostamente seria seu primeiro contato com o canto coral:

Era preciso comprar outra, mas cadê dinheiro? Havia em vistas o dinheirinho que iria ganhar como cantor da “Koleda”: O costume do padre visitar as casas para benzer. Enquanto ele benzia, eu e o Inácio Trojan cantávamos – a capella – duas estrofes de algum canto natalino polonês. A gratificação, ou já estava ali sobre a mesa, ou vinha logo a seguir (WISNIEWSKI, [198-], p. 2).

Impaciente para progredir em sua formação artística de gaiteiro, tomou um empréstimo de seu pai para adquirir uma Hohner alemã. Esta mesma gaita o acompanhou até 1926, quando ingressou para o Juvenato da Congregação do Verbo Divino – SVD em Juiz de Fora com seus 13 anos de idade, conforme reconta. Foi neste momento, graças ao Padre Estanislau Trzebiatowski da igreja onde fora coroinha, que José Maria deu adeus à vida

comum, à família, aos namorinhos infantis, às figurinhas de atores de cinema que colecionava e até mesmo ao violino que ficara guardado. Partia para o Juvenato, qual localizava-se até então nas dependências do Colégio Academia de Comércio: “quando em fins de janeiro, um bizonho paranaense de calças curtas, se sentava num canteiro da Academia de Comércio [...], lápis em punho e caderno em frente” (WISNIEWSKI, 1982, p.1). Comenta ainda: “Minas Gerais era o fim do mundo. De trem, horas a fio” (WISNIEWSKI, 1987, p. 139).

Entretanto, para além do bacilo musical que lhe corria nas veias, faz-se imprescindível compreender precisamente o momento em que este desejo musical deu-se de encontro à religiosidade, gerando assim o que viria a ser o *leitmotiv* de sua existência em terra: a devoção à música litúrgica. Conforme dito em seus Retiros, o despertar desta religiosidade parte ainda de sua infância como coroinha do Padre Trzebiatowski (SVD), quando ajudava nas missas matinais. Neste momento, a ideia de tornar-se padre ainda não lhe era muito nítida, embora gostasse de seus deveres para com a igreja e a missa. Até então, tratava-se de um ideal que partia apenas da inspiração que lhe foi a imagem do Pe. Trzebiatowski, passando a acentuar-se na ocasião de sua primeira comunhão, quando decidiu firmemente pelo sacerdócio. De acordo com relato:

Encontrei alguns comentários em casa, da parte de mamãe. Ela achava que eu bem poderia me tornar dentista. Idéia que refuguei com energia: não me interessava mexer nas “panelas” (cáries) dos outros. E diante das insistências com que a carreira de dentista me era impingida, saí-me com o argumento supremo: “Se não ser (for) padre, eu morro”. Diante de tão fúnebre argumento, mamãe parou de insistir. Já não se falava mais no assunto que foi morrendo (WISNIEWSKI, 1993, p. 208).

Com então seus treze anos completos e já pensando em procurar o primeiro emprego, visto que a família descendente de imigrantes não contava com grandes posses materiais e financeiras, Padre Trzebiatowski foi até sua casa ao final do mês de novembro de 1926 para levar-lhe ao Seminário e iniciar sua formação sacerdotal. Com o aval de seus pais José Maria foi,⁵ abandonando de vez a vida de um garoto comum. Fosse uma espécie de vocação sacerdotal que sempre esteve ali presente de forma indireta, fosse pelo envolvimento nas missas como coroinha, pela imagem de santidade que lhe representou o Pe. Estanislau Trzebiatowski ou pelo inocente ideal de uma vida sem pecados, decidiu acatar a formação

⁵ Trecho contido no 64º Retiro (1994).

eclesiástica. Conforme conta a respeito de um dos episódios indicadores da presença religiosa em sua infância:

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).

Curiosamente, nota-se o encontro entre a presença religiosa e o desejo musical quando Pe. José Maria relata seu faz-de-conta como padre rezando a missa para os irmãos, e o já mencionado momento em que fingia ser mestre de banda no quintal de casa com os primos. Influências familiares poderiam justificar esta escolha, visto que sua família era bastante devota, e seu pai, músico por entretenimento. Independente das razões a serem imaginadas e questionadas, seriam estes os indicadores do que por ventura viria a ser seu trabalho de uma vida: a união entre estes dois fatores canalizada através da criação do Coral Mater Verbi, da fundação e presidência da Federação dos Meninos Cantores do Brasil, das aulas de canto no Colégio Academia e das composições próprias, sempre destinando-se à música litúrgica e propagação da mesma em âmbito nacional. Um trabalho refletido através dos que o conheceram em vida, através do Mater Verbi de seu acervo musical.

O presente capítulo destina-se a adentrar nos registros autobiográficos deixados por Padre José Maria Wisniewski, buscando compreender o fenômeno da autonarrativa presente em Retiros, Meditações, Crônicas e Tomos, para futuramente relacioná-los à obra musical e à problematização da memória coletiva. As fontes biográficas aqui utilizadas baseiam-se unicamente nos registros deixados pelo padre, pois que não foi possível, ainda, encontrar outras fontes para debater.

Figura 6 – Pe. José Maria Wisniewski (em pé, ao canto direito) com seus pais (ao centro) e irmãos em volta.



Fonte: Arquivo pessoal da família da autora (2018).

2.2 OS ANOS NA “BORDA” E A FORMAÇÃO MUSICAL

Passados os anos da infância, José Maria segue para o Juvenato da Congregação do Verbo Divino em Juiz de Fora e até mandara trazer seu violino de Curitiba. Viria a estudar o instrumento com o professor Pe. Henrique Otte (SVD). Sem saber ainda ler notação musical, guiava-se pela memorização da posição dos dedos no violino. Conta, inclusive, que chegou a fazer parte do coral de meninos como contralto.⁶

Dali, de Juiz de Fora, o “bizonho paranaense de calças curtas” partiria para Instituto Missionário de São Miguel, localizado na fazenda da Borda do Campo, em Antonio Carlos – MG, onde passaria cinco anos. Na “Borda”, como chama o local em seus diários, teria a oportunidade de fazer aulas de harmonia e órgão com o padre verbita compositor Jorge Braun

⁶ Todas as informações presentes estão contidas nos textos de ano desconhecido denominados *Preâmbulos e Na Borda*, em trechos inseridos na sessão Anexo A.

(SVD). Do contato com o Padre Braun emerge o desejo de compor obras próprias. Porém, este desejo só viria a concretizar-se anos mais tarde, como será retratado no próximo capítulo desta dissertação.

Padre José Maria recorda os cinco anos passados na Borda como memoráveis, e com isto, conclui-se que estes provavelmente também o constituíram profissionalmente e colaboraram em seu ideal de trabalhar com a música litúrgica e ensino musical ao longo da vida. Em sua prática musical no seminário, além da já mencionada participação como cantor nos primeiros meses, dedicou-se ao aperfeiçoamento do violino e a aprendizagem do harmônio, esta também com o Padre Braun,⁷ mas não sem antes ter experimentado alguns instrumentos de sopro, como clarinete, tuba e bombardino.

Lamenta, no entanto, sua deficiente formação musical inicial: “Tivesse tido mais formação no início e outro teria sido meu roteiro” (WISNIEWSKI, [198-], p. 7). Na Borda ensinava-se muito canto gregoriano, dentre outros cânticos monofônicos, e pouco sobre a polifonia clássica.⁸ 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. Outra deficiência seria a falta de instrução de técnica vocal para os cantores, que dependiam apenas das instruções superficiais do Padre Braun sobre o assunto. Em relação a formação instrumental, o Instituto contou por algum tempo com uma banda e com uma orquestra reduzida. Relata ainda que o acervo musical do Instituto era bem modesto, e por este motivo justifica-se Padre Braun precisar compor obras de sua autoria para serem executadas ali. Pe. José Maria reconhece, no entanto, os esforços de Padre Braun em manter a prática musical no Seminário:

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).

⁷ Explicação terminológica encontra-se inserida no glossário musical em Apêndice.

⁸ Explicação terminológica encontra-se inserida no glossário musical em Apêndice.

Do Instituto Missionário de São Miguel partiria ainda para cursar filosofia no Seminário do Espírito Santo, localizado em Santo Amaro (SP),⁹ durante dois anos e, após este, cursaria teologia na Pontifícia Universidade Gregoriana, em Roma (Itália), por quatro anos.¹⁰ Curiosamente, conforme acessado no acervo do Coral Mater Verbi, sua primeira obra musical composta na íntegra data do ano de 1938, enquanto Padre José Maria residia na Europa.

Retornaria ainda novamente ao Instituto Missionário de São Miguel como professor de 1939 a 1941; em Belo Horizonte (MG) lecionou no Colégio Arnaldo entre os anos de 1942-43 e 1945-46; e na Paróquia Cristo Redentor, do Rio de Janeiro (RJ), localizada no bairro de Laranjeiras, morou por um ano com a promessa de tornar-se vigário, até retornar para Juiz de Fora, em 1947, onde ficaria até o fim de sua vida. A respeito desta trajetória musical e vocação, conclui:

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.).

2.3 ET VERBUM CARO FACTUS EST: Relações biográficas no Coral Mater Verbi

Nesta sessão, ainda buscando inserir-se nas questões biográficas das quais o capítulo se encarrega, serão abordados os elementos biográficos presentes nas crônicas do Coral Mater Verbi e tomos do Colégio Academia, não necessariamente recontando a sua trajetória de forma linear. O surgimento do grupo e os anos iniciais, por exemplo, serão melhor explanados ao longo do próximo capítulo.

O Coral Mater Verbi foi fundado oficialmente no ano de 1953, tendo Padre José Maria como fundador e regente nos primeiros anos. A medida, porém, em que sua audição foi se deteriorando, precisou legar o posto a outros regentes, exercendo apenas o cargo de diretor artístico e organista acompanhador em ocasiões pontuais. A trajetória do grupo, no entanto,

⁹ De acordo com o endereço, este Seminário não mais existe. Em seu lugar, foi construído um colégio.

¹⁰ Informações retiradas do documento “Dados Biográficos”, escrito pelo padre em 1978. O mesmo se encontra na sessão Anexo B.

começou a ser recontada por Padre José Maria apenas em 1973, através das crônicas e tomos. Para retratar os anos passados desde a fundação do grupo, reuniu registros escritos de ensaios, fotografias, programas de concerto guardados e diversos recortes com o intuito de uma recuperação memorial através destes suportes. Nesta sessão pretende-se compreender a motivação que levava Padre José Maria a organizar tal material, bem como situar o conteúdo das crônicas e tomos como narrativas autobiográficas. Por este motivo, serão recontados apenas os anos escritos por Padre José Maria entre 1973 e 1995.

É preciso explicar brevemente que até 1973 a atividade do coral resumia-se em atuar com regularidade nas missas dominicais e congressos da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil (1967). A primeira e considerável mudança a respeito do tipo de atividade do grupo viria a ocorrer em 1974, quando Pe. José Maria entrega a batuta do coral para o Ir. João Marcos Porto Maciel, que viria a assumir o grupo por cerca de apenas 1 ano, regendo o Mater Verbi no 2º Congresso Nacional de Meninos Cantores e por mais alguns concertos. Com a sua saída, Pe. José Maria, que já não sentia-se seguro em retornar como regente (devido aos agravantes problemas de audição dos quais vinha sofrendo) torna à procura de alguém para ocupar este posto, sem sucesso. Junto à dificuldade para encontrar novo(a) regente, viriam problemas associados à direção do colégio e a falta de um espaço de ensaio para o grupo. Sendo assim, no ano de 1976, Pe. José Maria recolhe o piano e o arquivo musical do coral, declarando a morte do Coral Mater Verbi. Como viria a escrever: “E assim termina definitivamente o Coro dos Meninos Cantores da Academia [...] Morreu o Coro, mas deixou um saldo positivo” (WISNIEWSKI, 1976, p. 40). Neste evento observa-se também a primeira preocupação do padre em relação à preservação memorial do grupo.

Após dois anos paralizado, em 1978 o Mater Verbi ressurgiria com a entrada de Otávio Garcia, ex-Canarinho de Petrópolis, no posto de regente. Agora com a nova formação de 22 meninos, novas batinas, nova sala de ensaios e uma camerata,¹¹ o coral retomaria as atividades para o que Pe. José Maria intitularia de “uma década promissora”. Além da costumeira participação nas missas de domingo na Catedral e alguns concertos, faz-se

¹¹ Criada em 1978, a camerata Mater Verbi possuía como intuito a formação instrumental para auxiliar na prática do canto e da música de câmara. Foram reunidos e reformados alguns instrumentos musicais por Pe. José Maria e Otávio Garcia através da Associação do Coral Mater Verbi. A camerata chegou a apresentar-se algumas vezes. Houve, no entanto, um decréscimo no número de ensaios e o furto de instrumentos ao decorrer dos anos. Para ler definição musical de “camerata”, acessar o glossário musical em Apêndice.

importante mencionar ainda a primeira participação do Mater Verbi no Congresso Internacional de Meninos Cantores, ocorrido na Venezuela, em 1979.

O ano de 1980 viria com extensa atividade para o coral, destacando-se o 4º Congresso Nacional dos Meninos Cantores – realizado em Divinópolis (MG), a apresentação do Réquiem¹² do Padre José Maurício Nunes Garcia junto à Orquestra Jovem de Belo Horizonte e a participação no 7º Concurso de Corais, organizado pelo “Jornal do Brasil” no Rio de Janeiro. Deste, o coral (concorrendo na categoria de coros infantis) levaria o primeiro lugar da categoria e melhor interpretação da peça de confronto. Em 1981 não seria diferente: o grupo vinha refinando-se e o número de apresentações era crescente. Como diferencial, nesta década os cantores viriam a receber bolsas de estudo do Colégio Academia e possuir sua própria associação para administrar as finanças do grupo. Outra mudança era que agora, as participações na missa de domingo viriam a ocorrer na Igreja de São Sebastião (Juiz de Fora), e não mais na Catedral. Em 1982, de acordo com Pe. José Maria, o coral viria a apresentar-se em casamentos, concertos, audições, formaturas e missas. Participando do 8º Concurso de Corais, desta vez foi agraciado com o prêmio de segundo lugar em sua categoria.

Outro ponto a destacar-se é a gravação do primeiro LP do coral, em 1984, além da ocorrência dos eventos já mencionados anteriormente. Neste mesmo ano o grupo recebeu como sede de ensaios e demais funcionalidades (acervo, sala de jogos, associação dos meninos cantores) o espaço que futuramente seria o Núcleo Artístico do Colégio Academia (na época: gráfica do colégio), onde o grupo encontra-se até o presente momento. O coral viria, também, a mudar novamente seu local de missas dominicais. Este agora seria a Igreja do Cenáculo São João Evangelista (Juiz de Fora), contando com melhor acústica e espaço.

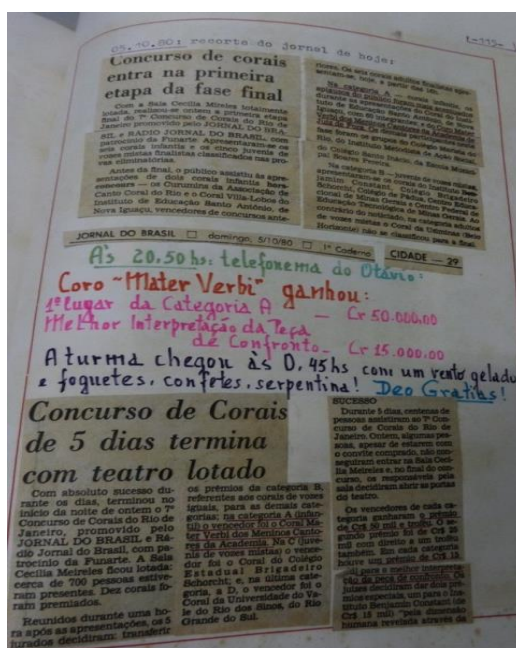
Figura 7 – Primeiro LP do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, sob regência de Otávio Garcia. O mesmo encontra-se preservado no acervo do coral.

¹² Forma musical atribuída à missa solene em homenagem aos mortos. Para ler definição musical de “missa”, acessar o glossário musical em Apêndice.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 8 – Página da Crônica onde Pe. José Maria destaca a premiação do Mater Verbi referente ao 7º Concurso de Corais.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Assim seguia o Mater Verbi sob a regência de Otávio Garcia até o ano de 1988, outro momento de crise para o grupo, quando o mesmo decidiu sair de seu posto. Em agosto deste mesmo ano, Pe. José Maria pôs-se a procurar novo regente para estar à frente do Mater Verbi. Desta vez, porém, o grupo não parou atividades. O novo regente viria a ser um jovem tenor, seminarista jesuíta, estudante de piano no conservatório de música de Juiz de Fora e que

também contribuía com os ensaios do Coral da Pró-Música (grupo coral ativo ainda na cidade). Seu nome era Fernando Benedito Vieira.

2.3.1 Um novo Mater Verbi (1988 – 1995)

Com a entrada de Fernando Vieira (SJ), a primeira atividade a destacar-se é a preparação da Missa da Coroação (Mozart) para o 7º Congresso Nacional dos Meninos Cantores. A partir desta, surgiriam convites da instituição Pró-Música de Juiz de Fora para realizar junto ao seu grupo coral o Magnificat¹³ e a Paixão Segundo Mateus (J. S. Bach) nos anos seguintes. As aulas de canto, antes ministradas por Pe. José Maria, também seriam delegadas à Fernando. Pois como o mesmo deixou por escrito:

Estou entrando no 51º ano de atividade nas aulas de canto e parece que chegou a hora de passar o bastão a mãos mais ágeis. Já ano passado dei a entender toda a minha intenção de parar. Não que eu não goste de lecionar, mas veja: 1º - Meio surdo como estou, deixo passar a cantoria sem ligar para a afinação; assim, parte do aproveitamento fica perdido, já que as crianças se acostumam a não ligar [...] (WISNIEWSKI, 1989, n.p.).

Com o grupo aprimorando-se cada vez mais, as apresentações dobrariam do que antes era média de 30 por ano, agora passam a 73 em 1990 e 94 em 1991. De acordo com Pe. José Maria, neste ano “O Coral cresceu, ficou mais maduro, mais consciente, mais disciplinado, assumindo feição de um grupo que não faria papel feio diante de plateias da Europa ou dos Estados Unidos” (WISNIEWSKI, [198-], p. 18). Em 1992, além da preparação para o 8º Congresso Nacional dos Meninos Cantores, o coral tomaria ainda maiores proporções, participando de diversos casamentos, cerimônias da Prefeitura de Juiz de Fora (ex.: Encontro de Prefeitos da Zona da Mata), na comemoração do Dia da Criança da Rede Globo, entre outros. O grupo agora contava com a participação de 50 vozes. Algumas obras significativas do repertório executado pelo grupo durante este período: a Missa em Sol Maior (Schubert) realizada com orquestra para a comemoração do centenário do Colégio Academia, partes do oratório Messias (Händel), trechos do Réquiem de Mozart, o coro dos Hebreus da

¹³ Para ler definição musical de “Magnificat”, acessar o glossário musical em Apêndice.

ópera Nabucco (Verdi) “*Va Pensiero*”, uma Missa do compositor brasileiro Ernani Aguiar,¹⁴ composta excepcionalmente para o Congresso Nacional de 1992, assim como obras compostas pelo Pe. José Maria, etc. O coral contava com a preparação vocal de Dione Miranda.

Figura 9 – Concerto da Paixão Segundo Mateus (Bach), em 1990. Imagem presente no volume três das Crônicas do Mater Verbi.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Em 1993, Fernando Vieira (SJ) vai à Europa para aprimorar-se na prática do canto coral junto a vários grupos de meninos cantores. O Mater Verbi fica a comando de Ciro José Tabet, enquanto Pe. José Maria ministra aulas de teoria musical. Neste mesmo ano o coral completa seus quarenta anos de atividade, realizando a gravação de um novo disco voltado à música brasileira (já em formato cd). As missas na Igreja de São Sebastião e Cenáculo continuam. Pe. José Maria, já com a saúde debilitada em seus 80 anos de vida, decide por afastar-se da titulação de Presidente Honorário da Federação Nacional dos Meninos Cantores,

¹⁴ De acordo com escritos, Ernani Aguiar parecia ter contato direto com o grupo, contribuindo com várias de suas obras ao repertório do Mater Verbi. Há de se mencionar também uma troca de correspondência e repertório com outro renomado compositor brasileiro, Osvaldo Lacerda.

a qual carregava após seus 25 anos na presidência, bem como das atividades de ensaio do Mater Verbi.

No ano de 1994, Pe. José Maria submete-se a uma cirurgia, já não longe do fim de sua vida. O coral segue em atividade, enquanto que as crônicas passam a ser escritas pelo regente Fernando Vieira (SJ). O padre viria a falecer em maio de 1995. Escreve um dos cantores a respeito deste momento: “É difícil dizer algo num momento como este. Pe. Zé Maria nos deixou. Deixou também essa obra maravilhosa, da qual temos orgulho de ser parte. É o Coral Mater Verbi dos Meninos Cantores da Academia” (GUEDES, 1995, n.p.).

Fernando Vieira (SJ) viria a permanecer como regente do Mater Verbi durante os anos vindouros. Atualmente o grupo é regido pelo ex-menino cantor Diego Pedrosa e a Federação Nacional dos Meninos Cantores é presidida por Messias Faleiros (regente do Coral Pequenos Cantores de Cássia). Como esta pesquisa possui enfoque na obra deixada por Pe. José Maria Wisniewski, detenho-me a não detalhar os demais anos do coral sequenciais à sua morte.

2.4 “DANDO ADEUS AO MEU CORPO”: Os últimos anos do Padre José Maria Wisniewski

Assim será a minha morte. Um fechar dos sentidos... (WISNIEWSKI, 1983, p. 6).

Questionamentos acerca do antagonismo entre vida e morte parecem aumentar à medida em que “o dia declina”, isto é, à medida em que a idade avança para Pe. José Maria e, com esta, as diversas complicações de saúde que o rondavam (como o próprio houvera narrado: havia passado por 9 cirurgias),¹⁵ aparte a deficiência auditiva que lhe trazia tristezas por torná-lo isolado dos confrades e da participação nas atividades diárias do Coral Mater Verbi. É possível notar neste período um processo de intensificação em seus diários. Isolamento, questões existenciais, medo e aceitação da morte, matéria versus espírito, especulações do pós vida e rememorações do passado são os temas abordados, mais especificamente no que diz respeito ao conteúdo dos Retiros, dos quais foram retirados alguns textos para análise e discussão a seguir.

¹⁵ “A vida, esta vida concreta de um septuagenário, de um deficiente auditivo, de um que já foi cortado nove vezes, esta vida, apesar de tudo, merece ser vivida” (WISNIEWSKI, 1987, p. 145). Suas nove cirurgias deram-se por complicações cardiovasculares, úlcera e, a derradeira, para retirada de um tumor maligno na cabeça.

Para adentrar em tais assuntos deve-se primeiramente buscar compreender questões relativas à mentalidade¹⁶ contida nestes Retiros, questionando em que medida esta mentalidade, de ordem coletiva, pode aplicar-se aos testemunhos de uma vida pessoal (Pe. José Maria) e, através desta, entender como o ser humano moderno ocidental posiciona-se diante da dicotomia vida e morte, bem como esta relação mostra-se intimamente ligada à construção autobiográfica.

De acordo com Ariès (1977), a partir das sociedades modernas ocidentais a ideia de morrer torna-se uma ideia melancólica. O medo de morrer (ou a morte como força indomável) é instituído aos finais do século XVIII e principalmente a partir do século XIX, perdurando até a contemporaneidade. Segundo o autor: “A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza, deseja-a impressionante e arrebatadora” (ARIÈS, 1977, p. 66). Isto é, o ato de morrer deixa de ser familiar, tornando-se ato de grandiosidade e temeridade. Trata-se da morte como assunto interdito, silenciado e amedrontador. Justifica o autor: “o silêncio que, a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível” (ARIÈS, 1977, p. 152).

É imprescindível observar que, adjacente a este medo, há o apego ao mundo material e à própria existência: “O culto moderno dos mortos é um culto da lembrança ligada ao corpo” (ARIÈS, 1977, p. 203). A este discurso ligado à existência material e memorial, pode-se acrescentar a lembrança como fator de interseção entre matéria e espírito, enfatizando, em um senso comum, a matéria como conjunto de imagens pessoais a formar uma representação da memória (BERGSON, 1999). Explica:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (BERGSON, 1999, p. 12).

¹⁶ Conceito que diz respeito à história das mentalidades. De acordo com Barros (2017), esta trata de analisar as dimensões sociais dentro de um universo mental, bem como os modos de sentir presentes em um inconsciente coletivo através de abordagens metodológicas. Dentre estas abordagens, o autor destaca: 1 - a abordagem serial (sistemática e quantitativa); 2 - a ação coletiva gerada a partir do estudo de determinado lugar (ex.: uma comunidade, uma vida em específico, uma prática cultural); 3 - a utilização extensiva de fontes (testemunhos, obras literárias, crônicas, canções, poemas, imagens, etc.).

Para melhor compreender o caso de Pe. José Maria, utilizar-se-á nesta sessão algumas das abordagens mencionadas.

Conclui-se, a partir de tal discussão, que a matéria (corpo) está vinculada ao ato memorial por intermédio das lembranças e ambas são geradas a partir de um conjunto de imagens, do individual ao universal, para que seja organizada uma pressuposta linearidade, isto é, uma história de vida.¹⁷ Retoma-se Bourdieu (1994) com a noção da trajetória ilusória, organizada para fins de uma representação social. Explica-se então a preocupação com o corpo e o apego material na hora da morte, já que neste momento, enquanto fim de uma trajetória, haverá a interrupção da lembrança. Ou seja, o medo de morrer: deixar de existir perpetuamente enquanto corpo, portanto, memória. A este fenômeno, aplica-se a construção biográfica de si e do outro, como mencionado por Calligares (1998) e Borges (2002). Portanto, o apego à matéria gerado a partir do medo da morte relaciona-se diretamente com a vontade autobiográfica e de criação linear da própria vida; elementos necessários para compreender o cerne da memória logo a seguir.

