

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS**

ANDREY GARCIA BATISTA

**FREI BERNARDINO BORTOLOTTI (1896-1966)
E A CENA MUSICAL EM LAGES:
UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA
NA SERRA CATARINENSE**

FLORIANÓPOLIS, SC

2009

ANDREY GARCIA BATISTA

**FREI BERNARDINO BORTOLOTTI (1896-1966)
E A CENA MUSICAL EM LAGES:
UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA
NA SERRA CATARINENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

Co-orientadora: Prof^a. Dra. Márcia Ramos
de Oliveira

FLORIANÓPOLIS, SC

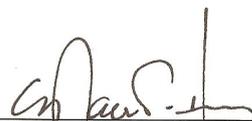
2009

ANDREY GARCIA BATISTA

FREI BERNARDINO BORTOLOTTI (1896-1966) E A CENA MUSICAL EM LAGES:
UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA
NA SERRA CATARINENSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler (orientador)
UDESC



Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC



Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
UNESP

Florianópolis, maio de 2009

Este trabalho é dedicado
à minha avó materna,
a Professora Bertolina Passos Garcia.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Marcos Holler, por mais uma orientação precisa, ponderada e paciente.

A minha co-orientadora Prof^ª. Márcia Ramos, pela gentileza e interesse em dar sua contribuição para este trabalho, pelas sugestões inspiradoras, pela simpatia.

Aos professores do PPGMUS/UDESC, Sérgio Figueiredo, Acácio Piedade, Maria Ignez Cruz Mello (*in memoriam*) e Guilherme de Barros, pela energia durante a trajetória no curso. Aos colegas do PPGMUS, Simone, Roberto, Júlio, Mauro, Vanilda, Ana Paula, George, Vânia, Patrícia, pela amizade e pelas experiências (musicológicas, psicológicas, enológicas) compartilhadas.

Aos professores Rogério Budasz e Vanda Bellard Freire, e especialmente ao Prof. Paulo Castagna, pela importante contribuição com críticas e sugestões.

Ao maestro Nelson Jacob Bunn, regente do *Coral Frei Bernardino*, cuja contribuição foi fundamental para o sucesso deste trabalho. Agradeço pela paciência, pela confiança, pela simpatia, pela boa vontade em me receber, pelas valiosas informações durante os bate-papos, e por ter aberto seu incrível acervo particular para a pesquisa. Sem a colaboração do maestro Nelson Bunn este trabalho não seria possível.

Ao Museu Histórico Thiago de Castro e suas colaboradoras Ariane, Carla e em especial a Eveline Andrade, pela atenção, pela simpatia, pela ajuda, pelo atendimento sempre pronto e extremamente cordial, pela agradável companhia

durante as sessões de pesquisa, e por tratar o acervo mais importante da região serrana com tanto cuidado, responsabilidade e esmero.

A todas as pessoas ligadas aos demais acervos visitados: Convento Franciscano São José, Casa Paroquial, Cúria Diocesana de Lages, Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina e Biblioteca Nacional.

Por gentilmente emprestarem seus talentos e algumas horas de seu valioso tempo para a gravação incluída neste trabalho (e por já termos compartilhado o prazer de estar no mesmo palco), meus sinceros agradecimentos a Renato Pimentel, do Estúdio *The Magic Place*, e ao grupo *Cantus Firmus*, em especial ao seu diretor, Jefferson Bittencourt, ex-colega de graduação e de música medieval, por quem, devido a seu “toque de Midas musical”, tenho grande admiração desde os saudosos tempos do *Vox Organalis*.

A Sérgio Sartori, Tânia Kotchergenko e Prof^a. Sara Nunes, pelas trocas de idéias, e especialmente à historiadora Prof^a. Scheyla Tizatto, pela valiosa ajuda com o projeto inicial, pelos primeiros contatos com as fontes, por ter aberto e transformado minhas primeiras visões.

A meus colegas da UNIPLAC, Profs. Vera Rejane, Vanir Peixer, Rodrigo Paiva, Paulo Gekas, Larissa Bellé, Nanci da Rosa, e a meus alunos (alguns já colegas) Tati, Vivi, José Rodrigo “Perdido”, João, Del, Evandro, Juliano, Felipe, André, pelo companheirismo, pela amizade e pelo apoio.

A todos os amigos que me ensinaram algo durante a minha trajetória musical, e mais recentemente, que me influenciaram na decisão de cursar o mestrado, que contribuíram com incentivo, com palavras de força e com *good vibrations*, e acompanharam, de perto ou de longe, o desenvolvimento desta empreitada: Gi Schneider, Luciano “Zumbi” e Tati, família Gross — Fernando e Renata, Dago e Gab, Elisa, Dona Ilca, Seu Siegbert — Cristiano e Carin, Ellen, Tiago e Gisele, Maurício Neves, Patrick Cruz, Evelise Nunes, Fabiano Chiquetti e Nini, Gustavo Barreto, Luciano Mendes, George Farias, Luiz Henrique “Pinky” e Clarissa, Adri e Déia Villa Real, Alicia Cupani, Thayse, Verônica Kimura, Mari Klug, Day Thiesen, Juli, Luciana Amorim, Maira Tomio, Josi, Ju Borghetti, Allan de Paula Oliveira, Luciano Stimamiglio, Jaques Casagrande e Nelo Casagrande, Alexandre Demétrio

(*in memoriam*) e Lílian, Suzi, Dai Oliveira, Aline, Bia, Formiga, Nelson, Valdemar, Rodrigo “Biga’s”, John, Paul, George, Ringo, Ludwig, Frédéric. Se seu nome está aqui, é porque você contribuiu de alguma forma para que isto tudo se tornasse realidade. Muito obrigado (perdoem-me se esqueço de alguém).

Ao amigo Sérgio da Silva (*in memoriam*), que de uma forma inesperada, mas muito feliz, ajudou-me a entrar em contato novamente com a vida acadêmica.

A meus familiares, por tudo.

A realização deste trabalho contou com o auxílio financeiro da CAPES.

*O homem em sociedade
constitui o objeto final
de toda pesquisa histórica.*

Georges Duby

RESUMO

BATISTA, Andrey Garcia. **Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages**: uma contribuição para a historiografia da música na Serra Catarinense. 2009. 157 p. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966), padre franciscano nascido em Descalvado (SP), foi músico, regente e compositor, e residiu por aproximadamente três décadas em Lages, região do Planalto Serrano, em Santa Catarina. O frei trabalhou na administração eclesiástica e na imprensa católica, atuando, paralelamente, na prática musical sacra como compositor e regente. À época de sua chegada, no final da década de 1930, a cidade possuía uma movimentada cena artístico-musical, com a qual o frei mantinha certo grau de relação; os registros documentais deste cenário estão nos vários acervos ainda presentes na cidade. Vinculada à sua trajetória religiosa, a formação musical do frei Bernardino se desenvolveu durante a vigência do *Motu Proprio Tra Le Sollicitudini* (código de leis escrito pelo papa Pio X, em 1903, que versava sobre os parâmetros a serem adotados para prática musical sacra), além de ter sofrido influência dos preceitos defendidos pelo chamado movimento cecilianista, surgido na Europa, no século XIX, que preconizava uma reforma da música católica. Na sua obra musical predominam as peças para coro *a cappella*, a quatro vozes mistas. Durante os anos em que viveu em Lages, a sua atuação, seja como sacerdote, músico, jornalista ou líder eclesiástico, colocou o frei Bernardino numa singular posição de centralidade, e lhe conferia um papel social de mediação entre diferentes grupos sociais.

Palavras-chave: História da música em Santa Catarina. Musicologia histórica. Música sacra.

ABSTRACT

BATISTA, Andrey Garcia. **Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages**: uma contribuição para a historiografia da música na Serra Catarinense. 2009. 157 p. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

Friar Bernardino Bortolotti (1896-1966) was a Franciscan priest who lived for about three decades in Lages, state of Santa Catarina, Brazil, working as a musician, conductor and composer. The friar worked locally in the ecclesiastical administration and in the Catholic press, acting at the same time in sacred musical practice as a composer and choir director. By the time of his arrival, in the end of the 1930 decade, there was a busy artistic-musical scene in the city, to which the friar maintained certain degree of relationship. Linked to his religious path, the musical formation of the friar developed during the validity of *Motu Proprio Tra Le Sollicitudini* (code of musical laws written by the Pope Pius X in 1903); beyond this, his music was also influenced by composers of the cecilian movement. In Friar Bernardino Bortolotti's musical work, pieces for 4-voice choir prevail. During the years that he lived in Lages, his activities (as a priest, musician, Catholic journalist or ecclesiastical leader) put Friar Bernardino in a particular position of centrality which granted him a role of mediation among several different social groups.

Key words: Music history in Santa Catarina. Historical musicology. Sacred music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Jazz-Orquestra América</i>	59
Figura 2: Frei Bernardino Bortolotti	76
Figura 3: Banda colegial do Colégio São Luiz, Rio Negro, 1924.....	79
Figura 4: Orquestra do Colégio São Luiz, Rio Negro, 1926	79
Figura 5: capa de um exemplar da revista <i>Música Sacra</i> , fev. 1947	93
Figura 6: Programa dos concertos de inauguração do órgão da Catedral	95
Figura 7: Cerimônias da “Páscoa dos Militares”	99
Figura 8: <i>Tantum ergo</i> , de Franz Witt (excerto).....	115
Figura 9: <i>Veni, Creator</i> , de Franz Witt (excertos)	115
Figura 10: <i>Glória ao Pai</i> , de Frei Bernardino Bortolotti.....	116
Figura 11: Frei Bernardino junto de autoridades da cidade de Lages.....	122

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1 Referencial Teórico.....	21
1.2 Revisão de Literatura.....	23
1.3 Metodologia	25
1.4 Fontes e Acervos.....	28
1.4.1 Fontes Primárias	30
1.4.1.1 Documentos impressos	30
1.4.1.2 Registros documentais manuscritos.....	31
1.4.1.3 Partituras impressas.....	31
1.4.1.4 Partituras manuscritas	32
1.4.1.5 Registros iconográficos	32
1.4.2 Acervos consultados em Lages	33
1.4.2.1 Arquivo da Casa Paroquial da Catedral de Lages.....	33
1.4.2.2 Acervo de partituras antigas do <i>Coral Frei Bernardino</i>	34
1.4.2.3 Acervo particular do regente do <i>Coral Frei Bernardino</i>	35
1.4.2.4 Biblioteca do Convento Franciscano São José	36
1.4.2.5 Museu Thiago de Castro	39
1.4.2.6 Arquivo da Cúria Diocesana de Lages	41
1.4.2.7 Outros acervos em Lages.....	42
1.4.3 Acervos em outras cidades	43
1.4.3.1 Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina	43
1.4.3.2 Biblioteca Nacional	44

2. O CENÁRIO: LAGES, MEADOS DO SÉCULO XX	46
2.1 A cena artística e a música	52
2.1.1 Bandas, orquestras, <i>jazz-bands</i> , grupos teatrais, artistas locais, artistas de fora: personagens na cena	55
2.1.1.1 Grupos teatrais e sociedades musicais	55
2.1.1.2 Bandas e <i>Jazz-bands</i>	58
2.1.1.3 Artistas visitantes.....	59
2.2 Retrospectos sobre a trajetória da Igreja Católica na região: a atuação da Ordem dos Frades Menores em Lages	62
2.2.1 A imprensa católica	69
2.2.2 A música sacra.....	71
3. O PERSONAGEM: FREI BERNARDINO BORTOLOTTI, O. F. M.	74
3.1 Esboços para uma biografia	74
3.1.1 Nascimento, formação e início de carreira	77
3.1.2 A fase em Rio Negro: 1923-1938	78
3.1.3 A permanência em Lages: 1938-1966	81
3.1.3.1 O trabalho na imprensa	82
3.1.3.2 Atuação musical	87
3.1.3.3 Frei Bernardino e a música leiga	96
3.2 Aspectos da obra musical do frei Bernardino Bortolotti	100
3.2.1 A legislação eclesiástica sobre música sacra	103
3.2.2 O movimento ceciliano e a restauração de Pio X: o <i>Motu Proprio</i> de 22 de novembro de 1903	103
3.2.3 Outras cartas papais sobre música sacra após 1903	108
3.2.4 O desdobramento, a discussão e recepção das normas musicais eclesiásticas no Brasil	110
3.2.5 Características estéticas da obra do frei Bernardino: a influência das leis eclesiásticas e do cecilianismo	112
4. O PAPEL: A CENTRALIDADE E A MEDIAÇÃO NA ATUAÇÃO DO FREI BERNARDINO	117
4.1 Mediação entre grupos sociais no contexto ideológico: relações entre Igreja e elites	119
4.2 Mediação na atuação musical	126
4.2.1 No contexto da música católica.....	126
4.2.2 No contexto da modernização da cidade	128

5. CONCLUSÃO.....	131
6. REFERÊNCIAS.....	133
6.1 Referências bibliográficas.....	133
6.2 Fontes.....	140
6.2.1 Documentos eletrônicos.....	140
6.2.2 Documentos manuscritos.....	140
6.2.3 Fontes das ilustrações	141
6.2.4 Impressos.....	141
6.2.5 Partituras eletrônicas.....	142
6.2.6 Partituras impressas.....	142
6.2.7 Partituras manuscritas.....	143
6.2.8 Periódicos/jornais/revistas.....	144
ANEXOS	145
Anexo 1: Relação de acervos e documentos	146
Anexo 2: Levantamento de obras do Frei Bernardino Bortolotti.....	148
Anexo 3: <i>Antoni Beatissime</i> , Frei Bernardino Bortolotti — edição diplomática.....	150
Anexo 4: Gravação de <i>Antoni Beatissime</i> — créditos	153
Anexo 5: <i>Tantum ergo</i> , Frei Bernardino Bortolotti	154
Anexo 6: <i>O Esca viatorum</i> , Frei Bernardino Bortolotti	155
Anexo 7: <i>Tantum ergo</i> , Franz Witt.....	156
Anexo 8: <i>Veni, Creator</i> , Franz Witt.....	157

1. INTRODUÇÃO

A cidade de Lages, situada na região central do Planalto Serrano, no Estado de Santa Catarina, foi durante as primeiras décadas do século XX o palco de uma relevante cena musical. Ao longo da primeira metade daquele século, a região desfrutou de um avanço econômico e político que, entre outros fatores, parece ter contribuído para o surgimento de uma quantidade significativa de manifestações artísticas na pequena cidade interiorana. Durante este período — além de clubes, teatros, cinemas e sociedades artísticas —, havia na cidade uma soma considerável de músicos, que se organizavam em conjuntos e em associações musicais: existiu em Lages uma grande quantidade de grupos, entre bandas, orquestras, até *jazz-bands* (COSTA, 1982), atuando em diferentes espaços, cujo número também aumentava em função do crescimento urbano. Exemplos podem ser encontrados em fontes da década de 1940, as quais mencionam nomes de vários agrupamentos e sociedades musicais, somando aproximadamente duas dezenas, entre agremiações, orquestras, bandas, *jazz-bands* e coros. A cidade também costumava receber artistas de outras cidades e mantinha uma assídua programação de concertos e recitais em seus teatros. Até agora, pouca atenção tem sido dada por pesquisadores a este contexto, que certamente merece um olhar mais atento por parte dos estudos historiográficos sobre as práticas musicais em Santa Catarina.

Dentro deste ambiente também aconteceram importantes manifestações musicais ligadas à Igreja Católica. O desenvolvimento da prática musical sacra esteve relacionado ao processo de restauração das instituições católicas na região, que teve início por volta da última década do século XIX: assim como o Estado, que acabara de passar por mudanças significativas, como a abolição da escravatura e a Proclamação da República, a Igreja no Brasil encontrava-se em uma intensa fase de transição, marcada por transformações que contribuíram para sua reestruturação e

fortalecimento. Neste processo, as congregações religiosas estrangeiras tiveram participação fundamental (SERPA, 1997). Em Santa Catarina, e mais especificamente na região do Planalto Serrano, logo no início da década de 1890, a chegada da comunidade dos religiosos franciscanos, a Ordem dos Frades Menores (OFM), ajudou a impulsionar o crescimento da Igreja e das ações por ela desenvolvidas, bem como do seu poder enquanto instituição. A presença permanente do catolicismo oficial e o aumento da atuação eclesial na região trouxeram profundas mudanças para a cidade. Em função disto, Lages presenciou eventos marcantes, tais como a implantação dos educandários religiosos, o nascimento de uma corrente de orientação católica na imprensa local e a construção de obras arquitetônicas que causaram grande impacto na configuração urbana da cidade. A edificação da nova catedral — onde mais tarde seria instalado um “grande órgão”, descrito pelos jornais da época como “monumental” (COSTA, 1982) — simbolizou esta nova fase da Igreja, estruturada e consolidada, o que possibilitou o surgimento de um ambiente propício para as práticas musicais sacras.

A presente dissertação consiste em um estudo histórico-musicológico sobre a trajetória do frei Bernardino Bortolotti (1896-1966). Frei Bernardino era sacerdote católico, membro da ordem franciscana, e atuou em Lages em meados do século XX. Durante o período em que viveu na cidade, o franciscano desenvolveu atividades relacionadas à música católica como regente e compositor. Paralelamente ao seu trabalho musical, também exerceu funções administrativas junto às lideranças da Igreja na região; além disso, ainda esteve diretamente ligado à imprensa local, dirigindo o jornal de orientação católica *Guia Serrano*, para o qual escrevia regularmente como colunista.

É a este momento histórico da cidade serrana, no qual estão envolvidos diversos componentes contextuais — ascensão política e econômica, estruturação e crescimento urbano, transformações sócio-culturais, consolidação da Igreja —, que o aparecimento do personagem em questão está associado. Na sua trajetória, o frei Bernardino Bortolotti estabeleceu ligações com todos estes fatores, em maior ou menor grau. Além disso, sua atuação como musicista na Igreja local parece ter sido bastante representativa: desde sua chegada em Lages — em 1938, onde permaneceu até sua morte, em 1966, aos 69 anos — o frei atuou não somente como compositor, mas como organista, professor, preparador de cantores, diretor e regente de coros e de conjuntos instrumentais. Frente a isto, a partir dos estudos

preliminares realizados durante a elaboração do projeto de pesquisa, um dos possíveis direcionamentos que surgiram para a investigação no que diz respeito a tal atuação, foi o de estabelecer uma analogia entre a natureza do seu trabalho com o de um mestre-de-capela, o profissional encarregado pelos trabalhos musicais na igreja, que incluía direção, regência e preparo de coro, aulas de música e preparação para o serviço litúrgico (cf. CASTAGNA, 2002; HAGGH e POINDEXTER, 2001; GROUT e PALISCA, 2004). Mantidas as óbvias diferenças históricas e contextuais, o tipo de trabalho do frei Bernardino, bem como seu papel e função dentro deste cenário religioso, parece conter muitas semelhanças com a figura do mestre-de-capela, comum nos séculos anteriores. Entretanto, o frade foi muito mais do que isso, visto que sua atuação não estava restrita ao círculo musical católico da cidade. Na configuração deste momento histórico que abrange Igreja, política, educação, imprensa, vida artística e música — religiosa e laica —, a singular figura do frei Bernardino aparece ocupando uma importante posição de centralidade, em vista das diversas funções que exerceu e das relações existentes entre ele, as lideranças locais e os diferentes segmentos da sociedade; assim, as atividades que o franciscano desempenhava, por exemplo, nos cargos de direção da Igreja e na imprensa local, parecem ser igualmente relevantes ao seu papel como músico, tanto do ponto de vista histórico quanto musicológico.

Vale ressaltar que o frei Bernardino Bortolotti não foi o primeiro e nem o único compositor a atuar no contexto sacro da região. Há registros que demonstram que as práticas musicais da igreja católica lageana no referido recorte cronológico tiveram antecedentes. Alguns autores mencionam a atuação de um compositor e mestre-de-capela na região já em 1776, chamado João Damasceno de Córdova. Outro personagem importante (franciscano, músico, compositor e jornalista, semelhantemente ao frei Bernardino), que também atuou em Lages, foi o frei Pedro Sinzig (1876-1952), que viveu na cidade na primeira década do século XX, trabalhando na imprensa e desenvolvendo atividades musicais.

Na produção musical do frei Bernardino Bortolotti predomina a música coral, com textos em latim e em português — embora se saiba que tenha escrito também música instrumental, incluindo música de câmara, peças e arranjos orquestrais e obras para órgão —, e algumas fontes indicam que algumas de suas peças eram utilizadas no serviço litúrgico e em celebrações em geral. É importante salientar que o franciscano escreveu a maior parte da sua obra durante a vigência do conjunto de

leis promulgado pelo papa Pio X, o *Motu Proprio* sobre a música sacra, de 1903, que preceituava uma série de normas estéticas a serem seguidas pelos praticantes da música inseridos no âmbito do catolicismo romano. O documento papal causou grande repercussão e gerou um longo debate em torno das intenções da Igreja de promover uma ampla reforma litúrgica, que atingia também a prática musical. Este processo, que ainda faria surgir toda uma série de decretos papais retomando o assunto, assim como as discussões sobre a questão (que ocorriam intensamente nos círculos eclesiásticos durante toda a primeira metade do século XX, e viriam a culminar no Concílio Vaticano II), bem como os seus desdobramentos no Brasil, foram igualmente presenciados por Bortolotti e exerceram influência sobre a sua produção composicional. Este é, pois, um ponto importante para entender a obra do padre franciscano.

Não obstante, pouco se sabe sobre o frei Bernardino. Seu nome, seu trabalho e sua atuação são pouco conhecidos, mesmo no meio musical sacro da cidade onde viveu por quase trinta anos, ainda que uma parte de sua obra ainda permaneça sendo executada. Praticamente não há referências a ele na historiografia existente.

Por que estudar a obra de alguém como o frei Bernardino Bortolotti? Por que lançar o olhar sobre um nome obscuro e pertencente ao passado de uma cidade interiorana, cuja obra é tão desconhecida quanto ele? Sobre a escolha dos objetos de estudo na musicologia brasileira, José Maria Neves afirmou que:

nunca se chega a um acordo sobre aquilo que muitos historiadores e musicólogos [...] chamam de “critérios de elegibilidade lexicográfica”, isto é, o que faz com que um artista, por exemplo, possa ser pinçado e proposto como verbete de dicionário ou tema de capítulo de livro... Estes critérios incluem dados que fogem ao controle do próprio personagem e representam construção do pesquisador ou de grupo de pesquisadores, podendo ser, entre outros, o fato de ter nascido em bom lugar e em bom momento (em terra de cego, quem tem um olho é rei?). (NEVES, 1996, p. 3)

O objeto deste estudo não parece se encaixar em nenhum dos “critérios de elegibilidade” que José Maria Neves criticara, construídos, estabelecidos e preconizados pela musicologia tradicional: não se trata de um compositor famoso, muito menos vindo de uma cena musical supostamente consagrada. Além disso, enfrentar o acidentado terreno do campo musicológico, com todas as suas agruras e tradicionalismos, não parece ser tarefa fácil, onde as tendências ao descritivismo

(IKEDA, 1998), ao positivismo e à ênfase ao registro documental (KERMAN, 1987), e ao sensacionalismo da descoberta e à legitimação do trabalho pelo ineditismo, somados às dificuldades de acesso às fontes (CASTAGNA, 1998, 2008), de algum modo ainda constituem-se objeto de polêmica, dividindo os musicólogos.

Embora se saiba que o crescimento da musicologia histórica brasileira, de maneira geral, tenha sido significativo no tocante à qualidade das pesquisas, é notório o fato de que ainda existe um fator determinante, *algo* (tendência? Preferência? Busca de legitimidade? Tradição?) que influencia uma porção expressiva de musicólogos a concentrar suas atenções em assuntos julgados consagrados. Há, portanto, uma lacuna nas pesquisas da musicologia brasileira no que diz respeito a contextos musicais situados fora dos grandes centros, ou que não se encaixam temporalmente em períodos considerados importantes. Maria Elizabeth Lucas (1998), na década passada, observou com propriedade esta questão. A autora apontava para o fato reafirmando que, embora a produção do conhecimento musicológico estivesse passando por um “salto qualitativo”, e que estivesse acontecendo uma “transição no perfil dos temas”, ainda parecia predominar uma certa redundância em certos trabalhos, configurando uma produção científica que giraria em torno das mesmas poucas fontes de pesquisa:

São as narrativas míticas sobre determinado período, gênero musical ou grupo de compositores, que acabam institucionalizadas como paradigma científico, situação que se apresenta de forma dramática na musicologia brasileira de qualquer período. (LUCAS, 1998, p. 69)

As considerações da autora ainda permanecem atuais uma década depois, mesmo com todos os avanços alcançados pelo campo da musicologia no Brasil. Permanece igualmente válida, portanto, a sua preocupação em buscar novos temas e diversificar as fontes: uma das saídas pode estar em desviar o olhar musicológico, focado somente em grandes centros, para regiões periféricas. Tal postura possibilita não apenas o crescimento científico — por meio da elaboração de estudos novos sobre temas novos —, mas permite também estabelecer um diálogo entre diferentes contextos regionais. Um exemplo de tal idéia é o que propôs a autora como meio para encontrar alternativas para as pesquisas sobre a música dos períodos colonial e imperial. Conforme Lucas,

não são de interesse musicológico apenas aquelas regiões de alta visibilidade histórico-documental. As chamadas regiões periféricas da sociedade colonial, praticamente ausentes da historiografia musical brasileira, a exemplo da região sulina, representam elos importantes na compreensão [das mudanças na cultura musical]. (LUCAS, 1998, p. 73)

Embora o artigo de Maria Elizabeth Lucas se reporte, como visto, a um recorte de tempo diferente daquele a que este trabalho se refere, a colocação da musicóloga é perfeitamente apropriada no tocante à questão do lugar, no que concerne ao presente trabalho: o frei Bernardino Bortolotti atuou numa cidade interiorana, localizada exatamente na periférica região Sul, num estado sem maior evidência no cenário nacional, onde os estudos musicológicos ainda são escassos; ou seja, o contexto aqui abordado, mesmo sendo mais recente, não está em situação melhor no que diz respeito à quantidade ou à qualidade dos estudos já realizados.

Assim sendo, como até o momento ainda são escassos os estudos sobre a história da música em Santa Catarina, considero importante que a musicologia histórica volte suas atenções a cenários de pouca projeção, como este. Ao mesmo tempo, o mapeamento de acervos ainda pouco conhecidos, tanto de documentos quanto de partituras, pode motivar futuras pesquisas musicológicas. É importante destacar que o presente estudo não pretende, de modo algum, esgotar o assunto. Este estudo será uma tentativa de propor o início de uma série de trabalhos que, espera-se, possa ter desdobramentos futuros e venha a crescer, mais tarde, para uma multiplicidade de abordagens e interpretações sobre o tema.

Esta é, portanto, a proposta de estudo desta dissertação, cujo objetivo é investigar aspectos da trajetória e da obra musical do frei Bernardino Bortolotti, e confrontá-los com o contexto da região de Lages entre as décadas de 1930 e 1960. Pretende-se examinar neste estudo as relações entre o compositor franciscano e sua obra, as práticas musicais na Igreja e o cenário ao qual ele esteve vinculado durante sua permanência na cidade serrana.

Uma das metas do presente trabalho é conhecer as características da obra musical do frei Bernardino Bortolotti. Porém, não há aqui a intenção de se realizar um estudo estritamente direcionado ao material musical. O confronto da atuação musical do frei Bernardino com o ambiente histórico e sócio-cultural em que ele viveu é um dos pontos de partida em direção ao entendimento do papel que o

compositor e sua música desempenharam em termos contextuais. Assim sendo, grande parte das informações levantadas foram pesquisadas em fontes documentais primárias relacionadas ao contexto, como textos veiculados pela imprensa da época e registros documentais realizados pela Igreja.

O trabalho está estruturado em quatro seções. Ainda nesta primeira parte, além dos itens a seguir tratando do referencial teórico e da revisão bibliográfica, o tópico sobre metodologia recebe um adendo, onde, por meio de um breve relato da fase de pesquisa arquivística, são descritas as características dos acervos documentais e do conjunto de documentos empregado no estudo. Ao apresentar um levantamento destes acervos e das fontes de interesse histórico-musicológico existentes na cidade de Lages, pretende-se colocá-los em maior visibilidade perante a comunidade acadêmica.

O capítulo 2 tem por objetivo expor aspectos históricos e contextuais e introduzir as linhas gerais do recorte geográfico e cronológico estudado: a cidade de Lages em meados do século XX. Enfocando o intervalo de tempo de aproximadamente três décadas, correspondente à época em que frei Bernardino Bortolotti viveu na cidade, tais linhas gerais são discutidas por meio de um sobrevôo sobre alguns tópicos pontuais da história de Lages. Não obstante, o capítulo também toca em pontos anteriores à cronologia, igualmente importantes para se ter uma visão retrospectiva do contexto histórico em questão. A seção terá como referência trabalhos historiográficos sobre a região que se reportam à vida política, econômica, sócio-cultural e religiosa da cidade. Alguns aspectos relacionados às manifestações musicais e ao panorama artístico também serão apontados com base em informações levantadas nas fontes documentais.

No capítulo 3 delinea-se uma trajetória biográfica do frei Bernardino. Abordando elementos extraídos de informações encontradas quase que exclusivamente em fontes primárias, a terceira parte apresenta esboços para uma possível reconstituição a partir de um conjunto de fragmentos biográficos. São discutidas características musicais e estéticas da obra composicional de Bernardino Bortolotti, partindo de um exame da legislação musical eclesiástica vigente durante o período pesquisado, prescritas por Roma no início do século XX (Pio X, 1903).

No capítulo 4 apresenta-se uma discussão final a respeito do perfil individual do personagem e da sua atuação como sujeito socialmente inserido. São examinados alguns dos aspectos que mais se destacam nas suas relações com os

diversos grupos sociais presentes dentro do contexto histórico e sócio-cultural abordado.

1.1 REFERENCIAL TEÓRICO

A natureza do trabalho da musicologia histórica é problemática. Nas últimas décadas, depois que Joseph Kerman (1987), colocando uma série de questões polêmicas, “abriu a caixa de Pandora” da musicologia (COOK e EVERIST, 2001, p. viii), a disciplina vem atravessando uma “crise”. Um dos pontos mais criticados por Kerman foi o problema das tendências positivistas, herdadas pela musicologia do cientificismo ortodoxo. Com relação ao positivismo na musicologia brasileira, alguns autores também demonstram a mesma preocupação: o descritivismo, oriundo da separação entre texto e contexto (IKEDA, 1998), a ênfase nos produtos, em vez dos processos (VEIGA, 1998), e a visão antiquada de historiografia, cristalizada nos famosos “tratados” e “Histórias da Música”, em que prevalecem as “narrativas míticas” sobre grandes nomes e grandes obras, permeadas por conclusões categóricas e inflexíveis (LUCAS, 1998). Tais críticas motivam este trabalho a buscar referenciais numa perspectiva interdisciplinar: o modelo de “abordagens baseadas quase exclusivamente em obras e compositores” caminha para o esgotamento, o que tem favorecido o surgimento de uma nova musicologia, “mais diversificada e menos centralizada” (CASTAGNA, 2008, p. 17). O diálogo com outras disciplinas tem sido visto como um caminho que “aponta para uma direção de maior rigor e solidez científica, mas também para uma produção culturalmente mais útil” (NEVES, 1999, p. 177).

Uma das formas de como este posicionamento interdisciplinar pode ser pensado é sugerida por Trevor Herbert (2003), que argumenta ser possível uma cooperação entre a história da música e outras disciplinas, especialmente as tendências da história influenciadas pelo pensamento pós-moderno: a “Nova História” em suas várias vertentes — como a história social, a história cultural e a micro-história (BURKE, 1992, 2005; PESAVENTO, 1995, 2005). Segundo Herbert,

pode-se identificar uma série de elementos revigorantes, introduzidos pelo pós-modernismo na disciplina da história, que convidam a uma aproximação maior entre a história da música e a história social. O pós-modernismo enfatiza um conjunto de determinantes sociais (tais como gênero e etnicidade) que desafiam o foco marxista nas classes, abrigando incidentes, eventos e personagens que ficam de fora da ênfase modernista na razão e no progresso; e acima de tudo, prefere resistir à priorização de um aspecto da história em detrimento de outro a aceitar uma narrativa central privilegiada como ponto de referência para eventos e movimentos que ocorrem fora dela. (HERBERT, 2003, p. 151)

A base filosófica da Nova História, argumentam Peter Burke (1992) e Roger Chartier (1990), é a idéia de que “o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço”, ou seja, de que a realidade social é “construída, pensada, dada a ler”. (BURKE, 1992, p. 11; CHARTIER, 1990, p. 17). Esta postura em favor do relativismo — que desconstrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na história, vista acima como um problema recorrente no campo da musicologia histórica — tem se mostrado como um estímulo salutar para se repensar a historiografia musical, e tornou-se um dos parâmetros norteadores para este trabalho.

O diálogo entre as disciplinas, conforme defendido por Herbert (2003), permite uma argumentação mais crítica, favorecendo abordagens de cunho interpretativo no trabalho com os dados fornecidos pelas fontes, e mostrando-se útil na elucidação de questões inerentes às peculiaridades do objeto de estudo escolhido. As interações entre o personagem e os diferentes grupos presentes no contexto, bem como as condições para que tais relações ocorressem — ou seja, tanto as situações sociais em que a música acontecia em Lages quanto a atuação do franciscano Bernardino Bortolotti como agente social inserido em tais situações — podem ser analisadas a partir das discussões propostas pela história social e pela história cultural (CASTRO, 1997; PESAVENTO, 1995, 2005; VAINFAS, 1997). Com relação às práticas sociais resultantes destas interações, o conceito de *práticas e representações* proposto na teoria de Roger Chartier (1990), baseada no triângulo *representação — prática — apropriação* é especialmente relevante. Chartier fornece elementos que auxiliam na compreensão das maneiras como a Igreja, as elites, a imprensa, a população e o próprio compositor lidavam com o jogo de forças decorrente das relações sociais e do tráfego de informações, de ideologias, e

principalmente de discursos, a elas atreladas. A teoria triangular de Chartier pode ser reforçada pela discussão proposta por Pierre Bourdieu (2007), mais especificamente no tocante à questão da recepção e apropriação das idéias e ideologias, e de como estas podem ser abordadas como processos simbólicos.

Trata-se, portanto, de uma busca de múltiplos referenciais conceituais no campo da história social e da história cultural que possam fornecer recursos que auxiliem na elucidação do contexto sócio-cultural, dialogando com a musicologia.

1.2 REVISÃO DE LITERATURA

Entre os autores que relatam a história de Lages e região, contemplando o referido recorte, estão o historiador Licurgo Costa e a socióloga Zilma Isabel Peixer. Em *O Continente das Lagens* (1982), uma publicação em quatro volumes, Licurgo Costa realizou a primeira (e talvez única) tentativa de compilar uma obra historiográfica abrangente, numa espécie de compêndio sobre a história da região serrana, tratando dos mais variados assuntos. Zilma Peixer, por sua vez, num estudo detalhado intitulado *A cidade e seus tempos* (2002), enfoca sua abordagem no processo de estabelecimento e desenvolvimento do espaço urbano em Lages, tratando, por extensão, de aspectos sócio-culturais associados ao período em questão. Algumas questões gerais acerca de história das cidades, tratadas por Sandra Pesavento em *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano* (2002), bem como no ensaio de Ronald Raminelli (1997) sobre história urbana contido na coletânea *Domínios da História*, fornecem elementos de apoio para a análise do momento histórico da cidade.

