

QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades

TABLEAUS OF MEMORY: the archive as a reconstructive narrative of temporalities

Jéssica Wisniewski Dias (PPG-ACL/UFJF)¹

Resumo

O presente artigo propõe um estudo acerca de fontes primárias e seus saberes, a fim de colocá-las como possíveis reconstrutoras da memória social, deslocando-as através do tempo, para além do passado. Este artigo utiliza como ferramenta fotografias e partituras musicais encontradas no arquivo pessoal do Coral Mater Verbi – o segundo coral de meninos cantores mais antigo do Brasil em atividade, fundado em 1953 e localizado na cidade de Juiz de Fora (MG). Aplicando conceitos da memória social, história do tempo presente e velhas/novas mídias inseridos na pesquisa em arquivos, propõe-se, através das ferramentas mencionadas, pensar as intercessões entre fotografia e música nas relações de temporalidade, considerando novas roupagens de rememoração.

Palavras-chave: Memória social; Arquivologia; Fontes primárias.

Abstract

The present article proposes a study about primary sources and its knowledges, pretending to put them as part of the social memory's reconstructions displacing through time, apart from the past. This article draws on as tools photographies and music scores located in the private archive of Mater Verbi's choir – the second oldest Brazilian boys choir in activity, created in 1953 and placed in the city of Juiz de Fora (MG). Applying the social memory, history of the present and old/new media concepts inserted into the archive studies, this article intends along its tools to think about the intercessions between photography and music in temporality relations, considering new outlines of recollection.

Keywords: Social memory; Archive studies; Primary sources.

1

Bacharel em Música com habilitação em Canto Lírico (UEPA). Mestra em Artes (PPG-ACL/UFJF) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF). Bolsista CAPES. E-mail: jessicawisnie@gmail.com



1 PENSANDO A MEMÓRIA NOS ARQUIVOS E ALÉM DELES

Ao imaginar um arquivo imagina-se uma grande sala repleta de livros, documentos, monumentos e demais artefatos de um tempo passado, os quais tiveram papel de importância para determinada construção histórica em certa comunidade e que, de certo modo, ainda detêm algo sobre a identidade da mesma. Pensa-se na sala de arquivo não apenas como um “armazenador coletivo de conhecimentos” (ASSMANN, 2011, p. 369), mas também como “[...] uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta” (SAMAIN, 2012, p. 160). É possível observar que além do valor material, habitante no arquivo por meio de seus documentos físicos, há em si um valor simbólico; valor este que interage diretamente com as memórias individuais e coletivas presentes na humanidade. Memórias estas que permeiam o imaginário individual e social, participando nas construções de lembranças e esquecimentos.

Faz-se necessário, de antemão, propor algumas definições a respeito da memória: do que esta se constitui e como se dá sua atuação em um contexto social. De acordo com Halbwachs (1968), o fenômeno da memória surge a partir de lembranças individuais guardadas; lembranças tais que passadas de indivíduo para indivíduo ganharão aspecto coletivo, pois que passarão a fazer parte da formação social e cultural destes a cada instante em que forem repassadas e relembradas. Para isto, acorda-se que é necessário haver um princípio afetivo no processo de transmissão de memórias, entrelaçado pela identificação: “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). É através desta combinação ente afetividade e memória que se dá o fenômeno da rememoração, criando assim uma rede humana por onde as lembranças serão revividas sempre que acionadas. Para Silva (2016): “a rememoração não é um retorno, mas uma progressão. Não é uma tentativa de exumação, mas de revivificar a passagem irremediável do tempo” (SILVA, 2016, p. 20).

De forma aprofundada nas discussões mais atuais acerca deste fenômeno, Huyssen (2000) busca descrever a rememoração em tempos atuais como transitória e incompleta, já que com a abertura às novas mídias



e tecnologias, prenota-se uma ruptura social entre memória e cultura na medida em que se questiona: rememorar o quê? Por que, e para quem? Neste contexto, já não há uniformidade nos grupos sociais e no repasse da memória, como visto em Halbwachs (1968). Para Huyssen (2000), nossa relação com a memória e sua preservação está conectada a uma transformação de temporalidade, “provocada pela complexa intercessão de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumos, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). A rememoração como fenômeno isolado, no entanto, seja ela privada ou pública, é ainda eficiente em seu objetivo de guardar uma memória e mantê-la viva. Deve-se atentar, porém, se a mesma não está atrelada unicamente a um medo de esquecimento.

No que tange as transmissões da memória social, tomando-a como elemento vivo, atual, em constante reconstituição e suscetível de revitalizações: estas podem ocorrer por meio de um legado escrito, relacionado à memória cultural, ou por meio de um legado oral, relacionado à memória comunicativa, de acordo com Assmann (2011). Para Candau (2018), “nas sociedades modernas a transmissão de uma boa parte da memória é mediatizada (livros, arquivos, computadores etc.)” (CANDAU, 2018, p. 110). Assim, muitas destas memórias passam a ser guardadas em arquivos e coleções, sejam estes públicos, privados, pessoais, físicos ou digitais, a fim de se manterem passíveis de rememoração. Já para Pollak (1989), tendo em vista outro ponto de afirmação, o uso da transmissão oral é um fator fundamental contribuinte à memória afetiva social, especialmente no caso das narrativas documentais. Aparte os diversos meios de transmissão da memória, pode-se concluir que: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 10).