“E agora, os confrades se aproximam do meu leito de morte. Qual será a minha palavra de adeus a eles?...” (WISNIEWSKI, 1987, p. 145). Pe. José Maria ensaiou tantas vezes a morte em seus papéis simulando o esperado momento: como ocorreria, quem ali estaria presente, o corpo ao caixão, a auto comiseração pela finitude do corpo matéria. Certa vez, após determinada consulta médica, foram-lhe dados apenas quatro meses de vida e nada mais.¹⁸ Com isto, iniciou a elaboração de textos como “A Morte”, “Morte II”, “Dando adeus ao meu corpo”, “A vida em perspectiva”, dentre outros, ambos contidos nas seções de Retiros e de Meditações. Em relação à música, expressou em palavras o desejo de morrer cantando uma de suas Ave Marias, com a qual tinha específico apego.¹⁹ Partindo deste princípio de que as reações diante do ato de morrer sabem-se parte de uma mentalidade coletiva de determinada época, observa-se em Pe. José Maria a busca por uma familiaridade com a morte,

¹⁷ De acordo com Bourdieu: “[...]uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional [...], que tem um começo [...], etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade [...], um fim da história” (BOURDIEU, 2005, p. 183).

¹⁸ Informação retirada do texto “Saber ser grato”: “Vou ao médico buscar o resultado de uma consulta. Ele, pesaroso, diz-me que ainda terei dois meses de vida ativa, mais dois de cama e a seguir a morte” (WISNIEWSKI, 1987, p. 144).

¹⁹ A partitura completa desta Ave Maria se encontra na sessão Anexo F.

por uma aceitação de seu próprio destino, ainda que o dramatize em discursos ora melancólicos ora nostálgicos.

Agora posso compor uma Missa Áurea ou um solene e alegre Magnificat. Depois, nem sequer escrever uma nota musical. Acabou para sempre. [...] 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 [...] (WISNIEWSKI, 1985, p. 119).

Em trecho do texto “Contagem regressiva”, revela o padre que, certa vez, teve um sonho premonitório o qual lhe revelou que a morte viria em 1 mês. A partir deste, relata: “[...] tratei de me familiarizar com a morte. Afinal: É FÁCIL MORRER...” (WISNIEWSKI, 1990, p. 1). Neste mesmo texto, Pe. José Maria realiza uma contagem até o suposto dia, cada dia contendo um pequeno relato a cada dia passado. Ainda no que concerne esta busca por familiaridade, o padre destaca no seguinte trecho do texto “A Morte”, contido nas Meditações:

Creio que é preciso preparar-se para a morte, como para um casamento, uma ordenação sacerdotal, uma profissão religiosa, vendo o que ela tem de positivo, de construtivo. Vendo-a como abertura e não como um desenlace, um fim (WISNIEWSKI, 1983, p. 5).

Enquanto que, em contraposição a isto, observa-se a presença do medo de morrer identificado através do apego ao corpo (matéria), em trecho do texto “Dando adeus ao meu corpo”:

Exercício: caixão e meu corpo dentro. Velas acesas, uma cruz, flores, aquele cheiro. Pessoas em volta. [...] Vejo esse corpo que foi meu instrumento durante tantos decêncios. Despeço-me de cada uma de suas partes. Mãos: a dextra, que tanto me ajudou a escrever, tocar violino, piano, harmônio, ao copiar músicas, [...] A esquerda, menos ativa, mas tão necessária no piano, no harmônio, na ajuda à direita. [...] Coração que pulsou firme e me foi sempre muito fiel: não se deixou abater nem pelo infarto, nem pelas mazelas tão comuns a cardíacos [...] Cérebro claro até a velhice, [...]. E o pulmão: sadio e forte. [...] E eis que soou a hora de despedir-me de tudo isto (WISNIEWSKI, 1987, p. 148).

“Quando?... Daqui a quatro anos?... Meses?,,, Semanas?... Dias?... O pato e o caçador de tocaia... Eis a morte” (WISNIEWSKI, 1987, p. 148). Apesar dos inúmeros testemunhos a respeito deste assunto, Pe. José Maria viria a falecer apenas no ano de 1995. O então maestro do Mater Verbi, Ir. Fernando Vieira (SJ) reconta o momento na Crônica do coral, datado em 4 de maio de 1995:

São 6 horas da manhã. O guarda da Academia vem bater à porta do meu quarto. Acordo um pouco assustado. Quando vou abri-la já não tem mais ninguém. Coloco uma roupa correndo, desço as escadas, rumo à residência SVD pois já sei o que estava me esperando. Chego a residência, ninguém está lá. O enfermeiro me atende e me comunica da passagem para a eternidade, às 5h20min., do meu grande amigo, Pe. Zé Maria. [...] Chego ao seu quarto e o encontro com um lençol o cobrindo. Retiro para ver seu rosto. Está tranquilo e sereno. [...] Que dor, meu Deus, como dói esta separação. Não quero que ele perceba o quanto sofro com a sua partida (VIEIRA, 1995, n.p.).

Observa-se no trecho em questão novamente a mentalidade do medo diante da morte, citada por Ariès (1977), no que diz respeito à dificuldade de aceitação aos que vivos permanecem, visto que este medo encontra-se presente tanto no indivíduo que morre quanto nos que estão a sua volta. Conforme o autor:

Naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação. Mas não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples ideia da morte comove (ARIÈS, 1977, p. 69).

Em seu velório e enterro, como que solicitado pelo Pe. José Maria Wisniewski, o Coral Mater Verbi executou o coral da *Paixão Segundo São João* (J. S. Bach). O velório foi realizado na capela da Comunidade Verbita, onde um grande número de professores, funcionários e alunos do Colégio Academia despediram-se do padre. Após este momento, conforme registro do Ir. Fernando Vieira (SJ), houve uma missa de corpo presente, ocorrida na Igreja de São Sebastião, com a presença de diversos membros da Comunidade e do também pertencente à Federação Nacional dos Meninos Cantores, Coral Dom Silvério (Sete Lagoas), regido por João Lucas Rodrigues – um dos co-fundadores da Federação junto a Pe. José Maria. Nesta ocasião, os meninos de ambos os corais cantaram junto à regência de João

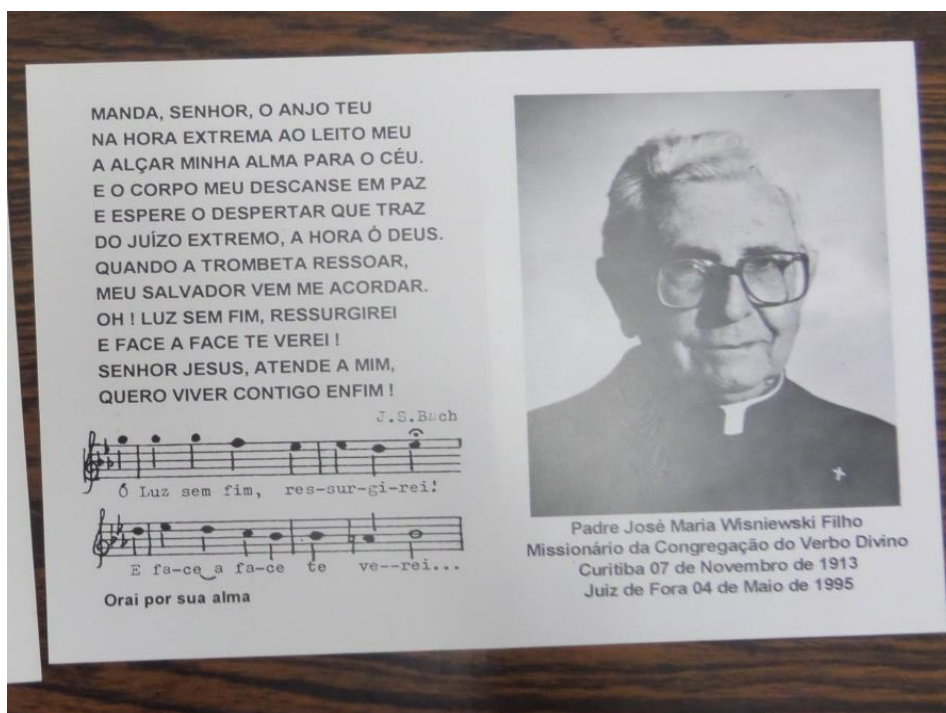
Lucas e Ir. Fernando ao órgão. Ao fim da missa, o cortejo deu seguimento ao cemitério municipal, onde ocorreu o enterro e os meninos cantores, mais uma vez, cantaram a Paixão Segundo São João. Descreve Ir. Fernando: “Cada cantor colocou uma rosa no seu caixão e, assim, com muita simplicidade, característica do Pe. Zé Maria, demos o último adeus. Interessante é como sua memória ainda continua entre nós” (VIEIRA, 1995, n.p.).

Observa-se, de acordo com este determinado relato, a importância dos cerimoniais na hora da morte, identificando a existência de uma preparação para tal. Ariès (1977) ressalta este como parte de um antigo costume, onde o indivíduo é velado por uma multidão, amigos e familiares. O costume, porém, antes tido como natural, modifica-se a partir da modernidade. Agora é dotado de comoções, choros e súplicas, diferente do que o próprio padre houvera premeditado a si enquanto buscava familiarizar-se com a própria morte por meio de seus Retiros, ainda que reconheça o costume cerimonial da mesma:

Hoje ocupou-me mais o pensamento da morte. [...] condenado a morrer, metido num caixão, cercado dos rostos compungidos – não muito – de confrades. [...] Pela experiência sei que não haverá lágrimas, nem choradeira. [...] E no mais, terei uns centímetros quadrados de mármore com o nome – agora em letras pretas – e as datas do começo e do fim: nasceu...morreu (WISNIEWSKI, 1987, p. 151).

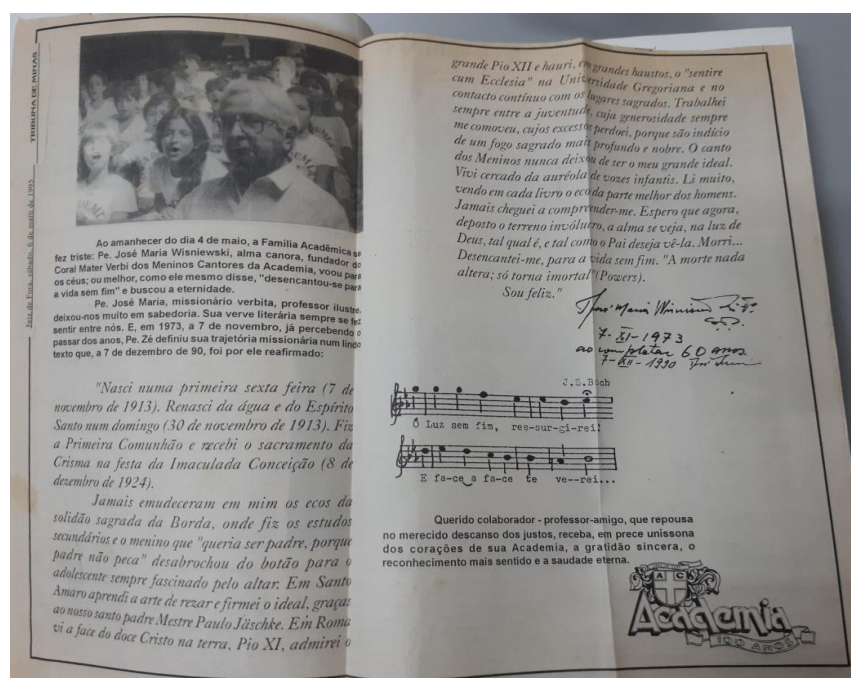
O falecimento de Pe. José Maria foi noticiado por diversos jornais, a incluir o próprio jornal da Academia de Comércio, Tribuna de Minas e Diário Regional – Sudeste de Minas, evidenciando seu trabalho e contribuição para com a cidade e meio cultural. Até o momento ainda se guardam os cartões de recordação do velório (“santinhos”) na sede do coral, elemento que representará mais uma vez este culto do apego à matéria, no qual ao longo do próximo capítulo, servirá também como meio para adentrar nas questões da memória.

Figura 10 – “Santinho” do velório de Pe. José Maria, contendo trecho inicial da Paixão Segundo São João, executada na ocasião, com a edição e tradução feita pelo mesmo.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2018).

Figura 11 – Jornal do Colégio Academia noticiando o falecimento do Pe. José Maria Wisniewski.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 12 – O falecimento de Pe. José Maria noticiado pelo jornal Tribuna de Minas.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi.

No que concerne a questão biográfica, este mesmo apego material gerado a partir do medo da morte – de si e do outro – vem a justificar-se na busca pela preservação da memória. Isto é, ao tomar consciência de sua finitude, o indivíduo começa a preocupar-se em deixar um registro de si a quem continua. Observa-se em relação a preservação por meio da construção autobiográfica:

O escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence [...] uma cultura na qual importe ao indivíduo durar, sobreviver pessoalmente na memória dos outros – o que acontece quando ele começa a viver sua morte como uma tragédia, pois a comunidade pára de ser a grande depositária da vida, garantia de toda continuidade (CALLIGARIS, 1998, p. 46).

É possível, então, concluir que, como citado por Calligaris (1998), Ariès (1977) e Bergson (1999), houvesse em Pe. José Maria a vontade, ainda que inconscientemente, de ser reconstituído, devido à presença desta mentalidade do medo diante da morte, do receio em ser

esquecido, de esvair-se sem deixar rastros memoriais para sua comunidade e sua continuidade, pois como afirma Calligaris: “É a partir desta vontade de constituição e reconstituição que uma imagem passa a viver “no e pelo olhar dos outros”” (CALLIGARIS, 1998, p. 56). Levanta-se a hipótese: Haveria seus problemas de saúde e preocupações com a morte gerado o impulso em organizar sua vida em forma de trajetória, levando em consideração o conceito de ilusão biográfica (BOURDIEU, 1993)? Crê-se que sim, pois é a partir desta ilusão enquanto construção fabricada que se faz a memória coletiva, a qual será vista mais adiante.

Os meios materiais utilizados por Padre José Maria como impulso de salvaguarda para simbolizar este pavor e comoção da morte foram os registros autobiográficos (entre estes, as Crônicas e Tomos também incluem-se), o cuidado com o acervo musical do Mater Verbi e os objetos guardados (gravadores, jornais, revistas, partituras, certificados diversos, material audiovisual, etc.). Pergunta-se, até que ponto estes meios seriam funcionais para evitar a interrupção da própria lembrança? Poderia esta tentativa de remediação ser considerada um ponto de partida para o surgimento do fenômeno da memória coletiva? Não seria também a música escrita pelo padre, ou o registro de concertos, uma forma eficaz de criação da memória que perdura além da vida de um mesmo indivíduo? É o que discute-se ao longo dos próximos capítulos, onde serão apresentadas a obra musical produzida pelo padre e os conceitos/problemas da memória, respectivamente.

3 JOSÉ MARIA WISNIEWSKI, O COMPOSITOR: Acervo e obra

Este capítulo dedica-se a reunir e apresentar as obras encontradas no acervo do Coral Mater Verbi compostas por Padre José Maria Wisniewski, contextualizando-as de acordo com os preceitos históricos da música litúrgica na Igreja Católica Romana. No acervo em questão foram encontradas cerca de 83 obras autorais de José Maria, acreditando ainda haver outras obras dispersas em acervos pessoais e bibliotecas universitárias.²⁰ Dentre estas, destacam-se Missas, Salmos, obras litúrgicas avulsas e obras de cunho jocoso/infantil ou festivas escritas para o Mater Verbi.

²⁰ A obra Missa em Honra de São José, por exemplo, foi encontrada virtualmente no Index da Biblioteca da UNISINOS (RS).

Antes de adentrar nas obras em questão, faz-se necessária uma breve contextualização do período musical precedente e específico em que viveu Padre José Maria, afim de melhor compreender o estilo de composição adotado em suas obras, os motivos que justificam algumas destas composições e como tal contexto refletiu na prática musical do Coral Mater Verbi.

Durante o Século XIX, a Igreja Católica Romana vinha passando por diversas mudanças. Uma destas concerne à música executada durante a liturgia da missa: Primeiramente, há de se estabelecer que este tipo de música, comumente chamada de música sacra ou litúrgica (ambos os termos tratados como sinônimos), é destinada exclusivamente aos serviços religiosos (DUARTE, 2012). Entretanto, é necessário pontuar que prefere-se, atualmente, adotar o termo “música litúrgica”, ao invés de “música sacra”. Afirmar Duarte: “Uma das justificativas para a predileção por essa última em vez de música sacra, é a ideia de que sacro – santo, separado, escolhido – pressupõe a existência de outra música, menos digna, a música profana” (DUARTE, 2012, p. 16).

Para contextualizar o cenário musical vivido por Padre José Maria Wisniewski, tomar-se-á como ponto de partida o *Motu Proprio – Tra le Sollecitudini* (1903), documento escrito pelo Papa Pio X (1835-1914), que deu origem ao Movimento Ceciliano, ou Movimento Restaurista, ou mesmo Cecilianismo, na música litúrgica. De acordo com Carvalho [200-], o movimento musical proposto por Pio X possuía como objetivo uma “reforma” da música executada durante a liturgia, que neste momento vinha firmando-se como uma música de caráter teatral e até mesmo operístico. Propunha, portanto, em seus princípios gerais, eliminar tudo que fosse “profano” (com isto, quer-se dizer: toda a música não sacra adaptada ao texto litúrgico) e não condizente com o momento do culto católico, buscando a “delicadeza das formas” musicais, das quais resulta uma “universalidade”.²¹

Musicalmente, a partir do *Motu Proprio*, buscava-se um retorno à polifonia clássica, tendo as vozes como seu instrumento acompanhador oficial o órgão; fator este que justifica diversas obras de Pe. José Maria possuírem a instrumentação canto-órgão. Dentre algumas regras musicais contidas no *Motu Proprio*, destaca-se que instrumentos como piano e

²¹ “[...] universal no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável” (PIO X, 1903, n.p.). Acorda-se com Duarte (2012) que, o caráter da universalidade, definido pelo *Motu proprio*, implicava uma visão Romana e eurocêntrica acerca do repertório litúrgico.

instrumentos de ritmo eram proibidos. Os solos vocais não deveriam ser de caráter predominante, atendo-se ao uso cauteloso. O mesmo atribui-se para o uso moderado do órgão.²² Havia no Movimento Ceciliano o intuito de recuperar e restaurar obras musicais do canto gregoriano, também conhecido como cantochão,²³ e da polifonia do Século XVI, especialmente àquelas compostas por Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), reconhecendo tais estilos como “superiores” e próprios para a celebração litúrgica. Nas composições surgidas a partir das regras gerais deste documento, havia, de acordo com Castagna (2000, p. 115) apud DUARTE (2012, p. 18) “uma espécie de imitação desse estilo [polifonia do Século XVI], mas à luz de procedimentos musicais disponíveis no Século XIX”.

Ainda de acordo com o documento de Pio X, a música categorizada como moderna poderia ser aceita, todavia deveria ser cuidadosamente analisada por sua maioria ser utilizada para uso “profano” (com isto, quer-se dizer música de concerto, de caráter teatral). A música mais apropriada para a liturgia solene continha fundamentalmente a participação do coro formado por vozes masculinas e meninos cantores para executar as vozes do soprano e contralto, sendo proibida a participação de mulheres – fator que justifica o crescente aparecimento de coros de meninos cantores e da *Fédération Internationale des Petits Chanteurs à la Croix des Bois*, fundada por Monsenhor Ferdinand Mailliet (1896 – 1963) como representante das normas do *Motu Proprio*.

De acordo com Rainoldi (1996), buscava-se um tipo de música atemporal para representar os ritos litúrgicos ao invés de um tipo que estivesse em voga, pois a música em voga da época poderia assumir um caráter que remetesse às práticas sociais mundanas, resultando em uma dicotomia entre palavra e comportamento. Analisando criticamente, esta restauração da música litúrgica corria grande risco de ser vista como passadista ou retrógrada, pois prova um esforço para valorizar o passado e, neste caso, o passado musical medieval do canto gregoriano e das primeiras obras polifônicas renascentistas, elevando-o como ponto alto da Igreja Católica Romana, com o intuito de recuperar os valores deste passado à sociedade de então, que encontrava-se em transição para o Século XX. Observado por este ponto, o *Motu Proprio* pautou-se em recuperar, sob novas regras, a música litúrgica produzida há três

²² Os decretos mencionados estão contidos em sua íntegra no *Motu Proprio* de Pio X, sendo possível encontrá-lo de forma on-line. Acesso disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html

²³ O canto gregoriano, também conhecido como cantochão, trata-se de um tipo de cântico monofônico – não há divisão de vozes – surgido na Idade Média como música litúrgica oficial da Igreja Católica Romana para ser cantado *a cappella* durante os serviços religiosos, podendo possuir textos bíblicos e não bíblicos, além de diversas formas. (GROUT; PALISCA, 2005).

séculos atrás, e que, com o avançar do tempo e dos tratados musicais, cedeu seu posto a outros novos estilos composicionais, como é natural da história, e muitos compositores, como implica Rainoldi, “por obediência católica” (1996, p. 31), forçaram-se a aderir as regras da poética restaurista. É inegável, porém, que a partir do *Motu Proprio* e do Movimento Ceciliano ampliou-se o ensino da música entre os Seminários²⁴ da Europa e do Brasil, sendo considerado como fundamental na formação teológica, o que resultou o surgimento de novos compositores, ampliando vastamente o repertório dedicado à música litúrgica, assim como o aumento das práticas musicais corais.

É importante ressaltar que o formato de música proposto pelo *Motu Proprio* e Movimento Ceciliano foi bastante presente em meio aos seminários da Congregação do Verbo Divino (SVD), congregação missionária fundada em Steyl – Holanda, em 1875, e que recebeu, no Brasil, seus primeiros padres em 1895 nas cidades de colônias alemãs. Dentre estas, Juiz de Fora, onde posteriormente foi fundado o Seminário da SVD abrigado pelo prédio da Academia de Comércio, onde atualmente funciona o Colégio Academia, tendo ainda a SVD como sua mantenedora, e onde Padre José Maria Wisniewski, vindo de Curitiba, iniciou sua formação sacerdotal em 1928, ingressando à Congregação. Observa-se Juiz de Fora como um importante local onde afloraram diversos padres compositores verbitas, desde a fundação da Congregação no Brasil até a década de 1940, tópico a ser retomado e discutido mais adiante.

3.1 EM ÁGUAS CECILIANAS: A influência do *Motu Proprio* no Coral Mater Verbi

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” (WISNIEWSKI, [198-], p.1).

O Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, fundado por Pe. José Maria em Juiz de Fora, surgiu aos modelos do *Motu Proprio* e do Movimento Ceciliano,

²⁴ Os seminários diocesanos são instituições dedicadas à formação sacerdotal. Explica Benelli: “Deve concluir os estudos do 2º grau, cursar três anos de Filosofia e quatro anos de Teologia no seminário maior, processo que pode durar mais ou menos tempo, dependendo da etapa escolar na qual o candidato se encontra. Mas concluído o 2º grau, ele ainda tem pelo menos mais sete anos de formação. Também existem os seminários menores, onde os candidatos podem permanecer enquanto concluem o 2º grau. Assim, um candidato à ordem sacerdotal precisa de mais ou menos oito anos para se formar e ser ordenado” (BENELLI, 2006, p. 146).

espelhando-se nos corais de meninos cantores da Federação fundada por Maillet. Nos fins da década de 1940, conforme os relatos de Pe. José Maria, o colégio Academia de Comércio contava com um coral interno em atividade, com o qual o mesmo chegou a trabalhar. Tratava-se, segundo suas próprias palavras, de “um conjunto bem modesto” (WISNIEWSKI, [198-], p. 1). Até então, relata o padre que, a ideia de desenvolver um coral mais bem aperfeiçoado estava apenas em seu subconsciente. No entanto, possuía conhecimento da existência de corais deste porte oriundos da Europa, assim como não lhe era desconhecida a existência dos Canarinhos de Petrópolis (fundado em 1942, por Frei Leto Bienias – com quem Pe. José Maria já trocava correspondência desde 1945).

A partir de 1950, Pe. José Maria começou a receber a revista *Pueri Cantores* vinda de Paris, algo (quicá a própria centelha) que lhe chamou a atenção para a prática coral da música sacra com meninos cantores. Além do que, como narra o padre, a revista trimestral chegava ao colégio endereçada a um coral “fantasma” de meninos cantores, visto que o Mater Verbi era ainda inexistente. Assim, para entrar em concordância com o recebimento da revista, Pe. José Maria decidiu por criar tal grupo, e... do verbo fez-se o canto.

Entretanto, conforme relatado, a ideia posta em prática demorou-se a concretizar. Apenas no natal de 1954 é que 17 meninos reuniram-se para cantar na missa da meia-noite. Em janeiro de 1955, ao princípio do ano letivo, este mesmo grupo já mostraria um acréscimo em quantidade: outros 17 meninos e mais 14 jovens Irmãos Verbitas (estes últimos compondo os naipes de tenores e baixos) viriam unir-se aos demais integrantes, somando um coral de 48 vozes. Foi também no ano de 1955 que o grupo aderiu à batina padronizada aos moldes da utilizada pelos *Petits Chanteurs à la Croix des Bois* de Paris. Esta, na cor branca, posteriormente seria refeita e substituída nas cores vermelho e branco.

