

MÚSICA E ULTRAMONTANISMO: UMA CONFIGURAÇÃO “MODERNA” DA POLIFONIA NAS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI?

Fernando Lacerda Simões Duarte

Instituto de Artes de São Paulo – UNESP

Mestrado em Música – Área de concentração: Musicologia

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

Este trabalho apresenta resultados parciais, procedimentos e conceitos explicadores utilizados no estudo das seis missas compostas entre 1907 e 1971 pelo mestre-de-capela da Sé de São Paulo, Furio Franceschini (1880-1976). Partiu-se do pressuposto de que compreender integralmente uma obra musical só é possível se esta for considerada em sua função — neste caso, ritual — e nos contextos histórico e social em que foi composta. Assim, buscou-se compreender a relação entre a mudança na concepção do que seria a música sacra adequada ao culto católico e as mudanças institucionais pelas quais a Igreja Católica passou ao longo do século XIX. A co-incidência dos dois movimentos de restauração — musical e institucional — resultou no *Motu proprio* (1903) de Pio X, documento que regulou com força de um “código jurídico de música sacra” as composições do período. Foram analisadas suas principais disposições e de outros documentos emanados pela Cúria Romana, bem como seus reflexos na prática musical mesmo em regiões periféricas como o Brasil. A principal questão levantada diz respeito ao estilo aplicado por Franceschini em suas missas, ou seja, o que há dos estilos *moderno*, *antigo* e *palestriniano* nestas obras classificadas como *repertório restaurista*. Para a compreensão do período, recorreu-se a conceitos explicadores da História e da Sociologia Jurídica. A análise musical foi realizada com o intuito de identificar nas obras enfocadas características comuns que determinassem o estilo composicional empregado. Com vistas a uma efetiva contribuição em nível prático, buscou-se utilizar o presente estudo como uma ferramenta para a compreensão da prática musical hodierna na Igreja Católica. Assim, questionou-se a visão estabelecida de uma irrevogável perda de sentido do *repertório restaurista* em detrimento da música pós-conciliar, bem como a noção de unidade da Igreja incentivada por Roma na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Furio Franceschini; missas; ultramontanismo; *motu proprio*.

Introdução

A música sacra católica da primeira metade do século XX pode ser vista como o resultado da confluência de dois movimentos de *restauração* e oposição ao Iluminismo que ocorreram no século XIX. O Ultramontanismo surgiu na primeira metade do século XIX como uma manifestação de obediência do clero à autoridade do pontífice romano ao invés de concílios e sínodos de âmbito regional ou nacional. Ao lado deste movimento de caráter institucional, a música litúrgica conheceu



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

um movimento de oposição àquela escrita em *estilo moderno* que assimilava elementos da ópera. Este gênero tomou conta dos templos desde o século XVIII, após sua aceitação pela Encíclica “*Annus qui hunc*” (1749) de Bento XIV. O *movimento ceciliano* ou *cecilianismo* era partidário da “restauração” do repertório litúrgico e via na polifonia de Palestrina a música ideal e retomava assim a figura do *mito restaurador* da sagrada polifonia, mito este difundido pelos jesuítas de Roma ainda no século XVI.

Apesar dos movimentos de restauração institucional e musical terem se originado na Europa — especialmente na França e Alemanha — seus reflexos se fizeram sentir mesmo em países periféricos como o Brasil, cujo clero se alinhava ao ultramontanismo já na década de 1870.

A restauração definitiva da música sacra foi posterior, determinada pelo *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”* de Pio X (1903), que prescreveu como a música oficial da Igreja o canto gregoriano e seu instrumento oficial, o órgão. Ao lado do cantochão e com o mesmo interesse era incentivada a polifonia clássica de Palestrina e tolerava-se ainda o gênero moderno, desde que este não guardasse elementos da ópera, o principal gênero artístico iluminista e portanto, reiteradamente combatido no documento de Pio X. Um último gênero era ainda tolerado, o *canto religioso popular* — em latim ou vernáculo — mas seu uso era restrito às procissões.