Há um número considerável de estudos, todos recentes, sobre a trajetória da Igreja Católica, bem como da congregação franciscana, no cenário catarinense. Entre aqueles que abordam a atuação da Igreja em Lages, em Santa Catarina e no Sul do Brasil, vale citar os trabalhos de Alves (2005), Cardoso (2007), Rosendahl e Corrêa (2006), Santos (2005), Serpa (1997), Silva (2007) e Tapia (2005).

Os artigos de Zeny Rosendahl e Roberto Lobato Corrêa, *Difusão e territórios diocesanos no Brasil: 1551–1930* (2006), e de Karina Vianna Cardoso, *A Igreja Católica em Santa Catarina e suas territorialidades* (2007) examinam como o catolicismo oficial lidou com a questão da territorialidade em Santa Catarina, discutindo a influência da instituição religiosa, a partir de suas estratégias de ocupação territorial, no desenvolvimento das cidades interioranas catarinenses no início do século XX.

Tratando do binômio religião-política, foram levantados os estudos *Nos Bastidores da Cúria: desobediências e conflitos relacionais no intra-clero catarinense (1892-1955)*, de Elza Daufenbach Alves (2005), *“Em cima da mula, debaixo de Deus, na frente do Inferno”*: os missionários franciscanos no Sudoeste do Paraná (1903-1936), de Eucléia Gonçalves Santos (2005) e *Igreja e Poder em Santa Catarina*, de Élio Cantalício Serpa (1997). Os trabalhos mostram algumas das implicações sociais, culturais e políticas decorrentes do processo de reestruturação das instituições religiosas católicas no sul do Brasil e em Santa Catarina. Élio Serpa debate em profundidade as relações entre Igreja, política, elites e religiosidade popular no Estado no começo do século XX, dando especial atenção ao papel da cidade de Lages nestas relações, à atuação dos franciscanos e ao projeto de expansão do catolicismo romano na região.

Alguns aspectos contextuais do cenário religioso na Lages de início de século podem ser vistos em *Varões para o Futuro: o Ginásio Diocesano e a reafirmação das elites da serra catarinense (1931-1942)*, de Fernando Leocino Silva (2007) e *Escola Americana de Lages (1931-1942)*, de José Eliachim Tapia (2005). Ambos tratam das atividades educacionais desenvolvidas pelas igrejas católica (através do Colégio Franciscano Diocesano) e presbiteriana (na chamada Escola Americana de Lages). Os autores, ao analisarem aspectos das tensas relações entre as duas igrejas, revelam alguns traços sócio-culturais e políticos ligados ao contexto religioso da época.

No levantamento bibliográfico que antecedeu a pesquisa, não foram encontradas publicações que abordassem, especificamente, a música na região do Planalto Catarinense; também não foram encontrados estudos sobre o frei Bernardino Bortolotti. Uma das únicas referências existentes sobre a história da música em Lages é a obra de Costa (1982), mencionada anteriormente. O autor esboça um panorama da história musical da cidade, listando nomes de músicos e

compositores, bem como bandas, sociedades musicais e eventos ocorridos em Lages desde o século XVIII. No estudo, apesar de sucinto, está citada a maioria das fontes que o autor utilizou.

Por meio de buscas na Internet foi localizada apenas uma única referência ao frei Bernardino Bortolotti, que aparece na página da associação de grupos corais chamada Liga Cultural Artística Alto Uruguai (LCAAU, 2006). Esta associação reúne um grande número de corais, de várias cidades do interior dos três estados da região sul, estando o *Coral Frei Bernardino* entre os filiados. A liga, fundada em 1956, promove eventos de incentivo à prática musical coral, como concertos e recitais, encontros, festivais e competições. A página traz seção dedicada ao currículo e ao histórico do *Coral Frei Bernardino*, escrita pelo atual regente, Nelson Jacob Bunn. O texto contém informações biográficas sobre o compositor franciscano baseadas em um artigo destinado à publicação na imprensa lageana (BUNN, 2003); consta nesta seção uma listagem de peças pesquisadas, compilada pelo regente Bunn, contendo um número em torno de 25 obras para coro compostas pelo frei Bernardino.

1.3 METODOLOGIA

Para a realização do presente trabalho foi realizada uma pesquisa documental, na qual foram utilizadas fontes primárias manuscritas e impressas, na maioria de conteúdo textual, localizadas em acervos existentes na cidade de Lages. Em função da escassez de bibliografia sobre a história da música em Santa Catarina e da inexistência de estudos sobre o compositor em questão, o caminho encontrado para a elaboração deste estudo foi justamente a pesquisa em fontes primárias, que constituiu o principal meio de obtenção de dados e tornou-se a parte mais relevante do trabalho. Porém, este tipo de fonte, principalmente em se tratando de manuscritos, é o material ao qual há a maior dificuldade de acesso, exatamente

pelos numerosos problemas que permeiam pesquisas desta natureza, em especial as lacunas que existem na sistematização e organização dos acervos.¹

Estabelecidos os documentos textuais como ponto de partida, em especial as fontes de imprensa, foram procuradas informações sobre a prática musical na região, sobretudo de música sacra, durante o período compreendido entre as décadas de 1930 e 1960 — embora tenham sido reunidas informações de fora deste recorte também consideradas relevantes. Além das referências à música, os textos forneceram dados relacionados à biografia do compositor e à história da cidade.

A documentação encontrada foi fotografada com uma câmera digital Samsung S730, em modo macro, sem uso de *flash*. A reprodução através de cópia fotográfica foi única alternativa encontrada para o manuseio das fontes fora do seu ambiente, visto que nenhum dos acervos consultados possui sistemas reprográficos (exceto o da Biblioteca Nacional, mencionado no item 1.4.3.2). No momento da consulta, os documentos fotografados eram imediatamente listados em um catálogo sucinto, indexado por ordem cronológica e por assunto. Ao longo dos dias de pesquisa, as fotografias foram sendo arquivadas em mídia digital.

Posteriormente à consulta aos acervos, na fase de cruzamento dos dados, as fotos das fontes passaram por nova catalogação, desta vez realizada sob a forma de uma triagem baseada em novo critério — o da relevância, elaborado na medida em que as informações foram sendo extraídas das próprias fontes e confrontadas com a bibliografia consultada. Neste cruzamento de dados o objetivo foi criar uma articulação entre os diferentes conteúdos encontrados nas fontes, relacionando os textos (imprensa e documentação eclesiástica) com os documentos de conteúdo não-verbal (material iconográfico e musical).

O manuseio de fontes com conteúdo verbal, que encontra paralelos em trabalhos como o realizado por Holler (2006), consiste em buscar informações sobre práticas musicais em escritos nos quais a música nem sempre está, necessariamente, em primeiro plano. Lidar com fontes textuais com esta característica, e com suas eventuais imprecisões, requer determinados cuidados.

¹ Este assunto é retomado no item seguinte (1.4).

“As fontes históricas agora parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar”, pondera Peter Burke (2005, p. 100), uma vez que o conceito de uma realidade social construída, adotado pelas tendências historiográficas mais modernas, estende-se às fontes, antes tomadas como transparentes e objetivas pela história tradicional. Por conseguinte, considerando que toda fonte é resultado de uma construção social, resultante das circunstâncias sócio-culturais que a produziram, a interpretação dos textos depara-se com aquilo que o autor chama de “leitura nas entrelinhas” (BURKE, 1992, p. 25): investigar o que há de velado, de oculto, nas fontes, é tão importante quanto considerar o que elas revelam, explicitamente, em primeiro plano. Da mesma forma, tal idéia vale para as fontes iconográficas. A respeito do uso de imagens como fonte histórica, Sandra Pesavento argumenta:

A imagem tem, para o historiador um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação. (PESAVENTO, 2005, p. 88)

Esta postura metodológica com ênfase interpretativa está em sintonia com outro aspecto, igualmente valorizado pela nova história: o poder imaginativo do pesquisador, necessário para recompor a temporalidade passada ao atribuir-se sentido a um conjunto de fragmentos de informação revelados pelos documentos. Alguns teóricos apontam para esta importância do simbólico na história, ou seja, de uma “imaginação histórica” que auxilia a reconstituir o contexto passado, “desde que atenta ao verossímil, e ancorada em provas documentais” (VAINFAS, 1997, p. 146; cf. BURKE, 1992; PESAVENTO, 2002).

Esta ênfase dada à visão interpretativa pode ajudar na elucidação de vários tópicos, como, por exemplo, desvendar até que ponto a leitura dos textos escritos pelo compositor franciscano — que era também jornalista e escrevia sobre assuntos não relacionados com música — pode auxiliar na compreensão da sua obra musical e do papel sócio-cultural que ela desempenhou.

Ao longo do texto, nas citações diretas de fontes primárias, tanto impressas quanto manuscritas, a grafia original, erros de ortografia e tipografia, bem como eventuais grifos, foram todos mantidos.

1.4 FONTES E ACERVOS

Entre as inúmeras discussões presentes no meio acadêmico musicológico brasileiro, uma parece ser especialmente relevante: a importância de se promover um maior intercâmbio de informações sobre acervos e fontes. Conforme o argumento de José Maria Neves,

o exame da literatura brasileira relativa à história da música praticamente não remete o leitor/estudante/pesquisador às fontes documentais, sejam elas literárias, sejam musicais. E quando o fazem, esta remissão é excessivamente ligeira, em razão mesmo do caráter sintético e econômico da maioria dos trabalhos que, na melhor das hipóteses, mencionam as fontes literárias consultadas e, mais raramente citam fontes musicais. (NEVES, 1998, p. 137)

Colocar em evidência fontes ainda desconhecidas, e, sobretudo, que contenham material de interesse musical, é um procedimento que pode contribuir para o crescimento da musicologia histórica brasileira e motivar novas pesquisas, novas abordagens, com enfoque em temas ainda pouco explorados. É partindo desta convicção que desenvolvo o breve relato a seguir, descrevendo os acervos presentes na região de Lages. Além de ser uma tentativa de aproximar a comunidade acadêmica do cotidiano da pesquisa de campo e de compartilhar tal experiência, trata-se de buscar uma maneira tanto de divulgar a existência destes arquivos quanto de reportar as condições de trabalho em cada um deles, bem como a situação em que a documentação consultada se encontra.

Os lugares em que as fontes foram encontradas, na sua maioria, não são constituídos oficialmente como locais destinados às funções de guarda, organização e manutenção de documentos. Ou seja, os acervos lageanos não são arquivos

sistematizados ou possuidores de infra-estrutura direcionada para o trabalho de pesquisa (que incluiria recursos para o acondicionamento adequado do acervo, para a recepção de visitantes, e disporia de mecanismos para busca ou indexação e sistemas de reprografia). Em muitos deles o material encontra-se vulnerável a danos, deterioração ou desaparecimento.

O trabalho com acervos de fontes primárias é um desafio, uma aventura repleta de incertezas e surpresas. No que diz respeito a patrimônio histórico e acervos documentais — questão discutida com recorrência por musicólogos brasileiros (CASTAGNA, 1998, 2008 DUTRA, 2005; LUCAS, 1998; NEVES, 1998) — a falta de sistematização, de padronização e de políticas públicas mais eficientes são apenas alguns dos fatores que demonstram a fragilidade e a vulnerabilidade desse tipo de trabalho de pesquisa no Brasil. Maria Elizabeth Lucas (1998) reforça a idéia de um necessário e contínuo aperfeiçoamento dos pesquisadores, no caso da musicologia histórica brasileira, exatamente em virtude desta questão em particular, que é inerente ao trabalho musicológico. Segundo a autora, faz-se necessário mobilizar “um aparato intelectual cada vez mais especializado e profissional” que esteja apto a processar e interpretar os fragmentos de informação, “conquistados após inúmeras peripécias para localização, acesso e manuseio de documentos em arquivos públicos e privados”, muitas vezes contidos “em fontes históricas desconhecidas ou que se encontram em estado precário de conservação, com sobrevida ameaçada” (LUCAS, 1998, p. 71, 74).

Durante a etapa de pesquisa documental, no momento do contato direto com os acervos e as fontes históricas, foram constatadas várias questões desta natureza, conforme apontado pelos autores citados. Estão expostas aqui algumas destas questões, que podem ser de suma relevância para estudos futuros — não somente por exemplificar o cotidiano do pesquisador, mas pela tentativa de motivar ainda mais o debate sobre o tema entre os praticantes de uma musicologia que, no âmbito do Estado de Santa Catarina e na região Sul, está em fase de desenvolvimento.

Ao mesmo tempo, a razão em dar destaque a este assunto através da inclusão deste item foi em parte motivada pela leitura de trabalhos musicológicos recentes que contêm detalhamento sobre fontes e acervos, como os de Figueiredo (2000) e Holler (2006).

“Os musicólogos históricos [...] têm hoje a tarefa de, além de uma produção propriamente musicológica, refletir sobre sua relação com os arquivos nos quais

trabalha”, assinala Paulo Castagna (1998, p. 102). Assim, abre-se aqui esta breve digressão: a descrição dos acervos e fontes a seguir é um convite a tal reflexão.

1.4.1 Fontes Primárias

Estão descritas abaixo algumas das características das fontes documentais utilizadas na elaboração deste estudo.

1.4.1.1 Documentos impressos

Entre as fontes impressas levantadas estão algumas das publicações da imprensa lageana da época, como os jornais *Guia Serrano*, *Correio Lageano* e *Região Serrana*. Estas publicações fornecem informações relevantes sobre a prática musical em Lages durante o período, geralmente contidas em notas curtas que se referiam a apresentações, concertos e celebrações religiosas. Entre os textos veiculados no *Guia Serrano*, alguns redigidos pelo próprio frei Bernardino, como as colunas e as cartas circulares da administração eclesiástica, foi possível identificar traços do cotidiano profissional do personagem estudado e suas relações com os círculos artísticos, religiosos e políticos.

Informações biográficas e contextuais de importância também foram localizadas em publicações católicas que circulavam no período estudado, como as revistas *Música Sacra*, *REB – Revista Eclesiástica Brasileira* e *Vida Franciscana*. A revista *Música Sacra* mostrou-se uma fonte importante por conter dados relevantes sobre a prática da música católica presente no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. A este respeito, a publicação registrou neste período aspectos de interesse para este trabalho, especialmente sobre o frei Bernardino Bortolotti e a prática de música sacra em Lages. Em exemplares publicados no decorrer dos anos 1940, há ocorrências do nome do compositor em notícias e em artigos, além de notas jornalísticas creditadas a ele. A revista contém menções sobre a prática musical sacra em Lages e outras cidades catarinenses, além de relatos a respeito do repertório praticado nos meios sacros da época.

Entre os impressos, ainda foi possível o acesso a um catálogo publicado pela Ordem dos Frades Menores, em que constam dados dos membros da congregação, como datas de nascimento e de ordenação sacerdotal.

1.4.1.2 Registros documentais manuscritos

Embora exista num volume significativo, a documentação eclesiástica em Lages possui poucos registros sobre música, e foram encontrados poucos textos manuscritos relevantes para a pesquisa. Alguns contêm dados sobre a atuação do frei Bernardino nos cargos que ocupou na administração da Igreja local, e mais esparsamente, sobre a prática musical sacra na cidade. Entre as fontes consultadas estão documentos do Governo Diocesano e os Livros do Tombo da Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres.

1.4.1.3 Partituras impressas

Alguns impressos contendo composições de Bernardino Bortolotti foram importantes neste levantamento, no sentido de mostrar quantas obras foram publicadas e qual o provável alcance de público que atingiram. Entre estes impressos estão partituras lançadas pela Editora Vozes nas revistas *Vozes de Petrópolis* e *Música Sacra*.

A obra para coro masculino a quatro vozes *Antoni Beatissime*, publicada na *Vozes de Petrópolis* em 1931 está transcrita em edição diplomática incluída no final do volume (anexo 3). As diretrizes para a elaboração da edição foram baseadas em *Editar José Maurício Nunes Garcia*, tese de doutorado de Carlos Alberto Figueiredo (2000). A peça, executada pelo grupo vocal *Cantus Firmus* (Florianópolis, SC), foi gravada especialmente para esta dissertação. O registro está em CD de áudio anexo.

Exemplos de suplementos musicais da revista *Música Sacra*, contendo as composições *Tantum ergo* e *O Esca viatorum*, do frei Bernardino, e *Veni, Creator*, de

Franz Witt, estão reproduzidos em fac-símile e anexados no final do texto (anexos 5, 6 e 8, respectivamente).

1.4.1.4 Partituras manuscritas

Entre as partituras pesquisadas estão os manuscritos autógrafos de pelo menos cinco peças para coro de autoria do frei Bernardino (NB.Cad1, NB.Cad2, NB.Ms1, NB.Ms2), bem como reproduções fotocopiadas e mimeografadas que totalizam cerca de vinte outras peças suas (CFB1, CFB2, NB.Cad3, NB.Fc1, NB.Fc2). Além destas, um número significativo de partituras manuscritas foi localizado no acervo documental do Museu Thiago de Castro.² Este material musical, por não conter obras do frei Bernardino e possuir poucos itens relacionados com a música religiosa, teve menor relevância; porém, a documentação pode ser de grande interesse para possíveis pesquisas sobre as manifestações musicais ocorridas em Lages e em Santa Catarina no começo do século XX, algumas comentadas adiante neste trabalho.

1.4.1.5 Registros iconográficos

Somente um tipo de registro iconográfico foi encontrado: material fotográfico. As fotografias retratam momentos relacionados à prática musical, a eventos religiosos e políticos. O cruzamento das informações contidas nas fontes documentais manuscritas e de imprensa com o material iconográfico mostrou-se bastante revelador, principalmente no tocante à trajetória biográfica do personagem.

² Detalhes sobre a documentação musical presente no acervo do Museu Thiago de Castro são expostos no item 1.4.2.5.

1.4.2 Acervos consultados em Lages

1.4.2.1 Arquivo da Casa Paroquial da Catedral de Lages

A Casa Paroquial, onde funciona a administração da Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres, à qual está vinculada a Catedral Diocesana, possui um acervo documental e disponibilizou alguns itens para consulta. Profissionais que atuam na cidade na área de cultura e patrimônio planejam, em parceria com a Igreja, a implantação de um centro de pesquisa na Casa, com a adequação sistemática do acervo à abertura para pesquisadores. Enquanto o projeto é discutido, eventuais pesquisadores dependem de autorização de pessoas vinculadas à Casa Paroquial para examinar os documentos. Por hora, o local não possui uma infra-estrutura adequada para acondicionar a documentação, seja para o arquivamento ou para o manuseio.³

As fontes documentais consultadas na Casa Paroquial foram:

- a) Livro do Tombo contendo os registros dos anos de 1904 a 1938 (CP.LT1), cujo termo de abertura foi redigido pelo frei Rogério Neuhaus. Neste volume está registrada a chegada do frei Bernardino Bortolotti na cidade;
- b) Livro do Tombo de 1939 a 1979 (CP.LT2). Este volume contém termo de abertura e registros redigidos pelo próprio frei Bernardino entre os anos de 1939 a 1945. Há também notas relacionadas a atividades musicais e à construção do órgão da catedral (havia material fotográfico avulso dentro deste volume, solto entre as páginas, mostrando cenas de celebrações e eventos em geral ocorridos na Diocese).

³ No momento da visita à Casa Paroquial, o material pôde ser manuseado no único espaço no prédio disponível (e inadequado) para a leitura dos documentos manuscritos: a mesa do refeitório, ao lado da cozinha — cuja toalha estampada com coloridos desenhos de hortaliças acabou servindo de fundo para as fotos —, tendo sido examinado com uma certa pressa (que certamente fez com que alguns detalhes passassem despercebidos) devido à proximidade do horário de almoço.

1.4.2.2 Acervo de partituras antigas do *Coral Frei Bernardino*

Em uma das salas do prédio anexo à Catedral Diocesana está armazenada uma coleção de partituras manuscritas pertencente ao *Coral Frei Bernardino*, grupo que teria sido fundado pelo próprio frei, em 1943, com o nome de *Coral Santa Cecília*. Este acervo não está aberto para consulta. Por intermédio do atual regente do grupo, foi possível o acesso a uma parte desta documentação: uma coleção de cadernos confeccionados à mão contendo partituras de obras para coro (CFB1, CFB2). Os cadernos, impressos a mimeógrafo a partir de matrizes manuscritas, não estão datados. No entanto, é possível que tenham sido montados durante o período em que o frei esteve à frente do coro, visto que sua assinatura aparece em algumas peças que parecem ter sido transcritas por ele.⁴

Entre as peças contidas nos cadernos, há muitas que não possuem nenhuma referência de autoria. Algumas estão creditadas ao frei Bernardino Bortolotti, sendo estas as únicas que possuem indicação autoral. Somente estas, portanto, foram consideradas durante a pesquisa. Embora seja possível que haja outras peças do frei entre as que não estão creditadas, o levantamento procurou limitar-se àquelas em que o nome do compositor aparece.

O material contém cópias de várias obras corais de Bernardino Bortolotti. As peças para duas ou mais vozes mistas tiveram suas partes copiadas separadamente, sendo que há um jogo de cadernos diferente para cada linha ou naipe vocal. Desconhece-se a existência de originais ou manuscritos autógrafos da maioria das obras contidas neste material, que parece ser a única fonte restante da maior parte das peças. Atualmente a coleção não é mais utilizada nas atividades de ensaio ou apresentação — portanto, não é mais manuseada — e encontra-se arquivada. O acervo não está organizado ou catalogado, como também não têm sido feitos procedimentos de conservação, manutenção ou restauração dos cadernos. Entre os que ainda restam, embora a maioria esteja num estado razoável de conservação, a legibilidade das partituras mimeografadas está bastante comprometida em várias páginas.

⁴ Mais detalhes no item 3.2.

1.4.2.3 Acervo particular do regente do *Coral Frei Bernardino*

O grupo coral é dirigido atualmente pelo músico, compositor, arranjador e professor universitário Nelson Jacob Bunn desde a morte do frei Bernardino Bortolotti, em 1966. Bunn é ex-membro da Ordem dos Frades Menores. Ao solicitar seu afastamento do ministério sacerdotal, em julho de 1969, teria sido o primeiro religioso em Lages a requerer laicização a Roma, fato que parece ter desagradado outro franciscano, na época — o Vigário da Catedral: Nelson Bunn foi destituído do cargo de regente por cerca de um ano e meio, voltando somente após a paróquia ser transmitida para a administração dos padres seculares. O maestro Bunn permanece como diretor do coro até hoje (LCAAU, 2006).

Em seu vasto acervo pessoal, por ele estimado em cerca de trinta mil partituras, o atual regente conserva manuscritos autógrafos de pelo menos seis obras do frei Bernardino Bortolotti. O acervo também contém cópias de cerca de duas dezenas de peças que sobreviveram através da recuperação do conteúdo dos antigos cadernos do Coral: o regente Bunn copiou algumas destas peças juntando as partes de soprano, contralto, tenor e baixo, originalmente separadas nos cadernos, em uma mesma partitura, com finalidade prática. Algumas peças, entre elas *Jubilate Deo* (NB.Ms1), fazem parte do atual repertório do coro e tem sido executadas nas apresentações do grupo.

Além destes, foram consultados no acervo do maestro Nelson Bunn os seguintes materiais:

- a) partitura impressa de *Antoni Beatissime*, composição do frei Bernardino Bortolotti para coro a 4 vozes iguais, publicada na revista *Vozes de Petrópolis* em 1931 (BORTOLOTTI, 1931);
- b) partitura impressa de *Veni, Creator*, de autoria do compositor cecilianista Franz Witt, para coro a 4 vozes iguais, publicada na revista *Música Sacra* em 1950 (WITT, 1950);
- c) um catálogo dos membros da Ordem dos Frades Menores (OFM, 1966);
- d) artigos contendo informações sobre a biografia do frei Bernardino e sobre a história do coro (BUNN, 2003; PRÓ-MÚSICA, 1983, 1988).

O acervo pessoal do maestro Bunn não é aberto para pesquisa. O acesso a este material foi disponibilizado após contato pessoal com o próprio regente.

1.4.2.4 Biblioteca do Convento Franciscano São José

A residência dos franciscanos em Lages, instaurada no final do século XIX e elevada à categoria de Convento em 1902, possui uma biblioteca em que há grande número de livros, coleções de revistas, periódicos encadernados, documentos, manuscritos e fotografias. O acervo, um dos maiores da região serrana, não é aberto para pesquisadores. O acesso foi autorizado após contato pessoal com o Guardião do Convento, frei Luís Aliberti.

No momento das primeiras visitas, a biblioteca pareceu estar sem manutenção, quase abandonada. Não parecia possuir organização sistemática, e não foram encontrados fichas ou registros de catalogação. Tampouco havia sinais de que estivessem sendo feitos quaisquer procedimentos de conservação ou restauração do material.

A parte documental, especificamente, passou por um levantamento em 1995 (PEIXER *et al.*, 1995), realizado junto ao acervo por profissionais do Setor de Patrimônio e Memória, uma divisão do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal. Uma cópia do trabalho produzido na ocasião está presente na biblioteca. Já nas primeiras páginas deste material é possível ter-se uma idéia da raridade do acervo, que conta com documentação dos séculos XVIII, XIX e XX. Entre os documentos listados, há alguns relacionados tanto com o frei Bernardino quanto com atividades musicais sacras em geral. Porém, a falta de catalogação e fichamento destes documentos (ou mesmo de uma pessoa responsável que conhecesse detalhes do acervo) tornou praticamente impossível localizá-los nas estantes.⁵

⁵ Alguns meses depois de terminada a pesquisa documental para este trabalho, tive notícia de que o acervo da biblioteca do Convento Franciscano São José foi submetido a um processo de catalogação e reorganização.

Ainda foram encontrados na biblioteca do Convento outros materiais que podem ser de interesse musicológico, os quais não estão listados no levantamento citado. Um deles é uma pequena coleção de partituras impressas (que se encontrava embrulhada por um pedaço de papel pardo, muito amassado, amarrado com um barbante), na maioria de repertório para banda ou orquestra, muitas delas escritas em alemão, datadas do final do século XIX e início do século XX. O outro é um conjunto de volumes encadernados contendo material sobre música, também escrito em alemão e datado da segunda metade século XIX.

As fontes pesquisadas no Convento Franciscano São José foram:

- a) a *REB — Revista Eclesiástica Brasileira*, publicada pela Editora Vozes. Um exemplar de setembro de 1966, contendo uma coluna de Necrologia com a nota de falecimento do frei Bernardino Bortolotti, possui informações relevantes sobre a biografia do compositor;
- b) a revista *Vida Franciscana*, periódico editado pela Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil. No exemplar de junho de 1967 foi localizado um artigo de autoria do frei Silva Neiva abordando a trajetória da Ordem dos Frades Menores na região de Lages (NEIVA, 1967);
- c) uma coleção fotográfica, que contém grande quantidade de imagens em que o frei Bernardino aparece (BCSJ1). As fotografias mostram cenas de atividades musicais, religiosas e educacionais. Encontrado por acaso junto a outros documentos avulsos de vários tipos, misturados e desorganizados, o álbum em que a curiosa coleção está reunida não traz qualquer tipo de registro escrito, seja na capa ou nas páginas iniciais, que identifique o volume ou indique à primeira vista o que ele é, ou para qual finalidade as fotos foram agrupadas. Da mesma forma, não há algo como uma assinatura, rubrica ou carimbo, que possa indicar quem era o seu organizador ou proprietário. Num exame mais atento, no entanto, é possível perceber que o volume foi meticulosamente organizado. Na maioria das fotografias frei Bernardino Bortolotti está presente, e as imagens, cuidadosamente identificadas e datadas por etiquetas datilografadas, estão dispostas em ordem cronológica, numa seqüência

que é coerente com os eventos biográficos do franciscano compositor. As fotos retratam não somente situações de formalidade da Igreja, mas também cenas cotidianas. É possível, portanto, que o álbum tenha sido um arquivo fotográfico pessoal, uma espécie de livro de memórias, do próprio frei Bernardino. A coleção estava abandonada sobre a mesa da biblioteca. Muitas páginas estão danificadas, há sinal de fotografias arrancadas, com algumas folhas rasgadas;

- d) uma rara coleção da revista *Música Sacra*, reunida em encadernações de capa dura, que abrange os exemplares publicados entre os anos de 1941 e 1952 ininterruptamente, havendo ainda mais quatro números avulsos do ano de 1956. Por não existir catalogação deste material, no momento da chegada à biblioteca não havia como saber que o acervo o possui; ou seja, foi uma vertiginosa surpresa encontrar estes volumes *por acaso* dentro da biblioteca, exatamente no canto mais úmido e escuro da sala (pelo visto, o lugar preferido dos fungos, a julgar pelo estado das capas dos volumes encadernados). As páginas centrais da revista, que costumavam trazer um encarte contendo partituras, infelizmente estão ausentes na maioria dos volumes (exceto nos do primeiro ano), e parecem estar desaparecidos. Os suplementos musicais ficaram de fora da encadernação, provavelmente por terem sido removidos para uso em atividades práticas. A descoberta da coleção na biblioteca do Convento São José — no penúltimo dia de pesquisa — foi decisiva, e a revista *Música Sacra* constitui uma das fontes mais importantes para este trabalho.

O acervo da biblioteca dos franciscanos é de notável relevância, tanto para a musicologia histórica quanto para outras áreas de pesquisa. O material encontrado no local foi de importância determinante na fase final da pesquisa de fontes e abriu novas possibilidades para o presente estudo.

1.4.2.5 Museu Thiago de Castro

O Museu Histórico Thiago de Castro destaca-se como o mantenedor de um dos maiores acervos documentais do Planalto Serrano, um dos principais do Estado de Santa Catarina. O museu foi fundado por Danilo Thiago de Castro (1919-2006), neto do jornalista e político lageano Manoel Thiago de Castro (1872-1941).⁶ Danilo Castro começou muito cedo a reunir objetos e documentos relacionados à história da região serrana, o que resultou na fundação do museu em 1943.⁷

Apesar dos esforços de muitas pessoas, cientes da sua importância e interessadas em vê-lo em pleno funcionamento — pesquisadores, professores, estudantes, seus próprios funcionários, e mesmo servidores municipais da área de cultura competentes e bem-intencionados —, o Museu Thiago de Castro tem sofrido dificuldades que vão e vêm, de tempos em tempos. O museu, que é de propriedade particular, tem sido tratado com desprezo pelas autoridades municipais: por não receber um apoio constante e comprometido por parte da administração pública, acaba ficando largado ao sabor dos imprevisíveis ventos políticos que sopram na serra. O apoio, quando acontece, é efêmero e pouco eficiente, e raramente vai além do mero ato pavonesco político-partidário. Em face de motivos como estes, o Museu Thiago de Castro, desde sua fundação até hoje, não bastando passar por problemas para manter o dispendioso trabalho de restauração, preservação e acondicionamento do acervo, ainda tem oscilado penosamente entre períodos de abertura e fechamento aos pesquisadores e ao público em geral.

A primeira fase da pesquisa felizmente coincidiu com um destes períodos de abertura: no momento, o arquivo vinha conseguindo conservar-se aberto há cerca de uma década. Diferentemente do que acontece na maioria dos acervos desta natureza, o museu mantinha uma infra-estrutura básica para pesquisa (modesta, mas bastante eficaz), possuindo atendimento exclusivo para pesquisadores, permitindo a consulta e a reprodução dos documentos por meio fotográfico. Porém,

⁶ Manoel Thiago de Castro foi um personagem importante na imprensa lageana do início do século XX (comentado no item 2.2.1).

⁷ Para mais informações sobre a história do Museu Thiago de Castro e de seu fundador, indico a leitura do artigo de Ariane Alves (2007).

alguns meses depois, numa segunda fase, quando houve a necessidade de nova consulta a certa parcela da documentação, o museu estava com as suas portas fechadas, por tempo indeterminado.

Obviamente, outras pesquisas e atividades ligadas ao museu foram prejudicadas da mesma forma. A equipe do museu, além de manter um cadastro dos pesquisadores que acessam o acervo, vinha organizando eventos anuais — a *Semana do Museu Thiago de Castro* — nos quais eram promovidas, entre outras atividades, palestras, mesas-redondas, debates, mostras de filmes documentários, apresentações artísticas, cursos, oficinas. Com a intenção de proporcionar um espaço de integração entre os pesquisadores de diferentes áreas, e de favorecer entre eles a divulgação e o intercâmbio da produção decorrente das pesquisas (especialmente aquelas realizadas no próprio acervo), o evento vinha sendo uma maneira de aproximar o museu do público estudantil, desde o ensino fundamental até o superior, e da população em geral — o que, de alguma forma, contribuía para a conscientização sobre a importância da preservação dos acervos e da memória da cidade.

Em Lages, a inexistência de projetos consistentes e de políticas públicas sérias e efetivas, somada a uma endêmica inabilidade com assuntos de cultura e à tradicional negligência com a memória local, transmitida de uma administração para outra — numa cidade, diga-se de passagem, com um legado histórico inegavelmente importante —, tem sido nociva não apenas para o Museu Thiago de Castro, mas também para outros acervos presentes na cidade, para prédios históricos, enfim, para o patrimônio e para a vida artística e cultural da cidade como um todo.

No acervo, além de antiguidades, objetos, obras de arte e material fotográfico, o museu mantém uma variedade muito grande de livros, documentos e manuscritos, o que inclui partituras. Para a maioria dos documentos arquivados há uma catalogação sistemática, indexada por assunto; alguns temas, entretanto, nunca passaram por catalogação, como é o caso do material de música.

Segundo colaboradores do museu, esta porção do acervo ainda não foi utilizada em nenhuma pesquisa. Ali estão agrupadas centenas de partituras, tanto

impressas quanto manuscritas, sendo que estas últimas encontram-se guardadas nas pastas de número 52 a 57 do arquivo de documentos. Não foi encontrada documentação relacionada ao frei Bernardino ou à música sacra em geral.⁸ Ainda, o material pode ser uma rica fonte para pesquisas sobre a história da música da cidade: grande parte da documentação parece ter pertencido tanto a sociedades musicais da Lages do início de século (como o *Club Symphonico* e o *Grupo Dramático Amadores da Arte*) quanto a acervos pessoais de compositores como Lourenço Dias Baptista e João Gualberto da Silva. O acervo musical do Museu Thiago de Castro é uma amostra das possibilidades para o trabalho que ainda está por ser feito por musicólogos e pesquisadores em geral, e merece ser incluído nos planos da musicologia histórica em Santa Catarina para futuros estudos.

O museu ainda conta com uma importante coleção de jornais publicados pela imprensa lageana, que abrange periódicos desde o século XIX. As fontes consultadas foram:

- a) o jornal católico *Guia Serrano*, que consiste na principal fonte primária de imprensa, fundamental para este trabalho;
- b) o *Correio Lageano*, outro periódico local com dados contextuais igualmente relevantes, relativos ao recorte em questão.

Os materiais pesquisados no acervo do Museu Thiago de Castro, em especial as coleções de periódicos, tiveram extrema importância para esta pesquisa.

1.4.2.6 Arquivo da Cúria Diocesana de Lages

A Cúria Diocesana possui um acervo formado por volumes encadernados contendo periódicos, impressos e livros de registros manuscritos, como também uma vasta coleção de documentos avulsos, organizados em pastas. Da mesma forma

⁸ Exceto por uma cópia mimeografada de uma parte para trompa de uma peça do Frei Pedro Sinzig (MTC56) e um manuscrito contendo uma parte para flauta de uma *Novena*, não datado e sem identificação de autor ou copista (MTC57).

que outros já comentados este arquivo não está aberto para pesquisa e não costuma receber visita pública, não possuindo infra-estrutura para tal. O acesso ao material dependeu de autorização por meio de contato pessoal com o bispo diocesano, Dom Oneres Marchiori.