Figura 13 – Primeira formação do grupo, com as batinas brancas. Pe. José Maria ao centro superior da imagem.



Fonte: Website da Federação Nacional dos Meninos Cantores.

Convém mencionar que nestes anos iniciais o coral não contava ainda com sala própria, ensaiando de forma itinerante nas dependências do Colégio Academia, seu mantenedor junto à Congregação do Verbo Divino. Os ensaios dividiam-se entre o Pe. José Maria, ensaiando tenores e baixos, e o Pe. Artur Schwab (mencionado como primeiro organista do coral), ensaiando sopranos e contraltos. Posteriormente, com o fechamento do noviciado em Juiz de Fora, o número de tenores e baixos foi decrescendo. Nem por isto o desenvolvimento e as atividades do coral estagnaram-se.

Em relação à prática musical do Mater Verbi, ainda neste período, consta, de acordo com Pe. José Maria, que não havia agenda fixa de ensaios ou repertório próprio do grupo. As apresentações costumavam ocorrer nas missas realizadas na capela do Colégio Academia e, a depender do acontecimento, o coral executava partituras de motetos, cantos polifônicos e Missas no formato Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. Eventualmente, o grupo realizava pequenos concertos e viagens dentro do Estado de Minas Gerais. Pe. José Maria relata ainda a execução de cantos gregorianos e a preferência por compositores do Movimento Ceciliano como Jorge Braun, Alban Lipp, Lehmann, Peter Griesbacher, entre outros; fator que vem a comprovar a influência do *Motu Proprio* na prática musical do Coral Mater Verbi.

Devido ao escasso tempo de ensaio do coral e pela dificuldade técnica exigida destas obras, em raros momentos executava-se compositores renascentistas, como Palestrina e Viadana.

Em 1959, após anos de correspondência via carta, Pe. José Maria passa um mês em Petrópolis em convivência com Frei Leto Bienias. Desta colaboração viriam as diversas trocas entre o Mater Verbi e os Canarinhos de Petrópolis, bem como a fundação da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil anos mais tarde, coligada àquela de Maillet. Entre os anos de 1953 e 1960 o coral expandiu-se em número de cantores e apresentações, adquirindo espaço e regalias dentro da comunidade verbita e da Academia, ao passo que lentamente iria abandonando a ideia simplista de dar ao colégio apenas um grupo que reunisse os alunos a cantar, para assim alçar voos mais abrangentes e constituir-se solidamente com seu objetivo: o de propagar o conhecimento da música sacra e litúrgica para além de sua comunidade. Apesar de Pe. José Maria não ter sido propriamente um padre missionário, característico de sua Congregação, é possível observar indiretamente a função missionária através do objetivo central do Coral Mater Verbi.

3.2 O RESTAURISTA NO COMPOSITOR: Contribuições do Movimento Ceciliano para a obra musical de José Maria Wisniewski

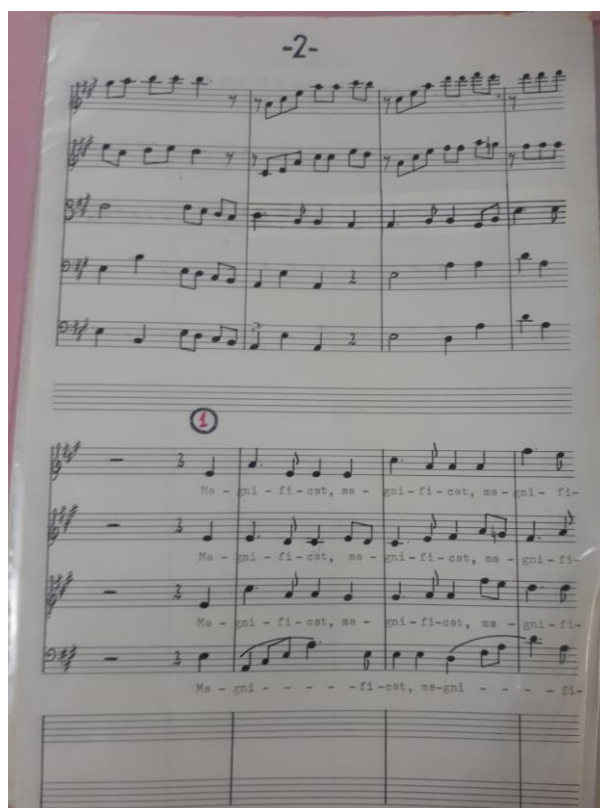
Como observado anteriormente, com a chegada da Congregação do Verbo Divino no Brasil e sua escolha pela música litúrgica aos moldes restauristas do *Motu Proprio*, instaura-se, especialmente em Juiz de Fora, uma difusão das práticas musicais religiosas através do canto coral e de uma nova cepa de padres compositores verbitas. Dentre estes, destaca-se o Padre João Baptista Lehmann (1873-1955), padre alemão considerado como um dos expoentes do Movimento Ceciliano no Brasil, que, ao princípio do Século XX, aportou em Juiz de Fora – sendo esta a primeira cidade do Brasil onde residiu; e o Padre Jorge Braun (1890-1957), professor de música e regente de coro no Instituto Missionário São Miguel em Borda do Campo e posteriormente em Santo Amaro - SP, mais conhecido pela composição da obra Harpa de Sião, também vindo da Alemanha em 1920. Deste último, sabe-se pouco a respeito de suas obras musicais. De acordo com Carvalho (2002):

Padre Jorge Braun não foi, como seu confrade Pe. Lehmann, um compositor de caráter tão popular. Suas composições, de grande inspiração mas de fácil execução, não se difundiram com tanta facilidade e muitas delas, que

restavam inéditas quando de sua morte, continuam inéditas até hoje. Suas obras revelam um compositor maduro e com excelente domínio da escrita musical que, apesar de todas as restrições quanto à música sacra, soube fazê-lo com certa ousadia e modernidade (CARVALHO, 2002, n.p.).

E, mais tardiamente, incluindo o período de transição para o Concílio Vaticano II, Padre José Maria Wisniewski que, no entanto, prova sua influência claramente ceciliana em nota introdutória²⁵ da obra *Magnificat Jubilaris* (de caráter solene, para ser executada durante os ritos litúrgicos, e não em concertos, como o mesmo destaca), composta em 1959, tendo sido revisada em duas versões (1962 – rascunhado arranjo instrumental para camerata; 1987 – revisão e alteração deste arranjo): “Em 1959 eu ainda navegava em águas puramente cecilianas. A composição bem o reflete” (WISNIEWSKI, 1987, n.p.).

Figura 14 – Trecho de entrada das vozes do *Magnificat Jubilaris* com arranjo para camerata, na versão de 1987. As versões de 1959 e 1962 não foram encontradas no acervo.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

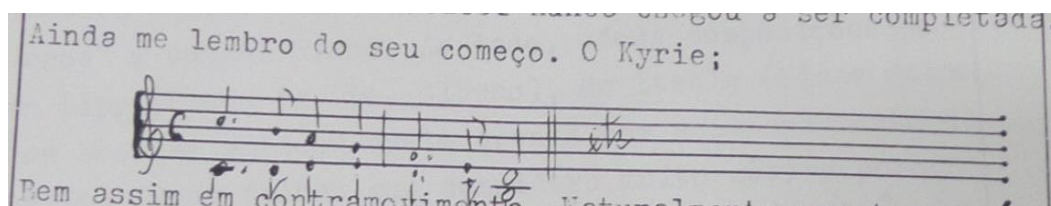
²⁵ Nota introdutória na íntegra pode ser encontrada no Anexo D.

Para além do estilo composicional em suas obras iniciais, é possível também encontrar a fonte desta influência ceciliana em Padre José Maria através de seu contato com o Padre Jorge Braun durante os anos de formação religiosa e musical no Instituto Missionário São Miguel (Antônio Carlos – MG), chamado de “Borda”, por ser localizado na fazenda da Borda do Campo. De acordo com relatos escritos, Pe. Jorge Braun ministrava aulas de harmonia para organistas, e dentre os alunos envolvidos estava Pe. José Maria, que rapidamente revelou desejo de inclinar-se à composição musical. Escreve:

Pe. Jorge resolveu dar aula de harmonia aos organistas. Além de mim, lá estavam o Nicolau Przybycien e o Bruno Walter. Mal enfronhado no segredo da tônica, dominante e sub-dominante, fui possuído por uma febre artística; [...] Eu logo me aventurei em vô mais alto e resolvi compor uma Missa para 4 vozes, pra ninguém botar defeito. A febre compositória era tanta que, em pouco tempo, rabisquei um pedaço do Kyrie, o início do Glória, o começo do Sanctus. Essa maravilha musical nunca chegou a ser completada. [...] Naturalmente sem ter a mínima idéia de tema musical, motivo etc. Mostrei os pedaços ao Pe. Jorge que deu uma baita gargalhada e improvisou o que poderia ser uma missa feita com aquele início. Exclamou: “ah! os compositores modernos!” (WISNIEWSKI, [198-], p. 5).

Ainda a respeito deste contato, o então jovem José Maria chegou a acompanhar Braun no harmônio durante as missas, virando as folhas dos Salmos, enquanto Pe. Braun cantava e tocava. No repertório executado pelo coro nas missas da Borda eram predominantes também suas composições: *Missa de São Miguel*, *Missa de São José*, *Missa Mater Amabilis*, dentre outras. Para as aulas de harmonia básica ministradas, Pe. Braun utilizava-se do Método de Harmônio do compositor verbita Pe. J. B. Lehmann. Percebe-se, mais uma vez, na formação musical de José Maria, a forte influência destes nomes quais foram de suma importância na música litúrgica durante a primeira metade do Século XX no Brasil.

Figura 15 – Trecho do primeiro Kyrie escrito por Pe. José Maria e nunca finalizado.

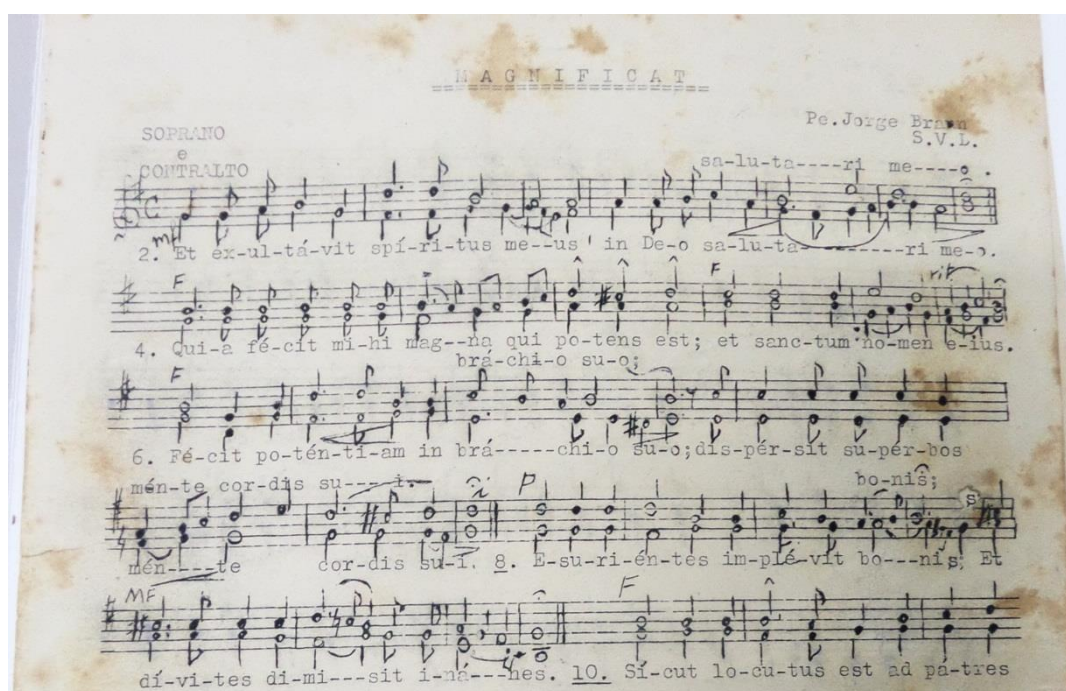


Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Pe. José Maria ressalta ainda que, a cópia de partituras muito o ensinou sobre a polifonia clássica, assunto qual não era de costume ser trabalhado na Borda, pois que ali ensinava-se mais o canto monofônico e gregoriano. Aliás, comenta que, apesar da boa vontade de ensino dos padres que ali ministravam aulas de música e canto, as formações musicais eram precárias. Apenas durante anos de contato com a polifonia clássica e com as atividades do Coral Mater Verbi foi que, o já então Padre José Maria, arriscou-se em composições mais arrojadas para quinteto e coro (a exemplo de alguns *Motetes*), assim como música orquestral (a exemplo do *Divertimento* para camerata e castanholas).

No acervo do Coral Mater Verbi encontram-se acondicionadas também cópias de obras de Pe. Jorge Braun, feitas por Pe. José Maria, para finalidade de execução. Eis o caso de um *Ecce sacerdos magnus* de Braun encontrado no acervo.²⁶ A partitura em questão trata-se apenas da sessão de vozes soprano e contralto

Figura 16 – Primeiros compassos do *Magnificat* de Pe. Jorge Braun achado no acervo do Mater Verbi.



Fonte: Acervo Coral Mater Verbi (2019).

²⁶ Um gentil agradecimento ao atual regente do Coral Mater Verbi, Diego Pedrosa, por ter cedido esta imagem. A partitura original se encontra no Anexo H.

3.3 SACROSANCTUM CONCILIUM: Reformas conciliares

Entre os anos de 1963 e 1967, ocorre outra mudança um tanto mais drástica na liturgia católico-romana. Trata-se da Ementa *Sacrosanctum Concilium*, referente ao Concílio Vaticano II, a qual vem a romper com o modelo adotado pelo Movimento Ceciliano. A ementa *Sacrosanctum Concilium* surge com intuito de reformular a liturgia afim de uma aproximação com os fiéis cristãos católicos, sugerindo alteração do idioma utilizado durante a celebração (antes latim, agora de acordo com o idioma nativo), dos ritos missais e do repertório musical executado. Em relação a este último, a ementa sugere que a polifonia passe a ser usada apenas em momentos específicos da liturgia, pois que se tem como objetivo principal a participação dos fiéis. Portanto, o repertório deve ser modificado para melodias mais simples (ex.: canto a uma só voz, de curta duração, no formato “Aclamação ao Evangelho-Assembléia”). Em seu parágrafo 118, a respeito da música litúrgica, a ementa destaca: “Promova-se muito o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias acções litúrgicas, segundo o que as rubricas determinam” (SACROSANCTUM CONCILIUM, 1966, n.p.).

O novo modelo instaurado propunha uma diminuição severa da participação do coro durante as missas,²⁷ a qual durante o Movimento Ceciliano era característica principal, propondo, ao invés, maior participação dos fiéis por meio de respostas e aclamações. Detalha Duarte:

Como seria de se esperar, a prática da música coral teve séria diminuição – em quantidade de grupos corais nas igrejas, em qualidade e quantidade de cantores nos poucos que restaram –, já que essa função era considerada elitista, pois limitava a alguns a participação que deveria ser de todos. (DUARTE, 2012, p. 52).

Observa-se que, no Concílio Vaticano II, passa a ser abominada toda forma de prática musical que pudesse ser considerada erudita, em um sentido excludente, ou com pretensões artísticas. A ideia da ementa em questão não foi bem acatada por seus antecessores restauristas, os quais apontavam a reforma conciliar como fator banalizante e empobrecedor da liturgia e de sua música, qual ia tornando-se cada vez mais mercadológica e com apelo

²⁷ Em relação às missas, vale ressaltar que não houveram modificações no texto do Ordinário, apenas simplificações dos ritos litúrgicos durante estas (DUARTE, 2012).

apenas social (não necessariamente de vontade artística). Destacando explicitamente a fala de Pe. José Maria sobre o caso, de acordo com relato: “O vernáculo substituindo o latim cortou – assim parecia – todo o imenso tesouro de obras que nos legaram os séculos passados” (WISNIEWSKI, [198-], p. 6). O novo modelo litúrgico musical em nada parecia agradá-lo também, conforme escreve em nota introdutória de sua *Opera Omnia*²⁸:

[...] tudo mudou da noite para o dia. “Harpa de Sião” e “Cecília”, composições artísticas de Braun (seus motetos, suas missas) e dos outros, foram relegadas ao “ferro velho”. Órgãos emudeceram, dando lugar aos violões e às barulhentas guitarras elétricas. E a música sacra, de sacro só tem o texto, se é que o tem... Melodias em que nada diferem das modinhas profanas, temas profanos, tudo invadiu a igreja, numa atitude de dessacralização e deboche. (WISNIEWSKI, 1976, p. 6).

Para o Coral Mater Verbi a transição do Movimento Ceciliano para o Concílio Vaticano II ocorreu entre severas dificuldades. Aos fins de 1960, Pe. José Maria parte para um estágio de seis meses em Regensburg – Alemanha, junto ao coral Pardais de Regensburg, a convite do então regente titular Theobald Schrems, onde durante os longos ensaios aprimorou-se em leitura musical e no repertório de música barroca e canto gregoriano, fator este que pode o ter impulsionado à composição ainda mais do que anteriormente, visto que suas obras autorais, como percebe-se pelos quadros ao final do capítulo, se dão de forma crescente (o número de obras compostas aumenta com o passar dos anos).

Em 1961, conforme relatado, observa-se um decréscimo no número de apresentações por ano. Um evento, no entanto, é de se notar: a composição de uma Missa Argêntea para 3 vozes (soprano, contralto e barítono – formação inusitada, por não haver tenores suficientes no coral) do Pe. José Maria para os 25 anos de seu sacerdócio, qual fora executada pelo Mater Verbi. De acordo com relato próprio e indícios encontrados no arquivo do Mater Verbi, pressupõe-se que a partir deste momento a figura de Pe. José Maria, enquanto compositor, viria a aparecer mais vezes. Sua “Missa Argêntea”²⁹ seria executada diversas vezes nos meses posteriores, com a modificação do Credo para quatro vozes, qual viria a ser incluso na composição “Missa Áurea II”.

²⁸ Texto gentilmente cedido pelo Ir. Fernando Viera (SJ).

²⁹ Infelizmente a partitura da mesma não foi encontrada durante as visitas ao acervo do Coral Mater Verbi.

Este crescente número de composições escritas por Pe. José Maria ainda aos moldes do Movimento Ceciliano sofreu uma ruptura com as novas mudanças musicais estabelecidas pelo Concílio Vaticano II. Tais mudanças acabaram por dificultar ainda mais o andamento das atividades e apresentações do Mater Verbi. O grupo teve que adaptar-se bruscamente a um novo repertório, muitas vezes elaborado às pressas, geralmente a uma ou duas vozes para as partes comuns da missa e sem acompanhamento instrumental.

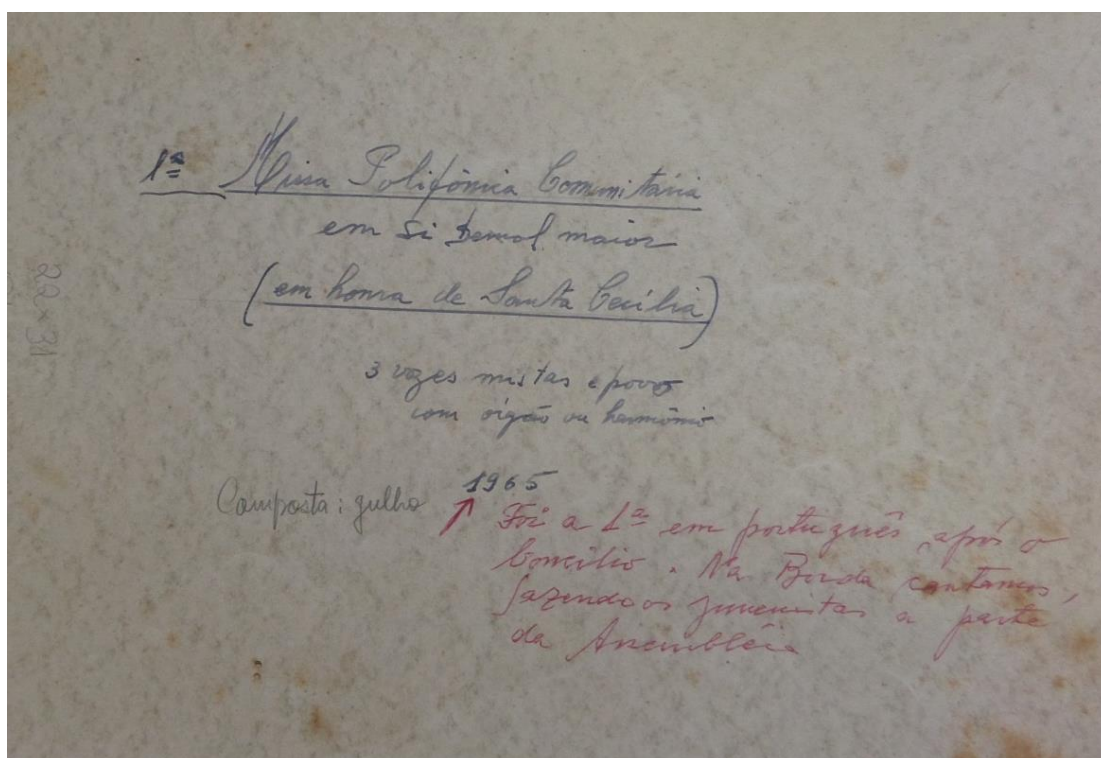
A ementa em questão provocou também alterações nas formas composicionais de Pe. José Maria. Observa-se, a partir dos anos 1970, como demonstrado nos quadros de obras ao fim deste capítulo, a crescente e numerosa quantidade de Salmos – Aclamação ao Evangelho para serem executados durante as missas solenes, em sua maioria compostos para coro e assembleia, com melodias simplificadas para serem cantadas a uma só voz.

Figura 17 – Salmo em estilo Aclamação composto por Pe. José Maria, para ser cantado por coro e assembleia. Observa-se aqui a simplificação da escrita musical para facilitar a participação geral.

Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

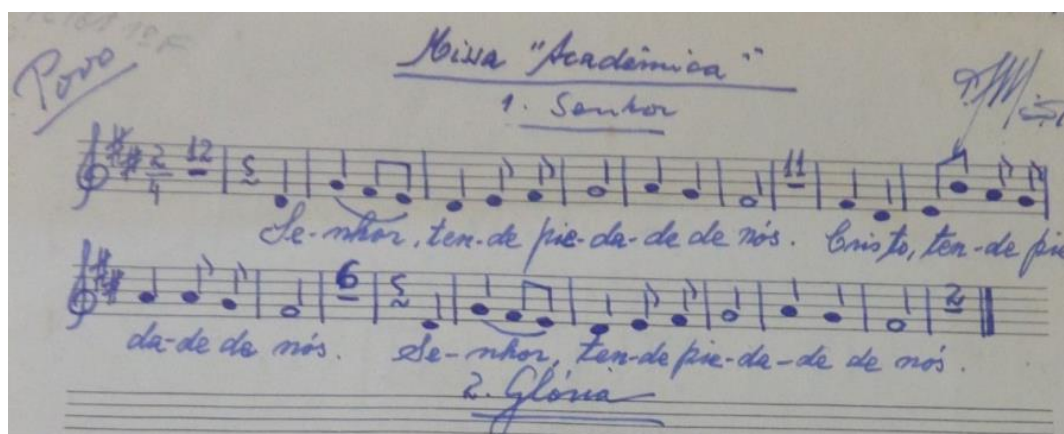
Outra observação a ser feita na obra musical de Pe. José Maria, a partir das reformas conciliares, é a composição de Missas e algumas outras obras com tradução do texto litúrgico para a Língua Portuguesa. Entre estas outras obras, está uma tradução da Paixão Segundo São João (BWV 245) de J. S. Bach, feita em 1993, a qual foi executada pelo Mater Verbi em seu velório. Destaca-se, de acordo com Duarte (2012), que a escrita de obras com texto em português foi uma possibilidade adotada pelos compositores do período de transição para o Concílio, para promover uma aproximação dos fiéis através da compreensão do texto cantado. Em Pe. José Maria, identifica-se tal recurso nos casos da Missa Polifônica Comunitária – em Honra de Santa Cecília (1965) e a Missa Acadêmica (1969).

Figura 18 – Capa da Missa Polifônica Comunitária – em Honra de Santa Cecília (1965), onde Pe. José Maria escreve ter sido esta a primeira em português, pós-Concílio.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2018).

Figura 19 – Primeiro movimento manuscrito da Missa Acadêmica (1969), denominado “Senhor”, o qual na missa solene em latim corresponde ao Kyrie. A partitura desta obra foi dividida em sessões – assembleia (indica-se: “povo”), coro e camerata. Abaixo, encontra-se a sessão da assembleia, simplificada a uma só voz para participação geral.



Fonte: Acervo Coral Mater Verbi (2019).

Figura 20 – Primeiros compassos da sessão de vozes da edição e tradução da Paixão Segundo São João de J. S. Bach, feita por Pe. José Maria.

Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Os anos após o Concílio ocorreram entre muitas dificuldades e pouca atividade para Pe. José Maria e o Coral Mater Verbi. O grupo já não dispunha de tenores e baixos, nem de um repertório adequado. O coral viria a reanimar-se e atuar com regularidade apenas em

agosto de 1968, após o I Congresso da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil (ocorrido em Petrópolis), ainda assim, com grupo reduzido e participando apenas das missas dominicais, sem maiores compromissos, até 1973. Como recontado no primeiro capítulo, é a partir de 1974 que o grupo começa a tomar novas proporções com as trocas de regente e participações na mídia (fora da comunidade do Colégio Academia e dos eventos exclusivamente litúrgicos).