Segundo Bispo (1981, p. 136), a restauração da música litúrgica no Brasil somente foi possível graças à vinda de músicos estrangeiros alinhados aos novos parâmetros, dentre eles Furio Franceschini e frei Pedro Sinzig, ofm. O mesmo havia ocorrido em relação ao clero, com a vinda de religiosos estrangeiros para a implantação do ultramontanismo, dentre outros, os frades capuchinhos e os padres lazaristas (WERNET, 1987, p. 90). A afirmação de Bispo parece ter sido há muito compartilhada por frei Basílio Röwer (1907, p. 135-136), que desacreditado da possibilidade de se criarem comissões de música sacra nas diversas dioceses, via como melhor caminho a importação de obras já aprovadas por estas comissões na Europa.

Além de sua atuação como compositor, Franceschini merece destaque no estudo da música sacra do período por seus esforços na divulgação de músicas que estavam de acordo com as exigências do documento de Pio X em sua revista *Musica Sacra*, publicada mais de trinta anos antes da revista de mesmo título editada pelos freis Pedro Sinzig e Romano Koepe, ofm.



Figura 1. Página de rosto do segundo volume — mês de junho — da publicação mensal *Musica Sacra* editada por Furio Franceschini (1908).

Como se vê, busca-se na pesquisa das missas de Furio Franceschini compreendê-las não somente em seus aspectos estritamente musicais, mas analisá-las no contexto histórico e funcional em que se inserem. Tem-se, portanto, como teoria de base o modelo não-positivista de musicologia proposto por Joseph Kerman (1987), buscando em outras ciências conceitos explicadores que auxiliem na compreensão das obras estudadas. O caminho adotado não é um questionamento à necessidade do trabalho editorial na Musicologia, sobretudo no Brasil, mas uma linha diversa de investigação (CASTAGNA, 2008, p. 48). Os procedimentos utilizados na investigação foram o bibliográfico, o documental e a análise estilística das obras.

A principal questão formulada diz respeito ao estilo empregado por Furio Franceschini em suas seis missas compostas entre 1907 e 1971, ou seja, o que pode ser considerado “moderno” nas composições? O estilo empregado pode ser considerado *estilo moderno* ou o que Röwer (1907, p. 64) chamou de *polifonia moderna*, uma adesão em parte ao *estilo palestriniano*, mas guardando características da música “moderna”? Até que ponto este último caso difere do *estilo antigo* e não pode ser assim classificado? Há um estilo único empregado nas seis obras?

Ao lado da preocupação central de cunho estilístico, buscou-se questionar a utilidade do trabalho para a compreensão da música litúrgica hodierna, sendo esta uma das contribuições em nível prático do estudo. Como contribuição busca-se integrar informações históricas extra-musicais e conceitos explicadores das ciências humanas na compreensão da produção musical. Ademais, um destes conceitos teve uma releitura para o período que pode ser útil a outras pesquisas. Trata-se do *mito restaurador*, conotação que Palestrina recebeu nos séculos XIX e XX, período que será agora brevemente analisado.

1. Teorias e conceitos explicadores aplicados aos movimentos de restauração

O Ultramontanismo surgiu no século XIX como um movimento de bispos franceses, que declaravam sua obediência à autoridade papal mais que às decisões conciliares ou sinodais como propunha o Iluminismo. O modelo iluminista associava o poder temporal ao religioso e tornava tênue a divisão entre o sagrado e o secular. A institucionalização deste movimento de reação à proposta iluminista foi marcada, na segunda metade do século XIX, por três pilares: a proclamação do dogma da Imaculada Conceição de Maria, o *Syllabus errorum* (1864), que condenava todos os “vícios” decorrentes da modernidade e o *Concílio Vaticano I* (1870), que declarava o papa infalível em seu magistério.