Na ocasião do primeiro contato com a Cúria Diocesana, a sala do arquivo estava bem organizada, e embora o acervo não tenha catalogação, parecia não haver problemas em encontrar o material nas prateleiras. No entanto, foi solicitado que eu aguardasse alguns dias até que a reforma do prédio ficasse pronta, para que depois disso retornasse para pesquisar. Semanas depois, no momento do retorno, o acervo estava em situação caótica: os volumes haviam sido retirados, misturados e devolvidos ao local, e estavam todos embaralhados e empilhados — terminada a pintura das paredes, a incumbência de recolocar os documentos na sala foi dada aos trabalhadores da reforma.

Entre os volumes mantidos pela Cúria foi possível localizar algumas compilações de material de imprensa, como as coleções dos jornais *Região Serrana* e *Guia Serrano*. Foram consultados alguns exemplares das duas publicações que não estão disponíveis no acervo do Museu Thiago de Castro. Também foram pesquisados livros manuscritos contendo registros do Governo Diocesano, datados das décadas de 1940 e 1950 (CD.LD1, CD.LD2).

1.4.2.7 Outros acervos em Lages

Também foram consultados outros três acervos na cidade, dois deles relacionados diretamente à Igreja e à congregação dos franciscanos: as bibliotecas dos educandários católicos Bom Jesus (antigo Colégio Franciscano Diocesano, anexo ao Convento São José) e Santa Rosa de Lima, além da Biblioteca Pública Municipal. Conforme informado pelos respectivos bibliotecários, nestes acervos não há partituras arquivadas, bem como nenhum material documental relacionado à música ou ao frei Bernardino Bortolotti.

1.4.3 Acervos em outras cidades

1.4.3.1 Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina

Este acervo, localizado em Florianópolis, conta com uma coleção encadernada de jornais dos séculos XIX e XX, oriundos de várias cidades do estado. Os primeiros levantamentos de dados para a pesquisa iniciaram na Biblioteca através da consulta ao *Correio Lageano* a partir do ano de 1939, seu primeiro ano de publicação. Os volumes contendo este jornal, assim como os de outros periódicos presentes no acervo, estão devidamente catalogados e disponíveis para pesquisa. Esta coleção do *Correio Lageano* compreende exemplares publicados entre os anos de 1939 até meados dos anos 1950.

O acervo da Biblioteca Pública do Estado tem se mostrado de grande relevância para recentes pesquisas musicológicas desenvolvidas em Santa Catarina, especialmente pelas suas coleções de periódicos. Vale destacar que há trabalhos em andamento, como alguns dos projetos desenvolvidos pelo Departamento de Música do Centro de Artes da UDESC, que têm utilizado largamente a documentação deste acervo. Um destes projetos visa o levantamento de fontes para pesquisa sobre a prática musical em Santa Catarina no século XIX (v. FRECCIA e HOLLER, 2008; HOLLER, 2007, 2008; HOLLER e VINCENZI, 2008; HOLLER e PIRES, 2008), o qual já possibilitou a realização de monografias de conclusão de curso direcionadas para a área da musicologia histórica (v. FRECCIA, 2008; PIRES, 2008). Há trabalhos do curso de Mestrado do PPGMUS, como o que vem sendo elaborado pela pesquisadora Simone Gutjahr, que também têm recorrido a este acervo.

A Biblioteca do Estado viu-se ameaçada exatamente na sua característica mais importante: ser pública. Durante o tempo em que a presente dissertação e os trabalhos acima estavam sendo desenvolvidos, o governo estadual cogitou a possível municipalização ou privatização da Biblioteca e de todo o seu acervo.

1.4.3.2 Biblioteca Nacional

A consulta à documentação musical da Biblioteca Nacional, sediada no Rio de Janeiro, foi possível graças ao serviço de atendimento à distância para pesquisadores que a instituição possui em sua página na Internet. Além do acesso a seus catálogos digitais, no *website* da Biblioteca Nacional é possível solicitar a compra de cópias da documentação em diferentes formatos, como em microfilme, em cópias impressas ou em mídia digital.⁹

No acervo musical da Biblioteca Nacional estão catalogadas quatro ocorrências de obras escritas pelo frei Bernardino. Dois dos itens são suplementos musicais incluídos na revista *Música Sacra*, na década de 1940, quando a Editora Vozes publicou duas peças corais do franciscano: *Tantum ergo*, em julho de 1944 (anexo 5), e *O Esca viatorum*, em fevereiro de 1947 (anexo 6). As partituras complementaram parte da documentação da pesquisa: conforme já comentado, na biblioteca do Convento São José, as partituras da *Música Sacra* estão desaparecidas na sua maioria.

Há também um registro no catálogo virtual daquilo que seria um manuscrito autógrafo da peça *O Esca viatorum* (BN.B-LVI-1). Numa primeira busca, indexada pelo nome do compositor, este documento não foi encontrado devido a um erro de grafia (“Bartolotti”) no cadastro. Posteriormente, a Biblioteca Nacional forneceu uma cópia desta partitura, e ao examiná-la, parece duvidoso afirmar que se trata realmente de uma página autógrafa. A caligrafia possui diferenças significativas com a encontrada em outros manuscritos localizados nos acervos em Lages, os quais, mais seguramente, são de autoria do frei Bernardino.

⁹ O catálogo da documentação musical do acervo da Biblioteca Nacional pode ser acessado através do endereço <http://www.bn.br/site/pages/catalogos/musica/musica.htm>.

Outro item disponibilizado pela Biblioteca Nacional foi o livro de partituras *Peças Festivas para Harmonium ou Orgam*, uma coletânea de músicas instrumentais escritas por compositores franciscanos lançada em 1924, também pela Editora Vozes (BORTOLOTTI *et al.*, 1924). A obra organizada pelo frei Pedro Sinzig contém quatro peças de autoria do frei Bernardino Bortolotti.

—

2. O CENÁRIO: LAGES, MEADOS DO SÉCULO XX

A presença e a atuação do frei Bernardino Bortolotti em Lages estão ligadas a um processo histórico no qual confluíram uma complexa diversidade de fatores de ordem política, geográfica, econômica e sócio-cultural. O que segue é uma introdução concisa a este panorama, num breve exame retrospectivo sobre o contexto destes diferentes círculos com os quais o frei Bernardino se relacionou durante as quase três décadas em que permaneceu na cidade.

A cidade de Lages tem uma característica que parece ter sido decisiva tanto no momento de sua origem quanto ao longo de sua trajetória histórica: a posição geográfica. Conforme relata a história oficial, o Planalto Serrano já era visto como um ponto estratégico desde o século XVIII, quando, em 1766, o povoado de Nossa Senhora dos Prazeres do Sertão das Lagens foi fundado pelo Capitão-Mor Antonio Correa Pinto de Macedo. A centralidade da região mostrava-se importante do ponto de vista econômico e político: a Capitania de São Paulo, neste período, visava a implantação de um núcleo de apoio que facilitasse as rotas para as tropas que faziam o comércio entre o extremo Sul (centro produtor de gado de corte e muares) e a região Sudeste (principal mercado consumidor). Ao mesmo tempo, o estabelecimento do povoado servia de estímulo para a ocupação da região, o que era uma maneira de assegurar a defesa do território perante a ameaça da expansão espanhola (MACHADO, 2001; PEIXER, 2002). Estes fatores resultaram na elevação do povoado à categoria de Vila, aproximadamente cinco anos após sua fundação, em 1771.

A elevação da Vila à classe de Cidade ocorreu no ano de 1860, e sua posição central perante a região do planalto continuou sendo determinante durante os séculos XIX e XX. Conforme Élio Serpa (1997), Lages desempenhou um papel relevante do ponto de vista sócio-cultural, político e econômico no contexto da região

Sul durante a Primeira República. O crescimento gerado pela economia, baseada na pecuária, moldou a identidade da cidade enquanto lugar central em relação a outras regiões.

Lages era igualmente vista como um importante núcleo político no estado, nos inícios do século XX, numa época em que cidadãos lageanos tinham significativa participação no poder público (como Nereu Ramos, que nos anos 1930 chegara ao governo estadual, e mais tarde, à presidência da República). Durante este momento histórico, em virtude da influência que a cidade projetava sobre outros municípios catarinenses e a região Sul como um todo, chegou a surgir nos círculos políticos uma discussão que sinalizava para uma possível transferência, de Florianópolis para Lages, da sede da Capital do Estado de Santa Catarina. A idéia teria surgido justamente em função destas particularidades da cidade serrana: além de ser um ponto de convergência econômica devido à sua centralidade geográfica, Lages vinha alcançando esta posição de prestígio político. Quanto a este aspecto,

cabia a Lages, no planalto, o título de “capital política” de Santa Catarina, pela tradição de seus representantes e laços afetivos com o Rio Grande do Sul e pelo fato de ter dado dois governantes para o estado durante a 1ª República [...]. Lages, talvez mais que Florianópolis, era o baluarte político catarinense. (CORRÊA apud SERPA, 1997, p. 146)

Este desenvolvimento na política e na economia provocou mudanças na cidade em vários níveis. Zilma Peixer (2002) aponta que a característica mais marcante da política local durante a primeira metade do século XX foi a presença de oligarquias, da figura do “coronel” latifundiário, e de famílias abastadas que concentravam o poder econômico e político:

singularmente, sob esta nova articulação hegemônica de coronéis, é dada ênfase à construção do ‘progresso’ e da ‘modernidade’ na cidade, o que ocorre por meio de regulamentações disciplinando os espaços e as práticas sociais. (PEIXER, 2002, p. 54)

Tais discursos, forjados em torno da noção de progresso e de modernidade, e alimentados por esta elite oligárquica, conforme Peixer, causaram alterações no

modus vivendi da população. A partir do final do século XIX, na fase de transição entre Império e República, a cidade começava a dividir-se entre contradições — ‘atraso’ *versus* ‘progresso’, tradicional *versus* moderno, ruralidade *versus* urbanidade —, num dilema que entraria no século XX como um fator que levou a cidade a um processo de transformação identitária. Para Peixer, o poder político oligárquico e o seu projeto de modernidade desempenharam um papel crucial neste processo. Através da intervenção na vida cotidiana do lugar, a elite dirigente atuava, segundo a autora,

formando e forjando rupturas com as tradições e com as práticas populares no espaço vivenciado, aspectos presentes nas leis para construção urbana, nas definições de comportamentos sociais, [...] entre outros. (PEIXER, 2002, p. 55)

Destarte, o fenômeno que ocorria em Lages neste período, promovido pelas elites — levando a cidade a este dilema identitário entre ruralidade e urbanidade —, fazia parte de um amplo e longo processo histórico, que abrangeu outras cidades do Brasil. De acordo com Raminelli (1997), tal movimento em direção à modernização urbana tem sido debatido pelos estudos historiográficos sobre a cidade na América Latina. O autor destaca dois pontos recorrentes na história urbana latino-americana: a origem colonial das cidades e a tendência à modernização surgida no final do século XIX. Segundo Raminelli,

o primeiro aborda o problema do planejamento do espaço urbano. A cidade colonial espanhola seria originalmente planejada e peça primordial para manutenção do território conquistado, enquanto a portuguesa nasceria do acaso, sem método, nem regras, sendo um local entre os engenhos e a Europa. O outro foco de atenção [...] desloca-se para a modernização da cidade ocorrida a partir do final do século XIX. Na ocasião, a cidade colonial tornou-se um entrave à modernidade. Daí a necessidade de destruí-la e construir uma nova *urbe* ordenada segundo os preceitos e necessidades de uma sociedade capitalista. (RAMINELLI, 1997, p. 200)

“É esta identidade colonial que passa a ser objeto de reflexão no seu crescimento” — recorrendo às palavras de Sandra Pesavento sobre a cidade de Porto Alegre — e o antigo modelo “se torna problema” (PESAVENTO, 2002, p. 262). A herança de um modelo colonial de cidade, portanto, pode ser um dos fatores que

fomentaram, entre as elites, a construção desta noção de modernidade — ou seja, desta *representação* que, recordando Chartier, serviu como “matriz de discursos e de práticas” visando a “construção do mundo social” — que idealizava uma Lages preparada para o “progresso”:

as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam [...], estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p. 17)

A modernização do ambiente urbano, com a modificação das condutas sociais entre as suas conseqüências, era vista como uma necessidade para a Lages daquele momento histórico, sob um argumento respaldado nesta percepção da elite a respeito de como deveria ser uma cidade moderna. Tais discursos, portanto, constituíam o meio de legitimação das escolhas e dos procedimentos daqueles que defendiam um novo projeto de cidade (cf. PEIXER, 2002, p. 86, 156). A este respeito, Pesavento comenta que:

uma cidade, antes de aparecer na realidade, existe como representação simbólica. Há todo um conceito, uma concepção do que seja o urbano e mesmo uma imagem idealizada de como a cidade deve ser. [...] Da conjunção da cidade rural — com todos os seus problemas — com a cidade ideal — onde supostamente os impasses seriam resolvidos — nasce o projeto, reunindo estratégias da razão e sonhos da utopia. (PESAVENTO, 2002, p. 262)

Com o advento deste projeto, as transformações foram particularmente notáveis no aspecto urbano. No tocante à urbanização e à arquitetura, Peixer (2002) destaca a preocupação surgida neste período com a criação de símbolos que representassem esta nova fase vivida pela cidade. A autora menciona os três marcos mais significativos neste processo de modernização, que refletem a concepção de progresso presente no momento: a construção do Palácio Municipal, em 1902, no estilo neobarroco francês, e da Catedral, com traços neo-românicos, iniciada em 1912 — ambos projetados por arquitetos franciscanos —; e por último, do colégio Vidal Ramos, em 1913. Vale destacar que o restabelecimento do catolicismo oficial na região estava igualmente ligado a este projeto de

modernização, e o papel da Igreja constitui fator importante no processo de remodelação da cidade. Os três prédios, além de imprimir ares europeus ao espaço urbano central da cidade, foram um reflexo direto do discurso sobre modernidade e civilização manifestado na época, simbolizando, respectivamente, o poder político, o poder religioso e a transformação da população através do sistema educacional.

A modernização causou impactos sociais significativos, como já dito, sobretudo entre as classes populares. Ainda de acordo com Peixer (2002), tal empenho na criação de uma cidade organizada, que resultou na criação de regulamentações para as práticas urbanas, não estava presente apenas nas alterações da configuração urbana e arquitetônica; este projeto de uma nova cidade afetou, ao mesmo tempo, as formas de comportamento e sociabilidade da população. Élio Serpa, parafraseando Nicolau Sevchenko, enumera quatro princípios geradores neste processo de remodelação:

[a] a condenação dos hábitos e dos costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; [b] a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem da sociedade dominante; [c] uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; [d] um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. Estes princípios são perfeitamente notados, em Santa Catarina, com algumas especificidades, notadamente em Desterro/Florianópolis, mas que eram recorrentes em outras cidades, como Lages e Laguna. (SERPA, 1997, p. 111)

Durante esta época a cidade assistiu a um aumento notável do número de espaços dedicados à socialização, destinados, porém, em sua maioria, às classes abastadas: surgiam clubes literários, clubes recreativos, salões de dança, cafés, cinemas, teatros. Paralelamente, aumentava a atividade jornalística local e a quantidade de órgãos de imprensa. Preconizados por uma elite que tentava implantar um novo modelo de comportamento e de ambiente urbano, as representações e discursos acerca da configuração social encontravam espaço para disseminação nos jornais. As novas posturas eram endossadas pela imprensa, cuja atuação contribuiu com a criação desta nova identidade. Segundo Serpa,

a imprensa teve papel decisivo na questão da remodelação das condutas, dando destaque a novas invenções de sociabilidade, criticando

comportamentos considerados indesejáveis, lançando todo um discurso de apoio irrestrito às medidas médico-higienistas e apelando pelo recurso à estética. Em Lages temos o proliferamento de uma quantidade significativa de periódicos, [...] difundindo comportamentos que denotavam a busca de parâmetros para dar visibilidade à diferenciação e distinção de classe. (SERPA, 1997, p. 108)

Em concordância sobre este aspecto do crescimento da imprensa local, Peixer, por sua vez, observa que:

os jornais locais, ligados a grupos políticos e/ou religiosos, trazem à tona a percepção dos integrantes da elite política e econômica do município. Não houve na cidade nenhum jornal de feições populares ou operárias, com o qual poder-se-ia, por um lado, contrapor e, por outro, observar os processos de interpretação dos discursos da elite. (PEIXER, 2002, p. 87)

Este processo pelo qual Lages passou, como visto, iniciado no final do século XIX e continuado nas primeiras décadas do século XX, foi intensificado durante o período entre as décadas de 1940 e 1960. As novas perspectivas econômicas, abertas com o aparecimento do setor da indústria madeireira e ervateira, aumentaram a auto-percepção da cidade enquanto centro urbano e capital regional. A modernidade estava presente no embelezamento das praças, no surgimento dos prédios em estilo *art déco*, na movimentação dos automóveis, no aumento populacional. A rotina tornou-se mais agitada: a crescente mudança na proporção entre as populações rural e urbana também se constituía em mais uma transformação na identidade da cidade. Zilma Peixer acrescenta:

podemos observar em Lages, desde o início do século XX, a presença do discurso da modernidade e da mudança. Na primeira metade do século XX, principalmente nas décadas de 40-50, procurou-se romper com a imagem de vila e de cidade pequena que Lages adquiriu ao longo do século XIX, [quando], mesmo sendo uma cidade localizada num ponto estratégico, de importância regional, Lages se apresentava aos olhos dos viajantes como uma pequena cidade, que não condizia com sua fama de próspero desenvolvimento. (PEIXER, 2002, p. 47)

Portanto, na primeira metade do século XX, entre as transformações ocorridas neste processo de criação de uma identidade urbana, uma foi especialmente visível: aquela ocorrida no ambiente artístico, examinada adiante.

2.1 A CENA ARTÍSTICA E A MÚSICA

Lages era chamada pela imprensa da época de “Princesa da Serra”. Assim, frente a esta imagem de civilidade alimentada pelos jornais, a cidade parece ter vivido a sua *belle époque* durante a primeira metade do século XX. A cidade encontrada em 1938 pelo recém-chegado padre franciscano frei Bernardino, além de estar imersa nesta atmosfera criada em torno do progresso e da modernidade, tinha uma agitada vida cultural e uma expressiva movimentação nos círculos artísticos.

Vale ilustrar o cotidiano cultural e artístico que caracterizava esta Lages das primeiras décadas do século XX através de um exemplo de relato sobre a época. A respeito da vida urbana lageana e do que ocorria nos espaços de socialização que surgiam na cidade, há relevantes escritos, entre cartas e textos jornalísticos, deixados pelo poeta, romancista e ensaísta paulista Paulo Setúbal (1893-1937). Com base nestes relatos, Nereu Corrêa (1978) publicou um estudo tratando da temporada em que o escritor residiu em Lages, que teria acontecido entre o final do ano de 1918 e o início de 1920.¹⁰ Paulo Setúbal, que, nas suas palavras, esperava chegar a “um desses lugarejos campôneos, todo feito de pobríssimas casinhas, sem sociedade nem convívio mundano”, manifestou em cartas que fora surpreendido ao encontrar uma cidade “inteiramente civilizada, em franca prosperidade”. Em seus escritos, além de descrever o disputado carnaval lageano de 1919, do qual participou ativamente, Setúbal registrou suas impressões sobre os constantes bailes, festas, saraus, reuniões musicais e apresentações teatrais, que aconteciam numa agitada vida cultural: “em bem poucos lugares do Brasil haverá outra terra igual, com outra mocidade tão gasalhosa e alegre como a sociedade de Lages” (SETÚBAL apud CORRÊA, 1978, p. 50).

¹⁰ A passagem de Paulo Setúbal por Lages ocorreu antes que o escritor se tornasse conhecido pela sua obra literária e fosse admitido na Academia Brasileira de Letras. Depois de ficar sabendo das “virtudes tonificantes dos ares lageanos”, teria vindo para a cidade serrana por recomendações médicas para tratar a temida gripe pneumônica que o acometia, chamada na época de “espanhola”. Residiu em Lages pouco mais de um ano. Durante este período, além de ter atuado como advogado e jornalista, Paulo Setúbal escreveu *Alma Cabocla*, seu primeiro livro, que publicou certo tempo depois, em 1920 (CORRÊA, 1978).

O surgimento de espaços destinados a manifestações artísticas, como os clubes, os cafés e os teatros, favoreceram a formação de um mercado com uma rotatividade considerável para uma cidade interiorana: por volta do final da década de 1940, além dos salões e clubes, a cidade contava com pelo menos três cine-teatros.¹¹ Eram freqüentes as apresentações e concertos de artistas de outras cidades que passavam por Lages em turnê. Ao mesmo tempo, o fortalecimento das instituições eclesiásticas na região favorecia a prática da música religiosa nos espaços mantidos pela Igreja, como os educandários, os conventos e a igreja matriz, e nas celebrações em espaços públicos.

Neste ambiente urbano em transformação, Lages viu formar-se esta cena em que surgiram vários grupos de artistas, entre os quais predominaram os grupos de teatro, geralmente formados por atores amadores, e os conjuntos musicais instrumentais. A rotina de apresentações, bailes, concertos, celebrações, festas religiosas, montagens de peças teatrais, recitais e saraus que acontecia na cidade, costumava ser relatada pelos órgãos de imprensa. A produção jornalística local, portanto, é a principal fonte de informações a este respeito, onde se pode conhecer alguns dos personagens que participaram da cena em questão.

A seguir é desenvolvida uma breve digressão acerca do cenário musical da cidade e de alguns nomes que dele faziam parte, que considero relevante e necessária devido à convicção de que, para melhor compreender o personagem central deste estudo é fundamental conhecer alguns aspectos relativos ao contexto com o qual ele se relacionou, ainda que *en passant* e com pouco aprofundamento. Desde a época de seu estabelecimento em Lages, até a data de sua morte, quase três décadas depois, frei Bernardino manteve algum grau de envolvimento com círculos artísticos e musicais não-religiosos. Ainda que não seja possível determinar até onde ia seu envolvimento com estes grupos — visto que a maioria dos documentos não detalha se isto ocorria num nível estreito ou superficial —, algumas fontes, porém, mostram abertamente que o frade tinha vínculos diretos com círculos

¹¹ Das três edificações onde os teatros funcionavam, a mais antiga, do Teatro Carlos Gomes, não existe mais. Os outros dois prédios, inaugurados aproximadamente entre os anos de 1947 e 1948, ainda se conservam, sendo que o único a continuar sendo destinado exclusivamente à atividade artística é o Teatro Marajoara, tombado pelo patrimônio do município. O terceiro prédio, que sediava o Cine-Teatro Tamoio (que, em 1948, era “o maior cine do estado”, segundo o *Guia Serrano*), foi vendido, e atualmente é usado como templo de uma instituição religiosa.

leigos. Por outro lado, é igualmente importante enfatizar que o compositor franciscano, no tocante à prática musical, não estava sozinho na cidade, da mesma forma como a música sacra não era a única praticada. Havia outros grupos sociais, outras práticas, acontecendo em outros espaços, e ligados a outras situações de sociabilidade — além daquelas que já ocorriam em lugares e contextos vinculados à religião católica e às ordens religiosas presentes na cidade, como os colégios, os conventos e as igrejas.

Entretanto, tocar neste ponto em particular — a existência de outros grupos sociais —, exige aqui uma advertência: é de essencial importância destacar que a documentação levantada enfoca somente uma fração das práticas que aconteciam na cidade. Os jornais noticiavam a atuação de músicos e de artistas que ocorria nos ambientes da elite, unicamente, e apenas em âmbito urbano: o que acontecia nos espaços de sociabilidade destinados a tais camadas era visto como uma importante referência imagética neste processo de construção representacional de uma cidade modernizada e disciplinada. Assim sendo, a cultura popular da região serrana dificilmente aparece nos registros da imprensa. Na cidade que teve atividades *rurais* como fatores que levaram à sua fundação, o ideário popular construído em torno dos tropeiros, da pecuária de gado vacum, e da rudeza do lageano campeiro e dos rigores das lidas rurais constitui o mito de origem da cidade e da região serrana como um todo. Frente a isso, são praticamente inexistentes nas fontes as referências a outras manifestações culturais que não fossem aquelas que aconteciam nos ambientes urbanos, como as de caráter rural, tradicional e/ou folclórico. Confrontada com Chartier (1990), esta questão revela, portanto, que estavam presentes na imprensa as representações daquilo que uma parcela da sociedade certamente gostaria de ser:

As formas e os motivos — ou, por outras palavras, as representações do mundo social — à revelia dos atores sociais, traduzem suas posições e interesses objetivamente confrontados e, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 1990, p. 19)

No recorte documental estudado, o que se percebe como uma característica predominante é que a imprensa parece ter filtrado grande parte daquilo que não estava em conformidade com o projeto de cidade, como já visto, idealizado pelas

camadas sociais mais abastadas. Isto pode ter ocorrido talvez porque as elites estivessem exatamente querendo promover, através da ênfase, por um lado, em discursos sobre uma modernização europeizada, uma negação implícita, por outro, dos traços da cultura popular tradicional gaúcho-cabocla, profundamente arraigados no imaginário local.

2.1.1 Bandas, orquestras, *jazz-bands*, grupos teatrais, artistas locais, artistas de fora: personagens na cena

Os textos dos jornais mostram um número significativo de grupos ligados a práticas musicais ao longo de toda a primeira metade do século XX. Ainda que as notícias veiculadas na imprensa da época careçam de detalhamento no tocante à música, a partir das mesmas é possível desenhar-se um esboço do cotidiano artístico e musical do lugar. A pesquisa em textos de imprensa permaneceu restrita às décadas de 1930 a 1960, embora tenham sido encontradas ocorrências sobre música em outros textos e documentos anteriores ao recorte em questão; entre 1910 e 1960, foram levantadas cerca de duas dezenas de nomes de grupos musicais, entre conjuntos, bandas, sociedades e agremiações artísticas, sendo que cerca de quinze aparecem citadas nos jornais *Guia Serrano*, *Correio Lageano* e *Região Serrana* da década de 1940. O que segue é uma relação de nomes de diferentes músicos e conjuntos (e das respectivas fontes onde foram mencionados), selecionados na tentativa de apresentar um panorama resumido das atividades musicais durante as primeiras cinco décadas do século passado, especialmente durante os anos de 1940, com ênfase, quando possível, nas prováveis relações entre estes músicos e o compositor franciscano, ou ainda, com a prática musical associada à Igreja ou a eventos religiosos em geral.

2.1.1.1 Grupos teatrais e sociedades musicais

Nas fontes de imprensa consultadas predominam as informações sobre dois tipos de agrupamentos de artistas: os grupos teatrais e as sociedades musicais. A

respeito dos primeiros, há referências documentais sobre teatro que freqüentemente citam algum tipo de prática musical. Entre estes grupos estava o *Grupo Dramático 'João Gualberto'*, fundado em 1940. Em sua estréia, em 18 de dezembro, eram anunciados “números variados de cantos nos entre actos” (GUIA SERRANO, 12 dez. 1940). Outra reunião de artistas, denominada *Grupo União Amadores Teatrais*, teve uma de suas apresentações teatrais noticiada em 1941, a qual incluía “sketches cômicos e dramáticos, números de música e cantos” (GUIA SERRANO, 6 jul. 1941). As referências ao teatro também remontam a tempos anteriores ao recorte: de acordo com Costa (1982), a cidade teve suas primeiras casas de espetáculos no século XIX, a primeira sendo construída em 1847 e a segunda por volta de 1860. No entanto, o autor associa a utilização destas casas à prática teatral somente, e não menciona manifestações musicais.

Quanto às sociedades musicais, a maioria delas aparece em notícias tratando de atividades orquestrais ocorridas na cidade. Percebe-se pelas fontes de imprensa que o foco da atividade desenvolvida por estas associações era a prática musical em conjunto, e que as sociedades objetivavam a formação de bandas e orquestras. Nesta amostra da documentação, dois compositores aparecem relacionados ao frei Bernardino: Ademar Ponce e Emanuel Peluso. Uma agremiação que aparece com recorrência em textos da imprensa dos anos 1940, a *Sociedade Musical Carlos Gomes*, fundada em 5 de abril de 1944 e vinculada ao teatro homônimo, tinha os dois músicos, além do próprio frei Bernardino, no seu rol de dirigentes (GUIA SERRANO, 30 abr. 1944). À época de sua fundação, Bortolotti estava encarregado da vice-presidência, e Peluso, da tesouraria, enquanto o maestro Ponce era um dos conselheiros da associação. Ademar Ponce aparece mencionado em várias fontes como professor de música e diretor de outros conjuntos — além de ter sido o regente da orquestra mantida pela *Sociedade Carlos Gomes*, a qual, por volta de 1946, possuía cerca de trinta músicos (REGIÃO SERRANA, 11 ago. 1946, p. 1). Quanto a Emanuel Peluso, há registros de sua atuação não apenas como regente, mas também como pianista. Uma de suas apresentações aparece noticiada em um texto veiculado no *Guia Serrano*, redigido pelo frei Bernardino Bortolotti (num dos seus raros escritos assinados tratando de música). A nota escrita pelo frei faz referência a um evento beneficente acontecido em 1938, em que o Professor Peluso apresentara um recital de piano durante um festival de música (GUIA SERRANO, 13 nov. 1938).

A *Sociedade Musical Carlos Gomes*, no entanto, parece ter ido além da simples formação de conjuntos musicais. Há registros de imprensa mostrando que as atividades da associação, centradas no prédio do teatro que a sediava, eram diversificadas: a sociedade, além de fomentar a prática de banda e orquestra, também promovia o ensino de música para jovens e crianças e atuava em conjunto com grupos teatrais tais como o *Grupo Dramático 'João Caetano'* (que teve o nome mudado em 1944 para *Grupo Dramático Thiago de Castro*). Da mesma forma, notas nos jornais a respeito de celebrações religiosas freqüentemente citam a sociedade como participante em eventos da Igreja.

Na parte da documentação que abrange as primeiras décadas do século XX, é recorrente que as orquestras apareçam associadas ao nome de um compositor em particular: Lourenço Dias Baptista Júnior (?-1941). Conhecido popularmente como “Maestro Lourencinho” e “Tio Loura”, o compositor do Hino do Município de Lages é citado como regente de vários conjuntos instrumentais, entre eles a banda da *Sociedade Musical Santos Barbosa*, fundada em 19 de junho de 1910 (MTC.LA, p. 6), o *Club Symphonico*, surgido por volta de 1917, e a *Sociedade Musical José Brasilício*, fundada em 6 julho de 1919 (COSTA, 1982). Na documentação musical do acervo do Museu Thiago de Castro existem manuscritos autógrafos de composições de Lourenço Dias Baptista (MTC54) e de outros músicos que atuaram na cidade, como João Gualberto da Silva (1866?-1944), compositor e dramaturgo, fundador do *Club Symphonico* e do *Grupo Dramático 'Amadores da Arte'*. Embora não tenham sido encontradas fontes relacionando estes dois nomes a atividades musicais da Igreja, há pelo menos a coincidência cronológica com a presença do frei Bernardino em Lages (a partir de 1938).

Entre os outros grupos de prática orquestral, havia ainda o *Conjunto Orquestral do Colégio Diocesano*, dirigido pelos professores franciscanos, cuja primeira menção é de 1943, e a *Orquestra Sinfônica de Lajes*, que teve seu primeiro concerto realizado em 17 de março de 1944 (GUIA SERRANO, 19 mar. 1944). Nas notícias encontradas sobre atividades musicais, entre aquelas que se referem a uso de orquestra em eventos ligados à Igreja, estes grupos, incluindo a *Sociedade Carlos Gomes*, são os mais citados. O primeiro, por ter sido vinculado ao educandário franciscano, pode ter alguma relação com as atividades orquestrais desenvolvidas pelo frei Bernardino, embora não tenham sido encontradas fontes que os relacionem diretamente.

2.1.1.2 Bandas e *Jazz-bands*

Era comum que a imprensa local noticiasse festejos, bailes, festas religiosas e eventos nos clubes recreativos da cidade. A despeito da regularidade com que eram publicadas, muitas destas notas referem-se às atividades musicais de uma forma bastante superficial e imprecisa, não havendo citação dos nomes dos músicos, dos grupos ou do tipo de repertório praticado: são recorrentes trechos como “abrilhantar a festa uma afinada banda de musica”, “um óptimo conjuncto cadenciará as danças” ou “durante as cerimonia tocou um afinado jazz-Band” (CORREIO LAGEANO, 20 abr. 1940, 2 nov. 1940, GUIA SERRANO, 11 dez. 1938). Alguns destes grupos tinham duração efêmera, como o *Jazz Band Aracy*, dirigido pela maestrina e pianista Aracy Ribeiro, que atuou por volta do ano de 1932 (COSTA, 1982; NEIVA, 1967, p. 26). Entre os mais duradouros e aqueles a que os jornais faziam distinção, aparecendo com maior freqüência, estão:

- a) a banda do regente Deoclécio Nunes, que em 1940 possuía “14 músicos e 14 aprendizes”, e tinha no repertório “marchas, tangos e valsas”. O grupo foi montado a partir dos instrumentos de uma “antiga banda municipal”, que deve ter existido na cidade antes do ano de 1940 (CORREIO LAGEANO, 2 nov. 1940);
- b) a banda de música do maestro Tulio Cabral de Souza, citada em notas de festividades religiosas (GUIA SERRANO, 27 abr. 1939);
- c) *Jazz-Orquestra América* (figura 1), dirigida pelo compositor, pianista e regente Emanuel Peluso, já citado, é mencionada com freqüência, ao longo da década de 1940, em notícias a respeito de festas, bailes e eventos públicos (CORREIO LAGEANO, 20 dez. 1941, 8 jan. 1944).



Figura 1: Jazz-Orquestra América
(data e autoria da fotografia desconhecidas).
Fonte: MTC.MU0019

2.1.1.3 Artistas visitantes

Outro aspecto que aparece em proeminência em meio a este cenário é o freqüente trânsito de artistas e músicos de outras cidades, que vinham até a cidade serrana para realizar apresentações (concertos, peças de teatro, recitais) nos teatros locais. Especialmente na documentação de imprensa dos anos 1940, há relatos sobre a passagem de vários nomes pela cidade, como cantores (Maria Celeste, Alice Ribeiro, Nanzira Mansur, Geny Saposnicoff, Adelermo Matos, João Cavaliere, Silvio Vieira, Tito Schipa), violinistas (Antonio Vilchez, Rodolfo Meyer) e pianistas

(Déa Orcioly, Fioravante Testa, Henry Jolles, Ludovico Sayer, Demófilo Xavier, Arnaldo Rebello, Alceu Bocchino), além de atores (Procópio Ferreira), companhias teatrais e montagens de operetas.

A quantidade e a frequência com que as apresentações ocorriam são expressivas, e a posição geográfica da cidade certamente exerceu influência sobre este aspecto. A centralidade da “Princesa da Serra” no trajeto entre os grandes centros metropolitanos do sudeste e as regiões sulinas parece ter favorecido a formação desta movimentação, que tornava possível que Lages absorvesse este trânsito de artistas entre os estados do sul, os países vizinhos (Uruguai e Argentina) e o eixo Rio/São Paulo.