3.3.1 A Federação Nacional dos Meninos Cantores

A Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil foi oficialmente fundada em 1967 por Pe. José Maria (Mater Verbi – Juiz de Fora), Frei Leto Bienias (Canarinhos de Petrópolis – Petrópolis) e João Lucas Rodrigues (Coral Dom Silvério – Sete Lagoas) partindo do ideal de sua originária, *Fédération Internationale des Petits Chanteurs à la Croix des Bois*, anteriormente mencionada. Faz-se necessária uma pequena explanação sobre esta, que pode ser vista também como um fator decorrente do *Motu Proprio* e do Movimento Ceciliano, apesar de fundada apenas após as reformas conciliares do Vaticano II.

Em 1944, foi aprovada em Paris uma solicitação para que se criasse a Federação Internacional de Meninos Cantores (do latim: *Pueri Cantores*) e, por conseguinte, as Federações Nacionais, que surgiram esporadicamente ao decorrer das décadas seguintes com o mesmo intuito de propagação religiosa e formação educacional através da música litúrgica, não sendo diferente o caso do Brasil. Em 1965, os estatutos da Federação Internacional são reconhecidos pela Santa Sé, tornando-se um movimento eclesial.³⁰

A Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil, presidida por Pe. José Maria Wisniewski durante 25 anos, modificou-se substancialmente ao passar do tempo, optando por diversificar o repertório executado nos congressos, abrangendo não somente obras da música litúrgica, mas também outras de cunho popular, além de os coros federados atualmente adotarem também a participação de meninas, não sendo mais apenas coros de meninos cantores (como proposto em sua essência e pelas regras do *Motu Proprio* no início do Século XX). No entanto, os ritos da Federação se mantêm. Esta celebra ainda seus encontros através de Congressos ocorridos trienalmente, sendo bienais os Congressos regionais. Integram a Federação corais das regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. Nota-se a ocorrência dos

³⁰ Informação retirada do website da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil. Acesso disponível em: <http://puericantores.com.br/>.

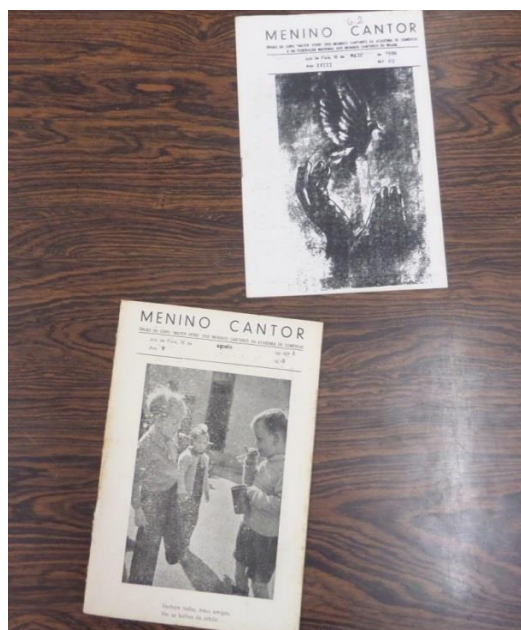
Congressos como fundamental para que estes corais federados persistam em sua atividade, sendo por sua vez, a existência da Federação Nacional de suma importância para a manutenção dos corais de meninos e meninas cantores(as) em atividade.

3.4 RELAÇÃO DE OBRAS

Uma vez elaborado o contexto histórico em que se insere este padre compositor, é possível adentrar em sua obra. As peças em questão foram encontradas no acervo do Coral Mater Verbi (Colégio Academia – Juiz de Fora), organizadas e divididas pelas seguintes categorias: Missas, Ave Marias,³¹ Magnificats, Salmos e Obras avulsas. Destacam-se em colunas os movimentos (sessões musicais dentro de uma mesma obra), tipo de instrumentação, ano, local e tipo de edição. Algumas das edições foram publicadas pela Revista “Menino Cantor”, pequeno jornal idealizado por Pe. José Maria e elaborado localmente no Colégio Academia, para distribuição entre alunos e membros da comunidade, e outras publicadas pela Revista “Música Sacra” de Petrópolis-RJ, a qual, de acordo com Duarte (2012), é uma das fontes históricas fundamentais para o conhecimento à respeito da prática musical católica no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950.

³¹ Parece haver para Pe. José Maria uma importância, uma espécie de fator emocional (como o mesmo relata em seus diários a devoção por Maria), no que diz respeito ao texto da oração Ave Maria. Fator que talvez explique o número de composições com este texto.

Figura 21 – Dois exemplares da Revista “Menino Cantor”, acondicionadas no acervo do Coral Mater Verbi.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2018).

Figura 22 – *Fons Vitae*, obra do Pe. José Maria, publicada na Revista “Menino Cantor”.

Fons Vitae 26 partes, 21,5 x 32

Para 3 vozes iguais e harmônio

Letra: Ovídio de Faria

Andante

Coro

1-2. Quando te vejo, choro por mi-mosa, e mudo a rosa de ce-lestina a ti su-

pli-co com a Jonie-grui-da, fonte de vi-da, pa-ra a mor-mor, fon-te de

1. Vir-gem da vir-gem, ful-gu-ran-tes pu-na,

2. Ma-ri-a mei-ça, sin-gu-lar e be-la

Mas quando so-mo ce-lestina de li-nhos

da be-ra-nha mor.

Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 23 – Primeiros compassos da obra *O quam amabilis* – Motete para 3 vozes e harmônio, editada pela Revista “Música Sacra” de Petrópolis (1946). O exemplar encontra-se acondicionado no Acervo do Coral Mater Verbi.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Algumas observações: Certas obras possuem ano de composição especificado, porém com local indefinido; para este caso a autora supôs Juiz de Fora como local de composição a partir da cronologia de vida do Padre José Maria Wisniewski. As obras que não possuem nem ano e nem local especificados foram deixadas dessa forma. Algumas das obras encontram-se com a pontuação (*). Esta pontuação significa que a composição da obra não é apenas de Pe. José Maria. Por exemplo, há salmos em que a parte “aclamação ao Evangelho” foi escrita por outra pessoa, como é o caso de muitos na década de 1990, que foram escritos pelo então regente do Mater Verbi, Fernando Vieira (SJ). As obras acondicionadas não possuem numeração de referência, então optou-se por não acrescentar nada em relação. Devido a sua extensão, a sessão compreendida como “obras avulsas” pode ser encontrada na sessão Anexo G.

Quadro 1 – Sessão de Missas compostas por Padre José Maria.

Missas				
Nome da Obra	Movimentos	Instrumentação	Ano e Local	Edição
Missa de Sta. Cecília	Súplica, Gloria, Santo, Benedito, Cordeiro	Assembleia e coro uníssono	Sem ano; sem local	1 ed.
Missa i.h.B. Mariae V., vulgo "de Fátima"	Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei	3 vozes iguais e org.	Sem ano; Juiz de Fora	Man. e ed.
Missa Acadêmica	Ato Penitencial, Súplica, Gloria, Santo, Cordeiro	Coro misto (sctb), assembleia, e v.I, v.II, fl., clar., cello, ctbx	1969; Juiz de Fora	Man. e ed.
Missa de São José	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei	2 vozes iguais e org./harm.	1959; Curitiba	1 ed.
Missa em Honra de São José (*)	Kyrie, Santo, Cordeiro	Coro misto (sctb) a.c	1984; Juiz de Fora	1 ed.
Missa Recordação ("lembração dos dias de Xaxim")	Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei	Coro misto (sctb) a.c	1986; Juiz de Fora	1 ed.
Missa Tertia	Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei	Coro misto (sctb) e org./harm.	1986; Juiz de Fora	1 ed.

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Quadro 2 – Sessão de Ave Marias compostas pelo Pe. José Maria.

Ave Marias			
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
Ave Maria	2 vozes (sc) e har.	1958; Curitiba	1 ed.
Ave Maria	Coro misto (sctb) e org.	1959; Juiz de Fora	Man. e ed.
Ave Maria (suplemento musical n.4 da Revista "Menino	2 vozes iguais e har.	1970; Juiz de Fora	1 ed.

Cantor")			
Ave Maria	2 vozes (sc) e org./har.	1970; Juiz de Fora	Man. e 1 ed.
Ave Maria	2 a 4 vozes (sb) e org./har.	1980; Juiz de Fora	Man. e ed.
Ave Maria	Coro misto (sctb) e cordas (v. I; v. II; viola; cello; ctbx)	1983; Juiz de Fora	1 ed.

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Quadro 3 – Sessão de Magnificats compostos pelo Pe. José Maria.

Magnificats			
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
Magnificat	Coro misto (sctb) e org./har.	1938; Suíça	1 ed.
Magnificat Jubilaris	Coro misto (sctb) a.c	1959; Juiz de Fora	1 ed.
Magnificat Jubilaris (*)	Coro misto (sctb) e camerata (v. I; v. II; viola; cello; ctbx)	1962; Juiz de Fora	2 ed.
Magnificat	Coro misto (sctb) a.c	1963; Juiz de Fora	1 ed.
Magnificat Jubilar	Coro misto (sctb) e camerata (v. I; v. II; viola; cello; ctbx)	1987; Juiz de Fora	3 ed.

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Quadro 4 – Sessão de Salmos compostos pelo Pe. José Maria.

Salmos			
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
21º domingo comum - Salmo de meditação (ano A)	Voz solo e coro misto (sctb) a.c	Sem ano; sem local	1. ed
6º domingo comum - Salmo de meditação (ano A)	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
7º domingo comum - Salmo de meditação (ano A)	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
25º domingo comum – Salmo de meditação (ano C)	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
25º domingo comum -	Voz solo a.c	Sem ano;	1. ed

Salmo de meditação		sem local	
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
26º domingo comum – Salmo de meditação	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
Natal - Salmo de meditação (ano A) (*)	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
Festa de Pentecostes - Salmo de meditação	Voz solo e coro misto (sctb) a.c	Sem ano; sem local	1. ed
Santíssima Trindade - Salmo de meditação	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
Domingo da SS. Trindade - Salmo de meditação	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
5º domingo de Páscoa - Salmo de meditação (*)	Voz solo a.c	Sem ano; sem local	1. ed
33º domingo comum - Salmo de meditação (ano C) (*)	Voz solo a.c	Sem ano; Juiz de Fora	1. ed
3º domingo do advento (ano A) (*)	Voz solo a.c	Sem ano; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 8	Voz solo a.c	1972; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 17	Voz solo, coro misto (sctb) e org./har.	1972; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 18	Voz solo a.c	1972; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 28	Voz solo e coro misto a.c	1972; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 116 *incomp.	Coro misto (sctb) e quinteto de cordas (v. I; v. II; viola; cello; ctbx)	1987; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 118	Voz solo, coro misto (sctb) e org./har.	1987; Juiz de Fora	1. ed
Ramos - Salmo de meditação	Voz solo a.c	1987; Juiz de Fora	1. ed
30º domingo comum	Voz solo a.c	1987; Juiz de Fora	1. ed
19º domingo comum - Salmo de meditação	Voz solo a.c	1989; Juiz de Fora	1. ed
Assunção de Nossa Senhora - Salmo de meditação	Voz solo a.c	1989; Juiz de Fora	1. ed
Festa de Cristo Rei – Salmo de meditação (ano C)	Voz solo a.c	1989; Juiz de Fora	1. ed
19º domingo comum – Salmo de meditação	Voz solo a.c	1989; Juiz de Fora	1. ed

Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
11º domingo comum – Salmo de meditação (ano A)	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
16º domingo comum – Salmo de meditação (ano A)	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
17º domingo comum – Salmo responsorial (ano A)	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
18º domingo comum – Salmo responsorial (ano A)	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
26º domingo comum – Salmo responsorial (ano A)	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
Ascensão do Senhor – Salmo de meditação	Voz solo a.c	1990; Juiz de Fora	1. ed
Salmo 148 (paráfrase)	Voz solo e coro misto (sctb) a.c	1991; Juiz de Fora	1. ed

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

4 A IMENSA SALA DA MEMÓRIA: Arquivo, transmissão, lembranças, esquecimentos e futuro

“Deixarei para trás escritos e composições que provavelmente irão parar no fogo ou no lixo como papel velho” (WISNIEWSKI, [19-], p. 44).

Apresentadas as obras e os diários de Padre José Maria Wisniewski correlacionados com o fenômeno da memória, o terceiro e último capítulo desta dissertação propõe analisar as razões e consequências do acondicionamento da obra de Padre José Maria no acervo do Coral Mater Verbi, reconhecendo este acervo como lugar de memória, para enfim compreender quais as maneiras possíveis e ferramentas disponíveis para manter um acervo em uso corrente através da ótica temporal – passado, presente e futuro.

Primeiramente, é necessário compreender o arquivo acondicionado. Esta não se trata necessariamente de uma pesquisa de cunho arquivístico/bibliotecário, porém algumas considerações a respeito do arquivo, ou acervo, devem ser feitas para acessar os lugares de memória e a memória coletiva presentes ao redor do objeto desta pesquisa. De acordo com Farge (2009), o arquivo vive por meio de sua subjetividade, e não pelos documentos materiais que o compõe:

O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os “relatos”, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade (FARGE, 2009, p. 3).

O arquivo, além de um “armazenador coletivo de conhecimentos” (ASSMANN, 2011, p. 369), constitui-se cotidianamente, muitas vezes de forma não pautada na história, mas naquilo que organicamente se guarda do dia-a-dia e, sobretudo, de quem guarda. Corroborar Samain: “O arquivo, penso, é uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta” (SAMAIN, 2012, p. 160). Daí constitui seu valor simbólico, o qual está intimamente relacionado à memória coletiva. A memória, por sua vez, é considerada um elemento vivo, em constante reconstituição, carregada por um grupo, atual, e suscetível de revitalizações: “Trata-se de um conceito complexo, inacabado, em permanente processo de construção” (GONDAR, 2005, p.7). É coletiva, pois que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade.

Portanto, pode-se facilmente correlacionar e explicar o arquivo através do conceito de Nora a respeito dos lugares de memória. Para Nora (1993), os lugares de memória são como templos materiais ou simbólicos onde habita a memória coletiva, e por onde a mesma é capaz de revitalizar-se e reconstituir-se a cada instante através de objetos materiais, rituais, costumes, testemunhos, obras de arte, etc.

Tal como o arquivo, os lugares de memória possuem função não de eternizar, mas sim de reconstituir e revitalizar a memória a partir de uma lembrança coletiva, canal por onde vivem e alimentam-se. Defendem a uma lembrança ameaçada de esquecimento e surgem pela necessidade de manter viva a memória. São lugares que ainda resguardam mesmo que longinquamente ou simbolicamente algum resquício de alguma vida que existiu. Tratam-se de restos, vivos e mutantes, pois estão passíveis de eterna reconstituição, formando-se a partir de três elementos operantes em simultaneidade, são estes: material, simbólico e funcional.

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 22).

Retêm-se atenção à transmissão como fator fundamental para a atuação da memória coletiva. Sabe-se que existem diversos meios de transmitir uma lembrança, e que estes meios variam culturalmente a partir de uma sociedade. Há, por exemplo, transmissões através da história oral em culturas tradicionais, que se dão por meio de narrativas e, no caso da sociedade ocidental moderna, popularizou-se a transmissão através da escrita. Observa Le Goff (2003) que, de acordo com a história, o recurso escrito como suporte de transmissão da memória é intensificado a partir da Idade Média³² entre grupos de clérigos e literatos, fenômeno que se avança de forma crescente e profusa até o Século XX. A partir da transmissão por meio do suporte escrito, especialmente o impresso, tornou-se progressivamente possível exteriorizar memórias individuais. Conclui Candau: “nas sociedades modernas a transmissão de uma boa parte da memória é mediatizada (livros, arquivos, computadores etc.)” (CANDAU, 2018, p. 110).

Ainda em relação à transmissão escrita, observa-se um desejo da sociedade moderna ocidental em cristalizar seus rastros, seja através de diários, objetos, arquivos, ruínas, dentre outros. De forma aplicada, observa-se claramente esta condição na preocupação e o interesse do Padre José Maria Wisniewski em relatar por meio do suporte escrito (e também imagético) os acontecimentos de sua existência e do Coral Mater Verbi através das crônicas e tomos: “A mania de guardar livros de atas, fotos, etc. despertou em mim o desejo de escrever a Crônica da Academia, ao menos a partir de agora” (WISNIEWSKI, 1976, p. 5). Aqui, é identificado um desejo de transmissão destas memórias pessoais para o âmbito coletivo. Isto é, para sua comunidade, entre integrantes do Coral Mater Verbi, regentes, confrades e demais membros do Colégio Academia. No entanto, o que há no cerne da transmissão? Por quais razões deve-se transmitir uma memória?

De acordo com Candau (2018), o princípio da transmissão de uma memória está em selecionar e descartar o que deve ser lembrado e esquecido em âmbito social. É possível recortar e alterar fatos ocorridos, o que torna a memória coletiva manipulável. Até mesmo o esquecimento ocupa posto de importância quando se trata de uma memória: na lembrança também há vontade de esquecimento. Esta seleção de lembranças e esquecimentos possui como finalidade, por sua vez, a criação de novas identidades. Por exemplo, Padre José Maria

³² Momento onde surge a *ars memoriae*, buscando o desenvolvimento da memória a partir das ferramentas orais e escrita. A mesma foi fundamental para influenciar a construção do cristianismo, impondo papel social, cultural e escolástico (LE GOFF, 2003).

precisou selecionar lembranças (e, portanto, esquecimentos) para criar uma identidade que pudesse ser memorável, através da transmissão escrita. Pois esta, conforme o Candau, vem a

reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, a uma cultura, e reforçar a metamemória. Assim, o escritor local, aquele que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado, através dos traços transcritos (CANDAU, 2018, p. 109).

E quanto a recepção desta memória? De acordo com o conceito de Halbwachs (1968) a memória é recebida e difundida a partir de determinado grupo social. Os grupos sociais são responsáveis por determinar memórias, o que é válido ser lembrado e o que não é. Para que esta memória mantenha-se corrente, é necessário que os indivíduos envolvidos estejam em consonância e possuam identificação com o fato. Caso não haja identificação, a lembrança não será memorável. Candau questiona: “Se memorizar serve para transmitir, é o conteúdo transmitido ou o laço social que gera transmissão?” (CANDAU, 2018, p. 106).

Um adendo à questão da identificação: esta é possível também pelo caráter afetivo que se guarda de uma lembrança. Faz-se necessária a presença de uma comunidade afetiva: “Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo” (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, on-line). Entende-se que, o apego afetivo está diretamente relacionado à lembrança e aos processos da rememoração.³³ A rememoração, portanto, constitui-se de uma dupla face: o si e o outro sem o qual não há si. Por fim, ao questionamento de Candau, é possível concluir que o laço social demonstra papel fundamental e talvez mais direto do que o conteúdo no processo de transmissão.

No Coral Mater Verbi os meios de rememoração podem ser aplicados por meio de seus regentes: Há a importância, porém não compulsória, de que o regente escolhido para estar à frente do coral tenha sido ex-menino cantor, já que este possui identificação com o grupo e por sua vez poderá exercer a função de transmitir a memória para os atuais. Os regentes, portanto, neste caso, agirão como atores sociais, responsáveis por buscar marcas de

³³ O processo de rememoração ocorre através das memórias de um grupo, sendo estas experiências relacionadas a um grupo menor de pessoas. Para Halbwachs (1968) mesmo que a lembrança se remeta a um acontecimento distante no tempo, o contato com pessoas que também viveram aquela situação permite a rememoração. Sendo por sua vez, um meio de manter a memória viva.

proximidade a fim de gerar um vínculo constante de recordação e reconstrução da memória aos jovens cantores. Esta cadeia de lembranças individuais agrupadas em consonância, conforme visto em Halbwachs (1968), não mais é do que o acontecimento da memória coletiva.

Nesse contexto, a aura da memória coletiva também persevera tanto no sentido de continuidade do trabalho de José Maria Wisniewski em propagar o ensino da música na instituição de ensino Colégio Academia e sua relevância na formação humana, bem como na prática musical³⁴ do Coral Mater Verbi, adotando o uso das batinas padronizadas para as apresentações solenes do grupo, executando determinado tipo de repertório musical, e na metodologia de ensino, onde os meninos cantores devem, por conseguinte, praticar um instrumento musical junto ao canto e estudar a liturgia. Outros contribuintes para a ação da memória coletiva neste cenário são os textos comemorativos escritos por José Maria Wisniewski, quais são utilizados até o momento presente na comunidade, transmitindo ensinamentos para as crianças e jovens estudantes do colégio, e também as placas comemorativas – nome na fachada e homenagem pós-morte – como espécies de monumento, no prédio do Núcleo Artístico. Todos estes elementos podem justificar-se pela seguinte afirmativa de Pierre Nora: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 10).

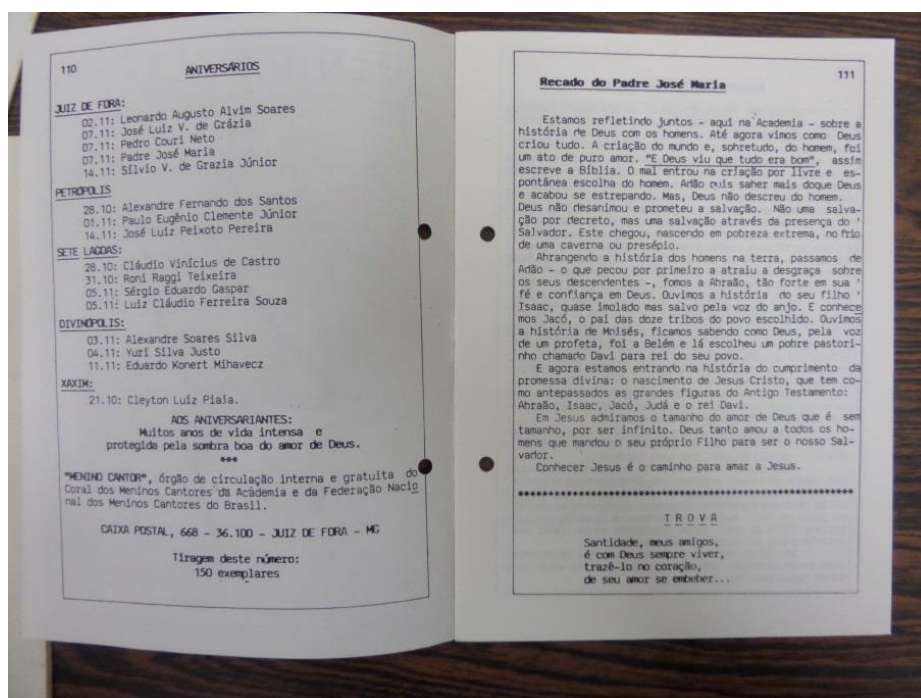
³⁴ De acordo com Chada (2007) as práticas musicais fazem parte de um amplo conceito que se desenvolve para além do ato de executar música: englobam-se na questão social, nos ritos, na aprendizagem cognitiva e no conhecimento individual e compartilhado.

Figura 24 – As batinas padronizadas utilizadas atualmente pelo Coral Mater Verbi são elementos constituintes da memória coletiva.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2018).

Figura 25 – Interior de uma edição da Revista Menino Cantor, onde encontra-se um texto redigido por Padre José Maria, o qual é lido ainda hoje no coral.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2018).

Figura 26 – Placa pós-morte em homenagem ao Padre José Maria Wisniewski, escrita pela então diretora de cultura do Colégio Academia, Professora Elizabeth Sacchetto.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Figura 27 – Fachada do Núcleo Artístico “Padre José Maria Wisniewski Filho” no Colégio Academia.



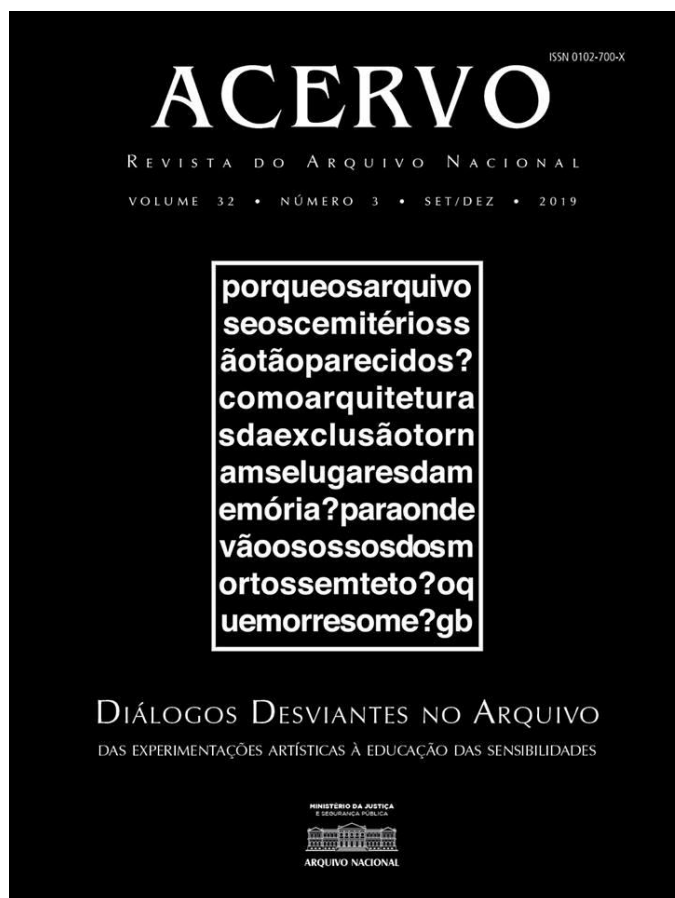
Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Uma vez observada a ação da memória coletiva no Coral Mater Verbi através dos meios de rememoração, da identificação que se dá pela afetividade e das fontes escritas como suporte material, torna-se possível justificar a premissa do arquivo do Coral Mater Verbi como lugar de memória. Esse lugar que guarda os vestígios do Padre José Maria Wisniewski, e que, em sua razão de existir, é definido subjetivamente pela vontade de continuar a transmissão da prática musical a uma determinada comunidade, não se tratando apenas de um desejo individual do sujeito em ser lembrado após a morte, ou pelo medo do esquecimento – como visto anteriormente no primeiro capítulo desta dissertação.