No Brasil, o *catolicismo ultramontano* teve que se sobrepôr a outras duas formas de catolicismo anteriormente estabelecidas, o *catolicismo popular*, que havia se estabelecido desde princípios da colonização e o *catolicismo iluminista* ou pombalino (WERNET, 1987). Um marco para o processo de “restauração” do catolicismo brasileiro foi a nomeação de D. Antônio Ferreira Viçoso para a diocese de Mariana, em 1844, em torno do qual se reuniram outros bispos de mesma orientação. Por mais que o clero tivesse se alinhado à proposta ultramontana, as manifestações do catolicismo popular foram afetadas de algum modo, mas não deixaram de existir (GAETA, 1997), ao contrário, a Igreja se dividiu entre um catolicismo urbano institucionalizado e a prática religiosa popular rural (SOUZA, 2005).

Com base na *teoria dos sistemas autopoieticos* do sociólogo e jurista alemão Niklas Luhmann (1927-1998), pode-se dizer que o ultramontanismo representou um *fechamento normativo* da Igreja em relação ao século. De acordo com esta teoria que deriva da Biologia, um sistema recria a si mesmo interagindo com o meio de duas maneiras, por *abertura cognitiva* e por *fechamento normativo*. A primeira representa uma aceitação da provocação do meio a partir da qual o sistema se recria, ao passo que, na segunda, o sistema rejeita a provocação para garantir sua identidade. Neste sentido, a legislação é uma das formas pelas quais o sistema pode se abrir e se fechar (KUNZLER, 2004).

Entende-se como *abertura cognitiva* da Igreja toda atenuação dos limites entre o religioso e o secular, por exemplo, a vida secularizada do clero antes do *Concílio de Trento*, sua adaptação à proposta iluminista no século XVIII ou ainda o processo de *aggiornamento* que a reaproximou das questões sociais e culminou no *Concílio Vaticano II* (1962-1965). Em contrapartida, o *fechamento normativo* é entendido como a acentuação dos referidos limites: *Concílio de Trento* (1545-1563), o Ultramontanismo, no século XIX e primeira metade do XX, a dissolução do movimento *Teologia*

da *Libertação* por João Paulo II e a permissão concedida já no pontificado de Bento XVI para que se volte a celebrar missas pelos ritos pré-conciliares sem a necessidade da autorização do ordinário — bispo local — na *Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae “Summorum Pontificum”* (2007).

A idéia de restauração litúrgica ultramontana pressupunha o retorno ao rito tridentino. Na música não foi diferente, o retorno se deu com a retomada de Palestrina como um modelo ideológico para os compositores que passariam a desenvolver o *repertório restaurista*. O retorno do Ultramontanismo ao passado mais conveniente foi analisado a partir do conceito explicador cunhado por Hobsbawn (2002, p. 9) de *tradição inventada*:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

Como ferramenta para justificar esta tradição inventada, Palestrina pode ser visto como um *mito restaurador*. Se um *mito fundador* (CHAUI, 2000) sempre se repete com o intuito de livrar o passado de questionamentos passíveis de respostas racionais, o mito restaurador foi justificativa pra possibilidade sempre presente de restaurar aos templos a música litúrgica “digna da santidade do lugar”, livre de toda sorte de elementos *lascivos* ou *impuros*, como afirmava o decreto tridentino “*De observandis et evitandis in celebratione missae*” (1562). Se nas “restaurações” institucional e musical houve um *fechamento normativo* em relação ao Iluminismo, note-se, entretanto, que o Iluminismo não era contrário à religião, mas segundo José Comblin (*apud* WERNET, 1897, p. 27), contrário à Igreja institucionalizada.