Isto é particularmente perceptível em alguns exemplos mostrados pela documentação jornalística: um deles é a passagem da soprano Alice Ribeiro por Lages em 1943, amplamente noticiada pelos jornais, sendo vista como um acontecimento de grande vulto para a cultura musical local. Quando chegou à cidade, a cantora apresentou dois recitais no Teatro Carlos Gomes, acompanhada ao piano por Alceu Bocchino. O primeiro teria ocorrido em 25 ou 26 de maio, e o seguinte no dia 28. Depois da breve temporada, seguiu para o Rio Grande do Sul, onde excursionaria por Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Cerca de três semanas depois, em nota divulgada no *Correio Lageano*, Alice Ribeiro manifestou-se “contente [em] visitar novamente e realizar novo concerto” na cidade serrana, para a “simpática [e] culta plateia”: a cantora, na viagem de volta para o Rio de Janeiro, passaria novamente por Lages fazendo mais um recital (CORREIO LAGEANO, 12 jun. 1943, p. 1). Ainda naquele ano algo semelhante aconteceria com outra cantora, a soprano Maria Celeste (GUIA SERRANO, 5 dez. 1943, p. 4; 12 dez. 1943, p. 4). Além destes dois exemplos, a realização de concertos em Lages na ida e na volta das viagens entre São Paulo/Rio e região Sul parece ter sido uma prática recorrente.

Esta movimentação na pequena cidade, “inteiramente civilizada”, que surpreendera Paulo Setúbal anos antes, ainda parecia impressionar quem chegava de fora, e isto era constantemente salientado pela imprensa. Após sua turnê, a soprano Alice Ribeiro deu uma declaração a um jornal carioca, na qual mencionara sua visita a Lages:

Já existe, no Sul, uma grande compreensão da música lírica. Surpreendeu-me, verdadeiramente, a cultura musical no sul. Tive a oportunidade, e isso, confesso alegremente, de ver como meus patrícios, sobretudo os jovens, cultuam a música clássica, a lírica, a música de câmara com verdadeiro entusiasmo. Em Lages, por exemplo, cidade do interior catarinense, pude notar como está desenvolvido o conhecimento da arte musical. A mocidade lageana causou-me profunda impressão pelo conhecimento que tem das páginas dos grandes mestres. (CORREIO LAGEANO, 21 ago. 1943, p. 1)

A entrevista da cantora recebeu destaque da imprensa lageana e foi publicada em primeira página. Este é um exemplo bastante representativo do realce dado pelos jornais ao “público culto” da cidade interiorana, alinhado ao imaginário construído em torno da noção de cidade modernizada. As notícias sobre a vida artística quase sempre ressaltavam a existência uma platéia apta a apreciar a música vinda dos grandes centros. Esta característica é perceptível em trechos que anunciavam a chegada de um determinado artista — “a população culta de Lajes terá em breve o prazer de ouvir e aplaudir o grande cantor patricio Silvio Vieira” (GUIA SERRANO, 9 nov. 1947, p. 1) — ou se reportavam aos concertos realizados, mesmo naquelas ocasiões em que havia pouco público — “os aplausos depois de cada execução bem manifestavam o entusiasmo e encanto da diminuta mas seleta assistência” (GUIA SERRANO, 12 dez. 1943, p. 4).

Alguns destes artistas, conforme sinalizam determinadas fontes, tiveram algum contato com o ambiente musical sacro em Lages, podendo ter relação com a atuação musical do frei Bernardino.¹²

¹² De acordo com alguns registros, a cantora Alice Ribeiro também teria participado de celebrações religiosas em Lages, cantando música sacra. Sobre este assunto, bem como a respeito das relações do frei Bernardino Bortolotti com a cena musical não-religiosa, será discorrido no capítulo seguinte (item 3.1.3.3).

2.2 RETROSPECTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DA IGREJA CATÓLICA NA REGIÃO: A ATUAÇÃO DA ORDEM DOS FRADES MENORES EM LAGES¹³

Nos anos 1930, época da chegada do frei Bernardino Bortolotti a Lages, a cidade estava entre os lugares do Brasil em que a atuação franciscana fora especialmente relevante nas três décadas anteriores. Concentrando um número significativo de instituições e atividades ligadas à Ordem, a cidade serrana destacava-se como um dos principais pólos do franciscanismo nos contextos regional e nacional.

A presença franciscana em Lages, como também em outras cidades de Santa Catarina e da região Sul, em fins do século XIX, fez parte de um plano de expansão do catolicismo oficial. Ocorrido em escala local/regional, tal projeto estava diretamente associado às intenções da Igreja, no final dos oitocentos, de recuperar o poder e a influência em escala global, enfraquecidos ao longo de um século permeado por turbulências políticas, sociais e ideológicas.

No Brasil, durante o final do século XIX, a Igreja Católica passou por transformações que influenciaram e modificaram significativamente a sua atuação. O fim do padroado, com a separação entre Igreja e Estado firmada por Deodoro da Fonseca logo que a República foi instaurada, por conceder uma maior autonomia à instituição, foi uma das ações que marcaram esta fase: “o Decreto de 7 de janeiro de 1890 assegurou à Igreja Católica no Brasil certa soma de liberdades como ela nunca lograra anteriormente” (WERNET, 1997, p. 10). O padroado, conforme descreve Eucléia Santos,

foi uma política existente entre o Estado e a Igreja. Conforme a política do padroado, cabia ao Estado o direito de ser o protetor da Igreja Católica e, conseqüentemente, o responsável por essa. Desta forma, nomear, escolher e coordenar bispos ou padres era função do Estado e a Igreja, que estava “protegida” por ele, tinha o privilégio de ser a religião oficial. A política do padroado vigorou no Brasil desde a sua colonização até a proclamação da República. (SANTOS, 2005, p. 45-46)

¹³ A principal referência deste item é o livro de Élio Serpa (1997), *Igreja e Poder em Santa Catarina*. Considerando que traçar uma história da Igreja Católica em Lages excederia o escopo desta dissertação, fica como sugestão a leitura do trabalho de Serpa para maior aprofundamento sobre o assunto.

Em face desta mudança, a Igreja pôde dar início a um novo processo de expansão e de construção de “uma identidade institucional e de uma presença mais efetiva na vida dos brasileiros” (SANTOS, 2005, p. 4). Para atingir esta pretendida proximidade da população, foi necessário aumentar o número de membros e ampliar as dioceses e prelazias, subdivisões territoriais das jurisdições eclesiais. Os dirigentes católicos no Brasil optaram por trazer missionários da Europa, decisão que foi apoiada pelo papa. Começava então a restauração das ordens religiosas, as quais desde 1845, por determinação de leis imperiais, estavam impedidas de admitir novos membros e por isso, quase se extinguíram.

Antes da República, o pouco alcance do catolicismo oficial nas áreas interioranas brasileiras, particularmente na região Sul e no Estado de Santa Catarina, favoreceu o surgimento de práticas religiosas populares sincréticas, que fundiam o culto católico com elementos do imaginário religioso da população, formada por luso-brasileiros, afro-descendentes e nativos das populações indígenas (CARDOSO, 2007; SERPA, 1997). Ao mesmo tempo em que ocorriam transformações nas cidades — baseadas, como já comentado, nos discursos das elites em torno da reconfiguração dos centros urbanos, que incluiu o disciplinamento dos grupos populares —, a Igreja vinha com seu projeto de unificação de tudo que estivesse vinculado à instituição, que abrangia desde os procedimentos litúrgicos até a sua própria organização hierárquica.¹⁴ Para tanto, era preciso reprimir os elementos de sincretismo popular.

Assim, na década de 1890, começaria no Brasil o processo de *romanização* do catolicismo. De acordo com Serpa, o termo pode ser definido como sendo “a afirmação da autoridade de uma Igreja institucional e hierárquica que se estendeu sobre todas as variações de catolicismos” (SERPA, 1997, p. 24). Tais “catolicismos”, formas sincréticas do culto, incluíam as manifestações religiosas populares disseminadas nas regiões interioranas, que formavam, segundo Wernet,

¹⁴ O projeto de restauração institucional e hierárquica, bem como a unificação litúrgica, previa inclusive uma reformulação da música sacra, que vinha sendo discutida ao longo do século XIX pelo movimento cecilianista e foi oficializada por meio da promulgação do código de leis musicais, o *Motu Proprio* de Pio X, em 1903 (assunto comentado no item 3.2.2.).

um mundo cristão e católico diferente do modelo instaurado, no século XVI, pelo Concílio de Trento e, a partir de 1815, no período da Restauração, modelado pela maneira de entender e de ser católico que se desenvolveu, especialmente, na Itália, na França e em certas regiões da Alemanha: o catolicismo ultramontano. O comportamento religioso e moral, devoções, procissões, festas e benzeduras não estavam, em fins do século XIX e inícios do século XX, em grande sintonia com as práticas religiosas propagadas pelo catolicismo europeizado e romanizado. (WERNET, 1997, p. 9-10)

Opondo-se ao tradicional, ao local e ao popular, esta forma de catolicismo, oficializado, universalizado, moral e doutrinariamente rígido, europeizado, é o chamado *catolicismo ultramontano* (ou *ultra-montano*), termo que se refere a um novo pensamento vigente em setores da Igreja, especialmente após 1815. Assim, o catolicismo ultramontano pode ser entendido como aquele “vindo de Roma”, organizado enquanto instituição, tendo o papa como a figura hierárquica máxima. A expressão teria surgido no século XIX na França e na Alemanha “para indicar, na rosa-dos-ventos, o ponto escolhido de referência e fidelidade: ele está para lá das montanhas, além dos Alpes. É Roma, é Pedro, o Papa” (WERNET apud SERPA, 1997, p. 25).

Esta ala de postura conservadora vinha com uma proposta de restauração preceituada na Igreja do final da Idade Média, período em que a instituição desfrutava de uma hegemonia quase absoluta, e deste modo, os adeptos do ultramontanismo começariam a manifestar suas reações aos novos tempos. Os movimentos liberais que pululavam pela Europa, em decorrência de fatores como o Iluminismo e a Revolução Francesa, vinham trazendo o catolicismo para uma situação de crise tanto institucional quanto confessional: as novas circunstâncias que se formavam, políticas e sócio-culturais, transformaram-se em problemas que dividiam a Igreja Romana. Frente a este dilema, ora mostrando resistência, ora absorvendo novas idéias, a instituição viu-se na necessidade de se reformar internamente, ou seja, de atribuir novos significados a suas práticas e discursos. Conforme Santos Jr.,

estes movimentos incentivaram posturas diferentes: alguns passaram a defender a tese de um diálogo com a modernidade e com novos movimentos, outros, ficaram acirrados em posturas “cristalizadas” em defesa do discurso católico. São, estes últimos, os ultramontanos. (SANTOS JR., 2008, p. 5)

O ideário ultramontano prevaleceu, e com isso, o poder eclesiástico hierarquizado e centralizado na figura papal ganhou força. Vale lembrar que, na pauta discutida pelo Concílio Vaticano I (1869-1870), estava a afirmação de dois dogmas que alicerçavam a idéia de uma Igreja oficializada, unificada e organizada: a infalibilidade do papa e a noção de Igreja enquanto “Sociedade Hierárquica Perfeita” (ALVES, 2005, p. 12).

No Brasil, o processo de romanização em âmbito regional dependia de um fator decisivo para sua implantação: a expansão territorial. A ordem dos franciscanos chegou ao Sul, portanto, com a tarefa de implantar este novo catolicismo e tornar maior e mais efetivo o seu alcance nas áreas interioranas. Sobre a ocupação de novos territórios, afirmam Rosendahl e Correa:

a criação de novas dioceses e prelazias, novos territórios religiosos, torna-se necessária, de modo que o poder simbólico da Igreja fosse territorialmente materializado: as sessenta e oito dioceses e prelazias criadas entre 1890 e 1930 refletem esse contexto e a expansão desse poder. (ROSENDAHL e CORREA, 2006)

De acordo com Santos (2005), uma vez tornada possível a reestruturação das ordens no Brasil,

foi dessa forma que em 1889, o superior franciscano do Convento da Bahia, cujo objetivo era “fazer voltar à vida os Conventos quase extintos pela política imperial”, solicitou, juntamente com a Igreja do Brasil, a ajuda das ordens estrangeiras para a reestruturação do catolicismo no país. Esse pedido foi prontamente atendido pelos capitulares da Ordem dos Frades Menores. Após trazer para si essa responsabilidade, precisava-se procurar uma província que tivesse frades em número e em disposição suficiente para realizar tal tarefa. A solução veio do Convento de Santa Cruz, situado na Saxônia. O bispado daquela localidade já se mostrara disposto a enviar seus freis à África ou à China, tal como havia feito Francisco de Assis, o patrono, padroeiro e modelo de vida para os freis. O bispo declarou que não se importaria em mudar de planos e enviar seus confrades às terras brasileiras. Foi a partir dessa decisão que o sul do Brasil se tornou o palco de uma missão para os freis franciscanos alemães, que passaram a ser os mais novos habitantes da região, contribuindo para a implantação da ação social católica e a propagação dessa religião junto à população. (SANTOS, 2005, p. 4)

No Sul, Lages, pela sua posição de proeminência, tanto na região serrana quanto diante de outras cidades do interior, mostrou-se estrategicamente

interessante aos olhos da Igreja, e constituiu-se num dos principais *espaços de missão* — termo proposto por Eucléia Santos (2005) — ou seja, num território de difusão do novo ideário, preconizado oficialmente por Roma.

Regionalmente, a romanização era ao mesmo tempo uma maneira de criar uma oposição às manifestações religiosas tradicionais, presentes na cultura das camadas populares, e uma forma de fortalecer o poder eclesiástico: paralelamente ao combate ao catolicismo sincrético, de transmissão oral, havia a intenção de educar/disciplinar/catequizar a população e levar o povo a conhecer “as formalidades dos rituais religiosos e fazê-lo assimilar conteúdos do catolicismo ultramontano” (SERPA, 1997, p. 150-151). No final do século XIX, destaca Serpa, a religião católica no Planalto Serrano tinha estas características, segundo a visão dos franciscanos:

no aspecto devocional, quando a Ordem Franciscana se estabeleceu em Lages, dizia frei Rogério Neuhaus que “quase não se conhecia a recepção dos sacramentos, da comunhão e da confissão” [...]. Os franciscanos introduziram os princípios hierárquicos da Igreja, numa região em que esta praticamente inexistia enquanto instituição [...]. Tudo aquilo que pudesse lembrar a religiosidade popular foi sendo substituído. (SERPA, 1997, p. 150-154)

Além do aspecto devocional, o aspecto relacional era igualmente coibido: as relações sociais inerentes a tais práticas de religiosidade popular eram vistos, da mesma forma, como algo a ser refreado, tanto pelas elites quanto pela Igreja. Serpa acrescenta:

o combate ao catolicismo popular, nas suas mais variadas manifestações, encetado pela hierarquia eclesiástica, veio ao encontro dos interesses das elites, pois era nas festas, nas procissões, nas romarias que homens e mulheres das mais diferentes camadas sociais exprimiam-se, misturavam-se e se diferenciavam. Era também um momento em que todos estavam juntos, transgredindo a normalidade do cotidiano vivido. Era portanto, um espaço de sociabilidade a ser remodelado para ter a cara do que as elites achavam, no momento, como sendo civilizado. (SERPA, 1997, p. 111)

Conforme analisam Serpa e Wernet, este projeto de substituição das práticas tradicionais pela religião oficial era impulsionado pela força resultante da união entre a Igreja e as elites dirigentes, pois estas “viam com bons olhos os princípios

norteadores do processo civilizatório” (SERPA, 1997, p. 15), que vinha acontecendo em consequência da presença das ordens religiosas na região:

o projeto religioso conservador dos franciscanos tornou-se inovador, pois serviu para apoiar e consolidar uma classe média e para levar as elites a uma racionalização da vida que era exigida pela modernização. (WERNET, 1997, p. 11)

Nas mudanças que a cidade sofreu no seu cotidiano e na sua identidade, durante a última década do século XIX e as primeiras do século XX, além daquelas promovidas pelas ações do poder político e das elites, também o poder religioso exerceu influência direta. Operada pelo novo modelo de Igreja Católica institucionalizada, tal influência constituía-se tanto na modificação das condutas e das práticas devocionais, através do advento do novo modelo educacional e religioso, quanto nas transformações no espaço urbano e na arquitetura.

Chegando a Lages no início do ano de 1892, os franciscanos vinham incumbidos de administrar a paróquia, cujo vigário havia falecido no ano anterior.¹⁵ A respeito das primeiras ações dos frades na cidade, Santos descreve:

se, desde a sua chegada ao Brasil, os missionários lutavam para se localizarem em um país estranho, com língua e cultura diferentes, a partir do momento que foram enviados a Lages esta realidade tornou-se ainda mais avessa. Mais do que evangelizar as pessoas ou fazer reviver nelas o espírito religioso católico, inserindo-as dentro das práticas ditadas pela Santa Sé, os missionários tinham diante de si inúmeros outros desafios: seria urgente construir um convento, restaurar a capela e requisitar a presença de mais missionários. (SANTOS, 2005, p. 56)

Entre os membros da ordem franciscana que vieram da Alemanha, da região da Saxônia, estavam os freis Herculano Limpinsel e Rogério Neuhaus. Uma das primeiras obras desenvolvidas nos anos seguintes à sua chegada foi a construção

¹⁵ A Ordem Franciscana já possuía raízes no Brasil desde o século XVII, quando a Província Franciscana da Imaculada Conceição foi instaurada. A atuação de missionários franciscanos no Planalto Serrano remonta à época da fundação de Lages, em meados do século XVIII, quando dois frades teriam vindo, pouco depois da instalação da Vila, para levantar a primeira capela, no ano de 1767, que daria origem à paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres, em 1768 (NEIVA, 1967).

do Convento Franciscano, concluída em 1899. Posteriormente viria a implantação do sistema educacional católico, através da fundação de dois colégios de ensino secundário: o *Gymnasio São José*, em 1901, e, mais tarde, o *Colégio Franciscano Diocesano*, em 1932 (NEIVA, 1967; SILVA, 2005, 2007).¹⁶ Outra ordem católica, a Congregação das Irmãs da Divina Providência, também se faria presente na cidade a partir de 1903, a partir da instauração do *Colégio Santa Rosa de Lima*, voltado à educação feminina (SILVA, 2007).

A atuação franciscana deixou marcas visíveis na configuração urbana da cidade. Tanto o Palácio Municipal quanto a nova igreja matriz, já citados, foram projetados por frades franciscanos: o primeiro, por um arquiteto chamado frei Feliciano Schlag; e a matriz, pelo frei Egídio Lothar. A nova igreja, cujo projeto foi baseado em elementos da arquitetura neo-românica, teve a construção finalizada em 1922 (tendo sido elevada à categoria de Catedral em 1927, data da criação da Diocese, ou Bispado, de Lages), e simbolizou a implantação definitiva do catolicismo oficial e da oposição à religiosidade popular; “a sacralização dos espaços assumia destaque com o intuito de se contrapor ao caráter profano, que, até então, prevalecia nas festas religiosas” (SERPA, 1997, p. 29).¹⁷

Além destas, a implantação da corrente católica na imprensa local e o crescimento das práticas musicais na Igreja (que teve seu auge simbolizado pela instalação do órgão de tubos, em 1960, comentada adiante), também aparecem como mudanças importantes ocorridas nesta conjuntura histórica e cultural.

¹⁶ A construção do Colégio Franciscano Diocesano, entre outros fatores, pela disputa com os protestantes, presentes na cidade por meio de missionários presbiterianos norte-americanos, que implantaram uma escola evangélica em Lages em 1931 (TAPIA, 2005).

¹⁷ Em Lages, as convergências entre sagrado e profano continuariam acontecendo, mesmo após ter sido iniciado o processo de implantação do catolicismo oficial com a maciça presença dos missionários franciscanos. Um exemplo disso é a Capela de Santa Cruz, que teria sido erigida por João Maria de Agostinho, uma das figuras centrais da chamada Guerra do Contestado. Peixer lembra que Lages esteve diretamente ligada ao conflito — de fundo messiânico —, que teve as crenças populares “como um dos sistemas identitários do movimento” (PEIXER, 2002, p. 57). Segundo a tradição oral, o monge João Maria teria fixado no local uma cruz “viva”, cujo lenho crescia. A este respeito, Serpa comenta que a capela “representava para a maioria da população um marco significativo da presença de João Maria de Agostinho que, nas suas andanças pelo interior do Estado de Santa Catarina, deixou sua marca registrada na cidade de Lages, plantando uma cruz onde se originou uma capela, construída com o esforço dos seus devotos. Em torno da cruz surgiram ‘muitas lendas e verdades’ e a capela constituiu-se num foco de conflitos entre franciscanos e os devotos da Santa Cruz” (SERPA, 1997, p. 203).

2.2.1 A imprensa católica

De acordo com Serpa (1997), entre os planos articulados pela Igreja, visando sua expansão e estabelecimento nas regiões interioranas, estava incluída a instauração de um sistema jornalístico religioso, um veículo que possibilitasse uma maior difusão do ideário preconizado pelo catolicismo romanizado. A criação de uma linha de imprensa católica estava, inclusive, entre as determinações estabelecidas por Roma através do Concílio Plenário Latino-Americano, realizado em 1899. Serpa, citando as palavras do bispo de Curitiba Dom José de Camargo Barros, em 1900, mostra como a questão foi de importância para os dirigentes eclesiais:

é uma obra recomendada pelo Papa Leão XIII a partir do Concílio Plenário Latino-Americano, é um instrumento hábil para a propagação da fé, das verdades católicas, desperta a simpatia pela religião, propaga por todas as partes os feitos da Igreja e da religião e combate a imprensa ímpia. (BARROS apud SERPA, 1997, p. 118)

Por conseguinte, as práticas religiosas que destoavam do catolicismo europeizado não eram o único alvo destas ações: as idéias políticas veiculadas nos jornais leigos, que desagradassem ou discordassem da Igreja, também seriam visadas. Assim, no início do século XX, a pacata Lages presenciou a formação de um tenso palco ideológico, onde aconteceriam acirradas discussões entre jornalistas religiosos e leigos. Alguns autores citam as disputas entre os jornais divergentes, ocorridas durante a primeira década do século passado, como um marco desta empreitada da imprensa católica na região (ANDRADES, 2001; COSTA, 1982; SERPA, 1997). Entre os protagonistas daquele efervescente cenário estavam, de um lado, o frei Pedro Sinzig (1876-1952), e de outro, personagens ligados à política, à intelectualidade e às famílias tradicionais, como o jornalista e político Manoel Thiago de Castro, figura importante na Lages da passagem do século XIX para o XX.

O nome do frei Pedro Sinzig está associado ao surgimento de dois órgãos de imprensa neste período: o *Cruzeiro do Sul*, o primeiro jornal católico da cidade, e a revista *A Sineta do Céu*. Ambos entraram numa árdua disputa de espaço com outras publicações jornalísticas já presentes na cidade. Em 1902, ano em que Sinzig chegou à cidade, além de assumir os cargos de Guardião do Convento Franciscano e de Vigário da Paróquia de Lages, o frade fundou o hebdomadário *Cruzeiro do Sul*,

no qual iniciou sua carreira jornalística, trabalhando como editor e redator. *A Sineta do Céu* viria no ano seguinte, dando reforços às idéias apregoadas pelo jornal (ANDRADES, 2001, 2004; COSTA, 1982; MARCONDES, 2003; NEIVA, 1967; SANTOS, 2004; SERPA, 1997).

De acordo com Costa (1982), os órgãos católicos teriam surgido para combater as idéias veiculadas por outros periódicos, especialmente o jornal *O Imparcial*, ferrenho opositor político e ideológico do *Cruzeiro*, que tinha Thiago de Castro como um dos seus colaboradores. Segundo Serpa (1997), frei Pedro teria interrompido a publicação do *Cruzeiro do Sul*, em 1905, devido às repetidas rugas entre ele e os redatores de *O Imparcial*, e por ter encontrado grande resistência às idéias religiosas por parte das instituições representadas pelo jornal de Thiago de Castro: o poder político e as idéias do liberalismo, a maçonaria, as famílias da elite (ou de uma parte da elite cujos interesses não eram compatíveis com os da Igreja). Santos (2004), por sua vez, afirma que o fechamento veio por ordem das lideranças eclesiais, depois que o jornal de Sinzig denunciou um crime ocorrido na cidade que envolvia a elite — “um médico muito admirado” e seus amigos, que teriam subornado o poder judiciário local em troca de silêncio sobre o fato —, o que teria desencadeado uma intensa batalha de acusações nos semanários (SANTOS, 2004, p. 3).

Porém, mesmo depois do jornal *Cruzeiro do Sul* ter saído de circulação, frei Pedro Sinzig continuou diretamente ligado ao jornalismo católico, quando, depois de sua transferência de Lages para Petrópolis, em 1908, passou a dirigir a *Typographia da Escola Gratuita São José*, que mais tarde daria origem à Editora Vozes. “Se o objetivo da Igreja com essa transferência era ‘calar a boca’ do frei, o tiro saiu pela culatra, porque o efeito foi o mesmo que colocar em sua boca um megafone” (SANTOS, 2004, p. 3). Além disso, promoveu eventos como o *I Congresso de Jornalistas Católicos*, em 1910, a fundação do *Centro da Boa Imprensa*, e mais tarde, o lançamento da revista *Música Sacra* (ANDRADES, 2001, 2004; SANTOS, 2004).

Conforme o frei Silva Neiva¹⁸ (1967), a “boa imprensa”, depois de alguns anos de inatividade em consequência da partida de frei Pedro Sinzig, voltou à plena ação através do jornal semanário *Guia Serrano*, cujo primeiro número circulara em Lages em 7 de março de 1937 com o título “Christo e o Comunismo” em destaque. A publicação, assim como o *Cruzeiro*, foi fundada por frades franciscanos e surgiu como a continuação da corrente jornalística iniciada pelo frei Pedro: Andrades (2001) chega a considerar que o *Guia Serrano* teria sido o próprio *Cruzeiro do Sul* ressurgido com outro nome. O novo jornal foi mantido em funcionamento até 1972. Pouco tempo depois da fundação do *Guia Serrano*, em 1938, frei Bernardino Bortolotti assumiu sua direção, tornando-se o protagonista desta segunda fase do cenário jornalístico católico lageano.

2.2.2 A música sacra

No contato com a bibliografia historiográfica, percebe-se que é geral a escassez de informações sobre a música em Lages, especialmente no que concerne à música sacra. Há, no entanto, eventos representativos para a história da música da cidade, relacionados à Igreja, que são citados por alguns autores.

As práticas musicais ligadas ao catolicismo na cidade têm antecedentes que remontam ao período Colonial, à época da sua fundação. Há registros que indicam a presença de música sacra na região poucos anos depois da elevação do povoado à categoria de Vila, ocorrida em 1771. Autores mencionam o nome do músico João Damasceno de Córdova, nascido em Santos em 1743, que teria atuado em Lages já no ano de 1776. Segundo Costa,

João Damasceno de Córdova [...], o primeiro músico lageano, [...] era “clérigo tonsurado”, isto é, um leigo que havia recebido a “tonsura” e se preparava para a ordenação. Deixou de ser ordenado devido à expulsão dos jesuítas de Portugal em 1759. (COSTA, 1982, p. 1113, 1212)

¹⁸ Frei Silva Neiva foi um dos jornalistas redatores do *Guia Serrano*, e trabalhou por muitos anos juntamente com o frei Bernardino Bortolotti na direção do jornal.

Ao chegar à região, Damasceno de Córdova constituiu família, trabalhou com agricultura e criação de gado em duas fazendas, e paralelamente dedicava-se às atividades de “mestre-de-capela e compositor de solfa” na igreja local. Por volta de 1803, Córdova exercia também a função militar de “sargento-mor de ordenanças” da Vila de Nossa Senhora dos Prazeres das Lagens (COSTA, 1982; MARCONDES, 2003).

Em virtude da chegada da ordem franciscana à região na virada do século XIX para o XX, a prática musical sacra tem outro marco relevante: a atuação do frei Pedro Sinzig. Há registros de atividades musicais associadas à presença do frei Pedro em Lages, entre os anos de 1902 e 1908. Conforme fonte citada por Serpa, por volta de 1902, os franciscanos criaram no Colégio São José uma banda musical, de nome *Santa Cecília*, formada por alunos e dedicada ao repertório sacro. A imprensa noticiou atuações do frei Pedro Sinzig à frente desta banda como regente em ocasiões de celebrações e festas religiosas. A *Banda Santa Cecília*, segundo Serpa, teria sido criada “para combater as características profanas das festas e procissões [...], e se fazia presente em todos os atos religiosos, tocando música sacra” (SERPA, 1997, p. 153). Uma cópia de um manuscrito, encontrada no acervo do Museu Thiago de Castro, contendo uma parte para trompa da peça *10 Hymnos sacros arranjados para orchestra pequena*, do frei Pedro Sinzig, traz a data de 1907 (MTC56), o que pode ser um exemplo da produção do frei durante o período em que morou na cidade, mostrando indícios de como era a prática musical sacra no local naquele momento.

De acordo com o que mostram algumas fontes, a passagem do frei Pedro por Lages foi vista como um marco da história do catolicismo local e da música sacra ali praticada. Em nota de homenagem aos 50 anos de ingresso de Sinzig na ordem franciscana, o jornal *Guia Serrano*, referindo-se à sua atuação durante o período em que residiu na cidade, cita o frei como “músico talentoso” e “conhecedor ótimo de arte” (GUIA SERRANO, 25 out. 1942, p. 1). O próprio frei Bernardino Bortolotti, em nota escrita na coluna “Crônica Musical” da revista *Música Sacra*, referindo-se a compositores franciscanos que teriam participado da cena sacra lageana, menciona o frei Pedro Sinzig como alguém que fez parte de uma época “gloriosa” para a música católica local:

Lages, a cidade do planalto de Santa Catarina, já teve, há muitos anos atrás, suas glórias musicais, quando aqui se achavam os músicos e compositores: frei Pedro, frei André, frei João Crisóstomo [...], e frei Gabriel. Eram, naqueles tempos, executadas por um grande coro com acompanhamento de orquestra missas a mais vozes de autores célebres e afamados.

Hoje em dia, continuando a obra de nossos antecessores, conseguimos reorganizar um bom coro mixto, composto de umas 35-40 pessoas [...]. —

F. B.

(MÚSICA SACRA, jul.1941, p. 127)

A expansão da Igreja em nível regional fez surgir novos espaços para a prática musical sacra. A construção da Catedral, já comentada, além do impacto estético, arquitetônico e simbólico sobre a cidade, tornou-se igualmente um marco para a trajetória da música católica local. A nova igreja passou a ser o principal espaço para a prática da música sacra, principalmente pelo fato de ter sido equipada com dois instrumentos, o que foi mostrado pelos jornais como sendo algo bastante importante para a vida musical da cidade. O primeiro, um harmônio de procedência alemã, foi trazido para Lages em 1922, ano em que foi inaugurada a nova igreja matriz. O segundo instrumento, que chegaria algumas décadas mais tarde, foi um órgão de tubos, inaugurado em 26 de maio de 1960, descrito pela imprensa da época como “monumental”. O órgão foi instalado pela fábrica de órgãos de J. Edmundo Bohn, hoje extinta, que ficava situada em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. (COSTA, 1982; CP.LT2; GUIA SERRANO, 24 mai. 1960, p. 6; 31 mai. 1960, p. 4, 10).

Assim, algum tempo depois da era iniciada pelo frei Pedro Sinzig, o nome do frei Bernardino Bortolotti começaria a aparecer freqüentemente associado às manifestações musicais religiosas a partir do final da década de 1930. O frei compositor, ao aportar em Lages, participaria como protagonista desta nova fase, caracterizada pelo crescente estabelecimento do catolicismo oficial na região e pela maior disseminação das normas musicais prescritas pela Igreja Romana nos círculos de música católica existentes no Brasil naquele período.

3. O PERSONAGEM: FREI BERNARDINO BORTOLOTTI, O. F. M.

3.1 ESBOÇOS PARA UMA BIOGRAFIA

A tarefa de desenhar uma trajetória biográfica do personagem — para melhor situá-lo no seu contexto histórico — apresentou-se, logo de início, como uma necessidade para os primeiros direcionamentos na elaboração deste estudo, em virtude da pouca informação existente sobre ele na bibliografia revisada: era preciso começar a responder indagações sobre quem foi o frei Bernardino Bortolotti e quais eram as suas características como indivíduo e como agente social.

Os traços da biografia do compositor franciscano foram delineados com base em fragmentos de informações levantados quase em sua totalidade a partir de fontes documentais primárias. Conforme visto anteriormente, além de não haver estudos detalhados sobre o frade, as poucas referências secundárias encontradas são superficiais e conflitantes.

Um exemplo da escassez e da imprecisão deste tipo de informação está na obra em quatro volumes *O Continente das Lagens: sua história e influência no sertão da terra firme*, de Licurgo Costa (1982), já comentada. Talvez pela sua diversidade de assuntos, a publicação aborda alguns deles com superficialidade, como é o caso do capítulo sobre a história da música na cidade. Frei Bernardino é mencionado no texto somente duas vezes. A primeira ocorrência aparece no capítulo sobre a história da religião em Lages, em que o franciscano está arrolado entre os dirigentes da Igreja na cidade. A outra citação, que consta na seção sobre a música, embora contenha mencione o personagem, refere-se a ele única e simplesmente como regente e fundador do *Coral Santa Cecília*. O autor não se

reporta, em nenhum momento, às atividades musicais do padre franciscano como compositor.

O brevíssimo verbete sobre o frei Bernardino incluído no *Dicionário da Música em Santa Catarina* (ROSA, 2002) é outro exemplo, no qual é citado somente como educador. Da mesma forma, não há qualquer menção ao trabalho composicional do franciscano:

BORTOLOTTI, Antônio

(*São Paulo, SP, 31.08.1896) – Professor de Música, registrado no MEC.
Nome clerical: Frei Bernardino. (OMB/SC 282)
(ROSA, 2002, p. 38)

Quanto ao local e à data de nascimento do frei, o verbete acima ainda apresenta divergência com outras referências e fontes documentais encontradas, como um catálogo da Ordem dos Frades Menores, de 1966, que contém os dados dos seus membros, cujo registro sobre o frei Bernardino segue transcrito na íntegra:

Bortolotti Bernardinus (Antonius), sac., f. Ioannis et Mathildis Poma,
n. Descalvado, SP, d. Campinen., Brasilia, 7 Iul. 1896,
v. 20 Ian. 1916, pt. 21 Ian. 1917, ps. 2 Feb. 1920,
s. 17 Dec. 1921.
(OFM, 1966, p. 50)¹⁹

Outros dois textos consultados, entretanto, contendo alguns detalhes a mais com respeito à biografia do compositor, serviram como ponto de partida para a construção deste capítulo. Os escritos elaborados por Nelson Bunn, atual regente do *Coral Frei Bernardino* (BUNN, 2003; LCAAU, 2006), já citados na revisão bibliográfica, foram utilizados como base para iniciar o cruzamento entre os dados revelados pelas diferentes fontes. Por exemplo, a página sobre o Coral no *website* da Liga Cultural Artística do Alto Uruguai (LCAAU, 2006), na Internet, contém a primeira fonte iconográfica utilizada na pesquisa: um retrato do franciscano (figura

¹⁹ Todas outras referências encontradas a respeito do local e da data de nascimento do frei estão em concordância com a informação contida no catálogo da OFM (BUNN, 2003; GUIA SERRANO, 27 out. 1946, 24 mai. 1960, 9 abr. 1966; LCAAU, 2006; REB, 1966).

2), a partir do qual foi possível reconhecê-lo em outras fotografias encontradas posteriormente.



Figura 2: Frei Bernardino Bortolotti
(fotografia de autoria desconhecida. Data estimada: anterior a 1942).
Fonte: LCAAU, 2006

Igualmente ao que ocorre com a literatura, as fontes documentais consultadas para este estudo possuem pouco detalhamento com relação à biografia do frade, mais especificamente no que diz respeito aos anos de sua juventude e ao início de sua formação musical. A elaboração de uma biografia mais pormenorizada neste sentido dependerá do levantamento de novas fontes, em estudos futuros.