A partir de tais noções de memória e considerando seus princípios fluidos, não apenas concretos, mas também simbólicos, é possível retornar ao arquivo. Para Farge (2009), o arquivo vive por meio de sua subjetividade, através de testemunhos, ritos, costumes e memórias que ali se encontram em constante transformação, e não apenas pela sua materialidade: “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).



Por esta razão, faz-se igualmente necessário desvendá-lo de acordo com esta subjetividade, procurando nele não apenas informações que se encontram visíveis aos olhos, mas também aquilo lhe que falta: seus rasgos, suas ausências, danos e fragilidades. Corroborando Nora (1993) em sua visão de arquivo como lugar de memória: são como templos materiais ou simbólicos onde habita a memória, 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 defendem uma lembrança ameaçada de esquecimento e surgem pela necessidade de manter a memória corrente. Destaca três características presentes em tais lugares:

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).

Busca-se, a partir deste olhar simbólico para o arquivo, por meio das fontes materiais e o que elas ocultam, traçar a possibilidade de novos rumos, narrativas e meios de rememoração para o estudo de caso em questão, o Coral Mater Verbi.

1.2 CORAL MATER VERBI

O recorte do presente artigo se dá a partir do grupo de canto intitulado "Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia". O grupo foi oficialmente fundado em 1953 nas dependências do Colégio Academia, localizado na cidade de Juiz de Fora – MG. De acordo com Dias (2021), na década de 1940 o colégio em questão contava com um modesto grupo de canto, o qual foi modificado e aprimorado a partir de 1950, quando o Padre José Maria Wisniewski (1913-1995) decidiu fundar um coral mais aperfeiçoado. Relata em seus diários que a ideia de formar um grupo com crianças e jovens surgiu após noticiar a existência de corais litúrgicos católicos de meninos cantores na Europa, ou *Pueri Cantores* (em tradução livre: Crianças Cantoras). A partir de 1954 o então recente Coral Mater



Verbi passa a apresentar-se em público, já em 1955 o grupo decide aderir à batina padronizada aos moldes daquela utilizada pelos *Petits Chanteurs à la Croix des Bois* de Paris (em tradução livre: Pequenos Cantores da Cruz de Madeira). Esta, na cor branca, com a presença da cruz de madeira, usada como acessório, e posteriormente substituída nas cores vermelho e branco, ainda com a presença da cruz. O grupo traja a batina durante suas apresentações até o momento.

Em relação ao seu repertório, são executadas principalmente obras da música litúrgica, dentre cantos gregorianos, compositores do Movimento Ceciliano² como Jorge Braun, Alban Lipp, Lehmann e Peter Griesbacher, compositores renascentistas como Palestrina e Viadana, mas também arranjos de canções do folclore brasileiro e obras selecionadas da música denominada clássica. O Coral Mater Verbi possui como objetivo desde seus anos iniciais a formação humana e o ensino da liturgia cristã católica através do contato com a música; participa ativamente nos cantos de missas comuns, nos eventos do Colégio Academia e da cidade de Juiz de Fora, em festivais diversos e competições coral em âmbito nacional e internacional. Pode-se pensar no grupo como parte da história cultural da cidade.

Conforme Dias (2021), foi relatado que o fundador do grupo, Padre José Maria Wisniewski, sofria de um problema auditivo que agravou-se com o passar dos anos. Assim, a partir da década de 1970, o padre deixou por definitivo sua função de preparador vocal do grupo, passando ao cargo de diretor artístico e organista acompanhador em ocasiões pontuais. Durante este período, o qual se iniciou por volta de 1973 e findou em 1994, ano anterior ao seu falecimento, Padre Wisniewski buscou registrar todos os acontecimentos do Mater Verbi e reunir aqueles de remetiam a sua fundação e anos iniciais em formato de livros, que de certa forma funcionavam também como álbuns, recontando através de fotografias, programas de concerto, recortes de reportagem em jornal, rotinas de ensaio e partituras musicais, a trajetória do grupo e do Colégio Academia, reunindo tal material em um arquivo – o qual se encontra preservado até o momento. Estes livros são denominados e separados entre “crônicas” e “tomos”. Após o falecimento de Padre José Maria Wisniewski as crônicas do grupo passaram a ser escritas pelos regentes sucessores, fato que ocorre até o presente.