2. O mestre-de-capela da nova arquidiocese

Furio Franceschini nasceu em Roma, em 1880. Filho de Filippo Franceschini, flautista e professor da *Regia Accademia di S. Cecilia*, Furio iniciou seus estudos musicais com seu pai e os prosseguiu com Filippo Capocci, organista da Arquibasilica de S. João de Latrão, que viria a convidá-lo, em 1900, para ser seu substituto na basílica do Latrão. Tal convite foi recusado em razão do prosseguimento dos estudos em Paris. Seus estudos musicais estiveram ligados à Associação de Santa Cecília de Roma — criada segundo o modelo da associação alemã, precursora do *movimento cecilianista*. Foi nesta mesma associação que recebeu o diploma de magistério de canto gregoriano em 1910, período em que já havia se instalado no Brasil.



Franceschini chegou ao Brasil como mestre de coros de uma companhia de ópera, em 1904, mas desligou-se da mesma no Rio de Janeiro, onde se tornou organista da igreja de Sant'Ana e professor de harmônio no Seminário do Rio Comprido. Em 1907, mudou-se definitivamente para São Paulo, onde assumiu, em 1908, as funções de mestre-de-capela na Sé e professor de música no Seminário de São Paulo. Neste mesmo ano a diocese foi elevada a arquidiocese e seu primeiro arcebispo, Dom Duarte Leopoldo e Silva confiou a Franceschini a missão de restaurar a música litúrgica então praticada (FRANCESCHINI, 1966, p. 5-9). A docência nos seminários de São Paulo e Rio Comprido associa diretamente Franceschini à proposta de restauração ultramontana do clero por meio da ilustração e moralização.

O alinhamento do mestre-de-capela às disposições do *Motu proprio* se viu ainda no curso intensivo que realizou com d. André Mocquereau (1910), beneditino que desenvolveu estudos sobre o ritmo no canto gregoriano e em participações como cantor nas cerimônias do Ano Santo de 1925 sob a regência de Dom Lorenzo Perosi, mestre da Capela Sistina. Segundo Castagna (2000, p.115), as obras de Perosi e Franceschini foram representativas do *repertório restaurista*. O referido alinhamento foi uma exigência expressa no segundo contrato celebrado entre Furio e o cabido da catedral: “O Mestre de Capella, maestro Furio Franceschini obriga-se a fornecer muzica apropriada a todos os actos religiosos da Cathedral conforme em tudo ao Motu-Proprio sobre a muzica Sagrada [...]” (in AQUINO, 2000, Anexo I).

Além de Franceschini, diversos foram cultores da música litúrgica alinhada às propostas restauristas, dos quais destaca-se aqui os frades menores Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Bernardino Bortolotti e Romano Koepe, padre João Batista Lehmann, Maximiliano Helmann e Henrique Oswald, cada qual aplicando às limitações impostas pelo *Motu proprio* soluções estilísticas particulares. Neste sentido, Franceschini respondeu a “Carta aberta” de Camargo Guarnieri apresentando aquela que julgava ser a solução para o impasse gerado entre a música proposta por Koelreutter e o caminho trilhado pelos nacionalistas: a exploração da música modal, independentemente de seu uso associado ao folclore. Além de um método de análise musical, Franceschini escreveu artigos sobre a *bimodalidade* e sobre os ritmos *livre e medido*.

Como intérprete, Franceschini regeu coros em diversos concertos e sarais e executou obras ao órgão em recitais, muitos em inauguração de instrumentos. Tais inaugurações eram recorrentes na primeira metade do século XX, já que o *Motu proprio* — doravante apresentado — havia declarado o órgão o instrumento oficial da Igreja.

