U N I V E R S I D A D E E S T A D U A L P A U L I S T A

“J Ú L I O D E M E S Q U I T A F I L H O”

I N S T I T U T O D E A R T E S

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU*

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

MÚSICA E ULTRAMONTANISMO

POSSÍVEIS SIGNIFICADOS PARA AS OPÇÕES COMPOSICIONAIS NAS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI

São Paulo

2011

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

MÚSICA E ULTRAMONTANISMO

POSSÍVEIS SIGNIFICADOS PARA AS OPÇÕES COMPOSICIONAIS NAS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

São Paulo

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

Duarte, Fernando Lacerda Simões, 1984-

D812m Música e Ultramontanismo: Possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini / Fernando Lacerda Simões Duarte. - São Paulo: [s.n.], 2011.

147 f.; il.

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música sacra – Igreja Católica. 2. Ultramontanismo. 3. Música litúrgica. I. Franceschini, Furio. II. Castagna, Paulo Augusto. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

---

CDD – 783.09

Fernando Lacerda Simões Duarte

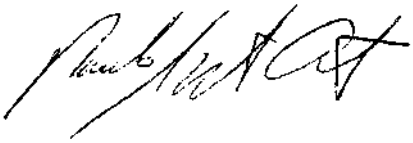
MÚSICA E ULTRAMONTANISMO

POSSÍVEIS SIGNIFICADOS PARA AS OPÇÕES COMPOSICIONAIS NAS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

São Paulo, 22 de junho de 2011.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna – IA/UNESP – Orientador

Prof.ª Dr.ª Raquel Glezer – FFLCH/USP

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento – IA/UNESP

À minha tia, Tereza (*in memoriam*),

à minha mãe, Maria Teodora,

à minha avó, Cenira

e ao meu pai, Fernando Manuel.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, professor Paulo Castagna, pela liberdade que me concedeu na realização da pesquisa e pelas diretrizes seguras na definição dos rumos que ela deveria tomar.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o programa de pós-graduação, Alberto Ikeda, Dorotéa Kerr, Gisela Nogueira e Nahim Marun. À professora Raquel Glezer, que abriu-me as portas de sua classe e prontamente se dispôs a participar da banca avaliadora. Igualmente, aos professores examinadores Vitor Gabriel de Araujo, José Leonardo do Nascimento e Pedro Lima Vasconcellos que leram, avaliaram e contribuíram para a melhoria deste trabalho.

À *CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* pela bolsa concedida durante a realização do mestrado.

Ao dr. Manoel Antônio Vicente de Azevedo Franceschini, filho dedicado do maestro Furio Franceschini, que disponibilizou diversas fontes de seu acervo particular para a realização deste trabalho e sempre incentivou o aprofundamento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, nas pessoas de sua coordenadora e dos funcionários.

À Biblioteca do Instituto de Artes, nas pessoas de suas funcionárias, sempre dispostas a ajudar. Igualmente, ao Arquivo Metropolitano Dom Duarte, à Biblioteca da FFLCH/USP e ao Acervo Furio Franceschini do Instituto Maria Imaculada, pelo material disponibilizado para a pesquisa.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Aos colegas, alunos regulares, especiais e ouvintes do curso de mestrado.

Aos amigos e familiares

Por fim, àqueles com quem tive oportunidade de atuar como regente de coros ou organista, atuação esta me rendeu o interesse pela música litúrgica.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e Ultramontanismo*: Possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2011.