O foco da abordagem deste capítulo, portanto, é o período em que o frei viveu em Lages: será esboçado um panorama biográfico reconstituído a partir do que foi encontrado nos acervos documentais da cidade, com base em fontes que cobrem o recorte cronológico compreendido entre as décadas de 1930 e 1960.

3.1.1 Nascimento, formação e início de carreira

Antônio Bortolotti nasceu em 7 de julho de 1896, filho de João Bortolotti e Matilde Poma (BUNN, 2003; GUIA SERRANO, 27 out. 1946, 24 mai. 1960; 9 abr. 1966; LCAAU, 2006; REB, 1966). O casal vivia na pequena Descalvado,²⁰ localidade situada no interior paulista aproximadamente a 240 quilômetros ao norte da capital. Antônio passou parte de sua infância na cidade de Petrópolis, região serrana do atual estado do Rio de Janeiro (BUNN, 2003). Ao ingressar na Escola Gratuita São José (fundada por franciscanos por volta de 1897), teria entrado em contato com o cotidiano da vida religiosa.

Após o período em Petrópolis, com cerca de doze anos de idade, Antônio Bortolotti passou a residir em Santa Catarina, onde daria continuidade a seus estudos e iniciaria a preparação para a futura vida devocional. Em Blumenau, no Colégio Franciscano Santo Antônio, prosseguiu na formação escolar de nível médio e freqüentou o chamado “curso de humanidades”. Alguns anos mais tarde, concluiu o curso de noviciado em Rodeio, no Vale do Itajaí, onde ocorreu seu ingresso na Ordem dos Frades Menores em 20 de janeiro de 1916. A partir desta data, seguindo a tradição franciscana, Antônio adotaria o nome clerical, assinando “Frei Bernardino Bortolotti O. F. M.”.

É provável que seu contato com a música tenha acontecido durante a infância, nos primeiros anos escolares em Petrópolis, ou na adolescência, ao vir para Santa Catarina. A trajetória do frade como músico é pouco documentada, e sua iniciação musical, menos ainda. Na parte da documentação que contém as informações biográficas, não há qualquer alusão às primeiras etapas da sua formação musical. Uma nota do jornal *Guia Serrano*, no entanto — a única exceção entre as fontes —, aponta para esta suposição, relatando que o franciscano, “dotado de talento musical, já com[o] simples estudante compôs várias páginas de música sacra” (GUIA SERRANO, 9 abr.1966, p. 1).

Depois de se tornar membro da ordem, frei Bernardino prosseguiu com seus estudos de nível superior direcionados especificamente à sua formação sacerdotal,

²⁰ O nome da localidade de Descalvado aparece em algumas fontes como “Belém do Descalvado” (GUIA SERRANO, 27 out. 1946, MÚSICA SACRA, ago. 1944).

cursando a faculdade de Filosofia pertencente ao seminário do Convento Franciscano do Senhor Bom Jesus, em Curitiba, Paraná. Concluído o curso, estabeleceu-se novamente em Petrópolis, onde complementou sua formação superior estudando Teologia e Direito Canônico. Em Petrópolis, frei Bernardino foi ordenado sacerdote no dia 17 de dezembro de 1921 pelo bispo Dom Agostinho Benassi (GUIA SERRANO, 27 out. 1946, 9 abr. 1966; OFM, 1966; REB, set. 1966).

3.1.2 A fase em Rio Negro: 1923-1938

Pouco mais de um ano após tornar-se padre, frei Bernardino regressou à região Sul. Seu primeiro local de trabalho foi um seminário, o Colégio Seráfico São Luiz, situado em Rio Negro, Paraná, aonde chegou em 13 de janeiro de 1923 (BUNN, 2003; GUIA SERRANO, 27 out. 1946). Durante o período em que residiu no educandário, o frei desempenhou diferentes funções: além de exercer o ministério sacerdotal, foi também Guardião do convento local, professor e reitor do colégio, ao mesmo tempo em que ocupava o cargo de Definidor da província franciscana da Imaculada Conceição.

A respeito desta época em Rio Negro, não foi encontrada nenhuma fonte textual mencionando qualquer tipo de atividade musical de Bortolotti no seminário. As únicas fontes que sinalizam para esta direção são as iconográficas: na coleção fotográfica encontrada na biblioteca do Convento São José (BCSJ1), em Lages, há pelo menos cinco fotografias relacionadas à vida musical no Colégio São Luiz, datadas aproximadamente de um período compreendido entre os anos de 1924 e 1931. Frei Bernardino aparece retratado em três delas. Entre as fontes datadas que mostram um vínculo direto entre o padre e algum tipo de prática musical, as fotos do álbum do Convento são as mais antigas de todo o recorte documental (duas delas estão reproduzidas nas figuras 3 e 4).



Figura 3: Banda colegial do Colégio São Luiz, Rio Negro, 1924
(Autoria da foto desconhecida).
Fonte: BCSJ1



Figura 4: Orquestra do Colégio São Luiz, Rio Negro, 1926
(Autoria da foto desconhecida).
Fonte: BCSJ1

Devido ao fato de não ter sido encontrado qualquer registro em textos relativo à fase rio-negrense (se é que algum foi preservado), esta documentação iconográfica encontrada na biblioteca do Convento não tem o respaldo de nenhuma fonte textual, com exceção de algumas poucas que mencionam a temporada em que o frei viveu no colégio, veiculadas na imprensa lageana. Não há dados referentes às circunstâncias nas quais o registro destes momentos aconteceu — ou porque aconteceu. Mas estas fontes dão indícios do tipo de atividade musical que o frei Bernardino desenvolvia nesta fase: regência de grupos instrumentais (e possivelmente, de regência de coro, a julgar pela data estimada de algumas de suas obras corais, que coincidem com este período). As fotografias do seminário retratam conjuntos formados provavelmente pelos próprios estudantes internos, com cerca de trinta integrantes. É particularmente significativa a maneira como o frei aparece perante os outros membros, caracterizando sua função de regente. Em todas elas, o seu posicionamento é exatamente o mesmo: Bortolotti ocupa um lugar central, o que não deve ter ocorrido por acaso. Além disso, o frei não segura nenhum instrumento nas mãos, ao contrário dos demais músicos. A função de líder do grupo parece clara, embora também esteja presente na imagem, de certa forma, uma representação fraterna de um seguidor de São Francisco: o frade parece estar integrado ao grupo, estando à frente, mas não em posição superior a ele, ou separado, não havendo uma distinção acentuada entre maestro e músicos.

As fontes musicais encontradas, em sua maioria, não estão datadas. Entretanto, as quatro peças para órgão incluídas na coletânea publicada pela Editora Vozes (BORTOLOTTI *et al.*, 1924), bem como as composições para coro *Pange Lingua* (NB.Cad3) e *Antoni Beatissime* (BORTOLOTTI, 1931), em virtude da data de publicação (ou da data de confecção da cópia, no caso de *Pange Lingua*) podem ter sido compostas na época em que o franciscano residiu no Colégio Seráfico São Luiz.

3.1.3 A permanência em Lages: 1938-1966

É através da documentação que cobre o período a partir da data de chegada do franciscano à cidade serrana que se pode ter uma visão mais detalhada de quem ele era, bem como do papel social que ele desempenharia no contexto deste novo local de residência nas décadas seguintes.

A vinda do frei Bernardino a Lages aconteceu no dia 29 de agosto de 1938, conforme noticiado pelo *Guia Serrano*:

Vindo de Curitiba, chegou a esta cidade, na terça-feira p.p., o Revmo P. Frei Bernardino Bortolotti, dd. def. prov. e director do Collegio Serafico "São Luiz", em Rio Negro, Estado do Paraná.

Ao distinto sacerdote que veio para restabelecer a saúde desejamos feliz estadia em Lages e prompto restabelecimento. (GUIA SERRANO, 4 set. 1938, p. 8)

O primeiro cargo eclesiástico ocupado por frei Bernardino em Lages foi o de Vigário Geral da Diocese — por vezes citado como “Pró-Vigário Geral” ou “Governador do Bispado” —, em que permaneceria ininterruptamente até novembro de 1963. A nomeação ocorreu alguns dias depois de sua chegada, em 3 setembro de 1938, e colocava o frade no segundo lugar na ordem hierárquica da diocese, subordinado somente a Dom Daniel Hostin, o então bispo diocesano.

Seus compromissos neste cargo mantiveram-no durante muitos anos em contato com as regiões interioranas do oeste do Estado de Santa Catarina. Era comum que o frei fizesse viagens até as cidades cujas paróquias estivessem sob a jurisdição do Governo do Bispado. Desde o ano de 1927, quando a diocese de Florianópolis foi elevada a arquidiocese, e subdividida por meio da criação de outras duas dioceses em Lages e em Joinville, o bispado de Dom Daniel abrangia uma grande extensão territorial no estado, que se estendia desde o Planalto Serrano até o extremo oeste, na fronteira com a Argentina. Embora as cidades de Palmas (PR) e Chapecó (SC) tenham sido desmembradas em 1933, a extensão ainda era considerável, e todas as paróquias do interior do estado, situadas dentro desta abrangência, estavam subordinadas ao bispado de Lages. Tal dimensão só sofreria redução considerável com a instauração das dioceses de Chapecó em 1958 e de Caçador em 1968 (CARDOSO, 2007).

Pouco tempo depois de fixar residência em Lages, frei Bernardino foi empossado também como Vigário da Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres, em 5 de fevereiro de 1939. Assim o frei permaneceria até cerca de 1945,²¹ embora com ocasionais saídas deste cargo, como em 1941, quando assumiu a função de Guardião junto ao Convento Franciscano São José (CORREIO LAGEANO, 8 mar. 1941, p. 1).

3.1.3.1 O trabalho na imprensa

Logo depois de chegar à cidade, frei Bernardino Bortolotti já começou a trabalhar no jornal católico *Guia Serrano* como redator, e ao ser nomeado Vigário da Paróquia, assumiu a direção geral do semanário, função em que trabalhou ao longo de pelo menos duas décadas, aproximadamente.

Apesar de ter sido um padre músico e compositor que também era jornalista, são raras no *Guia Serrano* as ocorrências de textos creditados ao frei Bernardino Bortolotti que tratem de assuntos relacionados à música ou outra manifestação artística. Sobre a vida artística e musical da cidade, com a qual o frei mantinha uma relação possivelmente bastante estreita, quase nada que tenha sido redigido por ele foi encontrado, especialmente em se tratando de textos assinados. Por outro lado, as notícias sobre música são freqüentes; porém, ainda que o nome do frei apareça expressamente no *Guia* como redator do jornal, estas raramente aparecem creditadas a algum jornalista. Assim, existe uma probabilidade de que o próprio Bortolotti tenha redigido alguns dos textos sobre música não creditados; contudo, não há sinais nas fontes que tornem possível atribuir ao franciscano, com segurança, a autoria de quaisquer dos registros.

Entretanto, se na produção jornalística do frei Bernardino há pouco conteúdo relacionado com música, é na abordagem de outros temas que a mesma revela

²¹ Fontes divergem quanto ao período de permanência do frei Bernardino Bortolotti como Vigário da Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres. Costa (1982) afirma que o frei teria assumido a função por duas vezes: a primeira sendo entre fevereiro de 1939 e janeiro de 1941, e a segunda de janeiro de 1942 a janeiro de 1945. O jornal *Guia Serrano*, por sua vez, cita três períodos: 1940, 1943 e 1944 (GUIA SERRANO, 27 out. 1946, p.1).

traços representativos das suas características pessoais, seja como indivíduo, seja como agente social.

Sendo o *Guia* um órgão católico, vinculado à diocese e à ordem franciscana, era habitual que o jornal publicasse as cartas circulares emitidas pelo Governo Diocesano, referentes a todo tipo de determinação que ocorria internamente na administração da diocese. As circulares eram assinadas, quando não pelo bispo, pelo próprio frei Bernardino, na sua condição de líder eclesiástico. Estes documentos, que incluíam avisos, editais, decretos, entre outros, reportavam-se a uma grande variedade de assuntos que, ainda que corriqueiros, triviais, são ilustrativos quanto ao papel da Igreja local junto à sociedade, como no exemplo a seguir:

Governo Diocesano

Aviso n.70

Aos revmos. snrs. Vigários

Aproximando-se o dia das eleições para Governador do Estado e para Deputados Estaduais, queiram os revmos. snrs. Vigários, em sua Matriz e capelas filiais, concitar todos os católicos a fazerem uso do seu direito de voto.

É uma grave obrigação de consciência.

“Não votar, escreveu o muito conhecido e afamado diário católico de Paris” “La Croix” “**não votar é votar com os comunistas.**”

Os votos dos católicos e de todos os bons patriotas são necessários para impedir a eleição de algum candidato comunista.

Deus guarde a vossa reverendíssima.

Lajes, 27 de dezembro de 1946.

Frei Bernardino Bortolotti, o. f. m.

Vigário Geral

(GUIA SERRANO, 29 dez. 1946, p. 1)

Os escritos do franciscano na imprensa, entretanto, iam além daqueles gerados pelas suas obrigações administrativas na diocese: por muitos anos frei Bernardino trabalhou regularmente no *Guia Serrano* também como colunista. Nesta parcela da sua produção jornalística há uma predominância de conteúdos relacionados a preceitos morais, a costumes e a regras de conduta, dirigidos ao leitor católico. Nos seus textos eram freqüentes as duras críticas de fundo ideológico, censurando práticas como o comunismo, o carnaval, ou cultos religiosos diferentes, como o protestantismo, e principalmente, o espiritismo kardecista (que contava com um número expressivo de praticantes em Lages desde as primeiras décadas do século XX).

Estas idéias eram cotidianamente manifestadas pelo padre franciscano na coluna chamada *Respingando...*, publicada pela primeira vez na edição de 20 de novembro de 1938. Vale notar que, em todas as ocorrências desta coluna, o nome do frei não aparece escrito por extenso; em todas elas a autoria do texto é indicada por iniciais: durante os dois primeiros anos, “F. B.”; a partir de 1945, por “B. B.” ou “F. B. B.” (outros freis ligados ao jornal também costumavam assinar seus textos com iniciais, eventualmente). Em fevereiro de 1939, a coluna teve o título mudado para *Respigando...*, e seguiu até 1940, quando foi interrompida, voltando em 15 de abril de 1945, com o mesmo título. Após nova interrupção em 1946, a seção foi novamente incluída na publicação três anos mais tarde.²² A mudança no título e as pausas na publicação na coluna não alteraram o teor dos assuntos tratados pelo frei, como os três excertos a seguir exemplificam:

CARNAVAL

Aí vem ele! E vêm também os prazeres sem freio, as licenciosidades perigosas, os brincos inescrupulosos, o palavrorio indecente, os ditos chulos, as quadras obscenas. Tudo cheira mal e sabe á indecência, ou pelo menos á leviandade grossa.

Quem tem a sua consciência bem formada e delicada não na põe de lado, para as loucuras do carnaval de hoje.

[...] F. B.

(GUIA SERRANO, 12 fev. 1939, p. 2)

MÃE PRUDENTE

A filha volta do colégio muito vaidosa.

— Mamãe, desejava muito seguir os cursos de psicologia, filologia e paleontologia.

— Muito bem, minha filha, mas quero que primeiro sigas o curso de cosinhologia, remendologia, varrelogia e trabalhologia. Põe este avental, toma a vassoura, porque vamos começar já as lições.

F. B.

(GUIA SERRANO, 20 nov. 1938, p. 2)

²² Não foi possível determinar em que ano a coluna teve sua publicação cessada, em virtude da impossibilidade de se consultar exemplares do *Guia Serrano* do início da década de 1950.

LIVROS PROIBIDOS

Três espécies de livros devem ser proibidos e banidos:
 Os livros voluptuosos, porque só servem para manchar a
 imaginação e atear no coração um fogo impuro;
 os livros ímpios, que roubam a fé e abafam o sentimento religioso;
 os livros frívolos, porque não deixam nada no espírito;
 com outras palavras, deve-se evitar a leitura de livros anti-religiosos,
 heréticos, espíritas, maçons, pornográficos, romances sensuais e eróticos.
 [...] B. B.
 (GUIA SERRANO, 3 jun. 1949, p. 2)

Geralmente impressa na segunda página do *Guia Serrano*, a coluna, a cada edição, trazia agrupados vários textos pequenos como os transcritos acima. A seção era também um espaço aberto a outros conteúdos, bastante variados, que incluíam desde notícias sobre acontecimentos da Igreja, citações bíblicas, comentários a respeito de fatos ocorridos na política nacional e internacional, até notas de caráter informativo que poderiam ser classificadas como 'cultura de almanaque'. Porém, o tom de reprovação e de censura com relação a certos temas mantinha-se constante. Além disso, o frei Bernardino não publicava somente textos de seu próprio punho; era seu costume recolher, ou 'respigar', pequenas citações de outros autores, notícias veiculadas em outros jornais, pequenos poemas e anedotas:

PALAVRAS INSUSPEITAS

«Mocidade enganadora essa de hoje, sem ideal, sem religião;
 mocidade que não luta, não vibra, não aspira, não estuda mas tresnoita,
 não trabalha mas definha, não vive na casa paterna mas vagueia, não toma
 lugar na mesa da família mas joga, não ama, mas seduz».
Rui Barbosa
 [...] F. B.
 (GUIA SERRANO, 18 jun. 1939, p. 2)

O JORNAL CATÓLICO

«Seria inconcebível, que aqueles que consagram, tão louvavelmente, suas energias às obras do apostolado não sentissem o dever de colocar o jornalismo católico na primeira fila de sua atividade. Ajudar o jornal católico, encorajá-lo e defendê-lo, isso significa levar a luz da fé aos que duvidam, orientar as consciências desenganadas, reconduzir as inteligências perturbadas pelas más doutrinas, defender a moralidade dos indivíduos e das famílias e fortalecer, cada vez mais, a frente das consciências esclarecidas para que saibam conjurar da sociedade estas catástrofes e terríveis episódios, que nós temos sob os olhos, tão lamentáveis e aniquiladores». — Pio XII
 [...] B. B.
 (GUIA SERRANO, 7 out. 1945, p. 2)

CABEÇA DE VENTO

Um poeta nosso, que certamente não é almofadinha brindou as milindrosas com essas duas quadrinhas:

«Teus vestidos eu não acho
Mui decentes, minha prima;
São altos demais em baixo,
São baixos demais em cima.

Tua modista, senhora
Mostrou ter grande talento
Prendendo um chapéu de pluma
Numa cabeça de vento».

[...] F. B.

(GUIA SERRANO, 26 mar. 1939, p. 2)

Checar a definição lexical dos dois vocábulos usados pelo frei para intitular a sua curiosa coluna — os verbos *respigar* e *respingar* no gerúndio, pontuados por reticências — pode ajudar a entender o caráter dos seus textos. Seguem os verbetes segundo o *Novo Dicionário Aurélio*:

Respigar. (De *re-* + *espiga* + *-ar*².) Verbo intransitivo. 1. Apanhar as espigas deixadas no campo depois da ceifa. Verbo transitivo direto. 2. Recolher (as espigas que ficaram no campo após a ceifa). 3. *Fig.* Apanhar aquém e além; coligir, compilar: *Levou a vida a respigar dados históricos [...]*.

*Respingar*¹. (De *re-* + *-es-* + *pingo*¹ + *-ar*².) Verbo intransitivo. 1. Lançar borrifos ou pingos (o líquido): *O vinho respingou e manchou-lhe a camisa*. 2. Deitar faíscas (o fogo); crepitar. Verbo transitivo direto. 3. Manchar com borrifos, pingos ou salpicos: *O automóvel respingou o terno branco do rapaz*. Verbo pronominal. 4. Sujar-se ou molhar-se com pingos, borrifos ou salpicos [...].

*Respingar*². (Do esp. *respingar*.) Verbo intransitivo. 1. Responder com maus modos; recalcitrar, rezingar. 2. Dar coices; escoicear. Verbo transitivo direto. 3. Dar coices em; escoicear, escoicinhar: *A mula respingou o cão que a acoitava [...]*.

(FERREIRA, 2004)

Cabe enfatizar que o primeiro título dado à coluna — *Respingando...* — pode ser entendido tanto pela primeira acepção dada pelo léxico, assumindo o sentido de “borrifar” normas de comportamento no público leitor, quanto pela segunda, em que se pode interpretar o conteúdo de alguns textos, ainda que com certo bom humor, como “coices” de moral católica distribuídos aos grupos e práticas sociais com que a Igreja não simpatizava — comunistas, apóstatas, protestantes, espíritas, maçons, e tantos outros.

Além do trabalho junto à imprensa lageana no jornal católico *Guia Serrano*, há registros da participação do franciscano também na radiodifusão local. No final da década de 1940, há um registro de que o frei teria sido o encarregado da organização de um programa de rádio dominical, chamado *Hora Católica* (CP.LT2, 1949). A fonte não contém detalhes sobre o programa.

3.1.3.2 Atuação musical

No contato com as fontes de imprensa, pode-se constatar que os relatos jornalísticos da imprensa lageana tratando especificamente da música sacra pouco diferem dos demais, abordados no capítulo anterior, sobre a música leiga em geral, e tampouco os superam em precisão e detalhamento de informações. Esta é uma característica de uma parcela expressiva das reportagens do semanário católico *Guia Serrano*, curiosamente, e não apenas dos demais jornais lageanos, como era o esperado no início do estudo. Particularmente, com relação ao *Guia*, o esperado, durante a pesquisa documental, era que o jornal contivesse maior quantidade de dados sobre a música católica — e igualmente, sobre a atuação musical do frei Bernardino — do que os outros (exatamente pela razão de que estes, diferentemente do primeiro, não defendiam uma postura religiosa, pelo menos não explicitamente; do mesmo modo, não possuíam vínculos institucionais com religião ou se possuíam, não era formal ou deliberado).

No *Guia Serrano*, apesar de haver muitas ocorrências de notícias a respeito de eventos da Igreja em geral, mesmo sendo um jornal escrito por padres (cujo diretor era músico e compositor), a música sacra aparece em um plano secundário. São comuns os relatos sobre celebrações em que não são discriminados os nomes dos atuantes na parte musical, seja do regente, dos músicos, do grupo coral ou da orquestra, e assim por diante; muitas vezes as notas se limitam a reportar que foi cantado “um solene *Te Deum*” nesta ou naquela ocasião, ou que numa celebração “foram executados coros a mais vozes”, sem indicar muitos detalhes (GUIA SERRANO, 5 mar. 1939, p. 1, 16; 10 jul. 1941, p. 1, 4; 6 jan. 1942, p. 2, 4). Da mesma forma, quanto ao repertório executado, também são poucas as citações. Ainda que haja exceções, esta é a tendência geral das notas de imprensa examinadas.

A despeito desta característica de inexatidão das fontes documentais jornalísticas, a partir dos fragmentos de informação que algumas delas revelam — as quais são examinadas a seguir com maior enfoque — é plausível considerar que a atuação do frei Bernardino era assídua nas ocasiões em que a música religiosa acontecia: as notícias vinculam o padre, ora direta, ora indiretamente, à prática musical sacra. Do mesmo modo, tais textos são especialmente relevantes para entender o grau de atenção com que a imprensa tratava a música.

Entre os exemplos de textos jornalísticos que se referem abertamente à atuação musical do frei Bernardino está o relato sobre um festival, organizado em 1942 por ocasião da festa de São Francisco de Assis. Segundo o texto veiculado pelo *Guia*, “foram executados câoros a mais vozes sob a direção do Revmo. Frei Bernardino” (GUIA SERRANO, 11 out. 1942, p. 3). Outra nota semelhante, de 1944, descrevendo a cerimônia de assentamento da pedra fundamental do Seminário Diocesano, reporta que “os canticos sacros sob a competente direção do Frei Bernardino foram entoados durante o santo sacrificio da missa” (GUIA SERRANO, 10 dez. 1944, p. 1). Este tipo de relato é bastante recorrente, e apesar de estabelecer uma relação direta entre o franciscano e a prática coral sacra, contém pouca informação relativa à parte musical dos eventos, sobre o repertório executado ou sobre as pessoas participantes das atividades musicais.

Outros trechos jornalísticos que ilustram esta característica de imprecisão da documentação — neste caso, porém, relacionados à atuação musical do frei de maneira indireta, ou seja, apontando para tal como uma possibilidade oculta nas entrelinhas — são as duas notas publicadas pelo *Guia Serrano* a respeito das celebrações ocorridas em 1939 dedicadas ao novo papa, Pio XII (GUIA SERRANO, 12-19 mar. 1939). A organização das solenidades parece ter ficado a cargo do frei Bernardino. A primeira notícia sobre o evento é uma exceção quanto ao detalhamento por trazer alguns dados acerca do repertório; porém, apesar de mostrar o programa das solenidades, onde aparecem listadas as peças que seriam executadas — *Tu es Petrus*, “côro mixto a quatro vozes” e *Cristus vincit*, “côro mixto a tres vozes” —, a nota não faz nenhuma menção sobre a autoria das obras. A segunda notícia, publicada uma semana depois do acontecimento, diz, inicialmente, que “a sessão foi abrilhantada por cantos polifonos” e termina em tom de agradecimento, “esperamos que esta sessão não seja a última que nos proporcionou o nosso estimado vigário P. Frei Bernardino Bortolotti, O. F. M.”. Não

são citados os musicistas que tomaram parte na celebração. Igualmente, não há nenhum dado no texto que vincule explicitamente o frei aos “cantos polifonos”, mas é plausível presumir que tenha sido ele, pessoalmente, o coordenador das atividades musicais.

A série de notícias que relata a recepção ao bispo diocesano, Dom Daniel Hostin, no final da década de 1930, também é semelhante neste aspecto. A cidade preparou uma acolhida ao sacerdote por ocasião da sua volta de uma viagem a Roma, em plena Europa em clima de guerra, ocorrida na virada dos anos de 1939 para 1940. As homenagens e celebrações organizadas para receber o bispo foram coordenadas pelo frei Bernardino, segundo anunciado nos jornais semanas antes do evento. Em dezembro de 1939, o *Correio Lageano* noticiou que frei Bernardino havia visitado a redação do jornal, comunicando que o evento ocorreria no dia 5 de janeiro de 1940. Ao longo das semanas precedentes, tanto o *Correio Lageano* quanto o *Guia Serrano* publicaram a programação preparada para o cerimonial. No entanto, após a chegada de Dom Daniel ter ocorrido e as celebrações terem acontecido, os jornais não mencionam nada sobre a parte musical, limitando-se a reportar, somente, que “entou-se solene *Te Deum*” durante a cerimônia celebrada na Catedral Diocesana.

Outra ocasião, também de recepção ao bispo por motivo de viagem, ocorrida em 1945, foi registrada de maneira parecida. A celebração realizada na Catedral, conforme descrito pelo *Guia Serrano*,

[foi] entremeada de belos canticos a mais vozes com acompanhamento de orquestra. Encerrou-se a solenidade com o magestoso cantico a 4 vozes, com acompanhamento de orgão e orquestra: Tu es Petrus! (GUIA SERRANO, 2 dez. 1945)

Mesmo não citando o nome do frei Bernardino diretamente, com base em trechos deste tipo é possível, com alguma segurança, associar os acontecimentos musicais descritos nestas notícias à atuação musical do franciscano. As datas em que os três exemplos acima citados ocorreram — 1939, 1940 e 1945 — coincidem com o período em que o padre era o vigário responsável pela Catedral, quando teria assumido a direção do grupo coral vinculado à paróquia de Nossa Senhora dos

Prazeres. Além disso, estes relatos são da mesma época que outros em que o frei é expressamente mencionado, alguns vistos anteriormente.

No tocante ao seu trabalho com o coro da Catedral, algumas fontes relacionadas são provenientes da sua própria atuação como jornalista. Frei Bernardino foi colaborador da revista *Música Sacra*, na qual, além de ter publicado algumas de suas composições, também contribuía com textos, geralmente reportando notícias sobre a prática coral na Diocese de Lages. Embora quase sempre resumidos, sucintos, estes escritos do frei para a revista são especialmente relevantes e auxiliam a se ter uma noção do cotidiano musical no lugar, como é visto nestes dois exemplos:

[...] conseguimos reorganizar um bom coro mixto, composto de umas 35-40 pessoas [...].

Na festa de Pentecostes executamos, com grande sucesso, a “Missa in hon. Sancti Michaelis Archangeli”, de Braun, com acompanhamento de harmônio e grande orquestra.

O canto-chão é cantado pelos religiosos franciscanos e alguns senhores [...]. — **F. B.**

(MÚSICA SACRA, jul.1941, p. 127)

LAJES, S. Catarina. — Na Páscoa cantamos no pontifical a **Missa** à quatro vozes mistas **Salve Regina** do Pe. Carlos Rossini, organista e dirigente da Catedral de S. Paulo em Pittsburgh. Missa muito bonita e de fácil execução. Agora estamos ensaiando um **Christus Vincit**, a quatro vozes mistas com acomp. de órgão de J. Van Nuffel [...]. É formidável, mas também bastante difícil.

Frei Bernardino Bortolotti

(MÚSICA SACRA, jul.1951, p. 135)

As citações provavelmente se referem ao coro que funcionava na Catedral, cuja data de origem permanece incerta, não constando em nenhuma das fontes consultadas. O coro possivelmente já existia, ou foi “reorganizado”, como escreve o frei, à época de sua chegada a Lages. Este grupo deu origem ao chamado *Coral Santa Cecília*, ao qual é atribuída a data de fundação de 22 de novembro de 1943, conforme textos de Bunn (2003) e Costa (1982).²³ É possível que o frei tenha

²³ Vale observar que, estranhamente, na documentação eclesiástica, onde os feitos da Igreja local aparecem registrados com maior detalhamento, não foi encontrada qualquer referência à origem ou à fundação do *Coral Santa Cecília*. Nem o livro de registros do Governo Diocesano, nem o jornal

assumido a direção do coro da Catedral logo depois de sua transferência: possivelmente em março de 1939, pouco mais de seis meses depois de sua chegada, o frade já estava na regência do grupo. O franciscano permaneceu à frente do *Coral Santa Cecília* até 1966, ano de seu falecimento, e a partir desta data, conforme já visto anteriormente, o coro adotou o nome do compositor, continuando em atividade até os dias atuais.

A atuação do frei como regente, no entanto, não esteve restrita somente a este coro. Sua prática de regência em Lages esteve relacionada a outros grupos corais e à atividade orquestral. A revista *Música Sacra*, em listagem publicada com nomes de coros sacros de várias cidades do Brasil, ao citar os existentes em Lages, menciona o frei Bernardino igualmente como diretor de outro grupo coral: em 1951, segundo a fonte, Bortolotti estava à frente de pelo menos dois, o *Coral Santa Cecília* e outro formado pelos frades do Convento Franciscano São José (MÚSICA SACRA, mai.1951). Além disso, o que se percebe nas fontes, é que frei Bernardino, quando não estava participando ativamente, ao menos se mantinha em contato com a música católica nos diferentes espaços onde ela acontecia.

Nos registros de imprensa pesquisados, há um aspecto particular, de relevância — o qual ajuda a perceber mais algumas características do cotidiano musical sacro lageano e suas relações com a atuação do frei —, que diz respeito ao repertório. Uma parcela dos relatos contém informações acerca do tipo de repertório que era praticado nas ocasiões em que a música acontecia no âmbito religioso. A notícia em que foi publicada a programação das cerimônias da Festa de São Francisco de Assis, ocorrida em outubro de 1943, previa a execução da missa a três vozes intitulada *In honorem Sancti Ambrosii*, de Peter Griesbacher (1864-1933), que seria realizada pelo coro misto da Catedral. Na mesma festa, no ano seguinte, o jornal anunciou novamente a participação do coro, que apresentaria uma obra de Johann Gustav Eduard Stehle (1839-1915), a missa *Salve Regina* a quatro vozes (GUIA SERRANO, 3 out. 1943, 24 set. 1944). Noutro evento católico, a Festa de N. S. dos Prazeres, em homenagem à padroeira da cidade, ocorrido também em 1944, foram executadas uma missa de Michael Haller (1840-1915) para quatro vozes e

católico (onde os documentos da Diocese eram frequentemente publicados), tampouco o Livro do Tombo da Catedral contém alguma informação sobre a data-marco de 22 de novembro de 1943.

órgão, uma peça de Caspar Ett (1788-1847), *Laudate Dominum*, também para quatro vozes, e novamente uma de Griesbacher, *Exultavit*.

Ocasionalmente relacionados ao frei Bernardino, mas associados com freqüência aos coros da Catedral e do convento franciscano (o que igualmente os liga ao frade), quase todos os textos que citam os títulos das peças e os nomes dos respectivos autores, como exemplificado acima, possuem um traço comum recorrente: no repertório, quando descrito, percebe-se um predomínio de música escrita por compositores alemães do século XIX ligados diretamente ao movimento cecilianista. A música do cecilianismo, pois, fazia parte de um *corpus* de obras que estava em conformidade com as determinações da Igreja vigentes no período.²⁴ Frei Bernardino possivelmente entrou em contato com este tipo de repertório no meio sacro, ao longo de sua formação musical. Além disso, os cecilianistas eram freqüentemente mencionados pela revista *Música Sacra*, onde também as obras destes compositores costumavam ser publicadas. Frei Bernardino, portanto, além de ter sido jornalista colaborador, possivelmente era um leitor regular e também um consumidor das partituras veiculadas na revista: em muitos dos exemplares da *Música Sacra* existentes no acervo da biblioteca do Convento São José, a assinatura do frade aparece na capa (figura 5), afora o fato de que poucos volumes ainda possuem os suplementos musicais, que provavelmente se perderam por terem sido utilizados para a prática musical.

²⁴ Detalhes sobre a legislação musical eclesiástica, bem como sobre o movimento cecilianista, são examinados no item 3.2.2.

MÚSICA SACRA

REVISTA MENSAL
ASSINATURA CR \$20,00

EDITORA VOZES LTDA.
PETRÓPOLIS — EST. DO RIO
TELEF. 3214

ANO VII — N. 2
FEVEREIRO DE 1947

Frei Bernardino



SUMÁRIO

Figura de Presépio	capa
D. Carlos, Cardeal-Arcebispo de S. Paulo: Circular	21
Fr. Pedro Sinzig: 50.000 Cruzeiros	22
Andrade Muricy: A Academia Brasileira de Música	24
Fúrio Franceschini: Contralto ou Tenor?	25
Vieira Fazenda: Os Sinos do Rio de Janeiro, IVº	27
Fr. Pedro Sinzig: Final da "Paixão"	29
P. Florêncio de Bok: Oremus pro Pontifice	30
Fr. Bernardino Bortolotti: O Esca viatorum	31
A. Lotti: Vere languores	32
Crônica Musical	33
Várias	34
Poesias a musicar	36
Livro de Ouro da Música Sacra	37
Obras aprovadas	37
Obras recusadas	40

Figura de pastor, dum presépio português

Filliais: RIO — Rua Senador Dantas, 118 A, Loja.S. PAULO — R. do Sen. Feijó 168 (Tel. 3-7697).

EDITORA VOZES LTDA.
PETRÓPOLIS

Figura 5: capa de um exemplar da revista *Música Sacra*, fev. 1947
(no canto superior direito, a assinatura do frei Bernardino)
Acervo da biblioteca do Convento São José, Lages

Na revista *Música Sacra* aparece um indício de que o frei Bernardino Bortolotti pode ter exercido influência sobre um evento que simbolizou esta fase, à qual o

padre está profundamente relacionado, da música sacra em Lages: a aquisição do órgão de tubos Bohn para a Catedral Diocesana em 1960, já mencionada. O frade estaria entre as pessoas que mais teriam incentivado a compra do instrumento; em 1948, em nota na coluna “Crônica Musical”, o franciscano já se manifestava favorável à aquisição: “o que nos falta é um grande órgão” (MÚSICA SACRA, dez. 1948, p. 225).