3. Investigação estilística das missas de Franceschini

Em apertada síntese, pode-se dizer que o *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” (1903) tinha como princípios a submissão da música ao texto latino e de ambos à liturgia, a unidade, a universalidade e a aversão ao *profano* e *teatral*, que decorria da aversão ao Iluminismo. O *estilo moderno* era tolerado desde que não tivesse características da ópera. A música coral deveria ser a regra e exceções, as passagens a solo. Só poderiam integrar os coros homens e meninos. Instrumentos que não o órgão só eram permitidos se o *Caerimoniale Episcoporum* assim determinasse. Foram excluídos os instrumentos de percussão, o piano e a banda de música somente poderia servir às procissões, acompanhando o canto religioso popular. Estas disposições que podem entendidas como *modelos pré-composicionais* — ferramenta desenvolvida por Pablo Sotuyo Blanco — passaram por *abertura cognitiva* em normas posteriores. Deveriam ainda ser criadas comissões diocesanas de música sacra para a análise e divulgação de obras. As partituras das seis missas de Franceschini — apresentadas na tabela a seguir — traziam em suas folhas de rosto a aprovação das referidas comissões.

N.	Obra	Composição	Edição	Canto	org/ harm	org
1	<i>Messa “Alleluja!”</i>	[1907, 1ª edição]	Diversas, ed. Ricordi	Duas vozes (tenor e baixo)	X	
2	<i>Missa Festiva</i>	<i>Missa Natalícia</i> , sem o <i>Credo</i> , [1937]	1955	Coros de vozes mistas, seis ou oito vozes		X
3	<i>Missa em honra de N^a. Sr^a. de Lourdes</i>	Não indicada	1955	Duas vozes iguais	X	
4	<i>Missa “Azul”</i>	1922	1956	Coro uníssono, subdividido em dois grupos	X	
5	<i>Missa em honra de N^a. Sr^a. Aparecida</i>	Incerta [“ <i>esboçada há muitos anos</i> ”]	1960	Duas vozes iguais	X	
6	<i>Missa “Cristo Rei”</i> (1971)	Incerta [1970?]	1971	Coro masc., fem. ou misto e assembléia	X	

Quadro 1. Missas de Furio Franceschini com data de composição, de edição, formação vocal, acompanhamento para órgão (org) escrito em três claves ou acompanhamento de órgão ou harmônio (org/harm), especificado pelo autor e escrito em duas claves.

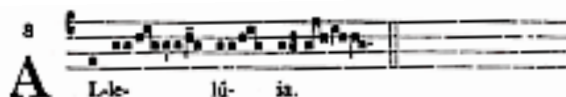
Os temas das missas foram extraídos muitas vezes do canto gregoriano ou de cantos religiosos populares, que apesar de sua função ser reduzida às procissões no documento de Pio X, as encíclicas “*Mediator Dei*” (1947) e “*Musica sacrae disciplina*” (1955) alargaram seu uso. Em 1913, entretanto, Franceschini já havia composto uma fantasia para órgão sobre os dois temas de cantos religiosos populares utilizados na *Missa em Honra de N^a. Sr^a. Aparecida*.

N.	Temas	OFR	Outros
1*	<i>Kyrie “De Angelis”</i> (Gr); <i>Alleluia</i> pascal (Gr)	X	
2	<i>Rorare coeli de super</i> (Gr)**; <i>Adeste fidelis</i> (O)**; <i>Ave Maria</i> (Gr)**; <i>Ecce lignum crucis...</i> (Gr)**; <i>Alleluia</i> pascal (Gr)** e um motivo recorrente criado por Franceschini (O) para garantir a unidade no <i>Credo</i>	X	<i>Falsobordão festivo</i> , aplicação no texto das partes móveis da missa.
3	Aguarda análise	X	
4	Aguarda análise	X	
5	<i>Viva a Mãe de Deus e nossa, sem pecado concebida</i> (CRP); <i>Senhora Aparecida, guiae a nossa sorte...</i> (CRP)	X***	
6	<i>Hino a Cristo Rei</i> (CRP)	X****	Canto Popular de Entrada Processional, Ofertório, Aclamações e <i>Hino a Cristo Rei</i> .