Resumo

Este trabalho tem como objeto seis missas compostas por Furio Franceschini (1880-1976), compositor, regente e organista que atuou como mestre-de-capela na Sé de São Paulo por aproximadamente sessenta anos contados a partir de 1908. Seu objetivo é investigar possíveis significados às opções de Franceschini na composição das missas. Tais significados serão investigados levando em consideração o posicionamento estético do compositor, o período em que as obras foram escritas, a legislação eclesiástica sobre a música sacra e a prática musical litúrgica do período. Questiona-se também no que o conhecimento adquirido nesta pesquisa pode ajudar na compreensão da música litúrgica do presente. A busca pelos significados se deu com o auxílio dos seguintes conceitos explicadores: a *teoria dos sistemas autopoiéticos* de Niklas Luhmann e as noções de *tradição inventada* e *mito de origem*, ambos oriundos da História. O primeiro capítulo traz uma rápida biografia do compositor, seu posicionamento sobre questões artísticas de seu tempo e sobre técnicas de composição. O capítulo seguinte é dedicado à compreensão dos movimentos de restauração musical – Cecilianismo – e institucional – Ultramontanismo – que aconteceram na Igreja Católica Romana, no século XIX. Passa-se, então, ao passado considerado ideal, em termos de música, a polifonia de Palestrina, para então se chegar, no quarto capítulo, ao estudo do *Motu Proprio* (1903), que determinava este gênero musical e o canto gregoriano como modelos de música sacra. Por fim, são estudas as principais características das missas para que se possa responder às questões centrais formuladas neste trabalho.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica, Ultramontanismo, *Motu Proprio*, Furio Franceschini, Missas.

Área de conhecimento da titulação: Música – Código da tabela da CAPES: 8.03.03.00-5.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Music and Ultramontanism*: Possible meanings to the compositional options in Furio Franceschini's masses. 2011. Dissertation (Master in Music) – Institute of Arts, São Paulo State University "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2011.

Abstract

This paper has as goal six masses composed by Furio Franceschini (1880-1976), composer, conductor and organist who acted as chapel master at Sé in São Paulo for approximately sixty years having started in 1908. Its goal is to investigated possible meanings to the options of Franceschini in the composition of masses. Such meanings shall be investigated taking in consideration the esthetic positioning of the composer, the period in which the songs were written, the ecclesiastic legislation on sacred music and liturgical music practice at the time. It is also questioned in what way the knowledge acquired in this research can help understand liturgical music of the present. The search for significance happened with the help of the following explainers: the *autopoietic systems theory* of Niklas Luhmann and the notions of *invented traditions* and *myth of origin*, both coming from History. The first chapter brings a quick biography of the composer, his opinion about artistic matters of his time and about composing techniques. The following chapter is dedicated to the understanding of musical restoration movements – Cecilian Movement – and institutional – Ultramontanism – that took place in the Roman Catholic Church in the 19th century. It then goes on to the past considered ideal, in musical terms, the polyphony of Palestrina, to finally arrive at chapter four, at the study of Motu Proprio(1903), which determined this musical genre and the Gregorian chant as models of sacred music. Finally the main characteristics of the masses are studied to be able to answer the central questions formulated in this paper.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church, Ultramontanism, *Motu Proprio*, Furio Franceschini, Masses.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	**10**
1	**FURIO FRANCESCHINI**	**21**
1.1	PERFIL BIOGRÁFICO, FORMAÇÃO E ATUAÇÃO	21
1.2	POSICIONAMENTO ESTÉTICO E TEXTOS TEÓRICOS	26
1.2.1	**Resposta à “Carta aberta” e artigo sobre a música modal**	26
1.2.2	**Ritmo livre e ritmo medido**	29
1.2.3	**Franceschini e o órgão**	33
1.2.4	**Sobre a música pós-conciliar**	34
2	**OS MOVIMENTOS DE RESTAURAÇÃO**	**42**
2.1	ULTRAMONTANISMO	42
2.1.1	**A Igreja na segunda metade do século XIX**	43
2.1.2	**Romanização**	46
2.1.3	**Ultramontanismo em São Paulo e no Brasil**	48
2.2	CECILIANISMO	54
2.2.1	**História e princípios**	54
2.2.2	**Esforços de restauração no Brasil**	56
2.3	TRADIÇÃO INVENTADA	58
3	**EM BUSCA DO PASSADO IDEAL**	**61**
3.1	LEGISLAÇÃO ANTERIOR	61
3.2	O MITO RESTAURADOR	63
3.3	CARACTERÍSTICAS DO ESTILO DE PALESTRINA	67
4	**DO *MOTU PROPRIO* AO CONCÍLIO VATICANO II**	**70**
4.1	PRINCÍPIOS GERAIS DO *MOTU PROPRIO*	70
4.2	O CANTO RELIGIOSO POPULAR	72
4.3	OUTRAS *ABERTURAS COGNITIVAS* POSITIVADAS	75
4.3.1	**Órgão e instrumentos**	75
4.3.2	**Sobre a música vocal e os cantores**	80
4.3.3	**Outras disposições**	84