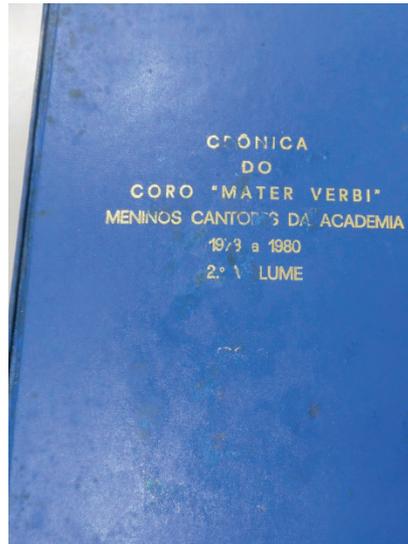
2

O movimento ceciliano, ou movimento restaurista, elaborado a partir de um decreto do Papa Pio X instaurou-se na música da liturgia cristã católica ao princípio do século XX na Europa com intuito de recuperar obras musicais pertencentes ao canto gregoriano (tradicional da igreja católica apostólica romana no século XIV), buscando uma restauração, ou mesmo um retorno da música executada durante os ritos missais, a qual vinha adotando caráter teatral e operístico, de acordo com Carvalho [200-].



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 1: Capa do 2º Volume das crônicas do Coral Mater Verbi.



Fonte: Arquivo pessoal do coral Mater Verbi (2019).

Figura 2: Um recorte de reportagem de jornal a respeito dos Meninos Cantores, quando o grupo apresentou-se na Venezuela, em ocasião de um encontro da Federação Internacional de Meninos Cantores.



Fonte: Arquivo pessoal do coral Mater Verbi (2019).

Figura 3: As batinas padronizadas utilizadas atualmente pelo Coral Mater Verbi.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2018).

Os materiais encontrados no arquivo do Coral Mater Verbi podem facilmente ser compreendidos como fontes primárias, isto é, as informações diretas, que não receberam nenhum tipo de tratamento ou interferência. Pode-se pensar em fontes primárias como manuscritos, diários, gravações de entrevista, obras de arte, músicas (partitura), fotografias, dentre outros. Como, no entanto, deve-se tratar tais fontes? O que as mesmas querem dizer sobre os seres e histórias habitantes do acervo? Quais os saberes ocultos e vestígios de lembrança que estas trazem consigo?

1.3 FONTES PRIMÁRIAS COMO SABERES

Dadas algumas noções do arquivo para além de sua materialidade e ambientação ao recorte proposto, atenta-se nesta sessão para as fontes primárias e seus usos. De acordo com Cury e Campos (1997), às fontes primárias não se deve conferir verdade absoluta, faz-se antes necessário compreendê-las como saberes, saberes estes que atuarão de forma relacional, isto é, em relação direta com o objeto pesquisado e que devem ser primeiramente ouvidas para que tal objeto tome forma, ocorrendo uma troca entre quem pesquisa, o objeto pesquisado e as fontes, o que deverá proporcionar reconstruções das mesmas:

Nas linhas de um outro enfoque, sob a direção do sentido de *ponto em relação*, as fontes primárias teriam o poder não só de propiciar explicações, como o de recebê-las. Nesse caso, as fontes e os objetos no regime da investigação e da pesquisa, manteriam uma relação de interdependência: elas fariam circular explicações que emanariam de si, deslocando os significados dos objetos, e explicações que emanariam dos objetos, alterando ou mantendo os significados que as fontes apresentam. [...] Assim, as fontes primárias igualmente se tornam passíveis de investigação e pesquisa, pois o objeto passa a infiltrar nelas significados que obrigam a reconstrução de seu lugar como fonte (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Para Farge (2009), trata-se de um jogo sensível entre semelhanças e dessemelhanças: deve-se romper o jogo de semelhanças para encontrar o que há de singular e aquilo que se deve triar e abandonar. É preciso pensar nas fontes que habitam dentro da fonte explícita e o que estas querem dizer-nos através de seus indícios, precavendo-se da identificação excessiva: "Identificar-se é anestesiá-lo o documento e a compreensão que se pode ter dele" (FARGE, 2009, p. 72). Corroborando a ideia de Cury e Campos (1997), é necessário haver uma troca para que haja o confronto, e assim esta fonte se reconstitua de uma nova maneira, tal como em uma reação química.

Determinando as fontes primárias como saberes cambiantes, que possibilitam uma troca entre quem pesquisa, o objeto pesquisado e a própria



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

fonte, é possível então observar seu caráter intertextual e interdisciplinar. Conforme Cury e Campos (1997), é intertextual, pois pode promover o cruzamento entre textos, fazendo com que haja um diálogo entre quem lê e quem escreve, transformando assim o estado do objeto pesquisado.

As atividades do leitor e do escritor se intercambiam e o objeto texto, que resulta do tecido de significados tramado por ambos, se apresenta como um espaço em movimento, um móbile sempre aberto a diferentes configurações. Todo texto é, assim, um espaço de confluência de múltiplas vozes (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Assim denota-se seu caráter interdisciplinar: pela multiplicidade de faces que o objeto pesquisado pode adquirir, cabe a quem pesquisa portar-se como agente em movimento que, igualmente, trará novos saberes para questionar as fontes e filtrá-las, decidindo o que ali será trazido à luz e o que será abandonado, criando assim uma nova realidade a partir de um determinado ponto de vista. Nesta relação, inclui-se também um jogo de memória individual e social:

No trabalho com as fontes, recuperação de matizadas memórias, também o pesquisador se verga sobre a sua própria memória, através do jogo intertextual que, agora, inclui a sua voz. Cabe ao pesquisador “suspender”, mesmo que momentaneamente, as lembranças já estratificadas, fazendo circular as que foram selecionadas para o esquecimento. Fazendo circular até mesmo as memórias irrealizadas, mas que guardam ainda o frescor de uma potencialidade futura. Atravessá-las com um olhar interdisciplinar, com um novo sentido de preservação de suas fontes é, desse modo, para ele um desafio (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Buscar compreender o arquivo e as fontes primárias em suas relações com a memória é fundamental, neste caso, para pensar o objeto a ser estudado. Este artigo propõe, a partir das premissas observadas e dos estudos de imagem, pensar em novas possibilidades de reconstituição da memória do grupo musical Coral Mater Verbi, utilizando como meio um recorte de fotografias presentes no arquivo do mesmo.



2 OS QUADROS: relação entre fotografia e memória

A estreita relação entre fotografia e memória configura-se a partir do uso da fotografia nos álbuns de família, ainda no século XIX. De acordo com Bourdieu (1965) apud LE GOFF (2003), é possível observar o gradual reconhecimento social da fotografia para famílias e grupos sociais distintos com finalidade de tornar-se instrumento de recordação social. Corroborando Sontag (1977):

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).

Ainda, para Le Goff (2003), a fotografia surge como uma revolução da memória, tornando-a mais democrática e possibilitando que esta seja guardada. Já, para Samain (2012), as fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos: representam mais do que uma lembrança a ser guardada. São envolvidas por camadas de memória que se desvelam a partir do olhar observador. De caráter anacrônico, as fotografias são compostas “de vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas)” (SAMAIN, 2012, p. 162). Deste modo, é possível reconhecê-las como meio de transmissão da memória, tal qual as memórias transmitidas pela escrita e pela oralidade; a fotografia também é espécie de narrativa.

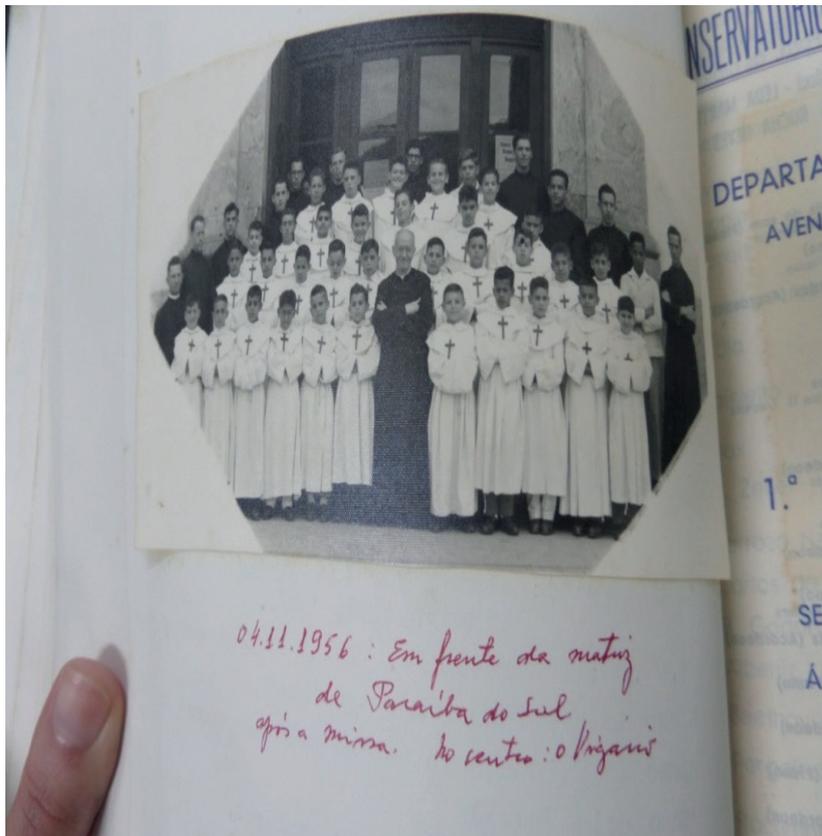
Nas sociedades contemporâneas, não se pode pensar e discutir memória sem investigar os artefatos biográficos e imagéticos que fazem parte da vida cotidiana, com especial destaque para a fotografia, tomada como documento histórico para diversas instâncias sociais, e como relicário afetivo no reduto doméstico (SILVA, 2016, p. 18-19).

Pensando, então, o registro fotográfico como aliado da memória e dos processos de transmissão da mesma, faz-se possível caracterizar os álbuns do Coral Mater Verbi (crônicas e tomos) como agentes transmissores



destas memórias individuais e coletivas, iniciadas pelo fundador do grupo e passadas de forma corrente através das diversas formações de meninos cantores e regentes preparadores ao longo do tempo. Tanto é que, exemplificando de maneira prática, a formação atual do grupo reconhece seu fundador, Padre José Maria Wisniewski, por meio de fotografias, assim criando uma nova roupagem acerca deste personagem e transmutando-o ao tempo presente. Conseqüentemente, como partes de um jogo de “quebra-cabeças” da memória, tanto padre José Maria quanto os demais regentes e diretores do grupo, continuarão a ser recriados e rememorados a cada vindoura geração de meninos cantores, em suas memórias individuais.