Quadro 2. Temas gregorianos (Gr), de cantos religiosos populares (CRP) ou outros (O) utilizados nas missas, organização formal recorrente (OFR) — *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*; ausência do *Ite, missa est* — e partes diversas acrescentadas (Outros).

* Numeração das missas de acordo com Tab. 1; ** *Missa festiva*: temas usados para realçar o texto; *** Sem *Credo*, na partitura há um *credo* em *falsobordão* extraído da *Nova coleção de cânticos sacros* de Franceschini; o compositor sugeriu também o uso do *Credo* da Missa “*De angelis*”; **** Duas partes para o rito penitencial — *Kyrie* — intituladas *Senhor, misericórdia* e *Senhor tende piedade*.

Como se vê, o uso do *Alleluia* pascal — utilizado na Vigília Pascal do Sábado Santo — é recorrente nas missas de Franceschini e foi utilizado também na fantasia (1913) para órgão.



Exemplo Musical 1. Tema do *Alleluia* pascal (GRADUALE ROMANUM, 1961, p. 2391).

Na *Missa Festiva* o uso dos motivos foi particularmente interessante. Ao passo que nas missas com *cantus firmus* o emprego do cantochão visava a unidade da obra, Franceschini usou os temas no sentido de realçar o texto onde foram empregados, por exemplo, o *Adeste fidelis* em “*Adoramus Te*” no *Gloria*, *Ave Maria* em “*Et incarnatus est*”, o *Alleluia* pascal em “*Et resurrexit tertia die*” e *Ecce lignus crucis* em “*Crucifixus etiam pro nobis*”, todos no *Credo*.

O latim foi empregado nos textos litúrgicos das missas à exceção da *Missa “Cristo Rei”*, pós-conciliar. Acerca da funcionalidade, parece passível de aplicação às missas estudadas a distinção feita por Antonio Eximeno (*apud* CASTAGNA, 2000, p. 120-121), em 1774:

[...] É necessário distinguir dois gêneros de música para uso da Igreja: o primeiro é o canto da liturgia, dirigido precisamente a fomentar a devoção do povo, e o outro é a

música que a Igreja permite para acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades, cuja música não é tanto estímulo à devoção, quanto um sagrado entretenimento do povo [...].

A *Missa Festiva* se enquadra no segundo gênero, ao passo que as demais, no primeiro. A partitura da *Missa Cristo Rei* traz em sua apresentação os dizeres “Nossa composição musical realça, sem exagero, o sentido do texto litúrgico; mas o caráter geral deve ser de Missa festiva, executada com vida, calor, entusiasmo” (FRANCESCHINI, 1971, p. 3), o que permite supor que apesar da simplicidade funcional, sua execução deveria guardar o caráter de pompa e magnificência na liturgia. A hipótese é corroborada pela solenidade desta data dentro do calendário litúrgico — último domingo do ano litúrgico, no qual Cristo reina sobre o universo — e pela rítmica aplicada no *Hino a Cristo Rei*, com colcheias pontuadas e semicolcheias. Este hino foi utilizado também como tema em algumas passagens das partes fixas.

Considerações finais

Como já foi ressaltado, o presente artigo apresenta resultados parciais. Acerca do estilo aplicado por Franceschini, pode-se afirmar que não se trata de uma cópia literal do *estilo palestriniano*, mas uma adesão em parte a tal estilo, configurando o que Röwer (1907, p. 64) chamou de polifonia moderna e Castagna (2000, p. 115), de *repertório restaurista*. Segundo Godinho (2008, p. 61), a emulação ou adesão em parte aos estilos de Palestrina ou Bach foi um dos quatro caminhos constatados em sua pesquisa pelos quais trilhamos compositores envolvidos no movimento de restauração da música litúrgica. Além da cópia literal do *estilo palestriniano*, os outros dois caminhos adotados foram a redução de obras orquestrais e a manutenção nas obras sacras da linguagem musical romântica. No caso de Franceschini, o uso consciente de temas extraídos de músicas que realçassem o texto cantado nas missas define-se como uma característica estilística particular.