4.4 ASSOCIAÇÕES E COMISSÕES DE MÚSICA SACRA 86
4.4.1 Publicações nacionais 88
4.5 CONCÍLIO VATICANO II: O FIM DE UMA ERA? 89
5 AS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI 92
5.1 MISSA: UMA VISÃO A PARTIR DO PRESENTE 92
5.2 DESCRIÇÃO GERAL 97
5.2.1 Relatos de execução e gravações 99
5.3 ASPECTOS MUSICAIS 101
5.3.1 Os temas das missas 101
5.3.2 O referencial palestriniano 106
5.3.3 Aspectos estruturais e forma 108
5.4 "POLIFONIA MODERNA" E A QUESTÃO DA CÓPIA ESTILÍSTICA 113
5.5 AS MISSAS DE FRANCESCHINI NO PRESENTE 114
CONSIDERAÇÕES FINAIS 120
BIBLIOGRAFIA GERAL 123
FONTES, GRAVAÇÕES E PARTITURAS 135
ANEXOS 139

INTRODUÇÃO

No século XIX, surgiram na Europa dois movimentos de restauração ligados à Igreja Católica Romana. O primeiro buscou restaurá-la enquanto instituição, livrando-a dos ideais iluministas que se difundiram entre o clero. Este movimento objetivava centralizar o poder da Igreja em Roma, na figura do papa e proclamar sua transcendência em relação às questões seculares, ou seja, separá-la do Estado. Esse movimento foi chamado Ultramontanismo, pois surgiu na França como a declaração de lealdade dos bispos franceses às decisões vindas de Roma – além das montanhas – mais que àquelas tomadas em sínodos de bispos de âmbito local ou nacional. No Brasil, os principais objetivos da restauração institucional foram a formação e a moralização do clero.

O segundo movimento de restauração foi específico da música sacra. Inconformados com a música sacra de caráter operístico, músicos alemães se uniram na Associação de Santa Cecília. O movimento cecilianista – ou Cecilianismo – visava banir das igrejas as músicas de caráter operístico e produzir uma música sacra diversa, adequada às igrejas. Neste sentido, o movimento – ou grande parte de seus adeptos – buscou no canto gregoriano e na polifonia do século XVI[1] – sobretudo, na música de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1515-1594) – o ideal de música litúrgica. A atitude de olhar para o passado e tentar recriá-lo também esteve presente no Ultramontanismo, que trouxe de volta os ideais e o modelo de liturgia do Concílio de Trento (1545-1563).

A música sacra do século XIX em muito lembrava a ópera, quer na instrumentação, na execução ou nas próprias opções de composição, tendo chegado, em alguns casos, a se importar melodias diretamente dos palcos dos teatros para os templos, apenas com adaptação do texto. A preocupação em evitar a assimilação do gênero operístico na música sacra já se fazia sentir no século XVIII. A Encíclica "*Annus qui hunc*" (1749) de Bento XIV já condenava as características da música operística presentes na música de uso litúrgico. Apesar de o documento ter feito tais prescrições, as autoridades locais – os padres e bispos – não lhe deram a devida atenção, principalmente no século XIX. Como resultado, as "missas orquestradas" de características teatrais às quais a população tinha livre acesso chegaram a ser chamadas por Voltaire de "ópera dos pobres" (RÖWER, 1907, p. 83).