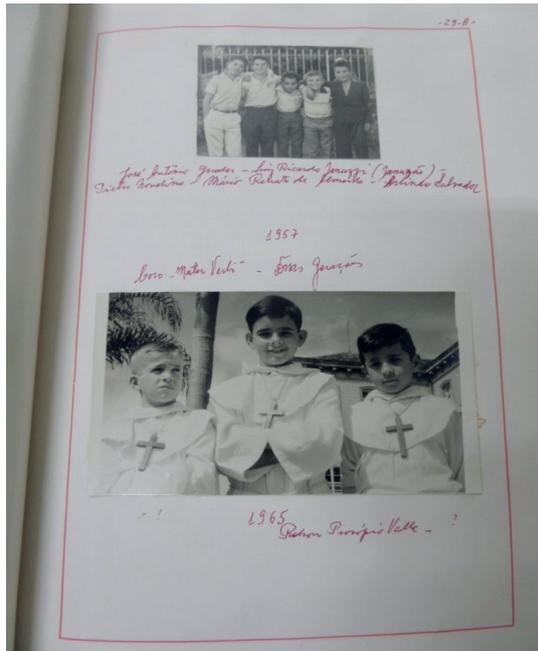
Figura 4: Fotografia anexada por Pe. José Maria Wisniewski no “Tomo II – Crônica Reconstituída da Academia” mostrando uma das primeiras formações do Coral Mater Verbi, no ano de 1956, após missa em frente da igreja matriz de Paraíba do Sul. Observa-se ainda o uso das batinas brancas.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

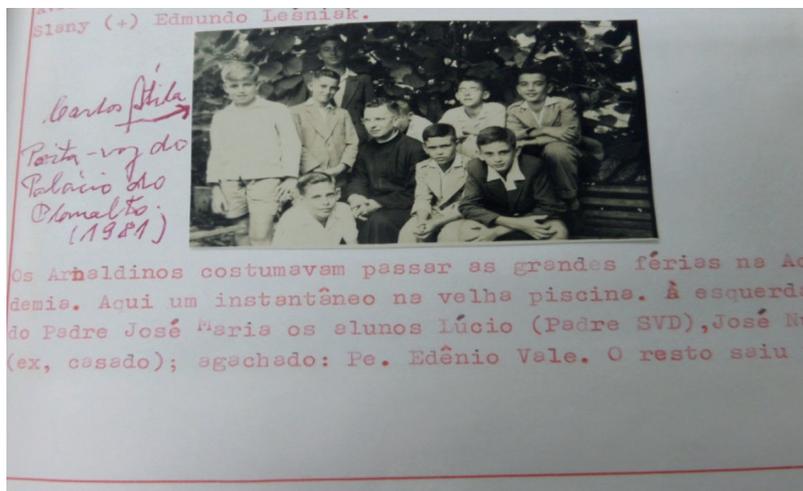
QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 5: Fotografias anexadas por Padre José Maria Wisniewski ainda no Tomo II, retratando meninos cantores das primeiras formações do coral.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 6: Ainda das primeiras formações de meninos cantores, desta vez com Padre José Maria ao centro. Observa-se os detalhes de relato escritos pelo Padre e, inclusive, os feitos de alguns dos meninos da fotografia após adultos.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Para Halbwachs (1968), esta transmissão por meio de imagens se dá em forma de quadros, os quais denomina como “quadros coletivos da memória”: São narrativas contidas em imagens, as quais passadas de gerações antigas até as atuais, acabam por tornar-se parte da memória não só coletiva como individual, agindo como se o indivíduo presente houvesse experimentado as mesmas sensações da geração passada, assim, incorporando esta memória e o sentimento de pertencimento referente a ela.

Tanto é verdade que os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado isso tudo. A história não é todo o passado, mas também não é tudo aquilo que resta do passado. Ou, se quisermos, ao lado de uma história escrita, há uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência. Se não fosse assim, teríamos nós o direito de falar em memória, e que serviço poderiam nos prestar quadros que subsistiriam apenas em estado de informações históricas, impessoais e despojadas? (HALBWACHS, 1968, p. 66-67).

Os quadros, por sua vez, são muito mais do que datas e informações; querem-nos falar de um determinado tempo (ainda em transformação), pois que modificam-se através da experiência, dos ritos e da rememoração afetiva de quem os observa no tempo presente, perpassando a questão temporal. Para Silva (2016), a trama visual acaba por tornar-se uma extensão do discurso oral, com base em construir uma crônica familiar que alimente o culto à memória, sendo a imagem o componente chave para os jogos de lembrança e esquecimento:

Lembrança e esquecimento se relacionam de forma dialética: não existe memória sem a ambivalência entre as duas instâncias. O componente que amalgama esses extremos é a imagem. É o relevo ou apagamento das impressões memoriais que sustentam a dinâmica interna entre recordar e esquecer (SILVA, 2016, p. 17).