O *repertório restaurista* não pode ser visto como um único estilo, mas possui subgêneros, como também aconteceu com o *estilo antigo*. Não se pode, entretanto, classificar o *repertório restaurista* como *estilo antigo*, já que, como se disse no início, o repertório deve ser considerado em seu contexto histórico: ao passo que o *estilo antigo* derivou do palestriniano do ponto de vista técnico, a “velha polifonia clássica” desaparecida no século XVII foi retomada no século XIX — e primeira metade do XX — por razões ideológicas, com objetivo “historicisante” como afirmou Fellerer (*apud* CASTAGNA, 2000, p. 89-90).

Sobre a aplicabilidade deste estudo à prática musical católica hodierna, pode-se afirmar que as mudanças musicais só acontecem — ou ao menos, fazem sentido — num contexto de reformas institucionais. Do ponto de vista metodológico, a teoria sociológica adotada mostrou-se mais eficaz que o *materialismo histórico*, pois os conflitos entre o sistema e o meio são mais recorrentes que a aparente superação.

Como se viu, as missas de Franceschini representavam um catolicismo urbano institucionalizado e ultramontano, ao passo que as manifestações do catolicismo popular continuaram existindo. Neste período a Igreja continuava alinhada ao poder temporal. A execução da *Missa “Azul”* nas comemorações do primeiro centenário da independência do Brasil (1922) foi uma prova disto. A referida missa recebeu este título em razão do processo de cópia das partituras que deixava as folhas de papel azuis.

Por fim, pode-se dizer que ainda hoje os movimentos de *abertura cognitiva e fechamento normativo* existem, o que permite supor que o declínio do *repertório restaurista* pode não ser irrevogável, do mesmo modo que a hipótese de um novo *fechamento normativo* institucionalizado não deve ser definitivamente descartada.

Referências bibliográficas

AQUINO, José Luís P. de. *Fúrio Franceschini e o órgão: relação constante preferencial voltada à música sacra*. v.2. Anexos. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, USP.

BISPO, Antonio Alexandre. O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração. IN: *Latin American Music Review*. v. 2. n. 1. Texas: University of Texas Press, spring-summer, 1981. p. 130-142. Disponível em: <<http://www.stor.org/pss/780153>>. Acesso em 18 out. 2007.

CASTAGNA, Paulo Augusto. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. In: *Revista do Conservatório de música da UFPel*. n.1. Pelotas: UFPel, 2008. p. 32-57.

_____. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. v.1. Tese (Doutorado em História Social). 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Comendador Maestro Fúrio Franceschini: resumo biográfico e “currículum vitae”*. São Paulo: Oficinas São José, 1966.



FRANCESCHINI, Furio. *Missa Cristo Rei: a uma voz para côro masculino, feminino ou misto e assembléia dos fiéis: acompanhamento de órgão ou harmônio*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

_____. *Musica Sacra*: Publicação periodica mensal com aprovação da autoridade ecclesiastica. ano. 1. n. 2. jun. São Paulo: Seminário maior de São Paulo, Officinas Graphicas Alfredo Bioletto, 1908.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.17. n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881997000200010>. Acesso em 29 abr. 2010.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG.

GRADUALE ROMANUM. n. 696: Graduale Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis. Tournai, Bélgica: Desclée & Soch; S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi: 1961.

HOBBSAWN, Eric. Introdução. In: HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-23.

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

KUNZLER, Caroline de Moraes. A Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann. In: *Estudos de Sociologia*. n. 16. São Paulo: FCLAR/UNESP, 2004. p. 123-136. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/soc/revista/frame_anita.htm?id=soc>. Acesso em 3 out. 2009.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SOUZA, André Ricardo de. *Igreja In Concert: Padres Cantores, Mídia e Marketing*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Ensaaios – 120.