Pode ser percebida, portanto, uma dicotomia entre a legislação emanada de Roma e a prática

[1] A música sacra de caráter polifônico produzida por Palestrina e seus contemporâneos é chamada "polifonia clássica" em alguns documentos sobre música sacra emanados da Sé Romana.

musical. Enquanto a primeira aponta para um único sentido, a segunda é diversificada e aberta a outros estilos musicais e às influências de ideais que não são exclusivamente musicais: a ópera era, na música, o sinal da presença dos ideais iluministas. Para entender esta divisão entre a prática musical e a legislação, este estudo adota a teoria dos sistemas autopoiéticos desenvolvida pelo filósofo e sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998).

A teoria de Luhmann deriva das demais teorias que levam em conta a complexidade, ou seja, a impossibilidade de se compreender o todo, seja das ciências exatas, das biológicas ou dos mecanismos de mudanças sociais. O papel desta teoria é, portanto, apresentar uma simplificação da realidade, interpretando as sociedades ou determinadas coletividades – neste trabalho, a Igreja – como sistemas. Estes sistemas comportam-se como sistemas vivos e interagem com o meio. Esta é a principal característica que diferencia a teoria de Luhmann daquela desenvolvida por Talcott Parsons (1902-1979), seu mestre. Enquanto Parsons se valia dos sistemas para enfocar a relação entre o todo e suas partes, Luhmann, partindo das teorias dos biólogos Maturana e Varella[2], enfocou a relação entre um sistema e seu entorno, como células inseridas em determinados meios. Aliás, esta era a especialidade dos biólogos chilenos, que constataram que as células recriavam a si mesmas para se adaptarem ao meio, mas que precisavam, ao mesmo tempo, garantir sua identidade.

A complexidade em Luhmann pode ser entendida, portanto, como a existência de mais possibilidades fornecidas pelo meio a um sistema do que sistema poderia assimilar de uma única vez (NEVES & NEVES, 2006). Um exemplo para esta situação de complexidade pode ser visto tomando a Igreja como sistema complexo ao tempo do Concílio de Trento: a música sacra tinha polifônica produzida pelos músicos franco-flamengos era predominante na Europa, inclusive em Roma. Apesar de estabelecida, era passível de críticas porque o texto – conteúdo verbal – religioso nela veiculado não era compreensível e porque temas musicais utilizados em sua composição eram oriundos da música profana. Deste modo, apresentavam-se como opções banir sumariamente a polifonia dos templos, desenvolver um novo gênero musical ou simplesmente ignorar a problema da ininteligibilidade e dos temas profanos, mantendo nos templos a música dos compositores franco-flamengos. Em um concílio no qual a liderança da Igreja buscava estabelecer rumos para a instituição e fazer frente à Reforma

[2] "Ao invés de limitar a fundamentação de suas teses aos clássicos da sociologia, Luhmann utilizou conceitos oriundos de outras áreas, como a biologia, e de tecnologias inovadoras, como a cibernética e a neurofisiologia. Para ele, os tradicionais conceitos da sociologia foram fundamentais para o Iluminismo [...], mas não conseguem resolver os problemas da sociedade contemporânea. [...] Adepto da interdisciplinaridade, Luhmann importou da biologia o conceito de *autopoiesis* elaborado por Maturana e Varela, que afirmaram que, apesar de um organismo obter materiais externos para a produção de uma célula, esta só pode ser produzida dentro de um organismo vivo" (KUNZLER, 2004, p. 124-128).

Protestante, assimilar as três possibilidades simultaneamente seria impossível. A escolha de uma entre três opções – a segunda – revela a possibilidade de aplicação da teoria de Luhmann. O próprio Concílio de Trento pode ser entendido como uma opção do sistema diante das provocações do meio – dentre outras provocações, a Reforma Protestante.

As respostas ou não às provocações do meio são um aspecto relevante na teoria de Luhmann. Em sua teoria é destacada a comunicação entre o sistema e seu entorno. Somente por meio desta comunicação ou observação do entorno é possível existem as opções.