Nestas construções há de se considerar a representação e auto-representação contidas nas narrativas da imagem. De acordo com Kossoy (1998) é através dos testemunhos fotográficos que se torna possível criar imaginários nítidos acerca das construções das imagens. Afirma Silva (2016): “A fotografia – enquanto suporte memorial – acaba se confundindo com as imagens mentais. Torna-se uma espécie de prótese da memória” (SILVA, 2016, p. 19). Para compreender melhor a função narrativa suportada pela imagem fotográfica, há de se recorrer novamente à rememoração: para narrar um relato ou uma imagem é preciso rememorá-los, trazê-los ao presente, em suas tramas reais e imaginárias.

O papel narrativo deve ser compreendido em seu sentido mais amplo, englobando desde os relatos espontâneos de uma conversa entre conhecidos, as anotações íntimas em um diário ou a narrativa ampliada proposta pela historiografia (SILVA, 2016, p. 22).

Nesse sentido, é possível observar uma construção narrativa a partir das crônicas e tomos do Coral Mater Verbi, onde Padre José Maria Wisniewski desenvolve o papel de narrador dos feitos do grupo, a fim de rememorar e registrar os acontecimentos passados e presentes. Pode-se pontuar neste tipo de construção a questão da representação, mais certamente caracterizada neste contexto como uma teatralização, presente no ato fotográfico. De acordo com Menezes (1998), a fotografia aqui se mostrará como uma representação que se dá para além da trajetória pessoal, onde deve ser levada em consideração uma construção de subjetividades a partir da imagem mostrada. Portanto, a mesma é portadora de um caráter performático. Corroborar Silva (2008): “A foto é um ato teatral, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação” (SILVA, 2008, p. 31 apud SILVA, 2016, p. 67).

Ainda para Silva (2016), esta é uma teatralização que ocorre pela seleção de momentos que deveriam ser preservados, afinal: “A fotografia é resultante de uma escolha, de uma ocasião ou de um aspecto das relações da família, que habitualmente, vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico” (LEITE, 2001 p. 95 apud SILVA, 2016, p. 67). Abaixo vê-se o exemplo desta teatralização em algumas imagens presentes no Tomo II.



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades

Jéssica Wisniewski Dias

Figura 7: Padre José Maria Wisniewski em ato de conversar com dois meninos cantores. Na imagem nota-se claramente um ato de representação; propondo mostrar as bases educacionais do colégio, os meninos atentos ouvindo seu superior, como quem lhes fala uma palavra importante.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

À questão da imagem enquanto narrativa, acrescenta Manguel (2001) a ideia de que é apenas possível experimentar aquilo que já se conhece, posto que um indivíduo traduz uma imagem a partir de sua própria experiência e do que foi transmitido como conhecimento não apenas iconográfico, mas também relacionado ao seu meio social, privado e outras questões. Por fim: “Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas [...]” (MANGUEL, 2001, p. 28), não sendo estas fixas, imutáveis ou invariáveis.

2.1 IMAGENS ENQUANTO AGENTES RECONSTRUTORES

Analisadas as premissas do impacto do registro fotográfico na memória e como esta atua enquanto narrativa social e privada dentro da questão temporal, torna-se possível observar suas perspectivas futuras: de acordo com Sontag (1977) e Candau (2018), há no momento da contemporaneidade uma espécie de proliferação excessiva na produção de imagens, a qual se manifesta de maneira crescente desde o último século. É possível considerar que os usos da imagem se fragmentaram e tornaram-se fluidos, causando uma expansão descontrolada, a qual Candau (2018) denomina como “iconorreia”: uma “profusão de imagens (difundidas continuamente, tratadas, estocadas)...” (CANDAU, 2018, p. 111). Imagens passam a ser descartáveis uma vez que a troca e o repasse destas se dão de forma rápida e incessante.

Diante deste panorama, questiona Elsaesser (2018): até que ponto a imagem digital é um ponto de ruptura em relação à criação de imagens ou apenas uma continuação tecnológica da história, a qual ainda não se apreendeu completamente? De ambas as maneiras, as mídias digitais acabaram por afetar de forma mais direta os jogos de lembrança e esquecimento. Como observa Candau (2018), os esquecimentos ou apagamentos, inclusive voluntários, tornaram-se algo comum. Entretanto, faz-se necessário pontuar que mesmo estes fazem parte do ato da lembrança.

História e memória entram em interseção e conjunção quando passa-se a compreender o passado como parte do presente e vice-versa, com intuito de desvendar e evidenciar as lacunas, os vestígios, através das mais variadas fontes. Quanto ao futuro, este também está contido no presente e nas múltiplas alterações dos traços memoriais. Conclui-se: há tensão no ato de presentificar, pela expectativa do futuro. Relacionando esta ideia ao registro fotográfico, Elsaesser (2018) diz: “Nós nos interessamos pela indexicalidade da fotografia porque a perdemos no pixel pós-fotográfico” (ELSAESSER, 2008, p 86). Em suma, a preservação das velhas mídias se dá por um impulso de nostalgia, afim de tornar parte do presente determinado tempo. Deve-se atentar que a nostalgia não se trata de um elo ou de uma adoração ao passado, mas sim de uma ação própria da memória coletiva, a qual também vive e se modifica na rememoração, transpondo fatos do



passado ao tempo presente em nova roupagem e, conseqüentemente, alterando a visão futura sobre o fato. Pode-se pensar na nostalgia compreendida como um afastamento temporal e espacial do fato/objeto passado e, graças a este fenômeno, é que a rememoração, mais uma vez, se torna possível.