4.1 “FRACA É A MEMÓRIA DA GENTE”: Transmissões, problemas e soluções em torno da memória e seus lugares

Tanto em Nora quanto em Halbwachs, é possível constatar, porém, problemas quando mencionada a questão da preservação da memória. Para Halbwachs (1950) a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo, portanto, se este grupo se extinguir a memória também morrerá junto. Em Nora (1993) é questionado o apego humano à transmissão da memória por fontes frágeis e deteriorantes ao tempo, ou seja, uma dependência da materialização em arquivos, como é o caso do papel. Ambos mostram-se problemas persistentes sob o foco de uma única preocupação: Como preservar a memória coletiva, e neste caso também, o acervo, diante da fragilidade das relações humanas e dos riscos de perecimento pela ação do tempo para com a matéria física? Chama-se atenção ao seguinte questionamento da capa do V. 32/nº3 da Revista Acervo (2019):

Figura 28 – Capa da Revista Acervo.



Fonte: Revista Acervo. V. 32/nº3 (2019).

Será que realmente é possível pensar no arquivo, e em específico caso, o arquivo do Coral Mater Verbi, como uma espécie de cemitério? Retoma-se aqui Nora (1993) e sua observação de que o lugar de memória é passível de eterna reconstituição, sendo esta dada através das ações do tempo e das pessoas; define-os como lugares híbridos que secretam vida e morte, tempo e eternidade simultaneamente “numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel [...] enrolados sobre si mesmos” (NORA, 1993, p. 22). São, portanto, lugares que funcionam como um universo de realidades coexistentes, multidimensionais, que imortalizam a morte. Como possível resposta a esse questionamento, conclui-se com base no conceito do lugar de memória: não, o que morre não some, transforma-se.

Portanto, quais meios possíveis para manter a constante construção e transformação da memória e seus lugares? Além da rememoração dada através de atores sociais e de uma comunidade afetiva, visto anteriormente em Halbwachs (1968), Pollak

(1989) sugere que é possível manter o uso corrente de uma memória através da transmissão oral das lembranças: “[...] essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas” (POLLAK, 1989, p. 3). Este também acrescenta que é através da linguagem oral que uma memória pode manter-se atual. Para o autor, a transmissão oral, mesmo que parta do pressuposto de uma lembrança individual, está por si invariavelmente associada a um grupo, a uma fração cronológica passada, a própria organização social da vida.

Ambos os processos de rememoração e transmissão oral da memória têm sido utilizados através do coral *Mater Verbi* como meios de preservação da memória e acervo do padre José Maria Wisniewski, obtendo êxito em seus resultados. Ainda assim, preservar a memória trata-se de uma questão frágil e bastante fluida, pois que depende do bom funcionamento de fatores materiais, simbólicos e humanos para que continue viva. Como bom exemplo, no ano de 1976, durante um momento de paralisação das atividades do coral, padre José Maria já ciente desta fragilidade e fluidez da memória, preocupa-se com a preservação documental do *Mater Verbi* e, dado este motivo, envia ao Colégio Academia documentos importantes que em um futuro serviriam para a retomada de atividades do coral:

Fracamente é a memória da gente e muitos há que não dispõem de arquivo. Para evitar que, em breve, desapareça a lembrança do coro “*Mater Verbi*” tomo a liberdade de encaminhar à Direção da Academia um dossiê com alguns documentos que, seguramente, serão de valor e poderão orientar, em futuro não muito remoto, como espero, no sentido de um ressurgimento do Coro (WISNIEWSKI, 1976, n.p).

O problema da perda de memória e do esquecimento é algo que vem ocorrendo de forma cada vez mais recorrente. Observa Hall (1992), 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 pós-moderno é então definido pelo rápido recebimento e repasse de informações, a ruptura das barreiras de comunicação através dos avanços tecnológicos, a vivência do mundo global. Denota Assmann (2011) um rompimento entre a sociedade e a memória em diversas camadas, especialmente no âmbito cultural. O esquecimento, inclusive voluntário, tornou-se algo comum, como observa Candau (2018). Nos Séculos XX e XXI, o inchaço ou acúmulo da memória, caracterizado por

uma transmissão profusa e excessiva de informações e imagens, tornou impossível a lembrança absoluta, provocando assim a destruição e o esquecimento proposital, movidos por este excesso de informação. O crescimento exponencial de artefatos da memória, aliado ao ambiente fragmentado e disperso do pós-moderno, dificulta cada vez mais o registro e a salvaguarda documental.

Bellotto (2002) discute o mesmo problema da preservação, desta vez, voltado aos rumos da arquivologia no futuro: Em um mundo pós-moderno, rodeado pelos avanços tecnológicos, os meios de memória tornam-se fluidos e as possibilidades ilimitadas. Os suportes tradicionais de conservação (ex.: papel) passam a dar lugar, cada vez mais, aos suportes eletrônicos (ex.: digitalização de arquivos). Com isto, alguns problemas surgem, como a perda da fidedignidade (autenticidade) e do sentimento de custódia de determinado arquivo. Então, se por um lado existe a fragilidade do suporte em papel, por outro, existe a fluidez, a falta de organicidade, a dúvida de autenticidade e de pertencimento sobre um documento quando este passa a ser digital.

Em um mundo de constante expansão, globalização e interligação “multiplicam-se as espacialidades e as temporalidades, enquanto que as condições, as possibilidades e os significados do espaço e tempo se alteram menos drasticamente” (BELLOTTO, 2002, p.38). Questiona-se a partir deste contexto: como ocorrerá o acondicionamento dos arquivos mediante os avanços tecnológicos e a crescente dicotomia entre o documento em papel e o documento digital?

Sugere Assmann (2011), quanto a este problema, a necessidade de uma reorganização do arquivo, devido às mudanças de paradigma nos arquivamentos: “Não se pode mais garantir a conservação segura desses documentos apenas armazenando-os, pois eles estão sujeitos a um processo de erosão lento, porém previsível, [...]” (ASSMANN, 2011, p. 380). É impossível desvalidar a era da digital, pois que o arquivo já é dependente de mídias tecnológicas, assim como proporcionou um grande aumento e expansão dos meios de arquivar um dado. Em suma, já não é possível conservar o arquivo em suporte unicamente material por apenas um portador. Se desta maneira fosse, arquivo e memória estarão fadados ao desaparecimento. É possível, no entanto, amparar-se de forma criativa nos avanços tecnológicos. Assmann propõe que estas novas formas de armazenamento de dados sejam articuladas através de uma transmigração de dados. Isto é, funcionar como um sistema auto repositório. Explica:

Os dados que tiverem que ser conservados não podem mais ficar parados, mas, para se corporificarem, têm que estar em permanente perambulação – como almas em reencarnação – sempre em novos portadores de dados. [...] No lugar do arquivo como armazenador de dados [...] deve surgir no futuro uma memória totalmente automática, que se autorregula à medida que seja programada para rememorar tudo que esquecer de modo permanente. O modelo de persistência material dará lugar ao modelo da reorganização dinâmica dos dados (ASSMANN, 2011, p. 381)

Mediante esta última abordagem, torna-se possível pensar num futuro para a manutenção dos arquivos em uso corrente e para a memória coletiva. Concorde-se com Assmann (2011) que novas formas de armazenamento de dados devem existir para suportar a fragilidade do arquivo, porém acredita-se que estas novas formas possam, para além da transmigração de dados, inserir a presença humana, seja através da rememoração ou da transmissão oral, como sugerem Halbwachs (1968) e Pollak (1989), para um funcionamento mais abrangente. Isto é, a preservação não deve pautar-se mecanicamente nos meios tecnológicos, assim como também não deve depender exclusivamente das formas materiais de armazenamento. Deve haver uma solução pautada nas humanidades digitais, onde ambas ideias funcionam em colaboração mútua.

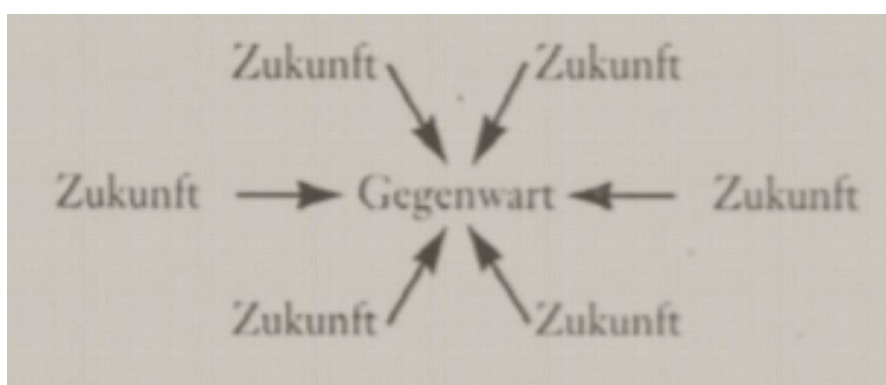
4.2 O SUPORTE MUSICAL ATRAVÉS DAS TEMPORALIDADES

Sugere-se aqui o fator musical como suporte de colaboração entre a memória e as novas mídias, afinal, a música deve ser considerada como suporte para a rememoração por meio da reprodução, conforme afirma Baldutti e Castello Branco: “Na música, especificamente, a repetição da reprodução sonora traz a lembrança que vai acionar memórias individuais e coletivas” (BALDUTTI; CASTELLO BRANCO, 2020, p.115). Esta reprodução, seja através da performance ao vivo ou de gravações musicais, simboliza uma presentificação do passado. Isto é, através da música torna-se possível transpor temporalidades através de jogos de presentificação e ausência (FLUSSER, 1998 apud BALDUTTI; CASTELLO BRANCO, 2020, p. 123), gerando assim o fenômeno da nostalgia. Ou, como é possível observar: “A ausência que se torna presente é material fundante da

expressão musical da nostalgia” (BALDUTTI; CASTELLO BRANCO, 2020, p. 128). Entretanto, deve-se atentar que a nostalgia não se trata de um elo ou de uma adoração ao passado, mas sim de uma ação da memória coletiva, pois ela também vive e se modifica na rememoração, transpondo fatos do passado ao tempo presente em nova roupagem e, consequentemente, alterando a visão futura sobre o fato.

Pelo diagrama elaborado por Flusser (1998), como mostra a imagem abaixo, é possível observar que as possibilidades do tempo futuro (aquilo que será) apontam para o presente, como que pressionando-o a transmutar o fato oriundo do passado. Este diagrama pode facilmente ser correlacionado à ideia da memória como fenômeno fluido e em construção, onde não necessariamente observam-se espaços temporais nítidos e divididos (como na ilusão da trajetória biográfica vista no capítulo 1), mas sim interseções temporais (passado, presente e futuro interligados de forma não linear) por onde a memória coletiva perpassa.

Figura 29 – Diagrama elaborado por Flusser. A palavra *Gegenwart* (em tradução livre: presente) encontra-se ao centro, enquanto todas as setas, *Zukunft* (em tradução livre: futuro), apontam para ela.



Fonte: FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. Berlim: S. Fischer, 1998. p. 215.

O que falar então a respeito das representações musicais como suporte contemporâneo da memória? Como visto anteriormente, de acordo com Baldutti e Castello Branco (2020), a reprodução musical surge como suporte da memória coletiva, incluindo a reprodução através das mídias tecnológicas. A nostalgia, por sua vez, é compreendida como o afastamento

temporal e espacial do fato/objeto passado, porém é através dela que a rememoração se torna possível. Sua capacidade inovadora está na capacidade de dialogar. Portanto, considerando o diálogo em si como característica humana, é possível pensar em um diálogo virtual, onde a nostalgia pode ser aplicada, por exemplo, às mídias sociais, provocando não só a união entre os fenômenos midiáticos e musicais, mas também tornando-se uma solução atual plausível para a articulação entre o humano e o digital quando se trata de manter uma memória corrente. A união dos fenômenos midiáticos e musicais pode ser uma forma de presentificar o repertório autoral de Padre José Maria, por exemplo, já que a obra deste indivíduo – apesar de bem acondicionada em suporte material – encontra-se em estado permanente de uso.³⁵

Assim, também a memória musical se configura como movimento transversal entre diferentes gerações e passa a compor o cotidiano de diversos grupos humanos, pensados não só geograficamente, mas também temporalmente (BALDUTTI; CASTELLO BRANCO, 2020, p. 132).

A música, por sua vez, se apresenta tal qual a memória coletiva, possuindo o poder de transpor temporalidades, modificando-as, e também participando como agente de rememoração através da reprodução nos mais diversos meios midiáticos, inclusive digitais. Com isto, aprofundando-se nas possibilidades existentes entre as articulações humanas e digitais da memória, adentra-se no campo da cultura digital para observar de forma prática como esta união pode ocorrer.

4.3 CULTURA DIGITAL: Considerações

A respeito dos desenvolvimentos contemporâneos da memória, afirma Le Goff: “[...] os desenvolvimentos da memória no século XX, sobretudo depois de 1950, constituem uma verdadeira revolução da memória, e a memória eletrônica não é senão um elemento, sem dúvida o mais espetacular” (LE GOFF, 2003, p. 462). Denota-se ao computador um tipo de memória que ultrapassa o cérebro humano, porém observa-se também que este age apenas sob a ordem humana, podendo assim ser considerado um auxiliar, ou nas próprias palavras de Le Goff, “um servidor da memória e do espírito humano” (LE GOFF, 2003, p. 463). Talvez a

³⁵ Contrário ao arquivo em uso corrente, um arquivo em uso permanente significa que este não é mais utilizado, portando apenas valor histórico.

partir desta premissa de que o processo humano não é descartável à memória eletrônica, possa se falar em humanidades digitais e, mais especificamente, em cultura digital.

A cultura digital trata-se de uma ferramenta qual vem sendo utilizada como recurso para a salvaguarda de acervos na última década. Devido a crescente digitalização de documentos (estes de ordem cultural, obras de arte ou acervos), a cultura digital surge apresentando como proposta uma rede de compartilhamento com o intuito de tornar públicos esses arquivos digitais que, por sua vez, poderão manter-se “vivos” através da prática da pesquisa – isto é, como arquivos de uso corrente – por meio de uma cadeia humana virtual. Santana e Silveira explicam o conceito:

Reunindo ciência e cultura, antes separadas pela dinâmica das sociedades industriais, centrada na digitalização crescente de toda a produção simbólica da humanidade, forjada na relação ambivalente entre o espaço e o ciberespaço, na alta velocidade das redes informacionais, no ideal de interatividade e de liberdade recombinante, nas práticas de simulação, na obra inacabada e em inteligências coletivas, a cultura digital é uma realidade de uma mudança de era. Como toda mudança, seu sentido está em disputa, sua aparência caótica não pode esconder seu sistema, mas seus processos, cada vez mais auto-organizados e emergentes, horizontais, formados como descontinuidades articuladas, podem ser assumidos pelas comunidades locais, em seu caminho de virtualização, para ampliar sua fala, seus costumes e seus interesses. A cultura digital é a cultura da contemporaneidade (SANTANA; SILVEIRA, 2011, on-line).

Atualmente, tem-se a premissa de que “se o conteúdo não está on-line, não existe” (SANDERHOFF, 2017, on-line). Por esta, se faz então necessária a utilização de suportes eletrônicos aliados ao meio cibernético para o arquivo possa existir através de uma rede social de compartilhamento on-line. O maior objetivo da cultura digital é tornar o documento acessível, devolvendo sua humanidade (problemática vista anteriormente em Bellotto), por assim dizer, já que neste novo suporte/plataforma o documento passa a circular novamente entre seres humanos, não existindo apenas como documento digitalizado de um banco de dados. Explica Martins:

Sendo entendidos como um repositório ou mesmo uma biblioteca digital, os acervos passam a ser construídos com a preocupação central no

armazenamento, organização, preservação e distribuição de seus conteúdos. O acervo, portanto, adquire nessa compreensão uma dimensão logística e acaba sendo construído a partir de princípios e padrões técnicos que terminam por dificultar e, até mesmo, inibir a participação em sua construção de pessoas que não são iniciadas tecnicamente em seus modos de organização e acabam, em alguma medida, a se tornarem apartadas do sentido social da digitalização desses acervos (MARTINS, 2014, on-line).

Desta maneira, a cultura digital busca “estratégias de articulação de seus acervos, formas de compartilhamento, uso de vocabulário comum” (MARTINS, 2014, on-line). Ou seja, deve haver, como em toda rede social, uma interação que permita uma conversação a partir do conteúdo, tornando-o acessível ao público geral, e não apenas ao público específico (arquivistas). Portanto, objetivo da cultura digital resume-se em facilitar a logística e acesso de acervos. Se tratando de acervos musicais, foi possível observar a existência de alguns websites e softwares que já se desenvolvem a partir desta premissa (por exemplo: o repositório RISM - *Répertoire International des Sources Musicales*, que além de sede fixa, possui domínio virtual e participação em redes sociais), ainda sendo uma questão embrionária no Brasil. Um problema, porém, pode-se identificar quanto à cultura digital: É excludente a quem não possui acesso à internet. Ainda assim, mostra-se como um possível e real rumo futuro para o âmbito arquivístico cultural.

O acervo do padre José Maria Wisniewski encontra-se atualmente em suporte tradicional (papel) e está em processo de melhor acondicionamento e digitalização, ainda não tendo sido transferido em sua totalidade para suporte eletrônico. Questiona-se, portanto, se a cultura digital poderia vir a ser um meio apropriado para conservar este acervo em uso corrente mediante as variáveis contemporâneas. Assim, libertar-se-á dos problemas de perecimento recorrentes nos suportes tradicionais e, ainda que passe pela digitalização, haverá neste tipo de articulação a preservação dos vínculos humanos através de uma rede social virtual. Para tal, é impreterível que também seja mantido o documento/acervo bem acondicionado em suporte tradicional a fim de manter sua fidedignidade e pertencimento. Ademais, o armazenamento virtual por meio de uma cultura digital mostra-se como ferramenta contemporânea viável para a preservação da memória coletiva.

4.4 IMAGENS QUE REMEMORIZAM: A fotografia como suporte

Ademais a proposta da cultura digital, é possível destacar ainda, como meio de rememoração e outras possibilidades acerca da preservação da memória, as diversas fotografias presentes nas crônicas do Coral Mater Verbi. Observou-se, até o presente momento dessa pesquisa, que os documentos escritos e as partituras acondicionados em suporte material não mostram-se plenamente suficientes para continuidade de uma memória coletiva. Por isso, busca-se pontuar ainda outro meio através da fotografia. De acordo com Sontag: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 1977, p. 8). Ou seja, para além de um suporte favorável à rememoração, a fotografia mostra-se com o poder de reinterpretar a memória a partir da ótica de quem a observa.

Propõe-se, então, pensar nestas imagens fotográficas como potencialidades e testemunhos passíveis de alteração, pertencentes a uma memória social que se renova constantemente, não se tratando apenas de passado. Busca-se a urgência de ver e redefinir estes registros fotográficos com a finalidade de interrogá-los e, assim, manter a memória em movimento. Pois, como afirma Samain: “Ela (a imagem) é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (SAMAIN, 2012, p. 158).

Antes de adentrar às problemáticas da imagem, mostra-se necessário compreender seus usos a partir de seu advento. De fato, o registro fotográfico, como observa Le Goff (2003), revolucionou a memória, tornando-a democrática, e com a possibilidade de ser guardada. Até o Século XX a fotografia mostra-se bastante presente e infusa nas questões da memória. Sabe-se que o uso popular mais antigo da fotografia são os álbuns de família. A respeito destes, em Bourdieu (1965) apud LE GOFF (2003) nota-se o gradual reconhecimento social da fotografia para famílias e grupos sociais distintos com finalidade de gerar lembrança, servindo como instrumento de recordação social. Corrobora Sontag:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. [...] 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).

Este específico uso da fotografia enquanto álbum de família pode transpor-se também para o caso das crônicas do Coral Mater Verbi elaboradas por Padre José Maria Wisniewski que, ao escrevê-las em formato de livros separados por volumes, anexou diversas fotografias de momentos importantes para o grupo em questão. Estas fotografias estão até o presente momento acondicionadas no acervo do Coral Mater Verbi, e durante esta pesquisa foi possível observar o quanto as mesmas ainda exercem poder na ação e na reconstrução da memória social para com grupo. Um exemplo prático a seguir: Por mais que os atuais integrantes do coral não tenham conhecido Pe. José Maria, os mesmos reconhecem sua imagem, por meio de fotografias, e acabam por gerar uma nova realidade sobre si, reinventando este personagem. De outro lado, observa-se também a sensação de pertencimento ao grupo por meio da rememoração fotográfica. Justifica-se em Candau:

É provável que a invenção da fotografia tenha favorecido a construção e manutenção da memória de certos dados factuais – acontecimentos históricos, catástrofes – mas também fatos familiares, oferecendo simultaneamente, a possibilidade de manipulação dessa memória (CANDAU, 2018, p. 118).

De caráter anacrônico, como destaca Samain (2012), as fotografias são compostas “de vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas)” (SAMAIN, 2012, p. 162). É possível, portanto, compreendê-la também como meio de transmissão, tal como a escrita, a história oral, os lugares de memória. O que pode ser destacado como diferencial são os seus usos, que convém a interpretações e reinterpretações do dado factual, alterando-se à visão do tempo de quem a analisa. A imagem fotográfica carrega em si mistérios e silêncios a serem desdobrados. As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos.

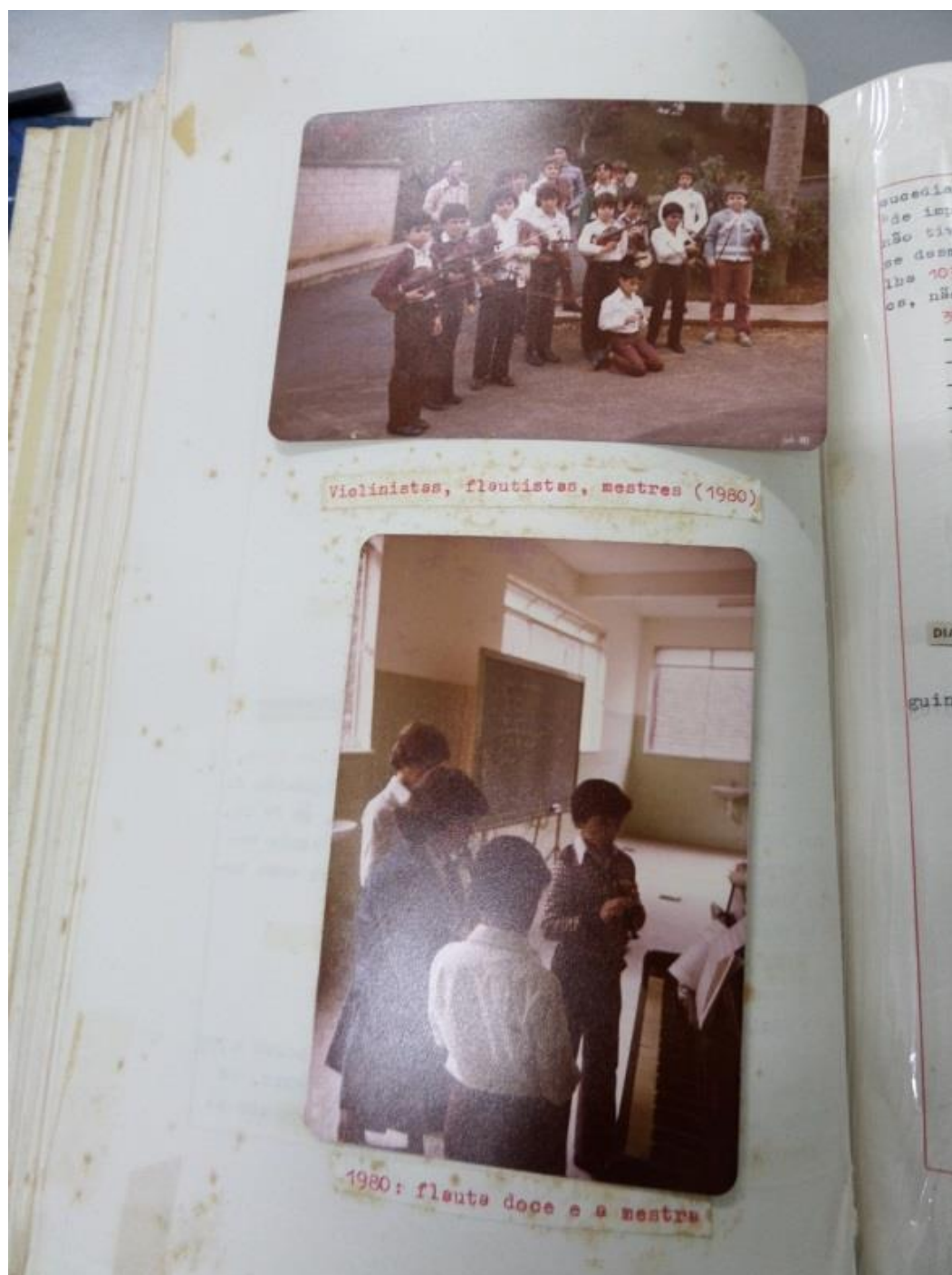
[...] são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. As fotografias são confidências, memórias, arquivos (SAMAIN, 2012, p. 160).