O tempo é outro fator que afeta a complexidade. No século XX, a solução para o impasse criado pela música de caráter operístico encontrava muito mais possibilidades do que a Igreja tinha no século XVI. Dentre outras opções: voltar-se para um passado distante, medieval, com o canto gregoriano, para a polifonia sem inteligibilidade dos franco-flamengos, para a música que solucionou a questão no Concílio de Trento, para estilos surgidos posteriormente, manter a música operística ou ainda recorrer às linguagens contemporâneas do século XIX, como a tonalidade expandida e outros recursos. Como se vê, todas estas possibilidades não poderiam ser abarcadas ao mesmo tempo sem que as identidades da música sacra e, em última análise, da própria Igreja saíssem prejudicadas. Deste modo, a Igreja teve que optar por determinados gêneros já delineados nesta introdução e impor determinadas normas e proibições para evitar determinados “abusos”, como se verá no quarto capítulo.

A identidade de um sistema autopoiético é algo fundamental à sua sobrevivência. Do mesmo modo que uma mutação radical em uma célula altera sua função e desenvolvimento normal a ponto de ser combatida pelo organismo, a perda da identidade de um sistema pode levar à sua extinção. Deste modo, Luhmann considera os sistemas abertos – que se comunicam com o meio –, porém operacionalmente fechados, ou seja, para garantir sua identidade, operam, via de regra, em *fechamento normativo*, limitando a absorção de possibilidades oferecidas pelo meio. A operação contrária, *abertura cognitiva* é, portanto, uma exceção, cuja necessidade é determinada pelo próprio sistema. Determinadas culturas ou grupos sociais mostram-se mais resistentes ao contato com outras culturas ou grupos, reforçando a idéia de fechamento normativo, por exemplo: a oposição ao casamento de seus indivíduos com pessoas alheias a ao grupo ou, guardada as devidas proporções, a resistência à assimilação de estrangeirismos a um idioma.

A teoria de Luhmann serve, portanto, à compreensão do fato de a legislação emanada da Santa Sé – Vaticano – apontar para uma única direção: livrar a música de elementos profanos ou

seculares. A realidade, entretanto, apontava em sentido contrário: quando a Igreja via-se beneficiada pela relação de mutualismo que estabelecia com o poder secular – catolicismo romano como religião oficial com uma série de benefícios – apesar da existência de legislação contrária à assimilação de elementos profanos, não havia real interesse em cumpri-la.

Durante muito tempo a Igreja foi genérica em seus documentos sobre qual música poderia ou não ser aceita em seus templos. Isto se deve, em parte, à pluralidade de inadequações que constatava e, por outro lado, à ausência de um único estilo que pudesse ser definido como sagrado. Disto resulta uma diferença de classificações do que é adequado ou não aos serviços religiosos católicos ao longo da história. Exemplo disto é a dança: foi considerada profana no Concílio de Trento, mas incentivada, após o Concílio Vaticano II nos documentos da Conferência Geral dos Bispos do Brasil – CNBB. E o que pode ser considerado, então, profano? Ou o que é sacro? Este par de adjetivos é o mais adequado para discutir-se a música da Igreja Católica hoje?

Na legislação da Igreja Católica, a música funcional destinada aos seus serviços religiosos sempre foi tratada como *música sacra* ou *música litúrgica*, tomando-as como sinônimos. Na academia, o estudo da música funcional da tradição judaico-cristã lhe rendeu diversas denominações, sendo que a expressão *litúrgica* tem sido preferida hoje, segundo Robin Leaver (1998, p. 211). Em seu texto *O que é música litúrgica?*, Leaver descreveu as diversas denominações que esta música recebeu: *música eclesiástica – church music –*, *música religiosa*, *música sacra*, *música pastoral* – mais comumente usado entre os católicos romanos, por sua função em nível paroquial –, *música ritual* – mais ampla, que engloba todos os ritos religiosos, como os hindus –, *música ritual cristã*, mais específica que apenas "ritual" e *música litúrgica*. Uma das justificativas para a predileção desta última ao invés de música sacra, é que a idéia de sacro – santo, separado, escolhido – pressupõe a existência de outra música, menos digna, a música profana.