A estas presentificações e ausências suscita-se a criação de lembranças simuladas: para Halbwachs (1968), quanto menos nítida a lembrança, mais esta abre possibilidades a quem a enxerga através da imagem, e do ponto de vista em que se encontra, provocando a criação de novas condições e realidades. Corrobora Kossoy (1998) ao destacar as fotografias como dotadas de múltiplas faces, o que vem também a facilitar o processo de criação de novas realidades. Junto a isso, é de importância destacar que imagem fornece testemunho, no entanto não confere verdade absoluta, podendo ser passível de transformação e alteração, oferecendo, por sua vez, a possibilidade de interpretação. Em frente às mídias digitais, tais possibilidades abrem-se ainda mais.

Corrobora Flusser (2012, *apud* POLICENA; QUIROGA, 2019), trazendo a fotografia no século XX e XXI como technoimagem, isto é, projetada através de programas em linguagem computacional e executada por aparelhos eletrônicos. As imagens passam por um processo de abstração, podendo ser imaginadas,³ fora de uma linha do tempo linear contida em passado, presente e futuro. Apresentam-se, por sua vez, de forma descontínua. É aí que reside seu problema quanto à veracidade:

A imagem técnica não faz referência a um passado ou futuro da consciência histórica: está num plano formalístico atemporal, de modo que, sem o conhecimento específico do programa, não há qualquer referência que permita falar seguramente a respeito de sua veracidade (POLICENA; QUIROGA, 2019, p. 12).

Discutem-se aqui as possibilidades da imagem fotográfica no tempo presente e futuro, observando a partir deste estudo a problemática que envolve a veracidade e realidade da fotografia quando esta passa a ser dependente de mídias digitais, não mais estando condicionada a uma causalidade linear temporal. Porém acrescenta-se, de um outro ponto de

3

"Ao fundo das imagens não há mais um mundo natural de primeira ordem, mas programas que podem ser decifrados, editados e manipulados para projetar realidades alternativas" (POLICENA; QUIROGA, 2019, p. 12).



vista, que é possível pensar nos apagamentos, nas ausências e nas cercanias cibernéticas como contribuintes para a reconstrução da memória, mesmo que esta reconstrução seja elaborada de maneira fictícia: “deve-se aplicar também a afirmação de que as novas e antigas mídias estão destinadas a convergir num “hipermeio” digital” (ELSAESSER, 2018, p. 80). A união dos fenômenos midiáticos à fotografia pode, por sua vez, também ser uma forma de presentificar o passado, transpondo temporalidades e participando como agente de rememoração através de sua reprodução nos mais diversos meios.

Afinal, considerando a fragilidade do tempo e sua maneira involuntária de esvair-se, constata-se a impossibilidade de recontar o passado de forma intacta, estando a memória e as fontes arquivadas à mercê de quem as utiliza no tempo presente e para quais fins. Afirma-se ainda: “O homem não se lembra do passado, ele o reconstrói sempre... Ele parte do presente – e é por intermédio dele, sempre, que ele conhece, que ele interpreta o passado” (FEBVRE, 1953 apud DOSSE, 2012, p. 8). A mesma premissa pode ser aplicada à questão da fotografia, sendo esta parte de uma temporalidade não linear e passível de interpretações. Interpretações estas que podem ser manipuladas a partir do olhar presentificado, ou seja, do tempo presente de quem a interpreta, deixando-a, enfim, em aberto e em eterno estado de suspensão, como parte de uma trama temporal.

3 A PERFORMANCE E O REGISTRO MUSICAL ENQUANTO APARATOS DA MEMÓRIA

Ao adentrar no arquivo do Coral Mater Verbi e folhear as crônicas e tomos, é possível observar registros de apresentações do grupo executando algumas obras musicais compostas pelo Padre José Maria Wisniewski. Da mesma forma, encontram-se diversas partituras de sua autoria no arquivo. No entanto, não há registro de gravação e registro de performance de nenhuma de suas obras. É sabido que o Coral Mater Verbi gravou álbuns em formato de disco LP e CD. De acordo com Dias (2021), o primeiro álbum em LP do coral foi gravado em 1984, sob a regência de Otávio Garcia e direção artística de Padre Wisniewski. Após este, foram lançados outros quatro álbuns, sendo um LP e três CDs, somando cinco registros fonográficos. Destaca-se um lançamento de relevância, datado de 1993, sob a regência de Fernando Vieira: um CD não apenas voltado para a música litúrgica, mas também para a música de câmara brasileira, no qual o grupo executou obras de Ernani Aguiar e Osvaldo Lacerca, renomados compositores da música de concerto brasileira do século XX.⁴

4

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 correspondências e repertório entre o Padre José Maria Wisniewski e Osvaldo Lacerca.