O governo da diocese anunciou publicamente a intenção de adquirir o órgão de tubos no jornal *Guia Serrano* em 1958, sinalizando que os fundos viriam de contribuições da comunidade católica. A Igreja organizou uma comissão formada por eclesiásticos e leigos para recolher e administrar os recursos. Os constituintes da comissão foram listados em nota publicada na imprensa em maio daquele ano, na qual aparecem arrolados o então Vigário da Paróquia da Catedral, frei Anacleto, como presidente, e o frei Bernardino como 2º tesoureiro. (JORNAL CATARINENSE,²⁵ 12-26 abr., 3 mai. 1958).

A inauguração do grande órgão ocorreu em 26 de maio de 1960 e foi amplamente noticiada pelos jornais. Entre as solenidades foram realizados dois concertos, em que o *Coral Santa Cecília* se apresentou ao lado de um organista franciscano convidado, o frei Feliciano Greshake, sob a regência do frei Bernardino Bortolotti. No programa, publicado dois dias antes pelo *Guia Serrano*, é possível conhecer o repertório executado no dia da inauguração, que incluía *Jubilate Deo*, para coro misto a quatro vozes, de autoria do frei Bernardino (NB.Ms1).

A página do *Guia Serrano* sobre a inauguração do órgão, reproduzida abaixo (figura 6), é uma das raras aparições em meio às fontes levantadas de informações referentes à obra musical de autoria do frei Bernardino. Algumas poucas menções sobre sua música aparecem na revista *Música Sacra*; no restante das fontes, informações sobre seu trabalho de compositor são quase inexistentes.

²⁵ Em meados da década de 1950, o *Guia Serrano* teve seu nome mudado para *Jornal Catarinense*. Depois de consultar o público por meio de uma votação, a direção atendeu a vontade dos leitores, que manifestaram a preferência pelo nome original. A edição de número 2048 voltou a exibir o título *Guia Serrano* em 2 de outubro de 1958.

Inauguração do Órgão da Catedral

**Uma oferta do povo de Lajes a N. Sa. dos Prazeres,
por ocasião do Centenário da Cidade**

DIA 26 DE MAIO DE 1960

Organista: Frei Feliciano Greshake OFM
Regente: Frei Bernardino Bortolotti OFM
Côro: "Santa Cecília" da Catedral

PROGRAMA

1a. PARTE
às 10 horas na Catedral

- 1- Bênção solene do novo órgão, oficiada pelo Exmo. e Revmo. Snr. Bispo Diocesano Dom Daniel Hostin, o. f. m.
- 2- Alocução de Sua Excia. Revma.
- 3- Missa Pontifical, celebrada pelo Exmo. e Revmo. Snr. Bispo Coadjutor Dom Afonso Niehues
- 4- Pe. João Batista Lehmann
Ecce Sacerdos Magnus — 3 vozes mistas com acompanhamento de órgão
- 5- V. Goller
Missa em honra de Nossa Senhora de Loreto - a 4 vozes mistas com acompanhamento de órgão
- 6- Mercadante
Ave Verum — 3 vozes mistas com acomp. de órgão.
- 7- João Sebastião Bach.
Tocata em fá-maior - órgão.

* * * * *

As 15 horas: demonstração do majestoso órgão à mocidade estudantil.

2a. PARTE
às 20 horas na Catedral
Concerto de Órgão

A)

- 1- Alexandre Guilmant
Sonata n.3 em dó-menor órgão
- 2- Ludwig van Beethoven
Os céus resseam — 4 vozes mistas com acomp. de órgão.
- 3- Villa Lobos
Bachianas Brasileiras - Prelúdio órgão
- 4- João Sebastião Bach
Aria órgão
- 5- E. Soma
Ave Maria — Solo e órgão
- 6- Pedro Tschalkowski
Andante Cantabile órgão
- 7- João Sebastião Bach
Tocata e Fuga em ré-menor órgão

B)

- 8- João Sebastião Bach
Prelúdio e Fuga sobre o nome BACH — órgão
- 9- Frei Bernardino Bortolotti, o.f.m.
Jubilate Deo — 4 vozes mistas com acomp. de órgão.
- 10- Villa Lobos
A Cortezia do Príncipezinho - órgão
- 11- Alexandre Guilmant
Sonata n.4 - Opus 42 órgão
- 12- Cesar Frank
Panis Angelicus — Solo e órgão
- 13- João Sebastião Bach
Tocata em tom dórico órgão
- 14- Francisco Manuel da Silva
Hino Nacional órgão

Figura 6: Programa dos concertos de inauguração do órgão da Catedral
(Fonte: GUIA SERRANO, 24 mai. 1960, p. 6)

A pesquisa na *Música Sacra* abrangeu os anos de 1941 a 1952. A falta de exemplares abrangendo os anos restantes da década de 1950 não permitiu conhecer se a atuação do frei como colaborador continuou sendo freqüente, ou se o compositor seguiu publicando peças suas na revista.

Da mesma forma, as fontes musicais encontradas pouco acrescentam, pois a maioria das partituras não está datada, e tampouco foi possível atribuir uma data presumida com alguma segurança. Em virtude da carência de fontes, portanto, ainda é prematuro estabelecer relações sincrônicas entre a trajetória biográfica do padre e o seu trabalho composicional.

Os manuscritos autógrafos de algumas peças compostas durante os últimos anos de sua vida estão entre os únicos datados, estando igualmente entre os poucos que revelam algo sobre as circunstâncias em que as obras foram escritas. Por volta de 1965, o frei Bernardino Bortolotti começaria a passar por um agravamento de problemas de saúde, o que não parece ter impedido sua atividade de composição. Neste período o padre teria escrito suas duas missas, entre as quais a missa *Paz e Bem!*, para coro a três vozes, povo a uma voz e órgão (NB.Cad2). Há poucos detalhes nas fontes sobre sua condição física nos últimos anos de vida; as exceções estão em textos de 1958, em que são mencionadas viagens a São Paulo e Petrópolis, para onde o padre teria ido para tratar “grave enfermidade”, e na coluna de Necrologia da *REB*, única fonte que comenta algo a tal respeito, mencionando que o franciscano, “atacado de diabete, longamente sofreu com a doença” (JORNAL CATARINENSE, 14 jun. 1958, p. 1; *REB*, set. 1966). Algumas de suas últimas peças, entre elas o cântico *Vamos Todos* e a missa *Mater Ecclesiae* (NB.Ms2 e NB.Cad1, CFB2), foram compostas em leito, no Hospital Nossa Senhora dos Prazeres, em Lages, onde viria a falecer em 7 de abril de 1966.

3.1.3.3 Frei Bernardino e a música leiga

A partir de certos relatos da imprensa, é possível considerar que, entre os meios musicais religiosos e leigos, havia um grau de relação e de troca de informações. Pode-se presumir que os dois círculos mantinham-se em contato, havendo entre eles, constantemente, um ponto — quando não uma área inteira — de intersecção.

No conjunto documental examinado há itens, no entanto, que enfraquecem esta hipótese, como no documento a seguir, publicado pelo Governo Diocesano em 1950, que restringia o acesso dos membros da Igreja aos espaços de sociabilidade existentes na cidade:

Tendo em vista o bom nome do Clero, dos Religiosos e Religiosas da Nossa Diocese, chamamos a sua atenção para o decreto 27 do Concílio Plenário Brasileiro.

De conformidade com o referido decreto, fica, de modo absoluto, proibido ao Clero secular e regular, aos Religiosos e Religiosas assistir, sem

expressa licença Nossa, a espetáculos publicos, teatros, cinemas, concertos, salvo em estabelecimentos religiosos.

Igualmente fica proibido ao Clero e Religiosos ir, sob qualquer pretexto, a bailes, circos e corridas de cavalos. [...]

Daniel Hostin O. F. M.

Bispo Diocesano

(CD.LD1, 6 fev. 1950)

Contudo, o trânsito de músicos entre os dois círculos musicais parece ter sido algo comum. Exemplo disso são os recorrentes relatos sobre os musicistas vindos de outras cidades — geralmente de centros como São Paulo e Rio de Janeiro — que, durante a passagem de suas turnês por Lages, além de se apresentarem nos teatros da cidade, também contribuía com participações eventuais em celebrações na Catedral, cantando ou tocando peças de música sacra. Os jornais *Correio Lageano* e *Guia Serrano*, em 1943, noticiaram a passagem da cantora Alice Ribeiro pela cidade, conforme visto no capítulo anterior. Na ocasião da sua segunda visita à cidade, quando Alice realizou novo concerto no Teatro Carlos Gomes, há registros de que a cantora participou de uma missa na Catedral Diocesana:

ALICE RIBEIRO CANTARÁ NA CATEDRAL — Hoje, durante a missa das 10 horas, na Catedral, Alice Ribeiro, atendendo gentilmente a especial convite que lhe foi feito, cantará dois hinos sacros. (GUIA SERRANO, 20 jun. 1943, p. 4)

O sacerdote celebrante da missa provavelmente era o frei Bernardino, visto que a visita da cantora ocorreu exatamente durante o período em que o padre era o Vigário da Paróquia da Catedral; é igualmente possível que o autor do convite tenha sido ele próprio. Sendo o frei uma liderança da Igreja, e estando ligado a atividades musicais dentro e fora dela — particularmente devido à sua ligação com a sociedade musical do Teatro Carlos Gomes, vista adiante — é plausível considerar que ele tenha mantido algum contato com estes artistas que passavam pela cidade.

As fontes demonstram indícios, portanto, de que o frei Bernardino Bortolotti não atuava exclusivamente nos círculos musicais eclesiais, mas que também possuía vínculos com o meio musical não-religioso. Como já dito anteriormente, não se sabe detalhes a respeito de como era, ou até que ponto ia este vínculo; sabe-se que o frei Bernardino, por exemplo, não compôs repertório profano, e não foram

encontradas fontes musicais que relacionem diretamente a sua atuação como compositor, especificamente, à música laica. No entanto, as informações contidas em algumas fontes são suficientes para se presumir que a sua atuação, se não era regular, pelo menos não parece ter sido fortuita.

Os indícios aparecem em fontes textuais e iconográficas, e alguns têm relação direta com a associação musical leiga que tinha o padre franciscano entre os membros da sua diretoria, a *Sociedade Musical Carlos Gomes*. Sobre a agremiação — fundada em 5 de abril de 1944 e sediada no cine-teatro de mesmo nome, já comentada no capítulo anterior —, há referências no jornal *Guia Serrano* em que o frei Bernardino é listado como vice-presidente da sociedade (GUIA SERRANO, 30 abr. 1944, 22 abr. 1945); o frade permaneceria nesta função por pelo menos dois anos, aproximadamente. Entretanto, à parte o fato do padre ter sido um dos dirigentes da sociedade musical, há ainda um número expressivo de notas nos jornais em que os nomes da agremiação e do franciscano aparecem relacionados, particularmente nas notícias que tratam de acontecimentos ligados à Igreja local.

Conforme mostra a imprensa dos anos 40, frei Bernardino é citado pelo *Guia Serrano* nas comemorações anuais da “Páscoa dos Militares”, quando eram realizadas celebrações religiosas em que participavam os membros do exército, incluindo os grupos musicais militares. Além destes, no evento celebrado em 1945, especificamente, os músicos da *Sociedade Carlos Gomes* também teriam tomado parte: uma notícia daquele ano relata que “terminando o ato religioso, foram batidas varias chapas em frente da Catedral, onde a Banda Infantil ‘Carlos Gomes’ executou varias belas peças”: possivelmente, trata-se de um grupo formado por jovens músicos aprendizes, patrocinado pela sociedade musical, que também estaria entre os participantes (GUIA SERRANO, 13 mai. 1945, p. 1). Uma das “chapas” foi localizada entre os registros fotográficos encontrados no álbum do compositor (BCSJ1), na qual o franciscano aparece junto de um grupo de militares e músicos em frente à igreja, após o que parece ter sido uma das celebrações ocorridas na ocasião (figura 7).



**Figura 7: Cerimônias da “Páscoa dos Militares”
(Catedral Diocesana, Lages, 1945)**

Fonte: BCSJ1

Em outro registro, também datado de 1945, é descrito um festival musical, que teria sido promovido pela banda da sociedade musical e seu regente, o maestro Ademar Ponce. Ocorrido em 22 de novembro, dia de Santa Cecília, o evento em homenagem à padroeira dos músicos contou com um programa de música para piano, apresentado por alunas da associação, além da apresentação da *Banda Carlos Gomes*. Algumas semanas depois, ainda no mesmo ano, a banda da sociedade musical participaria do evento, comentado anteriormente, em que foram realizadas cerimônias de recepção ao bispo Dom Daniel, promovidas pelo governo da diocese (GUIA SERRANO, 25 nov., 2 dez. 1945).

A *Sociedade Musical Carlos Gomes* aparece citada com recorrência nos relatos jornalísticos que tratam de eventos deste tipo, tanto os promovidos oficialmente pela Igreja quanto os de caráter leigo, mas com fundo religioso, ou motivados pelo culto católico. A frequência aumenta durante um período que tem

início na documentação de imprensa no ano de 1944, sua data de fundação, se estendendo até 1947 aproximadamente, que coincide com a fase em que o frei Bernardino fazia parte da diretoria.

3.2 ASPECTOS DA OBRA MUSICAL DO FREI BERNARDINO BORTOLOTTI

Foi realizado um levantamento de 34 peças musicais compostas pelo frei Bernardino Bortolotti. Frente à possível existência de documentação ainda não consultada, que poderá conter outras obras de autoria do franciscano, o conjunto de peças enumerado neste trabalho não é conclusivo. Este estudo, portanto, é baseado neste recorte, presumidamente incompleto e não-definitivo, da produção composicional do frei Bernardino.²⁶

A maioria das peças musicais citadas foi consultada em fontes presentes em somente dois acervos: o arquivo de partituras do *Coral Frei Bernardino* e o acervo particular do regente Nelson Jacob Bunn. O levantamento proposto neste trabalho foi realizado a partir de informações previamente coletadas pelo maestro Bunn, que já havia realizado uma listagem contendo um número em torno de 25 obras corais de autoria do padre franciscano (LCCAU, 2006).

Entre as fontes musicais, algumas não foram localizadas em Lages, tais como *O Esca viatorum* e as obras instrumentais contidas na coletânea *Peças Festivas para Harmonium ou Orgam* (comentada adiante), todas localizadas no acervo da Biblioteca Nacional. Outra obra para coro, *Tantum ergo*, foi encontrada no mesmo acervo em versão impressa, editada pela *Música Sacra* em 1944; há, porém, cópias desta obra nos dois acervos citados, em Lages.²⁷ Através do levantamento ainda foi

²⁶ Para a listagem completa das obras levantadas durante a fase de pesquisa documental e as respectivas referências às fontes e aos acervos, ver o Anexo 2.

²⁷ As edições de *O Esca viatorum* e *Tantum ergo* publicadas na *Música Sacra* estão reproduzidas em fac-símile nos anexos 5 e 6.

detectado o título *Per Antonium (coeli, terræ, marium)*, uma peça coral de Bortolotti que aparece citada em uma coluna da revista *Música Sacra*, em 1951. A partitura desta última, no entanto, não foi localizada em nenhum dos acervos consultados.

Nenhuma peça instrumental de autoria do frei Bernardino Bortolotti foi localizada na documentação consultada em Lages. Sabe-se que o franciscano escreveu música instrumental, mas qualquer afirmação a respeito da extensão e das características desta faceta da sua produção composicional é incerta, em razão, sobretudo, da pouca documentação encontrada. Há informações de que o frei escreveu para conjuntos instrumentais, tanto arranjos quanto composições, provavelmente para banda, grupos de câmara e orquestra (LCAAU, 2006). Segundo o regente Nelson Bunn, no acervo do *Coral Frei Bernardino* havia um livro de peças e arranjos orquestrais de autoria do frei Bortolotti; este material foi procurado durante a pesquisa e parece estar desaparecido.

Entretanto, foi possível conhecer uma amostra da música instrumental do frei Bernardino: algumas de suas peças para órgão. Um anúncio de venda de materiais musicais publicados pela Editora Vozes, veiculado na revista *Música Sacra*, cuja primeira ocorrência aparece na contracapa da edição de agosto de 1943, cita uma reedição do livro intitulado *Peças Festivas para Harmonium ou Orgam*, publicado originalmente pela Vozes em 1924. A partir do nome da publicação, foi possível encontrar um exemplar da primeira edição, localizado no acervo musical da Biblioteca Nacional. Frei Bernardino divide a coletânea com outros três compositores franciscanos, os freis Pedro Sinzig, Basílio Röwer e Gaudêncio Engelhardt, e participa com quatro peças instrumentais a quatro vozes (BORTOLOTTI *et al.*, 1924, nº. 2, 10, 21 e 34).

No conjunto de obras encontradas, há um predomínio de música coral a *cappella* para quatro vozes mistas, destinada à utilização no ambiente sacro. Somente uma obra de música profana faz parte deste recorte: a peça coral que frei Bernardino compôs sobre os versos de *Canção do Exílio* (“Minha terra tem palmeiras/onde canta o sabiá [...]”), poema do escritor maranhense Antônio Gonçalves Dias (1823-1864). No *corpus* de sua obra coral, estritamente voltada para a prática musical religiosa, esta é a única exceção conhecida até agora.

Apesar de sua atuação como compositor ter acontecido durante o período de vigência do *Motu Proprio*, o frei também teria presenciado, ao longo da primeira metade do século, as discussões nos meios católicos em torno da reforma de Pio X

e as mudanças ocorridas no decorrer destas décadas, resultantes de tais discussões. E durante os anos 1960, já no final de sua vida, frei Bernardino ainda testemunharia o advento da nova legislação eclesiástica a partir do Concílio Vaticano II, bem como algumas das transformações que a música católica sofreria a partir desta nova fase. Embora ele tenha escrito peças sobre textos latinos, a maior parte das composições aqui listadas está em língua portuguesa; ainda que a maioria não contenha qualquer tipo de referência a datas, algumas das obras parecem ter sido escritas antes do Concílio Vaticano II, quando o uso de língua vernácula na música litúrgica foi definitivamente permitido. Nos antigos cadernos do *Coral Frei Bernardino*, na partitura de *À Santa Padroeira de Lages* (CFB1, nº.8), peça coral para duas vozes com texto em português, aparece a data de 27 de fevereiro de 1954; seguramente, não é a caligrafia de Bortolotti, porém, ainda que as fontes não contenham elementos que indiquem se esta é a data de composição da peça ou de confecção da cópia, este exemplo indica que o frei já compunha sobre textos em vernáculo antes da encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* e do Concílio Vaticano II.

A obra musical do franciscano, em termos gerais, não apresenta maior complexidade de forma ou de elementos. Há um predomínio de peças tonais com harmonia relativamente simples, construída sobre tríades. Nas peças corais a três ou quatro vozes a textura homofônica é a mais recorrente, e seu uso de elementos contrapontísticos é contido e econômico. São comuns as conduções de vozes baseadas em paralelismo de intervalos consonantes de terças e sextas, e são raras as ocorrências de tensões e dissonâncias no discurso harmônico. O ritmo e a prosódia seguem estritamente a configuração determinada pelo texto, sobretudo nas peças em latim, tais como *Tantum ergo* e *Antoni Beatissime*.²⁸

²⁸ Mais detalhes sobre características musicais são apresentados no item 3.2.5.

3.2.1 A legislação eclesiástica sobre música sacra

A formação musical do frei Bernardino Bortolotti e a sua produção composicional coincidem cronologicamente com o período de restauração oficial da música católica, ocorrido durante toda a primeira metade do século XX, o que constitui um fator que influenciou sua atuação e sua obra musical. Há pelo menos quatro documentos importantes sobre a regulamentação da música sacra, examinados adiante, publicados pela Igreja entre as décadas de 1900 e 1960:

- a) *Motu Proprio Tra Le Sollicitudini do Sumo Pontífice Pio X sobre a Música Sacra*, publicado em 22 de novembro de 1903;
- b) *Divini Cultus Sanctitatem*, constituição apostólica assinada por Pio XI, datada de 20 de dezembro de 1928;
- c) *Musicae Sacrae Disciplina*, Carta Encíclica do Papa Pio XII sobre a Música Sacra, de 25 de dezembro de 1955;
- d) *Constituição Conciliar*, assinada por Paulo VI em 4 de dezembro de 1963, por ocasião do Concílio Vaticano II.

3.2.2 O movimento ceciliano e a restauração de Pio X: o *Motu Proprio* de 22 de novembro de 1903

A promulgação do código legislativo sobre música sacra por Pio X é consequência de uma situação surgida no século XIX, quando certos segmentos da Igreja pareciam estar preocupados com o aumento e disseminação daquilo que qualificavam de “abusos” no âmbito da prática musical sacra. E esta preocupação com a música fazia parte de um amplo e longo processo pelo qual o catolicismo romano vinha passando, que envolvia a alteração nos círculos eclesiásticos a

respeito de mudanças e reformas que a Igreja via como necessárias à sua reestruturação naquele momento histórico.²⁹

O documento assinado em 22 de novembro de 1903, poucos meses após Pio X ter ascendido ao trono papal, está entre as conseqüências de tal processo. A reforma litúrgica — uma das prioridades da Igreja durante a fase de Restauração, que visava, acima de tudo, uma unificação da liturgia —, tinha exatamente na parte musical um dos seus pontos de discussão. O debate foi alimentado por dois núcleos nos quais a música sacra vinha sendo direcionada à reformulação. Um deles estava na França, que presenciou a formação de um movimento de retorno à tradição musical gregoriana. Isto ocorreu especialmente em torno do mosteiro beneditino de Solesmes, onde a prática do canto gregoriano, retomada em 1833, foi centralizada.

O outro pólo de influência sobre a carta de 1903 vinha dos países de língua alemã. Surgido na Alemanha, com desdobramentos na Itália, o chamado *movimento ceciliano* vinha ao longo do século XIX apregoando em favor de uma reforma da música sacra. O nome era uma homenagem à patrona da música na Igreja Católica, Santa Cecília. Esta tendência, também conhecida por *cecilianismo*, defendia uma prática centrada na música vocal, sobretudo *a cappella*. A proposta cecilianista se baseava em parâmetros a respeito de liturgia e música que remontavam ao Concílio de Trento (1545-1563) e à encíclica *Annus qui hunc*, publicada em 1749, por Bento XIV (GMEINWIESER, 2001; GODINHO, 2008). Conforme afirma Gmeinwieser, “reagindo à liberalização do Iluminismo, os cecilianos pretendiam restaurar o sentimento religioso tradicional e a autoridade da Igreja” (GMEINWIESER, 2001, p. 333). O movimento “se viu estimulado em parte pelo interesse romântico na música do passado” (GROUT e PALISCA, 2004, p. 806), e assim se apoiou sobre dois pilares da tradição musical católica: o canto gregoriano e a polifonia do século XVI (FELLERER, 1980). Esta música litúrgica “historicamente orientada”, segundo Fellerer, tinha suas raízes no século XVIII, numa época em que compositores italianos, alemães e franceses começaram a voltar sua atenção para as antigas práticas vocais gregoriana e renascentista. O crescente interesse romântico pela história da música, no século seguinte, fez com que o cecilianismo ainda fosse influenciado por estudos

²⁹ Assunto comentado anteriormente (item 2.2).

sobre música litúrgica, de caráter teórico e histórico, bem como pelas pesquisas musicológicas, que começavam a surgir no período, voltadas à tradição vocal medieval (FELLERER, 1980; SCHULER, 1982).

Segundo Legasa (2006), os compositores ligados ao movimento vinham tentando introduzir o repertório ceciliano como tentativa de criar uma oposição às influências da música profana, em especial àquelas vindas da estética operística. “Só quando a Igreja identificou como seus os ideais estéticos do cecilianismo, e os impôs universalmente através do *Motu Proprio* de 1903, que se produziu uma mudança radical no repertório” (LEGASA, 2006, p. 676). O movimento, portanto, é um dos fatores determinantes que levariam à elaboração do código de leis promulgado por Pio X, que passaria a regulamentar as práticas musicais sacras a partir da primeira década do século XX.

O texto do *Motu Proprio* constituiu um “código jurídico de música sacra”, o qual deveria ser imposto “com força de lei”. Embora alguns quesitos específicos exigidos pela norma sejam imprecisos e discutíveis, o que suscitaria uma série de discussões nos anos seguintes à sua promulgação, a carta de Pio X é, ao mesmo tempo, uma determinação consideravelmente clara e objetiva a respeito de como a música sacra deveria ser, como também, acima de tudo, a respeito de como não deveria ser.

A legislação promoveu um afastamento da estética romântica e de tudo que fosse considerado “abuso” através da ênfase, sobretudo, no aspecto funcional que a música deveria ter em relação à liturgia: a prática musical deveria ser a sua “humilde serva”, ficando integrada e subordinada ao serviço litúrgico. O texto ainda continha outras determinações, como a obrigatoriedade da utilização da língua latina e proibição da “língua vulgar”, as restrições ao uso de instrumentos musicais (proibindo o piano e “outros instrumentos fragorosos”, referindo-se a instrumentos de percussão) e de vozes femininas.

Por meio do embelezamento dos textos sacros e da criação de um ambiente de excitação espiritual, a música serviria, portanto, como meio de persuasão dos fiéis. Em virtude disto, a determinação redigida por Pio X preconizava três aspectos particulares:

A música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a *santidade* e a *delicadeza das formas*, donde resulta espontaneamente outra característica, a *universalidade*. (PIO X, 1903, § 2)

Por uma música “santa”, a Igreja Romana da virada de século entendia que fosse toda aquela que excluísse características profanas, “não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes”. Embora o papa parecesse estar ciente de que as músicas sacra e profana mantinham algum grau de diálogo e de influência mútua, deveria haver, segundo o texto, um respeito aos limites impostos pelas leis eclesiásticas, a fim de evitar a “tendência contínua para desviar da reta norma, estabelecida em vista do fim para que a arte se admitiu ao serviço do culto”. Segundo o pontífice, isto se dava:

quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, quer, finalmente, pelos muitos preconceitos, que em tal assunto facilmente se insinuam e depois tenazmente se mantêm, ainda entre pessoas autorizadas e piedosas. (PIO X, 1903)

Quanto à “delicadeza das formas”, a lei determinava que a música deveria “revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis” a fim de “aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias”. Acrescentando ênfase ao teor do texto (para que “se excitem mais facilmente os fiéis à piedade”), a música funcionaria como meio para “exercer no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe ao admitir na sua liturgia a arte dos sons”. Assim, no tocante ao aspecto formal, a norma parecia defender uma música supostamente equilibrada, embora o texto não fosse claro com relação a quais parâmetros, especificamente, o equilíbrio deveria ocorrer, ou ao que poderia ser considerada uma melodia “adequada”.

O caráter de “universalidade”, que segundo o papa, surgiria como resultado natural da soma das outras duas características, possibilitaria “a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria”, desde que estivessem sujeitas às regras gerais, a fim de que “ninguém doutra nação, ao ouvi-las sinta uma

impressão desagradável”. É curioso que a universalidade preconizada por Pio X não era, conforme o texto demonstra, rígida ou absoluta, e admitia uma parcela de especificidade. O global pretendido pela Igreja previa traços de local, ainda que na lei não esteja determinado em que medida a música globalizada poderia ter tais caracteres específicos da “música própria” de cada lugar.

Quanto às influências da música não-religiosa, Pio X argumentava que:

a Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indigna das funções litúrgicas. Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. Este, por sua natureza, apresenta a máxima oposição ao canto gregoriano e à clássica polifonia, por isso mesmo às leis mais importantes de toda a boa música sacra. Além disso, a íntima estrutura, o ritmo e o chamado convencionalismo de tal estilo não se adaptam bem às exigências da verdadeira música litúrgica. (PIO X, 1903, § 5-6)

Assim, o texto papal, além de excluir as manifestações que tivessem algo a ver com o ambiente teatral e operístico, postulou como legítimas duas referências de musicalidades, exatamente aquelas difundidas pelo cecilianismo, as quais contemplariam, de acordo com as tradições da Igreja, os três aspectos — santidade, beleza formal e universalidade: o canto gregoriano e a polifonia, representada, sobretudo, pela obra de Palestrina.

A respeito das três características, Mahrt (2006) comenta que, antes de tudo o papel da música é imprimir beleza à liturgia: segundo o autor, o deleite estético pela beleza é o que promove a pretendida persuasão. “A beleza é o que sintetiza os diversos elementos em uma unidade, e esta é a função geral da música na liturgia, contrair uma diversa sucessão de ações em um todo coerente” (MAHRT, 2006, p. 6). A “delicadeza das formas” exigida pela norma, portanto, estaria em se estabelecer uma adequada diferenciação das formas musicais de acordo com os vários afetos presentes no texto litúrgico (louvor, lamentação, etc.). A afirmação do “canto

gregoriano como paradigma”, portanto, para Mahrt, se deu em função da “sintonia ideal” presente na tradição gregoriana entre os estilos de canto e os diferentes textos sacros.

3.2.3 Outras cartas papais sobre música sacra após 1903

O *Motu Proprio*, assim como os demais textos papais tratando de música que o seguiram, deu continuidade ao longo e amplo processo iniciado na chamada Restauração, a partir de 1815. O texto de 1903 iniciava uma nova fase no processo: segundo Schuler (1982), a promulgação das leis marcou o início oficial de uma reforma litúrgica, que agora começava exatamente pela reforma da música sacra. A unificação empreendida por Pio X, no entanto, parece ter encontrado obstáculos ao sair dos limites da Cidade do Vaticano.

Muitos dos critérios enumerados no *Motu Proprio* eram relativos, imprecisos, e por isso, discutíveis. Assim, a primeira metade do século XX foi um período de debate em torno das questões suscitadas pelo documento papal, marcado por recorrentes decretos que vinham novamente explicar e reforçar os pontos mais suscetíveis à dúvida.

O documento chamado *Divini Cultus Sanctitatem*, publicado pelo papa Pio XI em 20 de dezembro de 1928, endossava o argumento da lei promulgada pelo pontífice anterior. Ao se comparar o conteúdo das duas encíclicas, percebe-se que, no tocante às normas musicais propriamente ditas, a segunda não acrescenta ou modifica as prescrições da primeira. Um aspecto, porém, é significativo neste texto: a preocupação com o descumprimento das regras de 1903:

Nos desagrada ressaltar que aquelas leis sapientíssimas não foram aplicadas em todos os lugares, e que portanto não foram obtidos os frutos desejados. Sabemos de fato que alguns afirmaram não se ter atido à observação daquelas leis, que haviam sido promulgadas tão solenemente; que outros, depois de uma primeira adesão, insensivelmente voltaram a permitir um certo gênero de música que deve ser completamente proscrito do templo, e que por fim, em alguns locais, especialmente em ocasiões de comemorações centenárias de músicos ilustres, se buscou um pretexto para se executar composições que, embora um tanto agradáveis, não respondendo porém nem à majestade do lugar sacro nem à santidade das normas litúrgicas, não deveriam ser executadas na igreja. (Pio XI, 1928)

A carta publicada vinte e cinco anos depois do *Motu Proprio* enfatiza as recomendações acerca da implantação do sistema de ensino desta música sacra restaurada.

Outra carta encíclica tratando sobre música sacra foi escrita pelo papa Pio XII. Datado de 25 de dezembro de 1955, o texto intitulado *Musicae Sacrae Disciplina* parece ter surgido da necessidade de reunir e sintetizar os assuntos e as discussões suscitadas pelo *Motu Proprio* ao longo do meio século de sua vigência. Nas linhas introdutórias, o pontífice mostrava que alguns aspectos da norma necessitavam ser revistos:

Assim, nutrimos esperança de que as normas sabiamente fixadas por São Pio X no documento por ele com toda razão chamado “código jurídico da música sacra” serão novamente confirmadas e inculcadas, receberão nova luz, e serão corroboradas por novos argumentos; de tal sorte que a nobre arte da música sacra, adaptada às condições presentes e, de certo modo, enriquecida, corresponda sempre mais à sua alta finalidade. (PIO XII, 1955, §1)

O primeiro aspecto enfatizado por este documento é precisamente aquele que constitui o ponto essencial do texto de 1903: o da funcionalidade da música sacra, ou seja, de como a prática musical deveria manter-se subordinada às exigências litúrgicas. No entanto, a carta de Pio XII estabelece uma diferença — e assim, acrescenta uma inovação — entre dois gêneros de música sacra: o utilitário, aquele destinado essencial e estritamente ao serviço litúrgico e a “música religiosa”, aquela que, apesar de nascida da influência eclesiástica, ligada de algum modo ao contexto confessional e originada pela inspiração religiosa, não seria destinada à liturgia propriamente dita. Com isso o papa abria uma possibilidade à existência de uma música sacra dotada de certa independência, que poderia ser praticada dentro e fora das igrejas. Contudo, o uso da música como expediente para persuasão dos fiéis continuou sendo, no texto de Pio XII, a principal condição para a prática musical sacra.

Este gênero de música religiosa não-litúrgica aparecia como uma proposta de formação de uma cultura musical católica entre os praticantes da religião, estando alinhado com a preocupação da Igreja, neste período, em estabelecer uma maior aproximação dos preceitos religiosos do cotidiano dos fiéis. Neste caso, a norma permitiu o uso de língua vernácula; e na música litúrgica, os textos latinos —

determinava Pio XII — deveriam ser traduzidos e explicados aos participantes de modo a permitir maior compreensão. Em termos gerais, a carta de 1955 parece ter refletido uma preocupação do Vaticano em criar uma maior integração entre a Igreja e os diferentes contextos sócio-culturais nos diversos lugares em que ela estava presente — questão que, alguns anos depois, seria um dos focos de discussão do Concílio Vaticano II.

3.2.4 O desdobramento, a discussão e recepção das normas musicais eclesiásticas no Brasil

O marco da adoção definitiva das normas musicais no Brasil é o Concílio Plenário Brasileiro, realizado pela Igreja em 1939, no qual as leis papais, tanto o decreto de Pio X como as cartas subseqüentes ao *Motu Proprio*, tiveram seu conteúdo reafirmado.

A revista *Música Sacra*, colocada em circulação cerca de dois anos depois, parece ter o seu nascimento ligado a este evento. Fundada pelo frei Pedro Sinzig e lançada mensalmente pela Editora Vozes a partir de janeiro de 1941, a publicação tinha por objetivo a veiculação do trabalho de compositores de música sacra — divulgando obras de Fúrio Franceschini, Henrique Oswald, dos padres João Baptista Lehmann, Jorge Braun, frei Basílio Röwer, frei Januário Bauer, e do próprio Sinzig, entre outros —, bem como a difusão de informações sobre a prática musical católica, e a discussão de questões teóricas e estéticas, sobretudo dos parâmetros musicais em vigor no período, prescritos pelas leis da Igreja Romana.

Nas páginas da revista, alguns dos tópicos decididos no Concílio Plenário sobre música foram veiculados, e por vezes eram retomados quando o assunto era a lei musical eclesiástica. Assim, um ponto relevante, perceptível em alguns dos textos veiculados na *Música Sacra*, é exatamente a maneira como aconteceu a recepção das determinações de Roma no Brasil. As normas estavam sendo debatidas, reforçadas e divulgadas nos círculos sacros brasileiros, e aspectos deste cenário podem ser examinados em textos que discutiam estes parâmetros e sua utilização. Na revista idealizada e publicada por Sinzig, as discussões e análises sobre as leis eclesiásticas encontraram um terreno fértil: através de artigos escritos

por quem estava encabeçando tais debates, as opiniões eram divulgadas sob os mais diversos ângulos — confessional, técnico, legislativo, estético.