A expressão "sacra" poderia ser também associada à identidade da Igreja Católica e o que estivesse fora desta identidade seria, portanto profano. A preferência da Igreja pela expressão *litúrgica* para referir-se à sua música ao invés de sacra, após o Concílio Vaticano II (1962-1965) não é simples obra do acaso, mas fruto da preocupação institucional com o ecumenismo – ainda que condicionado à autoridade do papa – e com o diálogo inter-religioso (DIAS, 2009, p.34). Assim, o uso das expressões sacro e profano poderia gerar divisões, num momento em que o objetivo da Sé Romana era a unidade. Note-se que ainda hoje quando um clérigo apresenta uma crítica à liturgia praticada nas igrejas, as noções de sacro e profano são

recorrentes, ainda que tais palavras não tenham sejam empregadas no discurso[3].

Uma solução para a questão terminológica que parece particularmente interessante – por ser desprovida de interesses ideológicos – foi a divisão que Figueiredo ([200-]b) aplicou em seu catálogo de publicações brasileiras: se o texto da composição foi aceito nos livros oficiais da Igreja, considera-se música sacra, do contrário, música religiosa. Por exemplo: uma missa de Beethoven, mesmo que pensada para ser executada em teatros, é considerada música sacra, pois seu texto foi aceito nos livros litúrgicos. As músicas de função para-litúrgica, como as novenas são consideradas música religiosa. Note-se, contudo, que para a própria Igreja, esta noção muda de acordo com seus interesses, pois, no início do século XX, uma música considerada sacra por Figueiredo, como o *Réquiem Alemão* de Brahms não seria considerado sacro por ter sido escrito para o teatro e não para a Igreja, como salientou Igayara (2001, p. 33). Assim, o uso que se pretende das expressões *música sacra* e *música litúrgica* – tomadas como sinônimos – é relativo àquela música funcional, composta para o uso em serviços religiosos e aceita pela Igreja, por estar de acordo com as prescrições do *Motu Proprio* de Pio X, documento que pode ser entendido como a resposta oficial da Igreja ao movimento de restauração musical.

Publicado em 22 de novembro de 1903[4], o *Motu Proprio*[5] "*Tra le Sollecitudini*" sobre a música sacra tinha como objetivo regular definitivamente o assunto, pois, em sua introdução, o pontífice o declarava um "código jurídico de música sacra".

Como aconteceu também com os ritos, a prática musical deveria ser universal e expressar a unidade da Igreja. Tal unidade partia obviamente de uma visão romana e eurocentrista e tinha no cantochão o gênero musical oficial da Igreja e no órgão, seu instrumento oficial. As composições inéditas com as características musicais do período – finais do século XIX – eram sempre vistas com certa desconfiança pelo risco de guardarem elementos "profanos", ao passo que a cópia estilística da música dos polifonistas do século XVI – denominada polifonia clássica pelo *Motu Proprio* – se difundia entre parte dos compositores.

Surgia então o *repertório restaurista*, "uma espécie de imitação desse estilo [polifonia do

[3] Dom Henrique Soares, bispo de Acúfica e bispo Auxiliar de Aracajú, em sua entrevista ao programa *Escola da Fé* utilizou como ilustração para sua crítica à liturgia hoje praticada por alguns padres a situação em que Deus ordenou a Moisés que retirasse suas sandálias porque o lugar em que pisava era sagrado. Em outras palavras, a crítica do prelado foi dirigida aos padres que não têm claras as noções de sagrado e profano.

[4] Mesmo para os maiores partidários das coincidências, a proclamação do *Motu proprio* de Pio X no dia em que a Igreja celebra a memória de Santa Cecília não deve ser ignorada enquanto uma clara resposta de Roma, no sentido de satisfazer os anseios de restauração do Movimento cecilianista.

[5] Documento emitido pelo papa como um exercício natural de suas atribuições de líder da Igreja.

século XVI], mas à luz de procedimentos musicais disponíveis no século XX" (CASTAGNA, 2000, p.115). Para os movimentos de restauração do século XIX, a "tradição" servia como justificativa para as tentativas de repetição praticamente literal do passado, ainda que esta tradição tivesse há muito sido interrompida. Segundo Nicola Abbagnano (1992, p. 1146), "no domínio da filosofia, o recurso à tradição implica o reconhecimento da *verdade* da própria tradição. Deste ponto de vista, se torna garantia de verdade e, às vezes, a única garantia possível". Invocar a tradição significou também legitimá-la.