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 8: Primeiro LP do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, sob regência de Otávio Garcia. O mesmo encontra-se preservado no acervo do coral.



Fonte: Acervo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 9: Início da “Missa Recordação” composta pelo Padre José Maria Wisniewski, a qual consta ter sido ensaiada, em diário do coral. Este é apenas um pequeno exemplo das diversas obras do Padre. Muitas chegaram a entrar em programas de concerto e missas comuns, sem, no entanto, possuírem um registro fonográfico ou visual. Sabe-se apenas de suas execuções por meio dos registros escritos.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Observados os suportes materiais, tal como o caso do recurso escrito (inclui-se a partitura musical) e da fotografia, enquanto guardiões de memórias, e tomando como premissa ainda o princípio simbólico desta, há de se propor também uma análise de reconhecimento da performance e da gravação musical enquanto aparatos da memória. Em conceito elaborado por Flusser (1985) os aparatos técnicos tratam-se não apenas de uma ferramenta ou máquina, mas também de um objeto imaterial, que age como prolongamento da função humana. Ou seja, o aparato torna possíveis interfaces e diálogos entre o ser humano e o mundo através de novas mídias. A partitura, por exemplo, seria aqui considerada uma velha mídia.

Nota-se que a performance musical faz parte de um contexto sociocultural, fato este que possibilita sua conexão direta com o conceito de memória abordado em Halbwachs. Corroboram Baldutti e Castello Branco (2020):

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

Neste contexto, a performance e a gravação musical relacionam-se diretamente com a memória a cada vez que determinada obra é acessada e “performada” para um público, entrando em estado de ressignificação e rememoração. Também vale ressaltar a gravação dos processos de performance enquanto potencialidade visual, colaborando em uma nova visão da performance. Por isto, a gravação aqui destaca-se também como aparato.

É viável, por exemplo, pensar nos processos de performance de obras musicais escritas por Padre José Maria Wisniewski para que seja possível compreendê-las enquanto parte de uma memória social, a qual se encontra em constante transformação, pela rememoração, explorando também seu caráter único, por não mais ser esta um produto unicamente subjugado à linguagem musical escrita.⁵

5

[...] somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento (COOK, 2006, p. 7).



A gravação musical entraria juntamente à performance enquanto aparato por esta ser compreendida enquanto técnica mnemônica (técnica de memorização). De acordo com Machado (2015), a gravação musical possui em sua finalidade, desde o advento fonográfico e principalmente ao longo do século XX, registrar sons e, por conseguinte, fixar memórias. Explica:

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

Já a performance musical, cada vez sendo reconhecida como processo independente e de participação coletiva, é destacada como “[...] o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte” (ZUMTHOR, 2011, p. 64; apud ALMEIDA, 2007, p. 50). Para Schechner,

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

3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Padre José Maria Wisniewski deixou sua obra musical e diários diversos em suporte escrito, o que permite certa transmissão de sua memória, porém não a longo alcance, já que é sabida a deterioração das fontes materiais



mediante a ação do tempo. Considerou-se, portanto, neste estudo a performance musical em seus processos junto ao registro fonográfico e visual como adicionais plausíveis para que ocorra uma rememoração do Coral Mater Verbi de forma amplificada, para além daquilo que preexiste no arquivo e do que se possa transmitir através de agentes sociais e afetivos.

A partir de tal olhar seria possível, junto às demais fontes, vislumbrar diversas temporalidades, colocando passado, presente e futuro do grupo em estado de resignificação, permitindo que sua memória possa manter-se viva e transformada sempre que acessada, tendo em consideração o princípio simbólico presente no arquivo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2018.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006. p. 05-22.

CURY, E. N.; CAMPOS, M. Z. F. Fontes primárias: saberes em movimento. *Revista da faculdade de educação*, São Paulo, v. 23, n. 1-2, 1997, on-line. Disponível em: <<https://www.scielo.br/journal/rfe/about/#about>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

DIAS, Jéssica Wisniewski. *Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras*. 2021. p. 130. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – UFJF, Juiz de Fora.



DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. Tradução: Sílvia Maria Fávero Arend. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, 2012, p. 5-22.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: SESC, 2018.

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

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

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

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

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

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

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. *Revista história*, São Paulo, v. jul.-dez, n. 173, 2015. p. 457-484.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg; Cláudia Strauch.. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-104. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>>. Acesso em: 25 jan. 2021.



POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLICENA, Guilherme; QUIROGA, Tiago. Comunicologia de Vilém Flusser: por uma compreensão epistemológica da midiatização. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISAS EM MUDIATIZAÇÃO E PROCESSOS SOCIAIS. *Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais*, n. 3, 2019, [S.l.]. *Anais...* São Leopoldo: Unisinos, 2019. p. 1-18. Disponível em: <<https://mediaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-artigos/article/view/297>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

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

SCHMIDT, Maria Luísa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 4, n. 1-2, 1993, p. 285-298. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SILVA, Michel. O. *Saudades eternas: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade*. 2016. p. 123. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UEL, Londrina.

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

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