Para Kossoy (1998), as fotografias são sobreviventes e conferem múltiplas faces, facilitando o processo de criação de novas realidades. Parte-se do princípio conceitual de que elas se tornam agentes da recordação coletiva, ou seja, de um grupo de indivíduos que necessitam relembrar seu passado. A imagem fornece testemunho, no entanto não confere verdade absoluta, podendo ser passível de transformação e alteração, oferecendo, por sua vez, a possibilidade de interpretação. O registro fotográfico, tal qual a memória coletiva vista em Halbwachs (1968), permite-nos imaginar, criar novas existências. Ambos, memória e fotografia, relacionam-se por estarem em constante modificação, não sendo apenas elementos referentes ao passado, mas sim ao presente, e também ao futuro. Explica Samain (2012):

Descobrir o tempo da imagem, o tempo na imagem. Falar do tempo plural presente na imagem, em todas as imagens quando, fortes e firmes, nos colocam em relação com elas, quando, humanas, nos convocam a olhar nossa história e nosso destino como sendo este tempo heterogêneo composto de passado, presente e de futuro (SAMAIN, 2012, p. 153).

O recurso da fotografia, portanto, apesar de ser também passível de falhas, fornece algo além do suporte escrito: a participação de um novo ser que ali desvenda e reinterpreta a imagem fotográfica, inserindo-se, por sua vez, na memória coletiva em questão. Mais uma vez, as palavras não são tão capazes de alterar uma realidade e de permitir a participação de um novo sujeito, quanto uma fotografia. Por certo que este também não é motivo para descartar o suporte escrito. Ambos funcionam amplamente e de forma diversa quando se trata de um evento de memória.

Figura 30 – Fotografias anexadas por Padre José Maria Wisniewski. Integrantes do Coral Mater Verbi em suas atividades.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 31 – Fotografia anexada por Pe. José Maria Wisniewski. Uma das primeiras formações do Coral Mater Verbi, ainda com a batina branca.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Deve-se, porém, atentar ao fato de que a fotografia também é um objeto frágil e que perece ao tempo. Suportadas primeiramente em papel, e atualmente de maneira digital, a fotografia como recurso da memória vem alterando-se. Confere-se em Sontag (1977) que, durante muitos anos, as fotografias costumaram ser organizadas em livros, com o intuito de prolongar sua longevidade. Tal qual o caso das crônicas do Coral Mater Verbi. Observa-se a respeito da fotografia condicionada à questão temporal:

Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 1977, p. 14).

A partir desta citação analisa-se a fotografia de Padre José Maria Wisniewski, ao ser homenageado na inauguração do prédio do Núcleo Artístico do Colégio Academia (1991), qual carrega seu nome na fachada. Em fotografia semelhante a esta, aquela que iniciou este texto e que se encontra sob domínio da pesquisadora que aqui escreve, Padre José Maria anota no verso da imagem,³⁶ parecendo um tanto surpreso e muito provavelmente consciente de que se tornará memória: “Ao completar 79 aninhos fui surpreendido por esta homenagem: começo a virar placa... daqui a pouco vai ser algum busto?” (WISNIEWSKI, 1991, n.p). Percebe-se aqui, várias redes de ação da memória em consonância: 1) A placa como suporte material, evidenciando o que deve ser lembrado, 2) O registro fotográfico com objetivo de cristalizar a ação do tempo, 3) A autora deste texto, que interpreta o registro em seu caráter vulnerável e finito, participando como agente de rememoração e, também, criando uma nova realidade, um testemunho fotográfico, para este.

Figura 32 – Registro fotográfico retirado das crônicas. Pe. José Maria recebendo homenagem em 1991. Em nota, escreve: “Meus amigos, quando a gente vira placa, é caso de ficar com a pulga atrás da orelha”.

³⁶ Verso original da fotografia se encontra no Anexo E.



Fonte: Acervo do Coral Mater Verbi (2019).

Uma vez discutidos os impactos do registro fotográfico entre passado e presente, deve-se adentrar nas perspectivas futuras, procurando compreender os novos usos e olhares sobre a questão fotografia e memória a partir dos avanços da tecnologia. Principalmente ao despontar do Século XXI, as fotografias começaram a ser armazenadas em computadores e, atualmente, já vêm sendo armazenadas ciberneticamente, em forma de “nuvens” de arquivos digitais, dentre outras modalidades. Questiona-se: De que maneira esta mudança altera a percepção sobre uma memória?

Neste universo contemporâneo, observa-se em Sontag (1977) e Candau (2018) uma espécie de proliferação excessiva na produção de imagens ao longo do último século. É possível considerar que os usos da imagem também se fragmentaram e tornaram-se fluidos a partir do meio cibernético, promovendo o que Candau (2018) classifica como “iconorreia” – uma “profusão de imagens (difundidas continuamente, tratadas, estocadas)...” (CANDAU,

2018, p. 111). Esse fenômeno derivado da expansão descontrolada traz como consequência nas relações entre memória e identidade uma confusão e um esquecimento massivo (ou apagamento), que refletem em um transtorno identitário. Imagens e, portanto, fotografias digitais, também passam a ser descartáveis. Algumas atitudes práticas de tal fenômeno demonstram-se, por exemplo, pela facilidade em excluir um arquivo de foto, editar uma imagem, alterando-a, e conseqüentemente, modificar por total seu sentido.

Entretanto, é necessário lembrar que o esquecimento também faz parte da lembrança, como discutido anteriormente. Ou, como afirma Candau:

A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável a estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios (CANDAU, 2018, p. 127).

Por outro lado, observa Kossoy (1998) sobre a possibilidade de gerar novas realidades a partir de um vago dado factual imagético, partindo da imaginação individual e do imaginário coletivo a partir da fotografia digital, e isto não necessariamente é tido como bom ou ruim, estando a critério da imaginação. Apenas trata-se de um processo de construção de realidades fictícias. Explica:

Refiro-me a multfragmentação os documentos fotográficos do século XIX e XX, que poderão originar infinitas possibilidades de montagens de cenários, personagens e situações ambientadas que jamais existiriam, em função das ilimitadas condições de manipulação de imagens oferecidas pela tecnologia digital. Falamos de um mundo futuro de clones, replicantes e imagens digitais. Falamos de um futuro sem passado histórico, ou melhor, com um passado de informações artificiais, sintéticas, construídas e armazenadas em discos ópticos, em bancos de imagens e dados plenamente acessíveis aos pesquisadores desse momento futuro (KOSSOY, 1998, p. 47).

Conclui-se, enfim, a respeito do que até então foi discutido acerca das possibilidades passadas, presentes e futuras da memória através não só dos suportes materiais (escrita, fotografia), mas também do suporte digital (aqui inclui-se a música em formato de reprodução) e dos lugares de memória presentes nos documentos do Padre José Maria

Wisniewski, que é possível pensar no esquecimento, nas ausências e nas cercanias cibernéticas como contribuintes para a reconstrução da memória, mesmo que esta reconstrução seja elaborada de maneira fictícia ou alterada. Afinal, o próprio conceito de memória define-se por um processo de eterna reconstrução, não sendo esta imóvel, muito menos imutável. Estar viva em uma sociedade, enquanto ser humano, prenota estar em estado de constante transformação, tal qual inserir-se em memórias coletivas e modificá-las. Chama-se atenção à analogia de Samain (2012) ao comparar a memória com o mar em seu incessante movimento de ondas, abrigando destroços, naufrágios, tesouros e segredos. Acrescento ainda: mesmo o mar, com o passar dos tempos, modifica o curso de suas marés e altera paisagens costeiras. Assim também é a memória e seus cursos.

5 POSLÚDIO: Considerações finais

Em busca de rondar as atividades e percalços da memória, bem como suas relações com o meio social, através da representação coletiva do indivíduo Padre José Maria Wisniewski, o presente trabalho de dissertação conclui que estudar a memória não se trata unicamente de um apego ao passado imutável e idealizado, muito pelo contrário. É a memória que torna possível a compreensão da existência humana e suas relações em sociedade. É também a partir de uma maior conscientização dela que faz-se possível alterar comportamentos presentes, e portanto, futuros (levando aqui em consideração a fabricada organização tempo enquanto trajetória), como uma espécie de crivo. Ao mesmo tempo em que preserva determinadas características e hábitos, descarta outros. Sendo assim, mutável por natureza; algo que a difere do conceito de história e, no entanto, o complementa. Memória e história, dicotômicas em sua função, acabam por fundirem-se e trabalharem em consonância. Ou, como revela a frase atribuída à historiadora Emília Viotti da Costa: “Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmos erros do passado” (s.d., n.p.). Uma das motivações encontradas nesta pesquisa, e também um questionamento bastante presente para a autora que vos escreve, é a busca pela diversificação do passado através de novas perspectivas.

O passado não é para ser descartado, muito menos deve ser aplicado como bula prescrita para o presente. No entanto, pode-se pensá-lo como um referencial passível de novas reconstruções, onde a ferramenta fundamental (a chave motriz) para que se façam tais

alterações é a memória. Portanto, desmistifica-se a impressão linear de tempo. Destaca-se aqui o pensamento de Homi K. Bahba (1994), ao estudar as atuais relocações culturais: O tempo não acontece entre claras divisões de passado, presente e futuro, mas sim através de interseções, como denomina o autor, através daquilo que está “*in-between*” (em tradução livre: entre as coisas). No caso de Padre José Maria, faz-se necessário examinar o que acontece neste lugar de interseção ao analisar os diários, partituras e acervo, para responder o que isto quer dizer culturalmente a respeito da memória. Em analogia, a memória é como a lente microscópica através da qual podem ser percebidos os processos entre as coisas, e como estes aplicam-se à cultura e à vida em sociedade. Em suma, é fluida e subjetiva ao invés de linear e delimitada. Necessita da ação do tempo, porém não se resume a ele. Esta síntese pode ser igualmente aplicada aos lugares de memória. Portanto, analisando sob a ótica que o tempo é não linear e a memória como processos de interseção pode relocar e reinventar uma lembrança, conclui-se: O que morre não some, transforma-se.

Como visto, a memória pode ser múltipla e funcionar através de diversos meios de rememoração (HALBWACHS, 1968). Uma rede de lembranças e esquecimentos é forjada por atores sociais de uma comunidade, através da afetividade e identificação, para assim formar uma identidade cultural (CANDAU, 2018). Dentre os meios de rememoração, foram citados nesta pesquisa: fontes escritas, história oral, fotografia, cultura digital e música. À medida em que foi possível aprofundar-se nestes meios, pôde-se constatar ao menos uma dificuldade em cada no que concerne a manutenção do fenômeno da memória. Entretanto, esta pesquisa não buscou ater-se a soluções exclusivas ou chegar em denominadores comuns, mas sim a uma tentativa de participar do fenômeno da memória e, neste específico caso, da rede de memória que envolve o Padre José Maria Wisniewski. Afinal, em uma sociedade de constantes e rápidas transformações torna-se impossível objetificar algo tão abrangente e mutável. Através deste trabalho, foi possível apenas adentrar em diversas questões relacionadas à memória e analisar como determinados meios de rememoração podem contribuir para o resgate da mesma, provocando seu intuito, que é transpor temporalidades.

No tocante à obra musical de Padre José Maria Wisniewski, foi possível coletar e organizar o acervo em categorias, dispondo este em forma de quadros das obras encontradas e apresentando trechos de algumas composições do padre. Observa-se em Padre José Maria, enquanto compositor, que suas obras são compostas de maneira crescente, isto é, à medida em que a idade se avança, mesmo frente às dificuldades pessoais (perda de audição) e sociais-musicais (transição do Cecilianismo para o Concílio Vaticano II). No que tange seus diários

pessoais, o mesmo não se sentia seguro para compor obras mais ousadas enquanto jovem devido à tardia formação musical. No entanto, a partir dos conceitos de Bergson (1999) e Ariès (1977) a respeito da intensificação da memória material provocada pelo medo da morte e do esquecimento, foi possível obter como conclusão que Padre José Maria, comovido pelo constante medo de morrer (como relata em muitos de seus diários), começou a preocupar-se em deixar algo para as futuras gerações e, por sua vez, ser reconhecido após sua morte, intencionalmente ou não. De fato, a morte acaba por ser tópico bastante presente em sua existência. Em diversas passagens de seus textos, faz a comparação entre a passagem do dia e a passagem da vida, algo refletido no Prelúdio desta dissertação. Novamente, ênfase para relações entre tempo e memória.

Por fim, através dos diários pessoais, obras musicais e da rede social da memória envolvida no objeto de estudo, foi possível destacar a presença afetiva como fator principal pelo qual os processos de rememoração em torno do Padre José Maria Wisniewski continuam a manifestar-se ainda hoje, passados 26 anos após sua morte. Destaca-se a perspectiva afetiva como célula-tronco na repercussão da memória coletiva, sem afetividade não haveria o interesse em rememorar. Retoma-se aqui a justificativa do título deste trabalho: *Tutto è scherzo d'amore*. Além da frase ter sido canonicamente utilizada pelo padre, constata a inspiração por exercer a “atividade amorosa” (afetiva) tanto no ensino da música quanto na prática musical que envolve o Coral Mater Verbi. Afirma:

Será mesmo que não se deve acentuar o afeto, o sentimento (leia: coração) sobretudo nos jovens? [...] No coração ainda dormitam muitas forças... tão necessárias, tão importantes seja na formação de cada um, seja na solução dos problemas coletivos [...] (WISNIEWSKI, [19-], p. 18).

Portanto, observa-se que a memória não é apenas assunto de estudo empírico, é também afetiva, tal qual as relações que interligam a humanidade em seu espaço micro, quando em relação ao universo, e macro, quando ampliada à comunidade que nos conecta em uma única rede atemporal.

REFERÊNCIAS

- ARIÉS, Phillipe. *História da Morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011
- 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. (orgs.). *Nostalgias e memórias no tempo das mídias*. Florianópolis: Editora Insular e Editora da UFJF, 2020. p. 107-141.
- BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. *Conexão – Comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, 2007. p. 12-39.
- BHABHA, H. K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENELLI, Silvio J. O seminário católico e a formação sacerdotal: um estudo psicossocial. *Psicologia USP*, n. 17 (3), 2006, p. 145-182.
- BORGES, Vavy P. Uma mulher e suas emoções: o diário de Eugénie Leuzinger Masset (1885-1889). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, 2002. p. 113-143.
- BORGES, Vavy P. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005. p. 183-191.
- BRODBECK, Marta de Souza Lima. A paróquia de Santo Antônio de Orleans (1879-1973): um estudo de nupcialidade. 1983. 252f. Dissertação (Mestrado em História Demográfica) – Pós-graduação em História do Brasil. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. p. 43-58.
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARVALHO, Vinícius Mariano de. *A música sacra no Brasil: compositores verbitas (1922-1961)*. [S.I.: s.n.], [200-].
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: *Simpósio de cognição e artes musicais*, (3.), 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

Constituição *Sacrosanctum Concilium*. In: *Documentos do Concílio Vaticano II*: constituições, decretos, declarações. Petrópolis: Vozes, 1966.

DUARTE, Fernando. S. L. *Música e ultramontanismo*. São Paulo: Unesp, 2012.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: USP, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. Berlim: S. Fischer, 1998.

MENINOS CANTORES, Federação Nacional. Disponível em: <http://puericantores.com.br/coros-federados/mater-verbi/>. Acesso em: 26 mai. 2020.

GONDAR, Jô. Cinco preposições sobre memória social. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R.; GONDAR, J. (orgs.); *Por que Memória Social*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2006, p. 19-40.

GROUT, J.D; PALISCA, C.V. *História da música ocidental*. 5. ed. Portugal: Gradiva, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HOLDEIR, André. *As formas da música*. Tradução: VIDEIRA, M. A. Lisboa: Arcádia, 1970.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

KOSSOY, Boris. Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico* (org.). São Paulo: Hucitec, 1998.

MARTINS, Dalton. Acervos digitais sob a ótica da ativação de redes sociais: articulando estratégias de apoio à digitalização da cultura. Disponível em: <http://culturadigital.br/blog/2014/12/04/acervos-digitais-sob-a-logica-da-ativacao-de-redes-sociais-articulando-estrategias-de-apoio-a-digitalizacao-da-cultura/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

MATER Verbi. Website da Federação Nacional dos Meninos Cantores. Disponível em: <http://puericantores.com.br/coros-federados/mater-verbi/>. Acesso em: 26 mai. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. São Paulo, v.10, 1993, p. 7-28.

PIO X, Papa. Sobre a música sacra. In: *Motu Proprio “tra le sollecitudini”*. Disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso: 15 jan. 2021.

RAINOLDI, Felice. *Sentieri della musica sacra: dall'ottocento al concilio vaticano II*: documentazione su ideologie e prassi. Roma: CLV, 1996.

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

SANTANA, Bianca; SILVEIRA, Sérgio A. Conceito de cultura digital. Disponível em: <http://culturadigital.br/conceito-de-cultura-digital/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SCHMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. São Paulo, v.4, n.1-2, on-line, 1993. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013. Acesso em: 25 nov. 2019.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 47-64.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1977.

VIEIRA, Fernando Benedito. *Crônica do coro “Mater Verbi”*: meninos cantores da Academia (1995) – 6º volume. Juiz de Fora, 1995.

_____. *Crônica do coro “Mater Verbi”*: meninos cantores da Academia (1996) – 7º volume. Juiz de Fora, 1996.

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

_____. *61º retiro anual*. Juiz de Fora, 1987.

_____. *64º retiro anual*, Juiz de Fora, 1994.

_____. *Assim nasceu o coral Mater Verbi*. Juiz de Fora, [198-].

_____. *Crônica do coro “Mater Verbi”*: meninos cantores da Academia (1973-1980) – 2º volume. Juiz de Fora, 1973.

_____. *Crônica do coro “Mater Verbi”*: meninos cantores da Academia (1981-1990) – 3º volume. Juiz de Fora, 1981.

_____. *Crônica reconstituída da Academia*: tomo II (1953-1975). Juiz de Fora, 1976.

_____. *Documento nº 013/04/76*. Juiz de Fora, 1976.

_____. *Documento nº 076/13/78*: dados biográficos. Juiz de Fora, 1978.

_____. *Meditações*. Juiz de Fora, 1983.

_____. *Meditações*. Juiz de Fora, 1984.

_____. *Meditações*. Juiz de Fora, 1985.

_____. *Meditações*. Juiz de Fora, 1990.

_____. *Memorandum sobre o coral MaterVerbi*. Juiz de Fora, [198-].

_____. *Na Borda*. Juiz de Fora, [198-].

_____. *Opera omnia*. Juiz de Fora, 1976.

_____. *Preâmbulos*. Juiz de Fora, [198-].

APÊNDICE A - Glossário musical

Este glossário compreende uma breve explicação das terminologias musicais apresentadas ao longo do corpo do texto e dos quadros de obras do Padre José Maria Wisniewski, com o objetivo de auxiliar o leitor não familiarizado com o vocabulário técnico musical.

Agnus Dei (ou cordeiro) – é parte da Missa Solene na liturgia (“cordeiro de Deus”). Na forma musical da Missa, corresponde sempre ao último movimento.

Aleluia – canto responsorial contido na missa tridentina, deriva da antiga tradição cristã. Poder ser cantado durante o Próprio, não sendo parte do Ordinário (onde encontram-se os textos do Missal Romano – Kyrie, Gloria, etc.). Neste formato o *Aleluia* é o terceiro canto, precedido pelo *Graduale*.

Assembleia e coro – formação musical adotada principalmente após o Concílio Vaticano II, onde junto aos salmos, hinos, etc. entoados pelo coro, há a participação musical dos fiéis (assembleia) como resposta cantada.

Ato Penitencial – parte dos ritos iniciais da liturgia, elaborado após o Concílio Vaticano II. Musicalmente, precede os demais movimentos da Missa, sendo o correspondente ao *Kyrie*.

Benedictus (ou “bendito”) – parte da Missa Solene na liturgia, refere-se à estrofe final do texto do *Sanctus*. Na forma musical da Missa, geralmente tende a ser incluído no *Sanctus*. A depender do compositor, o *Benedictus* se apresenta como movimento em separado.

Camerata – ou, orquestra de câmara, trata-se de uma formação orquestral reduzida, específica para música de concerto.

Credo – parte da Missa Solene na liturgia, refere-se ao texto da oração “Creio em Deus pai Todo-Poderoso”. Na forma musical da Missa, corresponde sempre ao terceiro movimento, precedido pelo *Gloria*.

Coro misto (sctb) – formação coral mais usual, a quatro naipes de vozes, sendo as masculinas: baixo (voz mais grave) e tenor (voz mais aguda), e as femininas: contralto (voz mais grave) e soprano (voz mais aguda).

Communio – canto responsorial contido na missa tridentina, deriva da antiga tradição cristã. Poder ser cantado durante as missas do Tempo Próprio, não sendo parte do Ordinário (onde encontram-se os textos do Missal Romano – Kyrie, Gloria, etc.). Neste formato o *Communio* é o último canto a ser entoado.

Divertimento – forma musical instrumental derivada da suíte. O divertimento possui estrutura mais livre e costuma ser escrito para instrumentos solistas em quarteto ou quinteto, não para orquestras, possuindo de cinco a seis movimentos. Chama-se divertimento por se tratar de uma peça de caráter relativamente dançante.

Gloria – ou *Gloria in excelsis Deo* (“Glória a Deus nas alturas”) é parte da Missa Solene na liturgia. Na forma musical da Missa, corresponde sempre ao segundo movimento, precedido pelo *Kyrie*.

Graduale – Canto responsorial contido na missa tridentina, deriva da antiga tradição cristã. Poder ser cantado durante as missas do Tempo Próprio, não sendo parte do Ordinário (onde encontram-se os textos do Missal Romano – *Kyrie*, *Gloria*, etc.). Neste formato o *Graduale* é o segundo canto e antecede o *Aleluia*.

Harmônio – instrumento musical de teclas, com funcionamento semelhante ao órgão. Foi muito utilizado nas celebrações religiosas das igrejas, principalmente durante o século XX, por ser mais substancialmente mais compacto em tamanho e não ter os tubos de um órgão. O harmônio entrou em desuso com a popularização do piano elétrico, que, por sua vez, simula eletronicamente diversas sonoridades, dentre elas, a do harmônio e do órgão.

Introitus – Canto responsorial contido na missa tridentina, deriva da antiga tradição cristã. Poder ser cantado durante as missas do Tempo Próprio, não sendo parte do Ordinário (onde encontram-se os textos do Missal Romano – *Kyrie*, *Gloria*, etc.). Neste formato o *Introitus* é o primeiro canto a ser entoado.

Kyrie (ou Súplica) – corresponde ao *Kyrie eleison* (“Senhor, tende piedade”), é parte da Missa Solene na liturgia. Na forma musical da Missa, corresponde sempre ao primeiro movimento.

Magnificat – na liturgia, o texto refere-se ao cântico referente ao Evangelho Segundo Lucas (*Magnificat anima mea Dominum*, em tradução: “A minha alma engrandece o Senhor”). Quanto a sua forma musical, esta assemelha-se ao *Motete*.

Missa – forma musical sacra composta por cinco movimentos distintos, correspondentes aos cinco primeiros textos, originalmente em latim, do Ordinário (partes iguais repetidas em toda missa católica completa, ou Missa Solene, referente à liturgia tridentina). São estes: *Kyrie eleison* (“Senhor, tende piedade”), *Gloria* (“Glória”), *Credo* (da oração “Creio em Deus pai Todo-Poderoso”), *Sanctus* (“Santo”) – dentre alguns, insere-se em movimento separado o *Benedictus* (do cântico “Bendito seja o Senhor”), e *Agnus Dei* (“Cordeiro de Deus”). De acordo com Hodeir (1970), as Missas musicais datam aparentemente entre o surgimento do cristianismo ou à alta Idade Média. As primeiras das quais se têm conhecimento, as Missas Gregorianas, remontam aos séculos X à XIV. Sendo obras executadas *a cappella* e a uma só voz. Posteriormente, no século XVI, surgiram as Missas Polifônicas, representadas principalmente pelo compositor G. P. da Palestrina, sendo estas musicalmente formadas por quatro naipes de vozes (soprano, contralto, tenor e baixo). As Missas Polifônicas ainda eram essencialmente vocais e de caráter estritamente litúrgico, ou dito “sacro”, até então. Durante os séculos XVII a XIX, surgiram as Missas Concertantes, de caráter menos litúrgico e mais sinfônico, também chamadas de “profanas”, mais apropriadas para apresentação em concertos. No princípio do século XX, com o Movimento Ceciliano, houveram tentativas de retomar as Missas Gregorianas e Polifônicas, vistas como mais apropriadas à celebração religiosa. Contudo, o Movimento não seguiu adiante. Ainda de acordo com o autor, a forma musical da Missa, especialmente àquela dedicada a fins litúrgicos, atualmente é uma forma em declínio.

Motete (ou Moteto) – caracterizado como uma peça vocal substancialmente litúrgica, o *Motete* difere-se da Missa por não possuir imposição temática e sua estrutura musical, em geral, ser determinada pelo texto, e não ao contrário. Surgido no século XV, esta forma

musical transformou-se severas vezes ao longo dos séculos (por exemplo: *motete* medieval, *motete a cappella*) até chegar à forma que mais se assemelha à *cantata*. Composto originalmente para quatro ou cinco vozes, o motete é essencialmente pautado na técnica da imitação contrapontística, onde as linhas melódicas possuem igual importância, respondendo umas as outras, ao invés de subordinarem-se a apenas uma das vozes.