Neste contexto se inseriu Furio Franceschini (1880-1976), compositor nascido na Itália e que, no Brasil, atuou como mestre-de-capela e primeiro organista da Catedral de São Paulo entre 1908 e 1968 e professor de música do Seminário maior desta capital. Franceschini estava inserido no contexto das restaurações não apenas por sua atuação profissional, mas sua formação, que esteve ligada aos grandes centros europeus de difusão dos ideais da restauração musical, como se verá daqui a algumas páginas, no primeiro capítulo deste trabalho.

Em São Paulo, o compositor tinha a obrigação contratual[6] de "fornecer música apropriada a todos os atos religiosos da Catedral conforme em tudo ao *Motu Proprio* sobre a música Sagrada [...]"[7] (*in* AQUINO, 2000, Anexo I). Assim, Franceschini deveria tornar-se o "restaurador da música litúrgica, em São Paulo" (FREITAG, 1981).

No ano em que assumiu a função de mestre-de-capela da catedral, o bispado de São Paulo foi convertido em arcebispado, e seria, a partir de então, um território em que o clero, os músicos e os fiéis estariam alinhados aos ideais romanos de restauração.

Além de ter composto cerca de quatrocentas obras sacras – de um total de cerca de seiscentos títulos de obras –, Franceschini tomou uma iniciativa bastante importante para a difusão dos ideais cecilianistas na arquidiocese: editou e fez circular uma coletânea mensal de obras musicais intitulada *Musica Sacra* (cf. Anexo A), já em 1908. Esta coleção era impressa pelo Seminário Maior de São Paulo e nela constavam obras que o maestro julgava adequadas à execução litúrgica. Ela antecedeu em mais de três décadas a publicação dos franciscanos de Petrópolis de mesmo título, que é hoje uma das principais fontes para o conhecimento da prática musical católica no Brasil das décadas de 1940 e 50.

Durante a realização de uma pesquisa sobre a prática musical na Igreja de São João Batista do Brás (São Paulo-SP), observaram-se menções à revista *Música Sacra* de Franceschini, nos

[6] Segundo contrato celebrado entre Franceschini e o Cabido da Catedral (1917) relativo à manutenção no posto de mestre-de-capela e primeiro organista.
[7] Todas as citações literais utilizadas neste trabalho tiveram grafia e pontuação atualizadas.

livros de tombo e de caixa da igreja (ACMSP, L° 19-2-15). Das indicações de despesas com assinatura da *Rev. Música Sacra* – desde a abertura dos livros, em dezembro de 1908 – surgia o interesse que motivou a redação do presente trabalho.

Franceschini está inserido em um passado idealizado para todo músico que atua com música litúrgica hoje, passado este em que a música era feita com pretensão artística e totalmente dissociada da música de mercado, outra razão que motivou o presente estudo. Olhar para esse passado não foi uma tarefa simples por uma série de razões, das quais se destaca o fato de o autor da dissertação atuar profissionalmente no âmbito da música ritual católica. Ao contrário do que se poderia esperar, não há uma tendência à defesa da instituição, mas de descrença em seus argumentos. Isto fatalmente se refletirá nas teorias explicadoras adotadas para analisar as mudanças institucionais, a *teoria de sistemas* complexos de Luhmann e *a invenção da tradição*, de Hobsbawm, que serão oportunamente introduzidas. Outra dificuldade encontrada em olhar para o passado neste estudo foi o receio daquilo que poderia ser descoberto, ou seja, o fim da idealização do passado.