Em artigos publicados durante a década de 1940 há um tema em comum, que diz respeito ao problema da divulgação das leis musicais. Para que fossem cumpridas, era necessário informar e instruir o público, ou seja, ensinar um conjunto de parâmetros de avaliação que permitisse aos praticantes diferenciar, em conformidade com as leis da Igreja, uma obra musical aceita de uma proscrita. Tal preocupação aparece nas palavras de frei Pedro Sinzig:

Não é, geralmente, má vontade e, muitas vezes, nem mesmo desleixo, quando se executam, ou permitem, na igreja, músicas em desacordo com as leis eclesiásticas. Não sabem melhor. Ninguém lhes disse. Por si não sabem classificar nem julgar as composições. (MÚSICA SACRA, nov.1942, p. 206)

Assim frei Pedro abre o primeiro de uma série de artigos seus, intitulado “Por que não é sacra esta música?”, em que discorre sobre um destes parâmetros que, segundo ele, deveriam ser observados como critério de avaliação: o uso do texto latino. Depois de discutir problemas de prosódia, Sinzig finaliza:

Os leitores já têm **uma** norma para julgarem do caráter sacro e digno duma música: olhem para o texto, se é sacro, — completo, — sem alterações da ordem das palavras, — de acentos justos, — sem repetições excessivas ou não motivadas, — aprovado (como todos os textos litúrgicos) ou não. Não sendo tratado satisfatoriamente o texto, a música não pode servir. (MÚSICA SACRA, nov.1942, p. 207.)

O problema que havia em se estabelecer critérios para julgar o que tornava uma peça sacra afetava diretamente o repertório. O que certamente ocorreu, após a proscricção de grande parte do repertório praticado nas igrejas até 1903, foi a escassez de obras musicais que contemplassem as exigências da norma, embora o cecilianismo já tivesse, de alguma forma, derivações no Brasil antes da publicação do *Motu Proprio*. Havia, além da legislação, a dificuldade de colocá-la em prática, mesmo com a própria Santa Sé publicando edições oficiais de repertório litúrgico para uso padronizado. O cenário sacro brasileiro havia se deparado com a necessidade de ampliação do repertório.

A revista *Música Sacra* se empenhou em compilar um conjunto de obras que teria sido submetido à avaliação da Comissão de Música Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro, e que formaria, portanto, um repertório que estaria em concordância com a legislação. As obras aprovadas eram incluídas, a cada novo número da revista, numa seção intitulada “O Livro de Ouro da Música Sacra”.

Antes do Concílio Brasileiro e da década de 1940, já havia um empenho na produção de um repertório sacro que estivesse em conformidade com as novas regras. Isto pode ser visto em trabalhos anteriores à circulação da revista, como a chamada *Harpa de Sião*, uma coletânea de cânticos elaborada pelo padre João Baptista Lehmann, a qual parece ser um exemplo representativo do desdobramento do cecilianismo no Brasil e da era do *Motu Proprio*. Na compilação de Lehmann, Dom Helvécio, Arcebispo de Mariana, em uma nota introdutória redigida em 1923, comentou sobre a necessidade que seria atendida pela obra:

quer nos parecer que a obra em questão será destinada a prestar grande serviço aos coros das nossas igrejas, que geralmente lutam com dificuldade na organização de repertórios adequados às várias festas do ano eclesiástico. (LEHMANN, 1923)

A coletânea de Lehmann traz um número em torno de 250 obras corais, incluindo composições de autores do século XIX — como Franz Witt (1834-1888), um dos líderes do movimento cecilianista na Alemanha —, além de peças escritas pelo próprio organizador.

3.2.5 Características estéticas da obra do frei Bernardino: a influência das leis eclesiásticas e do cecilianismo

O repertório divulgado tanto pelo “Livro de Ouro” da revista *Música Sacra* quanto por obras como a *Harpa de Sião* tinha o trabalho dos cecilianistas alemães entre seus principais referenciais. Entre os nomes que aparecem nesta documentação estão, além de Franz Witt, Peter Griesbacher (1864-1933), Michael Haller (1840-1915), Caspar Ett (1788-1847) e Peter Piel (1835-1904), entre outros. O estilo composicional dos cecilianistas pode ter exercido uma significativa influência

sobre os compositores sacros que atuavam no Brasil, como os que apareciam na revista de Sinzig e o próprio frei Bernardino Bortolotti.

A música do frei Bernardino desfrutou de certo alcance dentro dos meios sacros brasileiros, sendo recebida em outros locais onde a prática musical sacra ocorria. Durante a fase final de redação deste trabalho, a pesquisadora Simone Gutjahr, mestranda do PPGMUS/UEDESC, realizando um levantamento de fontes musicais no acervo da Irmandade Senhor dos Passos, em Florianópolis, localizou uma cópia da missa *Mater Ecclesiae*, do frei Bernardino. Notícias da *Música Sacra* na década de 1940 registram a execução de peças do frei, como *Antoni Beatissime*, *Tantum ergo* e *Per Antonium*, sendo realizada por coros sacros de outras cidades, como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Corupá (SC) e Agudos (SP).

Algumas obras corais sacras compostas pelo frei, por estarem em conformidade com os critérios vigentes, foram incluídas no “Livro de Ouro da Música Sacra” durante a década de 1940. Para que se tenha um exemplo de como a revista comentava o repertório aprovado, o coro para quatro vozes iguais *Tantum ergo*, de frei Bernardino, mencionado no “Livro de Ouro” da edição de agosto de 1944, recebeu o seguinte comentário do redator-chefe, frei Pedro Sinzig:

É um lindo cartão de visita com que o Franciscano Frei Bernardino Bortolotti, de Belém do Descalvado, Campinas, se apresenta aos leitores de MÚSICA SACRA. Este **Tantum Ergo** cheio de vigor, de belas linhas melódicas, de harmonias variadas, é uma interpretação feliz, apropriada do texto sagrado. Onde quer que o cantem, dão-lhe um lugar de destaque no repertório, para cantá-lo de preferência nas grandes festas do ano.

Frei Pedro Sinzig O. F. M.

(MÚSICA SACRA, ago. 1944, p. 157)

Outra ocorrência de uma peça de Bortolotti no “Livro de Ouro”, de 1947 — O *Esca viatorum*, para quatro vozes mistas — foi registrada pelo padre Siqueira, um dos colaboradores da *Música Sacra*. Siqueira comentou:

O d. Vigário Geral da Diocese catarinense de Lajes já é conhecido, como bom músico, de há bastante tempo; “Música Sacra” lhe publicou várias composições, todas felizes. Na “Esca viatorum” sobressai o final: “dulcedine non priva corda quaerentium”.

P. S.

(MÚSICA SACRA, dez. 1947, p. 238)

A produção musical do frei Bernardino está perceptivelmente alinhada ao repertório cecilianista assimilado no Brasil. As suas obras corais possuem semelhanças com a música do movimento, que parece ter sido sua principal referência estética. Os traços em comum são perceptíveis na sonoridade, no caráter e na estruturação da composição.

Em dois exemplos de peças de Franz Witt, um dos líderes do movimento cecilianista na Alemanha do século XIX, *Tantum ergo* e *Veni, Creator* — publicados, respectivamente, na coletânea *Harpa de Sião* e na revista *Música Sacra* — podem ser vistas algumas destas características comuns:³⁰

- a) o ritmo é econômico e subordinado à métrica do texto, articulado com a construção textural homofônica;
- b) a construção fraseológica é igualmente dependente do texto, o que resulta numa estrutura formal simples;
- c) a harmonia é estritamente tonal, com pouco uso de tensões ou dissonâncias nos acordes. Predomina o ritmo harmônico lento, com poucas variações;
- d) a presença de paralelismo na construção das linhas vocais, com base em sucessões de consonâncias de terça ou de sexta, quase sempre seguindo a estrutura da escala diatônica, com pouca ocorrência de alterações;³¹ quando aparecem, geralmente estão em movimentos cadenciais em que são usadas dominantes secundárias,³² como em finais de frase dos dois exemplos de Franz Witt (figuras 8 e 9) e do *Glória ao Pai* de Bortolotti (figura 10).

³⁰ As peças de Franz Witt citadas estão transcritas na íntegra nos anexos 7 e 8.

³¹ V. figuras 8, 9 e 10, grifos em azul.

³² V. figuras 8, 9 e 10, grifos em vermelho.

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur cer - nu - i,

I V I V v/V V

Figura 8: *Tantum ergo*, de Franz Witt (excerto)
 Fonte: WITT, 1923

I VI vii (v)/V V

Figura 9: *Veni, Creator*, de Franz Witt (excertos)
 Fonte: *Música Sacra*, out. 1950, p. 192 (WITT, 1950)

Glória ao Pai

Frei Bernardino Bortolotti, O. F. M.

Soprano Alto

Tenor Baixo

mf

1. Glo-ria ao Pai dos ho-mens dos an-jos, do mun-do cri-a-dor.
 2. Glo-ria a Cris-to Fi-lho de Deus Nos-so ir-mão Re-den-tor.
 3. Glo-ria a Deus Es-pí-ri-to Sa-nto e san-ti-fi-ca-dor.

I IV V I v/V V

5

p

f

Glo-ri-a a Ti Se-nhor.

p

f

Figura 10: *Glória ao Pai*, de Frei Bernardino Bortolotti

Fonte: CFB2, p. 28-29

A música coral composta pelo frei Bernardino Bortolotti, alinhada às normas musicais eclesiais e à estética musical do movimento ceciliano, tem a simplicidade entre as suas características mais marcantes. Esta economia de elementos parece estar alinhada, portanto, à intenção apregoada pelo *Motu Proprio* e pelo cecilianismo de enfatizar o caráter funcional da música perante a liturgia, devendo manter-se subordinada às necessidades e exigências requeridas pelo rito do catolicismo romano.

4. O PAPEL: A CENTRALIDADE E A MEDIAÇÃO NA ATUAÇÃO DO FREI BERNARDINO

Os dados biográficos do compositor franciscano, examinados no capítulo anterior, revelam um instigante conjunto de peculiaridades, que mostram alguns traços da sua visão de mundo e da sua concepção de realidade social.

Voltando a um ponto já discutido anteriormente, na parte introdutória deste trabalho (item 1), que concerne à escolha do objeto aqui estudado, cabe lembrar uma das razões de se voltar para um contexto periférico e para um personagem desconhecido: exatamente pelas suas singularidades.

No que concerne a estas singularidades, recorro às palavras do historiador Robert Darnton, que no prefácio de sua obra *O Grande Massacre de Gatos*, argumenta: “não vejo por que a história cultural deva evitar o excêntrico, ou abraçar a média, porque não se pode calcular a média dos significados nem reduzir os símbolos ao seu mínimo denominador comum” (DARNTON, 2001, p. XVII). O viés de abordagem da história cultural considera que a busca de generalidades pode velar elementos relevantes para a compreensão das relações entre objeto e contexto. Não se pretende enquadrar o frei Bernardino num perfil de um franciscano “típico”, e tampouco esteve nos objetivos a busca de uma generalidade a respeito da relação entre vida religiosa e prática musical.

Entre as singularidades do personagem, o aspecto que assume maior proeminência é a sua posição de centralidade dentro do ambiente social da cidade: enquanto sujeito socialmente inserido, frei Bernardino aparece como um ponto de ligação entre os diferentes núcleos com que ele se relacionava. Sua atuação configura-se como uma área de intersecção entre círculos sociais diferentes, especialmente no tocante ao seu relacionamento com o ambiente musical existente em Lages no período.

Além da sua relação com os grupos sociais, igualmente singular é a maneira como o indivíduo estava situado nos contextos aos quais estava ligado, o que pode ser compreendido a partir da visão das transformações que estes contextos sofriam no momento histórico em que o personagem surge. No panorama exposto nos capítulos anteriores, percebe-se que todos os componentes contextuais envolvidos estavam passando por situações de transição. Como visto, a cidade de Lages encontrava-se num momento em que sua identidade se via dividida entre oposições — ruralidade *versus* urbanidade, ‘tradicional’ *versus* ‘moderno’, ‘atraso’ *versus* ‘progresso’ —, o que influenciava no processo de remodelação urbana, econômica, política e sócio-cultural que vinha acontecendo desde fins do século XIX. A Igreja Católica, da mesma forma, passava por transições periféricas (no caso da Igreja no Brasil, e mais precisamente, nas regiões interioranas do Sul, a reestruturação das ordens religiosas e o projeto de expansão do catolicismo oficial), que vinham como consequência de mudanças centrais que haviam ocorrido anteriormente (a Restauração de 1815, o Concílio Vaticano I, o surgimento de vertentes como o ultramontanismo e o cecilianismo). Também o ambiente musical sacro sofria transformação, discutindo as reformas implantadas na virada do século e tentando encontrar o equilíbrio entre as práticas musicais e as exigências litúrgicas.

Quando se trata de situar o indivíduo, ou seja, de encontrar o local do personagem nestes contextos em transformação, é preciso considerar que a trajetória do frei Bernardino esteve ligada de uma maneira muito estreita àquelas mudanças, e, por vezes, o franciscano parece mesmo estar *no meio* — metaforicamente — destas transições. Portanto, estar no meio destes processos confere ao indivíduo a particularidade de ser, ao mesmo tempo, “tradicional” e “moderno” (o que, curiosamente, é análogo ao que acontecia com a cidade que a seu modo, estava vivendo igualmente entre a identidade tradicional e a moderna). Quanto à relação entre indivíduo e coletividade, o que Gomes (2004) afirma a respeito ilustra esta noção:

A idéia de indivíduo que aqui se deseja fixar vincula-se à longa transformação das sociedades ocidentais chamadas de tradicionais por oposição às modernas. Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distintivo e constitutivo desse mesmo todo. (GOMES, 2004, p. 12)

Seguindo uma lógica parecida, retomo aqui conceitos da história cultural que teriam surgido como uma alternativa àquela historiografia tradicional mais voltada para o estudo de estruturas sociais amplas, vistas de longe, tratando de grandes temas, de grandes feitos realizados por grandes homens e instituições, que poderia ser chamada de “história da elite” (cf. BURKE, 1992; LEVI, 1992; SHARPE, 1992). Tais conceitos, desenvolvidos por historiadores como o britânico E. P. Thompson (“*history from below*”, “história vista de baixo”) e os italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi (“micro-história”), em termos gerais, propõem uma redução da escala de observação histórica, com recortes e objetos de dimensões reduzidas, focada em temas e personagens vindos “de baixo”, em pessoas comuns, do povo, em comunidades locais. Com isso, o que se percebe é que o personagem em análise pode novamente ser visto numa situação intermediária. O mesmo faz parte de dois planos: um pequeno, local, e um grande, global; ou seja, está relacionado com duas escalas. Frei Bernardino é um indivíduo que faz parte de uma camada de elite, tanto por pertencer à milenar instituição que é a Igreja Romana, quanto pela posição social e política que alcançou na sua atuação como liderança eclesiástica. Ao mesmo tempo, o franciscano não deixa de ser também um homem simples, “de baixo”, vivendo numa cidade interiorana cujo ambiente sócio-cultural tinha a ambigüidade identitária entre rural e urbano, tradicional e moderno, como característica marcante.

4.1 MEDIAÇÃO ENTRE GRUPOS SOCIAIS NO CONTEXTO IDEOLÓGICO: RELAÇÕES ENTRE IGREJA E ELITES

A característica de centralidade do frei Bernardino aparece nitidamente quando se trata das relações entre a Igreja e o poder político presente na cidade. A este respeito, há dois eventos ocorridos em Lages que são especialmente ilustrativos quanto à maneira como ocorria o jogo de forças entre clero e política.

Fontes datadas a partir do ano de 1966 relatam uma série de desentendimentos que vinha acontecendo entre os dois poderes, político e

eclesiástico. As relações entre o Município e a Igreja poderiam, talvez, não ser perfeitas, mas pareciam, até certa época, pelo menos pacíficas, e a figura de mediador do frei Bernardino pode ter contribuído de algum modo para que isso ocorresse e se mantivesse por determinado tempo. Coincidentemente, cerca de três a quatro meses após a morte de Bortolotti, a imprensa católica começaria a trazer à tona uma questão, que levaria a um sério litígio entre Igreja e prefeitura, sem precedentes, a respeito de terrenos situados na cidade pertencentes à diocese, dos quais a prefeitura teria se apropriado — indevidamente, segundo o clero. A situação parece ter se tornado incômoda a ponto de levar o jubileu sacerdotal do bispo Dom Daniel a ser comemorado, em 1967, na cidade de Campos Novos, e não onde seu bispado ficava sediado (GUIA SERRANO, 4 nov.-2 dez. 1967).

Frente à carência de fontes, não é possível determinar qual era o grau de envolvimento do frei, em vida, com a questão, e até que ponto a atuação junto ao governo da diocese, e sua posição social, exerceram efetiva influência sobre o fato. Entretanto, é bastante curioso que, após a morte do frei, a situação de equilíbrio entre as instituições, ainda que aparente, se quebre. Fica aqui a indagação — a título de hipótese, portanto —, se o papel de mediação desempenhado pelo frei Bernardino Bortolotti favorecia a conciliação entre as diferentes instituições e grupos, e se o grau de influência que ele exercia sobre tais relações, especificamente, neste caso, entre poder municipal e Igreja, era suficiente para sustentar esta condição de equilíbrio.

Tal hipótese encontra pontos de apoio em algumas fontes, que lhe conferem alguma solidez, podendo ser mais do que mera especulação. Ao longo do recorte cronológico e documental enfocado, que abrange o período entre os anos em que o frei viveu em Lages (1938-1966), percebe-se que o convívio entre elites e clero era representado nas passagens jornalísticas sempre por imagens pacíficas em torno da cordialidade e da concordância. Frequentemente as famílias ligadas ao poder político oligárquico aparecem em primeiro plano nos relatos a respeito de eventos religiosos.³³

³³ Acerca de tais famílias tradicionais, Zilma Peixer registra que “até a década de 60, a estrutura política local girava em torno de duas oligarquias, ambas com grande expressão regional. Entre alianças públicas e privadas e disputas de hegemonia, as oligarquias dos Ramos e Costa governaram Lages até 1973” (PEIXER, 2002, p. 53).

Eis um exemplo em que esta imagem é perceptível, onde aparece, inclusive, uma alusão à característica do frei Bernardino aqui em questão: uma coluna escrita por Caetano Costa, membro de uma das famílias de prestígio na cidade e colaborador na imprensa lageana. Por ocasião de um episódio já comentado no capítulo anterior — quando Dom Daniel estava para chegar de viagem da Europa entre os anos de 1939 e 1940, e a cidade faria uma série de cerimônias de recepção em sua homenagem —, Caetano Costa escrevera no *Guia Serrano* sobre o dever que tinha a população lageana, segundo ele, de prestar suas reverências e demonstrar sua obediência ao “ilustre antífiste”:

Para os catolicos, que são a grande maioria do povo lageano é um imperioso dever de colaborar nas homenagens projetadas a S. Excia., acudindo ao apelo do benemerito Vigario Frei Bernardino, que tão amado se tem feito, pela sua bondade, pelo seu fino trato social, pelas maneiras conciliadoras e liberaes com que exerce o seu sacerdocio, num meio, onde, por vezes, sente-se o travo da irreverencia que mais destrõe do que edifica. (GUIA SERRANO, 5 jan. 1940, p. 2)

Apontando na mesma direção, a foto seguinte, encontrada no álbum de memórias pessoais do franciscano, é particularmente sintomática. Embora não se conheça maior detalhamento sobre sua origem — quando, onde e por quem a fotografia foi feita, e por qual motivo —, nela se reúnem a Igreja Católica e o Estado, com a presença das Forças Armadas e dos poderes Executivo e Judiciário do município, numa imagem que simboliza de modo expressivo as relações entre as instituições na cidade (figura 11).



**Figura 11: Frei Bernardino junto de autoridades da cidade de Lages.
(Local e autoria da foto desconhecidos. Data provável entre 1956 e 1961)**

Fonte: BCSJ1

Nas legendas escritas sobre o papel fotográfico, a caligrafia do frei Bernardino indica, da esquerda para a direita, “P. Ernesto [?]”, “Sub. Com.”, “[?]”, “Prefeito”, “Comand. 2º Btl.”, “Frei Bernardino”, “Promotor”, “Delegado”.³⁴ A fotografia em que a imagem do franciscano aparece perpetuada junto das maiores autoridades locais pode ser lida como uma materialização, naquele instante, do poder simbólico das instituições, numa representação de uma época próspera para a cidade, durante a

³⁴ O personagem indicado como “Prefeito” na foto é Vidal Ramos Júnior, político da terceira geração da família Ramos que exerceu três mandatos na prefeitura de Lages: 1941-1945, 1946-1951 e 1956-1961 (COSTA, 1982; PEIXER, 2002). No álbum do frei encontrado na biblioteca do Convento, as fotografias estão dispostas em ordem cronológica, e a foto reproduzida, apesar de não estar datada, aparece na seqüência cronológica juntamente com outras datadas, cujos registros estão situados aproximadamente entre os anos de 1956 e 1961, precisamente o período em que o oligarca Vidal Ramos Júnior exercia seu terceiro mandato.

qual as elites dirigentes, os poderes do Estado e a Igreja entendiam-se e mantinham um bom relacionamento.³⁵

O outro acontecimento, igualmente representativo no que concerne às relações entre Igreja e elites em Lages, bem como da efervescência de discursos ideológicos presente na cidade, é o caso do padre Antídio José Vargas e da Igreja Católica Apostólica Brasileira, ocorrido entre as décadas de 1940 e 1950. Neste episódio, o frei Bernardino, mesmo estando nos bastidores, deve ter desempenhado um papel de importância decisiva, considerando-se a posição social e política que ocupava no momento. Além disso, aqui — menos que o seu papel como mediador, que vem sendo examinado — talvez deva ser levada em consideração a sua importância enquanto centralizador de poder e de capital simbólico, lembrando Bourdieu, que configura, portanto, seu papel de personalidade influente e formadora de opinião; ou ainda, de *representante*, conforme Roger Chartier (1990). *Representantes*, para Chartier, podem ser “instâncias coletivas, ou pessoas singulares” que “marcam de forma visível a existência do grupo, da classe ou da comunidade”. Os grupos, por sua vez, através de suas *práticas* sociais, criam e enfatizam uma identidade social, “exibindo uma maneira própria de estar no mundo” e “significando simbolicamente um estatuto e uma posição”. As práticas refletem aquelas *representações*, imagens construídas a partir de interesses de poder e dominação, por meio das quais “a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos” (CHARTIER, 1990, p. 23). O autor também afirma:

as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social [...], muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos inesperadamente materiais. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Padre Antídio Vargas ocupava um importante lugar simbólico no imaginário e na história da Igreja local, por ter sido um dos primeiros clérigos ordenados pelo

³⁵ No tocante à leitura de fontes iconográficas, vale novamente lembrar a citação de Sandra Pesavento (2005), transcrita anteriormente (p. 27).

primeiro bispo de Lages, Dom Daniel Hostin. Por volta de 1945, no Rio de Janeiro, o bispo católico Carlos Duarte da Costa rompeu relações com a Igreja Romana e fundou a *Igreja Católica Apostólica Brasileira*, à qual Antídio teria se filiado logo depois.

A partir daquele ano, tornaram-se freqüentes no jornal *Guia Serrano* os ataques à igreja do padre Antídio, através de manifestos, cartas circulares, avisos, colunas. Ora chamados para orar pelo padre “apóstata” e “comunista” em celebrações e romarias, ora ameaçados com o castigo da excomunhão caso demonstrassem algum sinal de apoio à Igreja Brasileira, os católicos eram constantemente alertados para o que era representado nos textos como um problema gravíssimo e uma ameaça ao que tinha “a população católica de Lajes [...] de mais sagrado e santo: a sua religião e a honra de suas esposas e filhas” (GUIA SERRANO, 8 out. 1958, p. 2). Uma das primeiras declarações públicas de repúdio a Antídio Vargas, veiculada em primeira página no *Guia*, em 1945, assinada pelo frei Bernardino, dizia aos leitores o seguinte:

Aos católicos da Diocese de Lajes

Como é do conhecimento do público em geral, o ex-bispo de Maura, snr. Carlos Duarte da Costa, excomungado pela Santa Sé em virtude de suas atitudes hostis à Igreja, fundou há meses, no Rio de Janeiro, a assim chamada Igreja Católica Brasileira.

Segundo a doutrina de nossa santa Religião, a única verdadeira, quem aderir àquela nova seita desliga-se da verdadeira Igreja, torna-se scismatico e hereje e contrai a censura da excomunhão.

Infelizmente, um sacerdote de nossa diocese, Pe. Antídio Vargas, manifestando simpatias para com a tal igreja brasileira do ex-bispo de Maura, vem desenvolvendo uma nefasta propaganda a favor da mesma.

Chamamos, por isso, a atenção dos católicos para este caso tão triste quão escandaloso, afim de que estejam de sobreaviso, e pedimos a todos, que elevem suas preces a Deus para que ilumine os errantes e os faça voltar quanto antes ao seio da santa Igreja.

Lajes, 11 de outubro de 1945.

Frei Bernardino Bortolotti, o. f. m.
Vigário Geral.

(GUIA SERRANO, 14 out. 1945, p. 1)

Conta-se que Antídio Vargas costumava dirigir suas críticas à Igreja Romana, ao poder político e às elites por meio de alto-falantes instalados na frente de sua igreja. Em 1958, com a piora do estado de saúde de Pio XII, o padre teria irritado o clero local e a comunidade católica depois de ter feito ataques à figura do pontífice.

Com a morte do papa em outubro, os católicos — de luto, e enfurecidos com as incessantes críticas e “toda a sorte de blasfêmias, impropérios e insultos” que vinham “em sons estridentes de seus alto-falantes” ao recém-falecido, “admirado e venerado por todos os povos do mundo” — reuniram-se no dia 13 daquele mês, invadiram e incendiaram a igreja do padre Antídio.

As manchetes sobre o incêndio, estampadas nas edições do *Guia Serrano* de outubro — “Justa indignação leva o povo a excessos compreensíveis”, “Ofensas ao Papa levam o povo católico à revolta” (GUIA SERRANO, 8-22 out. 1958, p. 1) — traziam deliberadamente um tom de justificativa e legitimavam o ato — protagonizado, diga-se, por grupos de classe média e alta e “chefes de família”.

Frei Bernardino Bortolotti certamente estava ligado a esta questão, que aconteceu durante o período em que ocupou as funções administrativas do governo da diocese e a diretoria geral do jornal católico, e possivelmente presenciou este tiroteio ideológico. Sua posição social influente e suas posturas em favor do discurso católico, manifestadas através de sua atuação jornalística como principal redator do *Guia Serrano*, podem ter exercido alguma influência sobre o episódio. No entanto, frente a sua característica de mediador e conciliador, e à forma peculiar como manifestava suas idéias — o moralismo apregoado pelo frei nos seus escritos costumava vir temperado com doses de bom humor, como visto —, a legitimação do acontecido por meio do texto jornalístico pode ter sido uma maneira de estabelecer uma postura de defesa da ideologia católica: é provável que o franciscano, neste caso, tenha se deparado com uma situação extrema que escapou do controle e fugiu do seu alcance de líder, da sua posição de centralidade e do seu papel de mediação e conciliação.

4.2 MEDIAÇÃO NA ATUAÇÃO MUSICAL

4.2.1 No contexto da música católica

Uma das questões que sobrevieram em meio ao estudo foi em que medida a obra de Bortolotti possui os traços genéricos da música sacra da restauração, ou, em outras palavras, o que há de geral e o que há de particular no seu trabalho composicional. Ainda que esta delimitação seja difícil de estabelecer, seu papel de mediador, no contexto da música católica, vem de encontro a um aspecto, já mencionado, que é a sua característica de pertencimento a dois planos simultâneos: um grande — universal, um *kathólon*, hierarquizado, poderoso, milenar — e outro pequeno — local, recente, multifacetado, e em transformação. A indagação que cabe aqui é como a dinâmica entre global e local afetava a sua prática musical.

Na obra musical do frei conhecida até agora, a influência da estética cecilianista é visível, e percebe-se que a composição procura se enquadrar no que a norma previa. Porém, nas composições do frei Bernardino a característica de simplicidade e economia de elementos é igualmente proeminente.

Com relação a um ponto em particular, o problema encontrado pela Igreja na tentativa de unificação da música — que todos assimilassem as normas de maneira semelhante —, o que Chartier argumenta a respeito da *recepção* ou *apropriação* de um determinado texto pode elucidar o ponto.³⁶ Havia a dificuldade em se chegar a um consenso sobre o que, exatamente, tornaria uma peça musical digna de ser chamada de música sacra. Chartier afirma que o ato de leitura, pois, não é neutro ou transparente: o texto é uma construção e o leitor está sujeito a todo tipo de variação histórica e social. O mesmo texto terá leituras variáveis. A apropriação, portanto, pode ser pensada como usos diferenciados e contrastantes dos mesmos textos. (CHARTIER, 1990, p. 25).

³⁶ Considera-se *texto* numa acepção ampla, como uma “estrutura significativa, entendida como sendo composta de signos” (EDGAR e SEDGWICK, 2003, p. 350), podendo ser de conteúdo verbal ou não — como um escrito literário, uma notícia jornalística, uma fotografia, uma peça musical, uma obra de arte.

Se, por um lado, a prática musical sacra, disciplinada por regras, podia servir como veículo para disseminação da ideologia do catolicismo romano, por outro, a recepção destas práticas por parte do público — entenda-se por *público* os indivíduos que apenas recebem, não tendo nenhum poder de decisão sobre o que lhes é oferecido, podendo ser desde o membro da comunidade católica que assiste às celebrações até mesmo o integrante do coral que executa a música — poderia assumir diferentes configurações.

Se, como afirma Bourdieu, “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo a qual ela é codificada” — ou seja, se as “práticas culturais” e as “preferências em matéria de literatura, pintura ou música”, bem como o desenvolvimento de um gosto e de uma capacidade de julgamento estético sobre as diferentes manifestações artísticas, têm uma dependência direta de dois fatores, a instrução escolar e a origem social (BOURDIEU, 2007, p. 10) — a música da reforma necessitaria de ter o seu código de alguma maneira disseminado e assimilado entre os indivíduos que participariam das práticas musicais oficiais, por meio do estabelecimento da educação escolar oficial, como também através de práticas sociais e representações que engendrariam uma noção identitária nestes indivíduos e neles despertariam (ou construiriam) o gosto, para que a música, enfim, fizesse sentido. Na carta papal de 1928, Pio XI atenta à necessidade de implantação de uma estrutura educacional para o ensino da música oficial:

Quanto às *escolas de meninos*, essas devem ser instituídas não somente nas igrejas maiores e catedrais, mas também nas igrejas menores e paroquiais, e os meninos devem ser educados [...] pelos mestres de capela [...]. (Pio XI, 1928, §VI)

Quanto a esta preocupação em se instituir o sistema nas “igrejas menores e paroquiais”, pode-se pensar na legislação musical como uma idealização, uma *representação*: o poder centralizado, na tentativa de “ver uma coisa ausente”, cria as leis a partir de imagens, de representações e discursos, distantes da realidade. Por mais claras e rígidas que tentassem ser as prescrições da Igreja a respeito da prática musical sacra, a restauração de Pio X, em síntese, era uma tentativa de promover a universalidade através de um simples decreto. Mesmo com alguns dos

parâmetros estéticos preconizados sendo discutidos e assimilados, tal caráter universal parece ter existido somente no nível do discurso, como um recurso de legitimação do poder hierárquico institucionalizado e do papel de controle social exercido pela Igreja.

Entre a realidade da basílica e da paróquia, há diferenças que a lei não parece ter conseguido transpor. O que haveria de diferente entre ensinar o contraponto de Palestrina, ou canto gregoriano, para alunos em Roma e no interior de Santa Catarina? Como seria o processo de implantação e ensino da música católica num lugar onde o catolicismo oficial, mesmo com todos os esforços, ainda nem sequer estava plenamente instaurado? Cabe lembrar que a extensão territorial das dioceses ao longo da primeira metade do século XX geralmente era enorme, especialmente a de Lages, que ia do Planalto Serrano até a fronteira com a Argentina.

O conceito de *habitus* formulado por Pierre Bourdieu — sintetizado por Peter Burke como “a propensão dos membros de um grupo para selecionar respostas de um repertório cultural particular, de acordo com as demandas de uma determinada situação ou de um determinado campo” (BURKE, 1992, p. 34) — prevê a existência de uma margem de liberdade e de “improvisação” dentro dos limites estabelecidos pelos códigos culturais. A música do frei Bernardino, portanto, pode ter sido uma maneira encontrada por ele, dentro do campo da regrada música católica, de conciliar as exigências das normas eclesiais com as necessidades musicais do grupo social que praticava e recebia sua música. O caráter de simplicidade das suas peças — configurando uma música acessível, portanto — pode estar de alguma maneira ligado à função social que sua música desempenhava, visto que a Igreja, no período, tinha um discurso que apregoava uma proximidade cada vez maior entre a religião e a sociedade.

4.2.2 No contexto da modernização da cidade

A pretendida proximidade que a Igreja procurava estabelecer com a população foi um fator que a influenciou em uma série de eventos em vários níveis — desde o projeto expansionista, o surgimento do cecilianismo, a reforma litúrgica e

musical, até mesmo a presença dos franciscanos, no Brasil, em cidades do interior. Tal aspecto, somado àquilo que Santos destaca como sendo um dos preceitos fundamentais do franciscanismo — seu caráter prático e atuante — pode auxiliar na compreensão da maneira como o frei Bernardino atuava junto à sociedade:

a proposta de Francisco estava centrada num movimento de vida cidadão, dinâmico, de constantes mudanças. Nesse sentido, ao invés de fixar-se ou isolar-se em um mosteiro, Francisco propôs a seus seguidores a tarefa de “ir pelo mundo”. (SANTOS, 2005, p. 34)

Considerando a música enquanto uma prática cultural que, recorrendo a Bourdieu, é *estruturada por* e ao mesmo tempo *estruturante de* relações sociais, a atuação musical do franciscano poderia ser uma maneira de fortalecer estas relações junto aos grupos sociais da cidade, favorecendo igualmente a proximidade da Igreja, representada na figura do frei, da população.

À movimentação no meio musical da cidade e a formação de um mercado consumidor de música, envolvendo produção, espaços para divulgação e público, em decorrência da modernização da cidade, conforme comentado, está associado o surgimento de sociedades musicais que fomentavam a prática musical por meio da formação de grupos orquestrais. As orquestras e bandas na cidade parecem ter sido fruto das idéias em torno da constituição de uma cidade moderna. Embora não se tenha encontrado fontes musicais que ligassem Bortolotti à atividade orquestral — ainda que se saiba que tais fontes existiram, como já visto —, os relatos na imprensa, alguns escritos pelo próprio frei, descrevem a presença da orquestra na Igreja, paralelamente ao que acontecia nos teatros e outros espaços de sociabilidade leigos. Sendo Lages uma cidade pequena, interiorana, apesar das fontes indicarem um número expressivo de músicos atuando no lugar, é plausível que muitos deles fizessem parte, ao mesmo tempo, de grupos diferentes, voltados ora para a prática de música sacra, ora laica. As orquestras foram um terreno onde o frei pôde atuar, presume-se, numa relação bastante estreita com a população.