Salmo – uma das formas musicais mais indefinidas e variantes, o Salmo sofreu diversas adaptações e reformulações ao longo dos séculos. De acordo com Hodeir, o Salmo “é um canto de louvor que, do culto israelita, passou à liturgia católica e seguidamente ao templo protestante” (HODEIR, 1970, p. 144). Originalmente cantado por dois coros alternados, posteriormente o Salmo reformulou-se, passando pelas formas musicais medievais, polifônicas, até adquirir o aspecto geral da cantata e do motete mais usual, com orquestra, coro e vozes solistas, no século XVII. Não sendo este, porém, seu modelo único. Os salmos compostos por Padre José Maria Wisniewski, por exemplo, são em sua maioria salmos de caráter responsorial, feitos para execução própria ao Ordinário da missa.

Sanctus (ou “Santo”) – parte da Missa Solene na liturgia. Na forma musical da Missa, corresponde sempre ao quarto movimento, precedido pelo *Credo*.

Polifonia – a polifonia, forma musical posterior ao canto gregoriano, surgiu durante o período do Renascimento a partir da região franco-flamenga. A este tipo de música chama-se polifônica por haver divisão das vozes em quatro, substituindo gradualmente o canto monofônico, assim como destacam-se nesta forma princípios ordenadores de ritmo e consonância harmônica; fatores que corroboraram para o surgimento da notação musical como a conhecemos (partitura) e dos tratados musicais (GROUT; PALISCA, 2005).

Proprio – contrário ao Ordinário (partes fixas do ritual litúrgico), o *Próprio* refere-se as partes que se alternam na missa, como por exemplo: sermões, leituras, hinos, etc.

Tempo comum (da missa) – período mais extenso do ano litúrgico, o Tempo Comum dura de trinta e três a trinta e quatro semanas e é celebrado aos Domingos. A composição dos anos é dividida em A, B e C, sendo cada respectiva letra destinada aos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas.

ANEXOS – Documentos originais e quadro de obras avulsas

ANEXO A – Relato da vida musical de Pe. José Maria encontrado no acervo do Coral Mater Verbi.

-001-
3/4

= PREÂMBULOS =

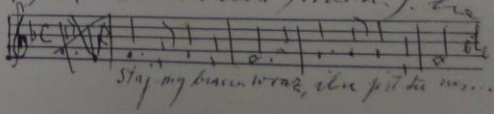
Devo ter nascido com algum bacilo musical a girar-me nos veias. Meu pai -alfeiate de profissão- era clarinetista em bandas de música. Meu tio paterno, Inácio, lá na colônia Orleans, dispunha de um conjunto típico das colônias polonesas. Ele tocava requinte (ou clarinete), havia um violino e um contrabaixo e, talvez, mais algum instrumento de sopro (pistão). Não se conheciam partes escritas. *Para o regente,* o regente, 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. Os casamentos poloneses de então costumavam durar dias, às vezes uma semana inteira. E haja música!... Com as inevitáveis brigas, devido ao álcool ingerido; e até mortes violentas.

Até onde alcança a lembrança, minha infância sempre 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, não só havia estantes para os ensaios da banda. E o amplo quintal que se estendia atrás do nosso chalé duplo (meta-de alugada a uma família briguenta), quintal cortado por um córrego, onde até peixinhos havia na água límpida, e ladeado por marmeleiros que não nos agradavam tanto pelo produto secundário produzido, a famosa vara de marmelo. Ali naquele quintal, trepados nos galhos de um pecegueiro, eu, o mano Alçonso, 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: as 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. (X)

Mais tarde, morávamos na Rua da América (hoje: Dr. Trajano Reis), esquina com Treze de Maio, meu pai comprou um meio-violino e combinou aulas de violino com o ^{meu} aluno Prof. Tippelmann, que morava ali perto. Fui algumas vezes à casa dele, levando somente o meu meio-violino (o arco tinha crina preta...) Depressa fiquei desiludido e recla-

(X) Na "Escola Música Henrique Lichtenberg" fiz parte uma antefila de coral que se apresentava uma vez no palco do Circo (hoje: Lichtenberg) e traíam a minha parte de contralto.

Stay my heart, love, like a bird in the hand.



mei em casa: o homem, em vez de me ensinar a tocar violino, estava me embromando com desenhos na folha pautada. Eram desenhos em círculo -ele afirmava serem maçãs- eu alivia apenas uma roda mal feita que o professor dividia pelo meio e, mais uma vez, fazendo 4 pedaços. Hoje sei que ele tentava ensinar-me os rudimentos do compasso e da divisão dos valores das notas. Mas até agora estou convencido de que o bom do Tippelmann podia ser um ótimo violinista, mas em pedagogia e psicologia devia ser analfabeto...Resultado: o Tippelmann foi dispensado. Em lugar dele foi contratado um de cavenhaque. Era escravo e vinha ministrar as aulas em casa. Não guardei o nome dele. As coisas corriam melhor. Meu pai, pelo visto, teimava em fazer de mim um grande violinista. E o "Cavenhaque" não media esforços, até mesmo o emprego da força física para encompridar-me o braço que ainda não alcançava o ponto do primeiro dedo. Quando senti o arrenco do professor e a dor no braço, abri o meu bué...O Cavenhaque sumiu, o violino voltou ao estojo e eu comprei uma gaita de boca...

Aliás, essa gaita também tem sua história. De fato, em certo Natal o "Velhinho do Natal" me presenteou com uma gaitinha de boca. Em dois ou três dias aprendi a tocar... e a gaita acabou. Era preciso comprar outra, mas cadê dinheiro? Havia em vistas o dinheirinho que iria ganhar como cantor da "Kolêda": o costume do padre visitar as casas para benzer. Enquanto ele benzia, eu e o Inácio Trojan cantávamos -a capella- duas estrofes de algum canto natalino em polonês. A gratificação, ou já estava ali sobre a mesa, ou vinha logo a seguir. Impaciente em ter nova gaita e progredir em minha formação artística de gaiteiro, pedi a meu pai um empréstimo de ~~xxx~~ 12 mil réis que me com prometi a devolver logo que entrasse o capital previsto em minha atuação de cantor quase solista. O pai emprestou-me o dinheiro e me vi na posse de uma Hohner alemã, uma beleza de gaita, muito melhor do que a primeira de saudosa -mas não muita- memória. Diga-se a bem da verdade que o pai nunca me cobrou o empréstimo; logicamente nunca o paguei. A nova gaita acompanhou-me até quando, em 1926,

ingressei no Juvenato SVD em Juiz de Fora. Continuei fiel à geitinha que alegrava a turma no recreio. Lá pelo mês de abril de 1927, resolvi mandar vir de Curitiba o meu meio-violino, pois no Juvenato havia chance de aprender no duro.

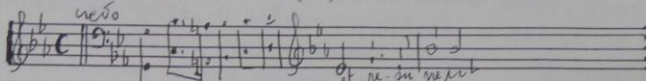
Despachado -via estrada de ferro- o violoninho chegou -apenas o fundo do estojo chegou com uma rachadura. E em maio comecei a aprender violino. O sistema do meu professor Pe. Henrique Otte SVD era direto: aprender através da prática. Em vez de perder tempo e azucrinar a paciência do aluno com nome de notas, duração etc. ele logo abriu o Método e mostrou como se faz. Durante muito tempo, continuei a desconhecer o nome de qualquer nota. Eu as identificava pelo dedo: essa nota é 3º dedo, é 1º dedo, é 4º dedo etc. E valor, compasso depressa foram assimilados através da prática e do exemplo do mestre. No Juvenato sempre havia tempo para estudar. Em setembro (29.9.1927) estreicei tocando na solene recepção de novos missionários vindos da Alemanha. Eram os Padres Ricardo Kerner etc. De passagem, por ser também atividade musical: em Juiz de Fora ainda cheguei a fazer parte do Coral como contralto. Pouco antes de ingressar no Juvenato completei meus 13 anos em Curitiba (07-11-1926). Dia 23-11-26 partia para Juiz de Fora, onde cheguei dia 03.12.1926, festa de São Francisco Xavier e 1ª sexta feira do mês. Passamos em Juiz de Fora o ano de 1927 no qual persolvi a 1ª série ginasial com ótimas notas.

Dia 28.12.27, festa dos Santos Inocentes, um carro especial da Central levava-nos a Sítio, nosso novo lar, agora só nosso, pois em Juiz de Fora a gente vivia como que de favor: refeitório no salão de festas, comida vinda da cozinha da Academia num carro de rodas de bicicleta: em geral frãa e pouco apetitosa. Afinal, para quem estava lá na ponta de enorme mesa, quando a sopeira com a carne chegava, era apenas sobre e muxiba, o que restou depois de passar por todos os "partidos" e ser revirada por muitos esfomeados... Fechar este parêntese, já que o assunto não é comida, mas música e canto. Chegamos na Borda e tudo ali era novidade e coisa boa: NOSSA CASA!...

o tal anfiteatro - hoje sala de artes manuais

= NA BORDA =

Quando chegamos à Borda em fins de 1928, eu já não era contralto. Devo ter ficado apenas uns meses no Coral, onde o Pe. Sebastião Wurst era o enérgico regente, enquanto o Pe. Jorge Braun tocava harmônio. Lembro-me apenas do ensaio da missa de São Miguel. A turma ria e achava graça quando o organista tocava o pequeno interlúdio:



Eu quanto cantor, a nota em canto no boletim era 10. Recebi um boletim com 7 (foi quando deixei de ser cantor). Terminei a receber 10 até o fim dos estudos ginasiais, quando comecei e fiquei tocando violino.

Os cinco anos passados na Borda estão para sempre gravados em minha memória.

12- Continuei a estudar e aperfeiçoar-me no violino. Estava na época no Instituto o Irmão Melchior Jung, nascido em 1900 e que era formado em violino num conservatório alemão. Tive aulas com ele junto com o José Jüttner. Era dureza! qualquer deslize, o Melchior batia o pé no chão sem dizer nada, mas a gente tinha que descobrir onde foi a falha e corrigir. Aprendi muito com ele.

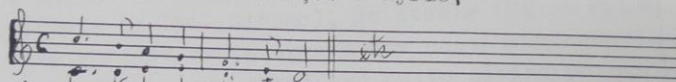
22- Meio de contrabando comecei a tocar harmônio. Certa quinta-feira passei a manhã toda no harmônio e acabei com tremenda dor de cabeça. Mas, tinha aprendido a tocar um Veni Creator com as duas mãos. Aí fui ao Pe. Jorge Braun e lhe revelei meu "delito", pedindo licença para aprender harmônio. Em pouco tempo tocava na capela.

32- Quando o noviciado e a filosofia se mudaram para Santo Amaro, o Coro ficou sem tenores e baixos. Pe. Jorge resolveu testar os "frangos" das séries superiores. Eu não fui testado e daí não fui convidado para o Coro. Mas pedi uma chance ao Pe. Jorge e assim consegui entrar como baixo. Porque já conhecia a teoria musical, em breve consegui dominar a aprendizagem: solfejando com facilidade e tornando-me um baixo seguro.

42- Pe. Jorge Braun resolveu dar aulas de harmonia aos organistas. Além de mim, lá estavam o Nicóleu Przybyciński,

-14-5-

e o Bruno Welter. Mal enfreado no segredo da tônica, do dominante e sub-dominante, fui possuído por uma febre artística; aliás, também o Nicolau que era da minha turma. Ele "compôs" um "Ave verum" que eu ouvia com admiração e inveja. Eu logo me aventurei em vô mais alto e resolvi compor uma Missa para 4 vozes, pra ninguém botar defeito. A febre compositória era tanta que, em pouco tempo, rebisquei um pedaço do Kyrie, o início do Glória, o começo do Sanctus. Essa maravilha musical nunca chegou a ser completada. Ainda me lembro do seu começo. O Kyrie;



Dem assim em contramovimento. Naturalmente sem ter a mínima idéia de tema musical, motivo etc. Mostrei os pedaços ao Pe. Jorge que deu uma baita gargalhada e improvisou o que poderia ser uma Missa feita com aquele início. Exclamou: "ah! os compositores modernos!..."

5ª- Tentei aprender requinte (clarinete) para tocar na Banda. Desisti por dois motivos: 1ª o dedo anular da mão direita sentia câibra sempre que lhe tocava apertar uma chave; 2ª o Pe. Otte se pôs alegando que eu andava meio fraco dos pulmões. De fato cheguei a tomar as refeições em reparado na saleta pegada com o refeitório dos padres, junto com o Adolfo Jambor. Mas nunca cheguei a sentir problemas com o pulmão.

6ª- Certa feita, por acaso, comecei a tocar tuba. Também toquei bombardino na banda.

7ª- Com a vinda do Pe. Francisco Kill, os mais adiantados tinham que assumir o canto gregoriano. Fazíamos ensaios para cantar cada domingo a missa solene em gregoriano que se suavizava um tanto com algum trecho de Griesbacher, xodó do Pe. Jorge Braun. Além da Missa solene, havia ou completas aos sábados, ou vésperas aos domingos. No tempo do Pe. Jorge Braun, eu ficava ao lado do harmônio, enquanto ele tocava e cantava. Meu papel era virar as folhas do livro e colocar sempre o salmo correspondente diante do organista.

A Borda naquela primeira fase não me inspirou nada.

Tínhamos, é verdade, muita música e canto. Mas tudo muito bitolado. O canto gregoriano, sim, em alta conta. Quanto à música mesurada, nas missas havia o indispensável Griesbacher. No coro o que predominava eram composições do Pe. Jorge Braun. Sua Missa de São Miguel, cantada um sem número de vezes (raramente com violinos). Sua Missa de São José, composta para o coro diminuído com a ida dos frades para Santo Amaro. Sua Missa Mater Amabilis. E ainda o seu "O Heros" e outros hinos. Ao lado, ainda composições de Alban Lipp (Missa de Sto. Albano), de Stehle (Missa Solve Regina que não agradou assim apenas com acompanhamento de harmônio). Duas folhas que considero muito sérias porque tiveram influência na minha formação musical (influência negativa): 1ª- nunca tivemos qualquer formação vocal por mínima que fosse. Nos agudos, os sopranos apenas ouviam o Pe. Braun dizer: "Cantem falsete"...o que revela que ele jamais tomou conhecimento de qualquer sistema de emissão vocal. 2ª exceto o "Popule meus" (Vitória) e um "O Bone Iesu" (Palestrina?) nunca tivemos contacto mais profundo com a imensa riqueza da polifonia clássica. Assim apenas cantávamos peças monofônicas, pois as composições citadas (Braun, Lipp etc) nada têm em comum com a riqueza de um Palestrina ou Lessus. Na música instrumental, a pobreza era quase idêntica. Tínhamos, por algum tempo, uma modesta banda. Depois formou-se a "orquestra" que porém nem sempre era quarteto. Consta de violinos acompanhados por harmônio (o piano era tão velho que nem para ensaiar e treinar servia). O Pe. Jorge tentou juntar alguns instrumentos de sopro aos violinos, mas não foi longe com a sua experiência. Tocávamos algumas marchas (Der alte Komet, Ejercito argentino) uns potpourris feitos pelo Pe. Jorge e o máximo que se alcançou foi o "Calife de Bagdad" (overture): só com violinos. Denso que em outros seminários a formação musical foi mais completa. Não culpo a ninguém pelas folhas. O Pe. Jorge tinha a melhor boa vontade e, se tantas vezes, executou composições suas, foi porque não dispunha de outras. Como padre, vi quão modesto era o arquivo musical do Instituto. Havia, sim, o Florilegium

de Bromolicki, mas quase não foi usado. Anos mais tarde, recebi-o para o arquivo do Coral Mater Verbi: estava quase novo. O interesse do Pe. Jorge pela formação pelo menos de alguns, fez com que nos ministrasse aulas de harmonia, aliás como já escrevi antes. Forem apenas os rudimentos -expostos no Método de Harmônio do Pe. J. B. Lehmann. Um longo caminho ainda me restava a trilhar, mas aquela introdução muito me ajudou. Fui aprendendo pela prática, pela observação. Adquiri e estudei o método de harmonia de Richter (em alemão). Freqüentei aulas em Roma (Pontifício Instituto de Música), tive aulas com Frei Pedro Sinzig, recebi orientações do Pe. Braun e Pe. Lehmann. A cópia de partituras para coro e orquestra muito me ensinou. Copiei o "Requiem" todo do Pe. José Maurício Nunes Garcia, o "Matal Brasileiro" com a orquestração de um franciscano, a "Missa em si bemol" do Pe. José Maurício Nunes Garcia e a "Missa em f# maior" de Lobo de Mesquita. Pelo contacto continuo com a polifonia clássica e com o Coral dos Meninos Cantores da Academia (sob a direção do Otávio Garcia) desatou-se o que me inibia e comecei a compor peças mais complicadas, inclusive para quinteto e coro (Missas, Ave Maria, motetos etc). Também música orquestral: Concertino para quinteto e duas flautas doces; dois quatuors para 4 violinos. Tivesse tido mais formação no início e outro teria sido meu roteiro. Hante capítulo estou me antecipando, pois ainda escrevo sobre os tempos da seminário menor, na Forda. É que vou escrevendo conforme as coisas ocorrem à memória. -Quando o Pe. Jorge Braun foi transferido da Forda para Santo Amaro, aqui veio o Pe. João Lux para mestre de música. Não estranhamos o seu estilo. Era um vigário, um que passou a vida no pastoreio e ali se habituou de música do povo. Seu sucessor foi o Pe. Kill que não era músico, mas apenas cantava bem e enchava o galbo no canto gregoriano. Foi em seu tempo que compus para um teatro "Vencedores valentes". Outras peças de época estão no volume "Opere omnia". Imitava mais do que inventava... Assim terminou a passagem pela Forda. Despedimo-nos cantando de Haller Missa ^{Secunda} ~~Provis~~ (?) com Gregoriano e Grisebacher. "No jardim... Rumo a Santo Amaro..."

ANEXO B – Dados biográficos escritos pelo próprio Padre José Maria em 1978, como espécie de currículo, contendo uma listagem de obras literárias próprias e traduzidas. Infelizmente nenhuma foi encontrada no acervo do Coral Mater Verbi.

1 / Na 076/13/78

WISNIEWSKI, José Maria
DADOS BIOGRÁFICOS

Nome: José Maria Wiśniewski Filho
Cidade e país de trabalho: Juiz de Fora, Brasil
Endereço particular: Casa da Comunidade S.V.D.
Caixa Postal, 668
36.400 JUIZ DE FORA (MG) Brasil

Data de nascimento: 07 de novembro de 1913
Lugar de nascimento: Curitiba, Estado do Paraná
País de nascimento: Brasil
Nacionalidade: brasileiro
Status na Congregação: padre

Curriculo de estudos ou de formação: Três anos de escola primária com as Irmãs da Sagrada Família (Curitiba); dois anos de escola média na Escola Média Henryk Sienkiewicz (Curitiba); seis anos de ginásio no Juvenato (Instituto) Missionário São Miguel (Juiz de Fora - um ano; Antônio Carlos - cinco anos). Dois anos de filosofia no Seminário do Espírito Santo (Santo Amaro) depois de fazer o noviciado. Quatro anos de teologia na Pontifícia Universidade Gregoriana (Roma). - Estágio no Instituto de Música dos Regensburger Domspatzen.

Atividades precedentes: professor no Instituto Missionário São Miguel (1939 - 2º semestre e 1941); no Colégio Arnaldo (1942-43; 1945-46), na Academia (Colégio Cristo Redentor, Juiz de Fora). Lecionou português, latim, francês e canto. Também: professor de história da economia na Faculdade de Finanças da qual foi Diretor por 3 anos, e de língua portuguesa na Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora. Foi prefeito geral da Academia durante 23 anos. Esteve um ano na cura d'almas como "futuro vigário" da igreja de Cristo Redentor (Rio de Janeiro) NB: nunca passou de "futuro vigário".

Atividades atuais: professor de canto no curso primário da Academia Tradutor de livros e artigos ocasionais etc. (Traduz do alemão, espanhol, francês e italiano. Se for preciso também do polonês). Lamenta estar bastante marginalizado e sente-se bastante inútil, apesar de gozar de boa saúde, exceto a audição deficiente. É Presidente da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil há seis anos e, como tal, promoveu dois congressos nacionais de meninos cantores (Juiz de Fora em 1974 e Belo Horizonte em 1977 e prepara um 3º Congresso para a cidade de Divinópolis bem como a participação brasileira no próximo Congresso Internacional de meninos cantores em Maracibo (Venezuela) em dezembro de 1979.

segue

- 2 -

Publicações:

A- Obras próprias:

Meu Cavalinho Pimpão (1955) histórias para crianças
 Presença de Cristo: I- Evangelhos (1956)
 II- Epístolas (1960) pregações dominicais
 Presença de Maria (1960) leituras para o mês de maio
 Presença do Coração de Jesus (1961) leituras para junho
 Um Trovador da Virgem (Vida do Pe. Matthias M. Willems SVD) (1951)
 Vocação Sacerdotal (1948) livrinho de promoção vocacional.
 O Caminho do Céu (1942) livro de orações para crianças (14 edições)
 O Cavaleiro da Eucaristia (1951) livro de orações para Cruzados
 Missa in honorem Beatae Marise Virginis vulgo "De Fatima" para
 3 vozes iguais e órgão (1961) duas edições
 Proprium de Beato Assumptionis B. Marise V. (1963)
 Flores à Virgem (1942) seis cânticos para 2 vozes e órgão.
 Quem speciosus (1951) para 2 vozes e órgão.
 O quem amabilis es (1951) para 3 vozes e órgão
 Jesus, Maria (1943) para 2 vozes.
 O Menino Cantor (1961) para formação de meninos cantores

B- Traduções:
 Combes: Uma Santa na era atômica (1961)

-----: A Bíblia do jovem (1969)

Schüfeler H.: Dignidade Humana e seus perigos (1974)

Teusch J.: Esperança na Crise (1974)

Graber, R.: Nicéia no Passado e no Presente (1976)

Höffner J.: Celibato Sacerdotal (1976)

Höffner J.: O Cristão em Estado e Sociedade na Alemanha (1976)

Höffner J.: Unidade da Igreja no Pluralismo Moderno (1976)

Höffner, J.: Nãocometer - mas ajudar (1976)

Höffner J.: O Sacerdote na sociedade permissiva (1976)

Teusch J.: Palavras do Senhor (1976)

Teusch J.: Igreja Única de Jesus Cristo (1976)

Schüfeler H.: Dez anos após o Vaticano II (1976)

Höffner J.: "Não lhes escutes o clamor?" (1976)

Graber R.: Atenção e a Igreja do nosso tempo (1974)

Teusch J.: A Igreja rumo ao terceiro milênio (1976)

Hümmermann W.: O Santo e o seu demônio (1962)

Höffner J.: Colonização e Evangelho (1973) duas edições

Küng H.: Ser cristão (1976)

Küng H.: Verdade (1969)

Ratzinger J.: Introdução ao Cristianismo (1970)

Rehner K.: Novo Sacerdício (1968)

Feiner J. e outros: O Novo Livro da Fé (1976)

Benassi V.: Um Santo de ontem para a Igreja de Hoje (1976)

Barsotti D.: O Beato José Freinademetz (1976)

Görger H.: Brasil (1977)

Grupo de professores: Ensino do alemão (1976)

cerca de 40 artigos de vários autores para a revista CONCILIUM

algumas dezenas de capas de discos para o Pe. José Rein

Rehner, K.: Pregações bíblicas (1968)

Filiação e organismo profissionais: -----

Idiomas: Português, alemão, francês, latim, polonês, italiano,

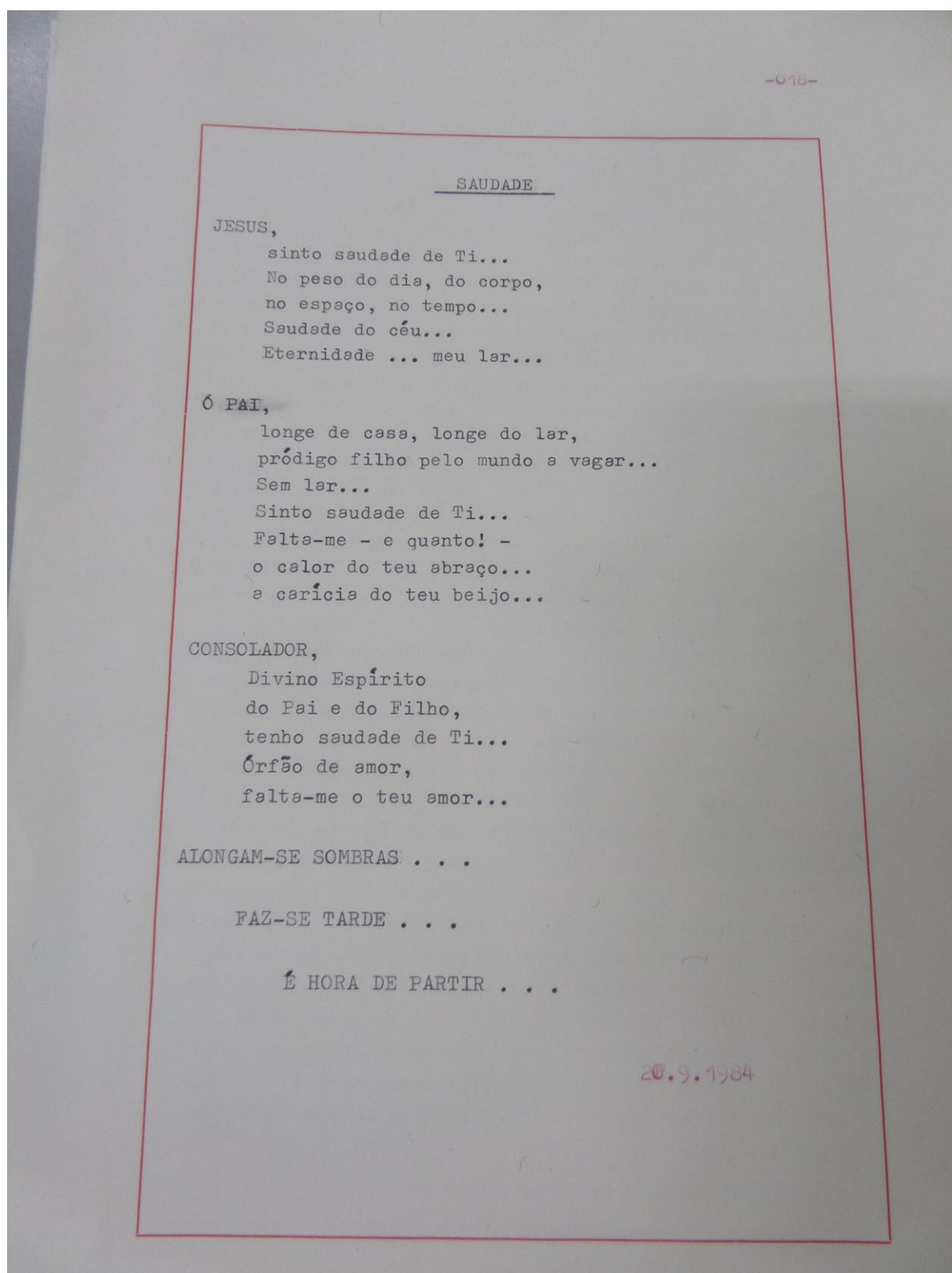
espanhol. (Com o auxílio de dicionário: grego e hebraico).