Enquanto agente social, o evidente moralismo que o frei Bernardino expressava nos seus textos jornalísticos talvez encontrasse um paralelo justamente na atuação musical. Com o trânsito de músicos entre a Igreja e os espaços leigos, é igualmente plausível que a proximidade do franciscano com os círculos de música

não-religiosa — sociedades musicais, militares, artistas em turnê, entre outros — fosse uma maneira de influenciar e incentivar a prática fora da Igreja no sentido do disciplinamento, tendo, por exemplo, grupos leigos tocando “boa música”, ao invés da música “licenciosa”, nas manifestações populares como os bailes, as festas de carnaval, entre outras, que se afastariam do discurso apregoado pela religião católica.

—

5. CONCLUSÃO

O que foi exposto acerca da trajetória do frei Bernardino Bortolotti, bem como do contexto social e da cena musical em Lages no referido recorte, é um esforço no sentido de conhecer melhor a história da música em Santa Catarina em um contexto periférico e ainda pouco estudado. O momento histórico e os personagens envolvidos no contexto examinado mostraram uma diversidade de questões acerca do papel da música na sociedade e das suas relações com ideologias, com visões de mundo e com as dinâmicas existentes entre indivíduos, grupos sociais e instituições.

A característica do recorte documental elencado para o desenvolvimento deste estudo é a quantidade de fontes, porém com informações predominantemente fragmentadas e superficiais. Porém, como afirma Ginzburg, “o fato de uma fonte não ser ‘objetiva’ não significa que seja inutilizável [...]. Mesmo uma documentação exígua, dispersa e renitente pode ser aproveitada” (GINZBURG, 2006, p. 16). Assim sendo, ainda que tenha sido detectada uma série de questões pertinentes a respeito da trajetória do personagem e do seu papel enquanto agente social, alguns destes traços ainda necessitam ser investigados em maior profundidade em estudos futuros. Frente a isto, parte das considerações expostas no presente trabalho tem caráter hipotético. Apesar de algumas indagações a respeito do personagem analisado terem encontrado respostas, ainda restam questões a ser elucidadas futuramente.

Entre os pontos de maior solidez, vale destacar as ligações entre o frei Bernardino, o círculo musical sacro e os indivíduos que compunham o cenário musical leigo. Este aspecto foi relevante no sentido de mostrar que os ambientes culturais não funcionavam isoladamente, e que pode ter havido um grau considerável de influência mútua entre eles. Além disso, a pesquisa sobre o

compositor franciscano trouxe à tona um número expressivo de nomes de músicos, compositores e grupos que atuavam no cenário musical da Lages de meados do século XX. Num exame à primeira vista, a atuação destes nomes parece ter sido relevante, o que pode ser um convite a uma análise futura mais detalhada e com maior atenção. Portanto, estes personagens, coadjuvantes neste trabalho, certamente merecem ser os protagonistas em estudos historiográficos futuros sobre a música no recorte aqui enfocado.

Por meio do presente estudo foi igualmente possível conhecer aspectos do trabalho musicológico e da tarefa de se pesquisar em acervos de fontes primárias. A intenção do trabalho, ao trazer ao conhecimento da comunidade acadêmica uma amostra dos acervos documentais existentes em Lages, é formar, juntamente com trabalhos historiográficos futuros, ou já existentes, um mapeamento das condições para o trabalho de pesquisa musicológica nos acervos musicais catarinenses.

—

6. REFERÊNCIAS

6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS³⁷

ALVES, Ariane Alano. Danilo Thiago de Castro. **Revista História Catarina**, Lages: Ed. Leão Baio, vol. III, nº. 3, p. 8-10, abr./jun. 2007.

ALVES, Elza Daufenbach. **Nos Bastidores da Cúria**: desobediências e conflitos relacionais no intra-clero catarinense (1892-1955). 2005. 320 p. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

ANDRADES, Marcelo Ferreira. **Editora Vozes**: 100 anos de História. Petrópolis: Vozes, 2001. 415 p.

_____. Fidelidade como receita de sucesso: um estudo de caso da Editora Vozes nas primeiras décadas do século XX. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, Rio de Janeiro, 8-11 nov. 2004. **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial – textos e resumos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 1-16. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/trabalhos3.shtml>>. Acesso em: jun. 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.

BUNN, Nelson Jacob. Sexagésimo aniversário do Coral Frei Bernardino. **Correio Lageano**. Lages, 13 nov. 2003, p. 2.

³⁷ Conforme o *Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos da UDESC* (2008).

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. 354 p. p. 7-37.

_____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 191 p.

CARDOSO, Karina Vianna. A Igreja Católica em Santa Catarina e suas territorialidades. **Espaço e Cultura**, Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, nº. 21, p. 18-30, jan. 2007. Disponível em: <http://www.nepec.com.br/rev_espcul_21.htm>. Acesso em: jun. 2007.

CASTAGNA, Paulo. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. 2 v.

_____. “Descoberta e restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

_____. Pesquisas iniciais sobre os mestres da capela diocesanos no bispado de Mariana (1748-1832). In: V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. **Anais**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pro-Música, 2004. p. 55-76.

_____. **Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira**. Revista do Conservatório de Música da UFPel, v. 1, p. 32-57, 2008.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997. 508 p. p. 45-59.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990. 245 p.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. Preface. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001. 592 p. p. v-xii.

CORRÊA, Nereu. **Paulo Setúbal em Santa Catarina**. Florianópolis: UDESC Ed., 1978. 120 p.

COSTA, Licurgo. **O Continente das Lagens: sua história e influência no sertão da terra firme**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982. 4 v., 1739 p.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. 363 p.

DUTRA, Juliana N. A musicologia histórica: herança e perspectivas. In: SIMPEMUS: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, Curitiba, 2005. **Anais**. Curitiba: UFPR/DeArtes, 2005. p. 82-93.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2003. 392 p.

FELLERER, Karl Gustav. Cecilian movement. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. 20 v. v. 4, p. 47-48.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª ed. [s. l.]: Ed. Positivo, 2004. Versão digital.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. 2000. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. (Publicação eletrônica do autor: 2007.)

FRECCIA, Gustavo Weiss. **A Programação no Teatro Santa Izabel e o gosto musical em Desterro no final do Império**. 2008. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Departamento de Música/Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

FRECCIA, Gustavo Weiss; HOLLER, Marcos Tadeu. Programação musical no Teatro Santa Isabel. **DAPesquisa**, v. 3, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/gustavo-marcos.pdf. Acesso em: mar. 2009.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 255 p.

GMEINWIESER, Siegfried. Cecilian movement. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. 29 v. p. 333-334, v. 5.

GODINHO, Josinéia. **Do Iluminismo ao Cecilianismo: a Música Mineira para a Missa nos séculos XVIII e XIX**. 2008. 144 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004. 380 p. p. 7-24.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **Historia de la música occidental**. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 2 v., 1112 p.

HAGGH, B.; POINDEXTER, A. Chapel. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. 29 v. p. 488-490, v. 5.

HERBERT, Trevor. Social History and Music History. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. New York, London: Routledge, 2003. 376 p. p. 146-156.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. 2006. 2 v., 951 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. A música na imprensa em Desterro no séc. XIX. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, 2007. **Anais**. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2007.

_____. Fontes sobre a história da música em Desterro. **DAPesquisa**, v. 3, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_marcosoller.pdf. Acesso em: mar. 2009.

HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. **DAPesquisa**, v. 3, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/debora-marcos.pdf. Acesso em: mar. 2009.

HOLLER, Marcos; VINCENZI, Anamaria Marques. A música na imprensa em Desterro durante o Império. **DAPesquisa**, v. 3, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/anamaria-marcos.pdf. Acesso em: mar. 2009.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou Musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. IKEDA, A. T.; LUCAS, M. E.; VEIGA, M.; CALLADO, M. A. Mesa redonda II: Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina (séc. XVI a XX). In: I SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultura de Curitiba. 1998. p. 63-68.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 332 p.

LEGASA, Francisco Javier. Bonifacio Iráizoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del "Motu Proprio". **Príncipe de Viana**, Universidad de La Rioja, Año nº 67, Nº 238, 2006. p. 675-694. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/>>. Acesso em: out. 2008.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. 354 p. p.133-161.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. IKEDA, A. T.; LUCAS, M. E.; VEIGA, M.; CALLADO, M. A. Mesa redonda II: Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina (séc. XVI a XX). In: I SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultura de Curitiba. 1998. p. 69-74.

MACHADO, Paulo Pinheiro. Bugres, tropeiros e birivas: aspectos do povoamento do planalto serrano. In: BRANCHER, A.; AREND, S. M. F. (Org.) **História de Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001. 347 p. p. 11-29.

MAHRT, William. Gregorian Chant As A Paradigm Of Sacred Music. **Sacred Music**, v. 133, n. 1. Richmond: Church Music Association of America, Spring 2006. p. 5-13. Disponível em: <<http://www.musicasacra.com/>>. Acesso em: out. 2008.

MARCONDES, Marcos A. (Ed.). **Enciclopédia da Música Brasileira**: popular, erudita e folclórica. 3ª ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2003. 887 p. p. 212.

NEIVA, Sebastião da Silva (Fr.). A contribuição franciscana para o desenvolvimento de Lages, 1767-1967. **Vida Franciscana**, São Paulo: Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, nº. 34, p. 19-30, jun. 1967.

NEVES, José Maria. Musicologia histórica para a música de hoje. In: VIII ENCONTRO DA ANPPOM, João Pessoa, 18-22 set. 1995. **Anais**. [s. l.: s. n.] 1996. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/index.htm>. Acesso em: abr. 2007.

_____. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.

_____. Alguns problemas da Musicologia na América Latina. In: II SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1999. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 175-189.

PEIXER, Zilma Isabel. **A cidade e seus tempos**: o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Lages: Ed. da UNIPLAC, 2002. 293 p.

PEIXER, Z. I.; MIRANDA, S. L.; WESTARB, O. **Acervo Documental — Convento Franciscano São José**. Lages: Setor de Patrimônio e Memória, Dep. de Cultura da Prefeitura do Município de Lages, mar. 1995. Não publicado.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de Uma Outra História: Imaginando O Imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, nº. 29., p. 9-27, 1995.

_____. **O Imaginário da Cidade**: visões literárias do urbano — Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002. 393 p.

_____. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 132 p. (Coleção História &... Reflexões, v. 5)

PIRES, Débora Costa. **Atuação das sociedades musicais e bandas civis e militares em Desterro durante o Império**. 2008. 48 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Departamento de Música/Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

RAMINELLI, Ronald. História urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997. 508 p. p. 185-202.

ROSA, Hélio Teixeira da. **Dicionário da Música em Santa Catarina**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. 229 p. (Coleção Catariniana, v. 2)

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L. Difusão e territórios diocesanos no Brasil: 1551–1930. **Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales**. Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. X, núm. 218 (65), 1 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-65.htm>>. Acesso em: nov. 2007.

SANTOS, Eucléia Gonçalves. **“Em cima da mula, debaixo de Deus, na frente do Inferno”**: os missionários franciscanos no Sudoeste do Paraná (1903-1936). 2005. 158 p. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

SANTOS, Maria Margarete. Frei Pedro Sinzig: o apóstolo da boa imprensa. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, Rio de Janeiro, 8-11 nov. 2004. **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial – textos e resumos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 1-9. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/trabalhos4.shtml>>. Acesso em: jun. 2007.

SANTOS JR., João Geraldo dos. **Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP): um Movimento Ultramontano na Igreja Católica do Brasil?** 2008. 106 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHULER, Richard J. A Chronical of the Reform. **Sacred Music**, v. 109, n. 1. Saint Paul, Minnesota: Church Music Association of America, 1982. p. 7-11.
Disponível em: <<http://www.musicasacra.com/>>. Acesso em: out. 2008.

SERPA, Élio Cantalício. **Igreja e Poder em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. 246 p.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. 354 p. p. 39-62.

SILVA, Fernando Leocino. **Varões para o Futuro: o Ginásio Diocesano e a reafirmação das elites da serra catarinense (1931-1942)**. 2005. 102 p. Monografia (Bacharelado em História). Centro de Ciências da Educação – FAED, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

_____. Ginásio Diocesano: “nova” escola... “velhos” projetos. **Revista História Catarina**, Lages: Ed. Leão Baio, vol. III, nº. 3, p. 86-89, abr./jun. 2007.

TAPIA, José Eliachim Barros. Escola Americana de Lages (1931-1942). In: XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Londrina, 17-22 jul. 2005. **Anais**. Londrina: Associação Nacional de História/Universidade Estadual de Londrina, 2005. p. 1-8.
Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/anais.htm>>. Acesso em: jun. 2007.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997. 508 p. 127-162.

VEIGA, Manuel. Música, Músicos, Musicólogos: uma revisão das perspectivas para a pesquisa musical no Brasil. IKEDA, A. T.; LUCAS, M. E.; VEIGA, M.; CALLADO, M. A. Mesa redonda II: Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina (séc. XVI a XX). In: I SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultura de Curitiba. 1998. p. 75-89.

WERNET, Augustin. Prefácio. In: SERPA, Élio Cantalício. **Igreja e Poder em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. 246 p. p. 9-13.

6.2 FONTES

6.2.1 Documentos eletrônicos

LCAAU (LIGA CULTURAL ARTÍSTICA DO ALTO URUGUAI). **Coral Frei Bernardino da Sociedade Musical Lageana**. [s. l.: s. n., 2006]. Disponível em: <http://www.corais.mus.br/index_coral_frei_bernardino.html>. Acesso em: nov. 2006 e jun. 2007.

PIO X (Papa). **Motu Proprio Tra Le Sollicitudini do Sumo Pontífice Pio X Sobre A Música Sacra**. Cidade do Vaticano: 22 nov. 1903. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini_po.html>. Acesso em: nov. 2007.

PIO XI (Papa). **Divini cultus sanctitatem**. Roma: 20 dez. 1928. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/bulls/documents/hf_p-xi_bulls_19281220_divini-cultus_it.html>. Acesso em: nov. 2007.

PIO XII (Papa). **Musicae Sacrae Disciplina – Carta Encíclica do Papa Pio XII Sobre A Música Sacra**. Roma: 25 dez. 1955. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html>. Acesso em: nov. 2007.

PAULO VI (Papa). **Constituição Conciliar – Sacrosanctum Concilium Sobre a Sagrada Liturgia**. Roma: 4 dez. 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: nov. 2007.

6.2.2 Documentos manuscritos

CD.LD1. **Livro de Documentos emanados do Governo Diocesano, 1946-1952**. Arquivo de documentos da Cúria Diocesana, Lages.

CD.LD2. **Livro Documentos Governo Diocesano, 1952-1959**. Arquivo de documentos da Cúria Diocesana, Lages.

CP.LT1. **Livro do Tombo, 1904-938**. Acervo da Casa Paroquial, Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres, Lages.

CP.LT2. **Livro do Tombo**, 1939-1979. Acervo da Casa Paroquial, Paróquia de Nossa Senhora dos Prazeres, Lages.

MTC.LA. **Sociedade Musical Santos Barbosa: Inscrição de socios e actas**. 19 jun. 1910. Livro-ata. Museu Thiago de Castro, Lages.

6.2.3 Fontes das ilustrações

BCSJ1. Álbum com coleção fotográfica, [1923?-196-?]. Biblioteca do Convento Franciscano São José, Lages.

LCAAU, 2006. Retrato do frei Bernardino Bortolotti, [s. d.]. Liga Cultural Artística do Alto Uruguai. Coral Frei Bernardino da Sociedade Musical Lageana. [s. l.: s. n., 2006]. Disponível em: <http://www.corais.mus.br/index_coral_frei_bernardino.html>. Acesso: em nov. 2006 e jun. 2007.

MTC.MU0019. Fotografia: *Jazz-Orquestra América*, s. d. Acervo documental do Museu Thiago de Castro, Lages.

6.2.4 Impressos

OFM (ORDINIS FRATRUM MINORUM). **Catalogus domuum et fratrum**. [s. l.: s. n.] 1966.

PRÓ-MÚSICA. Ciclo de intérpretes catarinenses: Coral Frei Bernardino da Sociedade Musical Lageana. **Temporada Oficial de Concertos 1983**. Florianópolis: [s. n.], 1983. Catálogo de artistas e grupos musicais contendo notas sobre a história do *Coral Frei Bernardino*.

_____. Ciclo de intérpretes catarinenses: Coral Frei Bernardino da Sociedade Musical Lageana. **Temporada Oficial de Concertos 1988**. Florianópolis: [s. n.], 1988. Catálogo de artistas e grupos musicais contendo notas sobre a história do *Coral Frei Bernardino*.

6.2.5 Partituras eletrônicas

NB.Dig1. **Canção do Exílio**. Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Documento digital, formato .enc, cópia de Nelson Jacob Bunn. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

6.2.6 Partituras impressas

BORTOLOTTI, Bernardino (Fr.); ENGELHARDT, Gaudêncio (Fr.); RÖWER, Basílio (Fr.); SINZIG, Pedro (Fr.). **Peças Festivas para Harmonium ou Organ**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1924. 82 p.

BORTOLOTTI, Bernardino (Fr.). *Antoni Beatissime* (Côro a 4 vozes eguaes). **Vozes de Petrópolis**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1 jun. 1931. 3 p. p. 579-581. Separata.

_____. *Tantum ergo* para quatro vozes iguais. **Música Sacra**. Petrópolis: Ed. Vozes, jul. 1944. p. 131.

_____. *O Esca viatorum* para Côro misto. **Música Sacra**. Petrópolis: Ed. Vozes, fev. 1947. p. 31.

LEHMANN, João Baptista (Pe.). **Harpa de Sião**: coleção de cânticos sagrados para uma ou duas vozes com acompanhamento do harmônio. 5ª ed. Juiz de Fora: Ed. Lar Católico, [1923] 1963. 226 p. Parte de canto.

WITT, Franz. *Tantum ergo*. In: LEHMANN, João Baptista (Pe.). **Harpa de Sião**: coleção de cânticos sagrados para uma ou duas vozes com acompanhamento do harmônio. 5ª ed. Juiz de Fora: Ed. Lar Católico, [1923] 1963. 226 p. Parte de canto. N.º. 98, p. 69.

_____. *Veni, Creator* para quatro vozes iguais. **Música Sacra**. Petrópolis: Ed. Vozes, out. 1950. p. 192.

6.2.7 Partituras manuscritas³⁸

BN.B-LVI-1. **O Esca viatorum.** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Cópia ms. em fl. avulsa. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

CFB1. **À Santa Padroeira de Lages.** Frei Bernardino Bortolotti, 1954. Cópia ms. Caderno de partituras ms. mimeografadas. Acervo do *Coral Frei Bernardino*, Lages. Música nº. 8.

CFB2. **Glória ao Pai.** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Cópia ms. Caderno de partituras ms. mimeografadas. Acervo do *Coral Frei Bernardino*, Lages. p. 28-29.

MTC54. Mss. autógrafos variados de Lourenço Dias Baptista Júnior e João Gualberto da Silva, pasta de docs. nº. 54, Museu Thiago de Castro, Lages.

MTC56. **10 Hymnos sacros arranjados para orchestra pequena.** Frei Pedro Sinzig, 1907. Parte para trompa. Cópia em fl. avulsa mimeografada, pasta de docs. nº. 56, Museu Thiago de Castro, Lages.

MTC57. **Novena.** Sem autor, s. d. Parte para flauta. Ms. em fl. avulsa, pasta de docs. nº. 57, Museu Thiago de Castro, Lages.

NB.Cad1. **Missa Mater Ecclesiae.** Frei Bernardino Bortolotti, 24 jun. 1965. Caderno ms. autógrafo. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

NB.Cad2. **Missa Paz e Bem!** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Caderno ms. autógrafo. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

NB.Cad3. **Pange Lingua.** Frei Bernardino Bortolotti, [1931?]. Caderno mimeografado ms., p. 44-45. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

NB.Fc1. **Hino da Ação Católica.** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Fotocópia, fl. avulsa, cópia ms. anôn. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

NB.Fc2. **Jurou o Senhor.** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Fotocópia, fl. avulsa, cópia ms. de Nelson Jacob Bunn. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

NB.Ms1. **Jubilate Deo.** Frei Bernardino Bortolotti, s. d. Ms. autógrafo, fl. avulsa. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

³⁸ Constam desta lista somente as partituras citadas no corpo do texto. Para a relação completa das obras e seus respectivos acervos, ver anexo 2.

NB.Ms2. **Entrada da Missa (Sim, irei, Senhor)** [anverso] e **Vamos Todos** [verso]. Frei Bernardino Bortolotti, 9 jun. 1965. Ms. autógrafo, fl. avulsa. Acervo particular de Nelson Jacob Bunn, Lages.

6.2.8 Periódicos/jornais/revistas

CORREIO LAGEANO. Lages, 1939-1950, 2003.

GUIA SERRANO. Lages, 1937-1968.

JORNAL CATARINENSE (GUIA SERRANO). Lages, 1958.

REGIÃO SERRANA. Lages, 1938-1952.

MÚSICA SACRA. Petrópolis: Ed. Vozes, 1941-1952, 1956.

REB – REVISTA ECLESIASTICA BRASILEIRA. Petrópolis: Ed. Vozes, set. de 1966.

—

ANEXOS

Anexo 1: Relação de acervos e documentos³⁹

SIGLA	ACERVO	REFERÊNCIA	DOCUMENTO
BCSJ	Biblioteca do Convento Franciscano São José	BCSJ1	álbum com coleção fotográfica, [1923?-196-?]
BN	Biblioteca Nacional	780.5 B48s	<i>Tantum ergo</i> (BORTOLOTTI, 1944) e <i>O Esca viatorum</i> (BORTOLOTTI, 1947), cópia digital de imp. microfilmado
		MSB LVI-1	<i>O Esca viatorum</i> , cópia digital de ms. em fl. avulsa, s. d.
		M786.608 P364	<i>Peças Festivas para Harmonium ou Orgam</i> (BORTOLOTTI <i>et al.</i> , 1924), cópia em microfilme de livro imp.
CD	Cúria Diocesana de Lages	CD.LD1	<i>Livro de Documentos emanados do Governo Diocesano</i> , 1946-1952
		CD.LD2	<i>Livro Documentos Governo Diocesano</i> , 1952-1959
CFB	Acervo de partituras do Coral Frei Bernardino	CFB1 (f)	caderno ms. mimeografado grande com músicas numeradas, vozes femininas (s,a), 1954?
		CFB1 (m)	caderno ms. mimeografado grande com músicas numeradas, vozes masculinas (t,b), 1954?
		CFB2 (f)	caderno ms. mimeografado pequeno com páginas numeradas, vozes femininas (s,a), s. d.
		CFB2 (m)	caderno ms. mimeografado pequeno com páginas numeradas, vozes masculinas (t,b), s. d.
CP	Casa Paroquial, Par. de N. S. dos Prazeres, Diocese de Lages	CP.LT1	<i>Livro do Tombo</i> , 1904-1938
		CP.LT2	<i>Livro do Tombo</i> , 1939-1979
MTC	Museu Thiago de Castro	MTC54	pasta de docs. nº. 54, partituras mss.
		MTC56	pasta de docs. nº. 56, partituras mss.
		MTC57	pasta de docs. nº. 57, partituras mss.
		MTC.MU0019	fotografia: <i>Jazz-Orquestra América</i> , s. d.
		MTC.LA	livro-ata, <i>Sociedade Musical Santos Barbosa: Inscrição de socios e actas</i> . Lages, 19 jun. 1910. 10 p.

³⁹ O sistema de referências foi criado para facilitar as citações no corpo do trabalho, devido à inexistência de catalogação nos acervos. Entretanto, ao contrário das demais, as referências aos documentos da Biblioteca Nacional correspondem ao seu registro real, conforme o catálogo digital em www.bn.br. O mesmo é válido para as fontes do Museu Thiago de Castro, também citadas pela sua numeração real (exceto o livro-ata listado no último sub-item, ainda não catalogado no acervo).

SIGLA	ACERVO	REFERÊNCIA	DOCUMENTO
NB	Acervo particular de Nelson Jacob Bunn	NB.Cad1	<i>Missã Mater Ecclesiæ</i> , caderno ms. autógrãfo, 24 jun. 1965. 24 p.
		NB.Cad2	<i>Missã Paz e Bem!</i> , caderno ms. autógrãfo, s. d. 14 p.
		NB.Cad3	<i>Pãnge Lingua</i> , caderno mimeografãdo ms., cõpia anõn., 1931. p. 44-45
		NB.Cad4	<i>Missã Mater Ecclesiæ</i> , caderno, cõpia ms. de N. Bunn, nov. 1966. 16 p.
		NB.Dig1	<i>Cançãõ do Exílio</i> , doc. digital (.enc), cõpia de N. Bunn, s. d.
		NB.Fc1	<i>Hino da Açãõ Catõlica</i> , fotocõpia, fl. avulsa, cõpia ms. anõn., s. d.
		NB.Fc2	<i>Jurou o Senhor</i> , fotocõpia, fl. avulsa, cõpia ms. de N.Bunn, s. d.
		NB.Imp1	<i>Antoni Beatissime</i> (BORTOLOTTI, 1931), separata imp.
		NB.Ms1	<i>Jubilate Deo</i> , fl. avulsa, ms. autógrãfo, s. d. 2 p.
		NB.Ms2	<i>Entrada da Missã (Sim, irei, Senhor) e Vamos Todos</i> , fl. avulsa, ms. autógrãfo, 9 jun. 1965. 2 p.

Anexo 2: Levantamento de obras do Frei Bernardino Bortolotti

TÍTULO	FORMAÇÃO ⁴⁰	DATA	FONTE ⁴¹
<i>Aclamai ao Senhor</i>	4 vm	s. d.	• CFB2, p. 28
<i>Antoni Beatissime</i>	4 vi	1931	• BORTOLOTTI, 1931 (NB.Imp1)
<i>À Santa Padroeira de Lages</i>	2 vi	1954[?]	• CFB1, nº. 8
<i>À Virgem Maria</i>	1 v	s. d.	• CFB1, nº. 7
<i>A Vós Senhor, Oferecemos</i>	3 v [i?]	s. d.	• CFB2, p. 26
<i>Bênção de Mãe</i>	3 vm (s, a, t)	s. d.	• CFB1, nº. 44
<i>Canção do Exílio</i>	4 vi	s. d.	• NB.Dig1
<i>Cantemos ao Amor (?)</i>	4 vi	s. d.	• CFB1, nº. 45
<i>Entrada da Missa (Sim, irei, Senhor)</i>	4 vm	[1965?]	• NB.Ms2 • CFB2, p. 11
<i>Espero Ter a Dita</i>	2 vi	s. d.	• CFB1, nº. 50
<i>Eu Creio em Ti Senhor</i>	4 vm	s. d.	• CFB2, p. 29
<i>Eu Creio em Vós</i>	4 vm	s. d.	• CFB1, nº. 90
<i>Glória ao Pai</i>	4 vm	s. d.	• CFB2, p. 28-29
<i>Hino da Ação Católica</i>	1 v	s. d.	• NB.Fc1
<i>Jubilate Deo</i>	4 vm	s. d.	• NB.Ms1 • CFB1, nº. 103
<i>Louvai o Senhor</i>	4 vm	s. d.	• CFB1, nº. 122
<i>Missa Mater Ecclesiae</i>	coro 3 vi, povo 1 v, órgão	1965	• NB.Cad1 • CFB2, p. 1-10 • NB.Cad4
<i>Missa Paz e Bem!</i>	coro 3 vi, povo 1 v, órgão	[1965?]	• NB.Cad2
<i>Ó Anjos Celestes</i>	4 vm	s. d.	• CFB1, nº. 120
<i>O Esca viatorum</i>	4 vm	1947?	• BORTOLOTTI, 1947 (BN)
<i>Ó Salve Imaculada</i>	4 vm	s. d.	• CFB1, nº. 29
<i>Pange Lingua (Tantum Ergo, Tantum Ergo Sacramentum)</i>	4 vi	[1931?]	• NB.Cad3 • CFB1, nº. 121 • BORTOLOTTI, 1944 (BN)

⁴⁰ v: voz, vozes
vi: vozes iguais
vm: vozes mistas

⁴¹ Nesta coluna, havendo mais de uma fonte listada para uma mesma obra, a ordem segue o critério cronológico, iniciando pela fonte presumidamente mais antiga.

TÍTULO	FORMAÇÃO ⁴⁰	DATA	FONTE ⁴¹
<i>Peças Festivas para Harmonium ou Orgam, nº. 2, 10, 21, 34</i>	órgão	1924	• BORTOLOTTI <i>et al.</i> , 1924 (BN)
<i>Per Antonium (coeli, terræ, marium)</i>	?	s. d.	• cit. <i>Música Sacra</i> , out. 1951
<i>Recebei, Senhor</i>	3 v [i?]	s. d.	• CFB2, p. 26-27
<i>Senhor Meu Deus</i>	4 vm	s. d.	• CFB2, p. 13
<i>Senhor, Vos Ofertamos</i>	4 vm	s. d.	• CFB2, p. 14
<i>Tantum Ergo</i>	2 vi [?]	s. d.	• CFB1, nº. 104
<i>Tu És Sacerdote (Jurou o Senhor)</i>	4 vm	s. d.	• CFB1, nº. 35 • NB.Fc2
<i>Vamos Todos (Vamos Todos à Casa de Deus)</i>	4 vm	1965	• NB.Ms2 • CFB2, p. 12
<i>Virgem dos Prazeres</i>	2 vi	s. d.	• CFB1, nº. 9

Anexo 3: *Antoni Beatissime*, Frei Bernardino Bortolotti — edição diplomática

Fonte: revista *Vozes de Petrópolis* (BORTOLOTTI, 1931; NB.Imp1)

Edição de Andrey Garcia Batista

Antoni Beatissime

(Côro a 4 vozes eguaes)

Frei Bernardino Bortolotti, O. F. M.

Tenor I II

Baixo I II

p

Gem - ma lu - cens pau - per - ta - tis

mf

Ro - - sa ru - bens ca - ri - - ta - tis Mar - tyr

mf

de - si - - de - ri - o. Vas to - ti - us pu - ri -

- ta - tis, spe - cu - lum ca - sti - ta - tis Pa - du - a - no - rum

glo - ri - a. De - cus mo - rum et Mi - no - rum

p

mf De - cus mo - rum et Mi - no - rum

præ - di - ca - tor ver - bi De - i

f

mf ex - tir - pa - tor

- pa - tor hæ - re - sum.

f

ex - tir - pa - tor hæ - re - sum. Tu

- pa - tor, ex - tir - pa - tor

p

f ex - tir - pa - tor hæ - re - sum.

for - ma san - cti - ta - tis, An - to - ni, An -

- to - ni be - a - tis - si - me: o - ra pro

f

o - ra pro

o - ra pro

no - - - bis, o - - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o -

no - - - bis, o - - ra pro no - - - bis

- ra pro no - - bis; in - ter - ce - - de pro no - -

- ra pro no - - bis; in - ter - ce - - de pro no - -

in - ter - ce - de pro no - - bis Do - mi - num Je - sum Chri - - stum; ad Do - mi - num

in - ter - ce - de pro no - - bis ad Do - mi - num, ad Do - mi - num

Je - - sum Chri - - - - stum.

Je - - sum Chri - - - - stum.

Anexo 4: Gravação de *Antoni Beatissime* — créditos

CD de áudio

Grupo *CANTUS FIRMUS* (Florianópolis, SC)

Direção: JEFFERSON BITTENCOURT

Tenor I: JEFFERSON BITTENCOURT

Tenor II: EDUARDO SERAFIN

Baixo I: DANIEL SIGNORELLI

Baixo II: MARCELO AGUIAR

Gravado no estúdio *THE MAGIC PLACE*, em 6 de março de 2009, Florianópolis, SC

Engenheiro de gravação: RENATO PIMENTEL

Finalização: ANDREY GARCIA BATISTA e RENATO PIMENTEL

—

Anexo 5: *Tantum ergo*, Frei Bernardino BortolottiFac-símile da edição veiculada na revista *Música Sacra* (BORTOLOTTI, 1944)**Tantum
ergo**

para quatro vozes iguais

por
Frei Bernardino Bortolotti
O. F. M.

Moderato

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi -

cer - nu - i. Et an - ti - quum do - cu - men - tum
- la - ti - o. Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

No - vo ce - dat ri - tu - i. Præ - stet fi - des
Sit et be - ne - di - cti - o. Pro - ce - den - ti

Præ - stet fi - des
Pro - ce - den - ti

sup - ple - men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i, Sen - su -
ab u - tro - que Com - par sit lau - da - ti - o, Com - par

- um de - fe - ctu - i. A - men, a - - - - - men.
sit lau - da - ti - o. A - men, a - - - - - men.

Anexo 6: O Esca viatorum, Frei Bernardino Bortolotti

Fac-símile da edição veiculada na revista *Música Sacra* (BORTOLOTTI, 1947)

O Esca viatorum

para C6ro misto

Frei Bernardino Bortolotti, O. F. M.

Moderato

mf

f

O es - ca vi - a - to - rum, o pa - nis an - ge - lo - - rum, o
O lymp - ha, fons a - mo - ris qui pu - ro Sal - va - to - ris e

man - na cœ - li - - cum; e - su - ri - en - tes
cor - de pro - flu - - is; Te si - ti - en - tes
e - su - ri en - tes ci - ba
Te si - ti en - tes po - ta

ci - ba, dul - ce - di - ne non pri - va cor - - - -
po - ta, hæc so - la nos - tra vo - ta his
dul - ce - di - ne non pri - - - - va cor - - - -
hæc so - la nos - tra vo - - - - ta his - - - - u -

da quæ - ren - ti - um. A - men, A - men.
u - na suf - fi - cis.
quæ - ren - ti - um.
na - suf - fi - cis.

Anexo 7: *Tantum ergo*, Franz Witt

Fac-símile da edição veiculada na coletânea *Harpa de Sião*, compilada pelo padre João Baptista Lehmann (WITT, 1923)

N.º 98. *Tantum ergo*.

Witt

1. Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum ve-né-re-mur
 2. Ge-ni to-ri; Ge-ni-to-que laus et ju-bi-
 cer-nu-i, et an-ti-quum do-cu-men-tum
 la-ti-o, sa-lus ho-nor vir-tus quo-que
 no-vo ce-dat ri-tu-i. Præ-stet fi-des sup-ple-men-tum
 sit et be-ne-di-ti-o. Pro-ce-den-ti ab u-tro-que
 sen-su-um de-fe-ctu-i.
 com-par sit lau-da-ti-o. A - - - men.

Anexo 8: Veni, Creator, Franz Witt

Fac-símile de edição veiculada na revista *Música Sacra* (WITT, 1950)

Veni, Creator

Para quatro vozes iguais

FRANZ WITT

1. Ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, Men - tes tu - o - - - rum
2. Qui di - ce - ris Pa - ra - cly - tus, Al - tis - si - mi do -

Im - ple su - per - na gra - ti - a
Fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas,
1. vi - - si - ta, Im - ple su - per - na gra - - - ti - a, Quæ tu cre -
2. - num De - i, Fons vi - vus, i - gnis, ca - - - ri - tas, Et spi - ri -
Et Quæ Et

Im - ple su - per - na gra - ti - a
Fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas,

Quæ tu cre - a - sti pe - - cto - ra.
Et spi - ri - ta - lis un - - - cti - o.

- a - sti pe - - - cto - ra.
- ta - lis un - - - cti - o.
tu cre - a - sti pe - - - cto - ra.
spi - ri - ta - lis un - - - cti - o.

A - men.

Quæ tu cre - a - sti pe - - - cto - ra.
Et spi - ri - ta - - lis un - - - cti - o.