Informações anteriores (continua no verso): -----

Juiz de Fora, 16 de novembro de 1978

ritulos originais das obras traduzidas:
 Combes, André: Sainte Thérèse de Lisieux et sa mission. Les
 grandes lois de la spiritualité Thérésienne. Editions Univer-
 sitaires, Paris.
 -----: La Biblia del Joven, Editorial Verbo Divino, Estella
 (Navarra).
 Schüftele Hermann: Von der Würde des Menschen und ihrer
 Gefährdung, Festenbrief 1972.
 Teusch Josef: Hoffnung in der Krise
 Graber Rudolf: Nichts in Vergangenheit und Gegenwart".
 Höffner Joseph: Über den Zölibat der Priester (Zehn Thesen)
 Höffner J.: Der Christ in Staat und Gesellschaft".
 Höffner J.: Die Einheit der Kirche im modernen Pluralismus
 Höffner J.: Nicht töten - sondern helfen!
 Höffner J.: Der Priester in der permissiven Gesellschaft
 Teusch Josef: Worte des Herrn.
 Teusch J.: Die Eine Kirche Jesu Christi
 Schüftele H.: Zehn Jahre nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil
 Höffner J.: Hörst du nicht ihr Schreien?
 Graber Rudolf: ???
 Teusch J.: Die Kirche auf dem Weg ins dritte Jahrhundert.
 Hünnermann Wilhelm: Der Heilige uns sei n Dämon.
 Höffner Joseph: Kolonialismus und Evangelium
 Küng Hans: Christ-sein
 Küng Hans: Wehrhaftigkeit
 Retzinger Josef: Einführung in das Christentum
 Rehner Karl: Knechte Christi
 Feiner und andere: Neues Glaubensbuch
 Benassi Vincenzo: Un Santo di ieri per la Chiesa di oggi.
 Barsotti Divo: Il Beato Giuseppe Freinsdemetz, SWD dalle sue
 lettere.
 Gorgen Hermann: Brasilien
 Rehner Karl: Biblische Predigten.

ANEXO C – Poema “Saudade”, do trecho que consta na Epígrafe, na íntegra.



ANEXO D – Nota introdutória da obra musical *Magnificat Jubilaris*.

- UMA EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA -

A primeira redação deste "Magnificat" é de 25 de maio de 1959 e encontra-se à página 231 do volume "Opera Omnia". Passaram-se anos. Em 1962, em férias em Curitiba, resolvi rascunhar as partes de cemerata. E, finalmente, em 1987, outubro, passei tudo e limpo. Portanto deve ter havido alguma evolução durante tantos anos.

1ª- Em 1959 eu ainda navegava em águas puramente cicilianas. A composição bem o reflete. Pouco contacto com os clássicos, nenhum conhecimento do barroco mineiro.

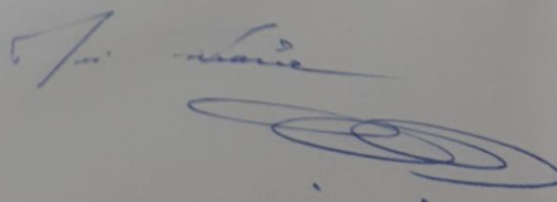
2ª- Em 1986 já havia tomado conhecimento do Barroco e estava familiarizado com os clássicos. Mas, não quis mexer muito no que foi composto. Talvez mais no acompanhamento rascunhado.

3ª- Em 1987 tornei a mudar bastante o que estava no rascunho da cemerata. Deve haver ali vestígios de meus contactos mais recentes com o Barroco ou com Mozart.

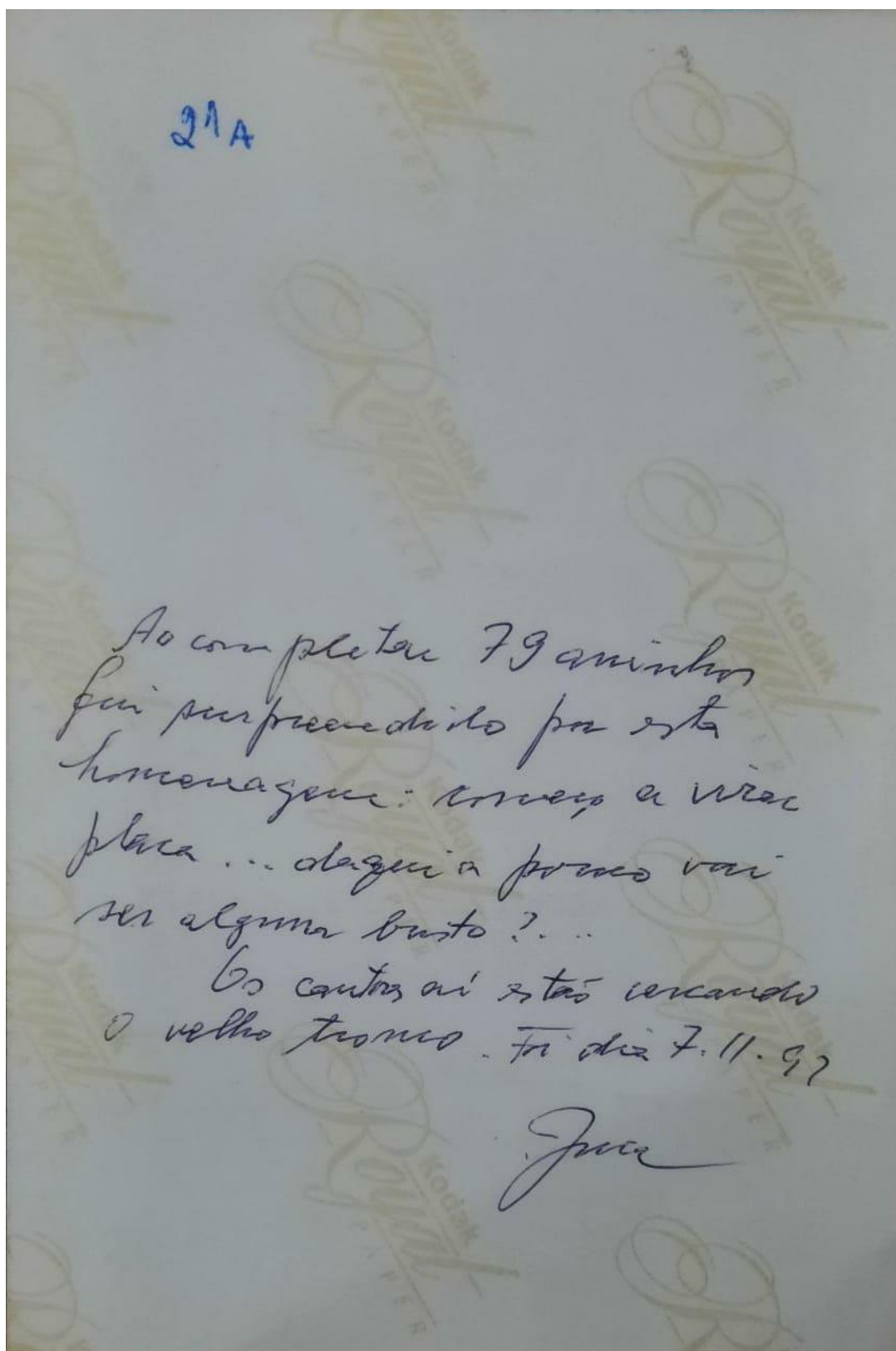
Se fosse compor hoje um "Magnificat" fá-lo-ia totalmente outro; com mais apelos e solos, mais diversificação das vozes, exploração melhor das capacidades dos cantores. Preferi deixar tudo como está. Assim fica um "Magnificat" solene, sem ser longo demais; bem apropriado para terminar a missa solene; e pouco adequado para um concerto.

Isto não quer dizer que não venha a compor ainda um "Magnificat" próprio para concerto. A idéia não é má e está começando a seduzir-me. Quem sabe?...

Juiz de Fora, 19 de outubro de 1987



ANEXO E – Verso da fotografia encontrada pela autora, a mesma fotografia que se apresenta ao final da sessão Prelúdio.



ANEXO F – Ave Maria composta por Padre José Maria; partitura na íntegra.

AVE MARIA
Para duas vozes iguais e harmônio

P^{te} José M. Wiśniewski Filho
S.V.D.

Andante
A---ve Ma---ri---a gra---ti---a Fle---na, Do---mi---nus te-cum, Be-nedic-ta tu in mu---li-

Andante
A---ve Ma---ri---a, gra---ti---a ple-na, Do---mi-nus té-cum, Be-nedic-ta tu in

Più mosso
é---ribus, et benedictus fructus ventris tui Je---sus San-cta Ma---
mulieribus. Et be-nedic-tus fructus ventris tui Je---sus San-cta Ma-ri---a

ri-a, Ma---ter De-i, o---ra pro no-bis, pec---ca-tô-ri-bus
Ma---ter De-i, o---ra pro no-bis, pec---ca-tô-ri-bus, nunc

nunc et in ho-ra mor-tis nos-træ, A---mem Mor-tis nos-træ, A---mem, A---mem

"MENINO CANTOR" 15-05-1973
Suplemento Musical Nº 04
36.100 - Juiz de Fora - M.G.

ANEXO G – Quadro de Obras Avulsas.

Obras avulsas			
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
Páscoa: Entrada e aclamação do Evangelho	Coro misto (sctb) a.c	Sem ano; sem local	1 ed.
Parabéns!	Coro misto (sctb) a.c	Sem ano; sem local	1 ed.
Proprium de Nativitate: Ad primam Missam (Introitus, graduale, aleluia, communio)	Coro misto (sctb) a.c	Sem ano; sem local	Man. e ed.
Quam speciosi (moteto missionário) - Revista "Música Sacra"	2 vozes iguais e har.	1947; Petrópolis	1 ed.
O quam amabilis (moteto) - Revista "Música Sacra"	3 vozes iguais e har.	1949; Petrópolis	1 ed.
Entrada (Festas de N ^a Sr ^a)	Coro misto (sctb) a.c	1954; Juiz de Fora	1 ed.
Iam non dicam vos	Coro misto (sctb) a.c	1954; Juiz de Fora	1 ed.
Hino a Santa Cecília	Coro misto (sctb) e org.	1955; Juiz de Fora	1 ed.
Despedida de maio	Coro uníss. e piano	1958; Juiz de Fora	1 ed.
Veni Creator	3 vozes iguais a.c	1957; Juiz de Fora	Man.
Veni Creator	Coro misto (sctb) a.c	1959; Juiz de Fora	1 ed.
Vem Senhor	3 vozes (scb) a.c	1959; sem local	1 ed.
Madrugada de natal	Voz solo e piano	1959; Juiz de Fora	1 ed.
Santo nº 4	Coro misto (sctb) a.c	1965; Juiz de Fora	1 ed.
Santo nº 2	Coro misto (sctb) a.c	1971; Juiz de Fora	1 ed.
Santo nº 3	Coro misto (sctb) a.c	1972; Juiz de Fora	1 ed.
Fons Vitae (suplemento musical nº 25 - Revista "Menino Cantor")	3 vozes iguais e har.	1974; Juiz de Fora	1 ed.
Tota pulchra (moteto)	2 vozes iguais e har.	1975; Juiz de Fora	1 ed.
Le petit chat	Coro misto (sctb) a.c	1980; Juiz	1 ed.

		de Fora	
Nome da Obra	Instrumentação	Ano e Local	Edição
Glória (canto pastoral)	2 vozes iguais	1981; Juiz de Fora	1 ed.
Alegrai-vos	Coro misto (sctb) a.c	1982; Juiz de Fora	1 ed.
Ouve atenta, ó São	Coro misto (sctb) a.c	1982; Juiz de Fora	1 ed.
Divertimento	Orq. de cordas (camerata e castanholas)	1983; Juiz de Fora	1 ed.
Natal	Voz solo e har.	1984, Juiz de Fora	Man. e Ed.
Xaxim: Deus lhe pague	Coro misto (sctb) a.c	1986; Juiz de Fora	1 ed.
Entrada de páscoa (do Missal) - oferecida aos Corais Federados	Coro misto (sctb) a.c	1987; Juiz de Fora	1 ed.
Entrada: 5ª Feira santa	Coro misto (sctb) a.c	1987; Juiz de Fora	1 ed.
Viva Deus uno e trino	Coro misto (sctb) e quarteto de cordas (v I; v II; viola; cello; ctbx)	1987; Curitiba	1 ed.
Povo meu (6ª Feira santa)	Coro misto (sctb) a.c	1989; Juiz de Fora	1 ed.
Verbum caro	Coro misto (sctb) a.c	1990; Juiz de Fora	1 ed.
Na grimpá do coqueiro	Coro misto (sctb) a.c	1991; Juiz de Fora	1 ed.
Prenda minha	3 vozes iguais a.c	1993; Juiz de Fora	1 ed.
Regina coeli	Coro misto (sctb) e har.	1993; Juiz de Fora	1 ed.

ANEXO H – Música de Pe. Jorge Braun copiada por Pe. José Maria e encontrada no acervo do Coral Mater Verbi.

Nº 2

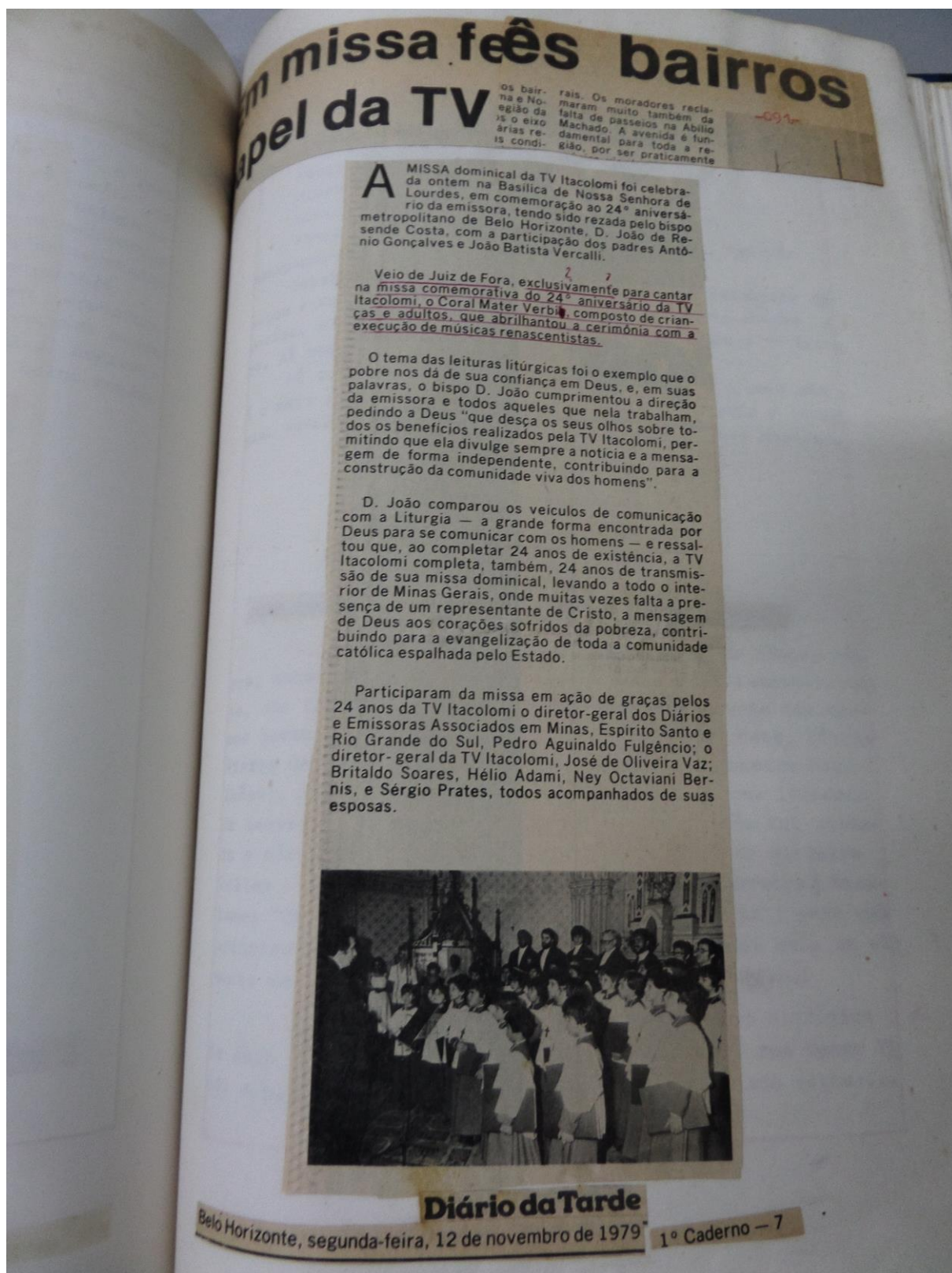
ECCE SACERDOS MAGNUS

Soprano e Contralto

Pe. Jorge Braun SVD.

E-ccē sa-cēr-dos mag-nus; e-ccē sa-cēr-dos mag-nus, qui in di-ébus
qui in di-é-bus sú-is plá-cu-it De-o,
sú-is plá-cu-it De-o qui in di-ébus
sú-is plá-cu-it De-o. I-de-o, I-de-o, ju-re-ju-ran-do fé-cit Al-lum
Dō-mi-nus crēs-ce-re, crēs-ce-re in plē-bem su-am. Be-ne-dic-ti-
o-nem o-mni-um gēn-ti-um dē-dit il-li, et tes-ta-men-tum sú-um con-fir-
má-vit, con-fir-má-vit sú-per cá-put e-ius. IDEO Gló-ri-a Pa-tri
et Fi-li-o, et Spi-rí-tu-i San-cto. Repete-se IDEO até o Fim.

ANEXO I – Alguns outros recortes de reportagens feitos por Pe. José Maria e anexados às crônicas



Meninos cantores da Academia

Na Catedral Metropolitana, amanhã, às oito e meia da noite, concerto de Natal, com a participação dos Meninos Cantores da Academia, que conta com 35 meninos e 10 adultos. Orquestra formada pela união de músicos de Juiz de Fora e de São João Del Rei, sob a regência do maestro juizforano Otávio Garcia, também integra o programa.

A primeira parte do concerto apresentará músicas natalinas brasileiras e na segunda serão apresentadas composições de Bach, Ave Marias de Bruckner e Schnabel. O encerramento estará por conta da tradicional "Noite Feliz", de Franz Gruber.



DIÁRIO MERCANTIL — Juiz de Fora — 5a. feira, 20 de dezembro de 1979 ● Página 4

21.12.79: As 20,30 hs. Concerto de Natal na catedral 33

Meninos Cantores da Academia

Hoje, dia 9, na Missa das 11h30m, na Catedral, os Meninos Cantores da Academia apresentarão textos referentes à Solenidade da Sagração do Bispo da Roma. Na hora da Comunhão, será cantado o motete "3 vozes iguais. 'O quam amabili es' do Pe. José Maria, SVD, e no fim, o motete de Viadana "Exultate iusti".

DIÁRIO MERCANTIL — Juiz de Fora — Domingo, 9 de novembro de 1980 ● Página 12

23.11.80: Festa de Cristo Rei. Escolhemos as melodias simples e belas de "Cantos e Orações" Nº 530 e ss. No fim "Te saeculorum Principem" do Pe. Jorge Braun SVD, por 4 vozes. Irmão Alcides comentou: Finalmente, o Otávio resolveu cantar uma composição do Pe. Jorge". De fato, há no Otávio uma espécie de alergia às músicas do Pe. Jorge.

MENINOS CANTORES DA ACADEMIA

Prestando sua homenagem a Cristo Rei, os Meninos Cantores da Academia cantarão hoje, na missa das 11h30m, na Catedral. Além dos textos adequados ao sentido da festa, cantarão o Hino a 4 vozes "Te saeculorum Principem", de autoria do Pe. Jorge Braun, SVD.

DIÁRIO MERCANTIL — Juiz de Fora — Domingo, 23 de novembro de 1980 ● Página 10

30.11.80: Às 20 hs. concerto no salão capela de arte, com o "Requiem" do Pe. José Maurício Nunes Garcia e orquestra experimental da Fundação Clovis Salgado. Aqui o recorte de propaganda. No verso desta folha o recorte sobre a apresentação do dia 01 de dezembro.

Concerto na Galeria de Arte

O Coro Mater Verbi dos Meninos Cantores da Academia, irá apresentar-se no próximo dia 30, às 20 horas, na Capela Galeria de Arte, com a participação da Orquestra Experimental da Fundação Clovis Salgado (Palácio das Artes de Belo Horizonte), sob a regência de Otávio Garcia. Será executada a "Missa de Requiem" de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Os ingressos já se acham à venda.

Juiz de Fora — 6a. feira, 28 de novembro de 1980 — DIÁRIO MERCANTIL



PROGRAMA

Ao final da apresentação, os alunos do Instituto se reunirão numa pequena orquestra, interpretando várias peças

Na Filarmônica, uma audição do Instituto dos Meninos Cantores

Quinta-feira, às 20 horas, na sede da Sociedade Filarmônica de Juiz de Fora, será realizada uma "Audição de Instrumentos" dos alunos do Instituto dos Meninos Cantores da Academia. A entrada é gratuita e serão apresentadas aproximadamente 15 peças por alunos de violino do professor Ciro Tabet; de piano,

da professora Márcia; de flauta da professora Auta Maria Tabet; e alunos de violão, do professor Sílvio.

O objetivo da apresentação é mostrar o trabalho realizado pelo Instituto durante o ano de 84. Na parte de violino, algumas peças serão acompanhadas de piano e, no final do concerto, os alunos se

reunirão em pequena orquestra, tocando diversas peças.

O Instituto dos Meninos Cantores da Academia, sob a direção do Padre José Maria Wisniewskisud e do maestro Otávio Garcia, terá suas inscrições abertas a partir de primeiro de fevereiro, em sua sede, na Academia de Comércio.

Canto Coral

Um coro de 150 vozes

abre a temporada de Natal

Um grande coro formado pelos Meninos Cantores da Academia de Comércio de JF, pelos Canarinhos de Petrópolis e pelo Coral Municipal de Petrópolis, totalizando cerca de 150 vozes, reunidos para interpretar algumas das mais populares cantatas de Bach, é a promoção que vai ser realizada dia 24, no Cine Central, em Juiz de Fora, às 20h30m, praticamente inaugurando a temporada de festejos do Natal de 85.

O Concerto Bach está sendo organizado pelo maestro Otávio Garcia, que explica que o evento vai ser "um presente de natal da Academia de Comércio ao povo de Juiz de Fora", e que ainda vão participar do concerto a Camerata Mater Verbi, a Orquestra Imecanto e a Camerata Abrarte. No programa estão as cantatas de natal nº 142 ("Uns Ist Ein Kin Geboren"), e 191 ("Gloria In Excelsis Deo").

Após esta primeira apresentação, o Concerto Bach vai ser apresentado, na semana seguinte, em Petrópolis. Para Otávio Garcia, a promoção é uma grande confraternização entre estes corais e a reunião de todas estas vozes (são dois corais de crianças e um de adultos) tem um grande valor artístico, seja pela qualidade dos grupos reunidos ou pela qualidade da programação a ser apresentada, comenta o regente, destacando a "transcendentalidade" permitida às composições, pela intensidade sonora de todas estas vozes cantando juntas.

Fazendo uma rápida avaliação sobre 85, Otávio Garcia explica que foi um ano de crescimento, que trouxe para o Mater Verbi uma nova safra de tenores e baixos. Em relação ao grupo, ele destaca a participação em encontros de corais, a apresentação regular nas missas das 9 horas da manhã, da Igreja São Sebastião, em Juiz de Fora, e destaca ainda a importância do apoio que a Academia do Comércio, através do Irmão Alcides, vem dando ao trabalho que ele e o Padre José Maria estão desenvolvendo com música dentro da entidade.

Sabe-se que os músicos de Juiz de Fora têm feito algumas reuniões para discutir um projeto musical, para a Bernardo Mascarenhas, e discutir o Centro de Música a ser criado em Juiz de Fora (proposto pelo novo presidente da Funarte, Ziraldo). Sob o assunto, Otávio Garcia diz que o mais importante "foi os músicos se reunirem, lutando por um mesmo ideal, o que torna o fato um grande acontecimento".

TRIBUNA DE MINAS

Quinta-feira, 14 de novembro de 1985