Serviu ainda à escolha de Franceschini e deste passado "ideal" o fato de os estudos brasileiros na área de Musicologia terem se mostrado mais preocupados com a música vocal profana e com a música instrumental que com a música sacra quando o assunto é o repertório produzido a partir do século XVIII. Segundo Paulo Castagna (2000, p.84), o fato foi motivado pela diminuição da importância desta música para a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX. Os musicólogos brasileiros parecem ter se ocupado do *repertório restaurista*, sobretudo nos dez últimos anos (AQUINO, 2000; IGAYARA, 2001; GOLDBERG, 2006; GODINHO, 2008; BATISTA, 2009; DUARTE, 2009; 2010a; b), ao passo que estudos históricos acerca do Ultramontanismo antecederam os musicais em mais duas décadas (WERNET, 1987). Esta pode ser considerada uma contribuição deste trabalho em nível prático: a divulgação de um repertório pouco estudado e que caiu em desuso no ambiente ao qual se destinava. Ainda em nível prático, foram consideradas as contribuições para o próprio pesquisador, para o leitor e para a sociedade[8]. Em nível teórico, são tratadas as contribuições para a academia. Este último tipo de contribuição se configura no emprego de conceitos explicadores pouco comuns na compreensão da história da música ou mesmo inédito, como parece ser o caso da *teoria dos sistemas autopiéticos* de Niklas Luhmann em trabalhos brasileiros.

Para o pesquisador, o desenvolvimento da pesquisa serviu para a constatação de que a música de uso litúrgico não precisa ser necessariamente produzida sem qualquer pretensão artística e

[8] O desafio de estabelecer estes distintos níveis de contribuição em nível prático foi lançado pelo orientador.

que se é isto que o presente demonstra, não aconteceu por acaso. Ainda em âmbito pessoal, a convicção de Furio Franceschini sobre uma dimensão educativa da música litúrgica serviu para reforçar a convicção de que a educação musical não se dá exclusivamente no ensino formal de música, mas que todo músico que toca para um público é responsável pela formação musical deste público. Como bem observou Luis Ricardo Queiroz (2004, p. 102),

> Se acreditamos que a educação musical transcende as atividades institucionais, se inserindo nos mais diversos processos culturais, temos que estar cientes de que o ensino de música se estabelece também a partir do trabalho de outros profissionais da música, que não são necessariamente professores com a finalidade específica de ensinar. Segundo Swanwick (2003), a educação musical deve abranger não somente o ensino da música [...] em instituições não formais, mas também deve contemplar o trabalho de outras pessoas que facilitam o acesso da sociedade à música, sem necessariamente se conceberem como professores: produtores, compositores, *performers*, críticos, pessoas da TV, de cinema e rádio, organizadores de festivais, examinadores e os que fazem música informalmente e são ativos nas comunidades.

Aí se encontra também a contribuição dada ao leitor, que pode ser um músico que atua neste segmento, um cantor em sua igreja, um fiel ou simplesmente um observador externo às igrejas que encontra aqui um ponto de vista do qual poderá discordar ou com ele concordar e, principalmente, formular algum juízo sobre a música do presente.

Se convencido de que a música litúrgica pode alcançar os fiéis não somente pelo aspecto religioso, mas prover-lhe uma música diversa da música midiática, provocando neles, ao menos o benefício de poder optar por qual música escolher, o leitor poderá contribuir para alcance deste trabalho na sociedade. A ação individual do autor já sofreu alterações em sua prática profissional, mas é ao leitor que cabe ampliar estas mudanças de uma ação pontual para a mudança em maior âmbito.

O olhar crítico que o leitor poderá lançar sobre a música litúrgica do presente é incentivado por uma das questões centrais deste trabalho, qual seja, no que o estudo das missas de Furio Franceschini pode ajudar na compreensão da música do presente?

O outro problema, expresso no título do trabalho, é sobre quais significados podem ser encontrados nas opções estéticas feitas por Furio Franceschini na composição de suas missas. Note-se que não se trata de buscar responder a um “porquê”, ou seja, não se questiona por que Franceschini fez tais opções nas composições de suas missas. Esta pergunta é passível de uma resposta simples quando se considera que a composição musical é um ato de vontade. Busca-se, portanto, atribuir significados a tais escolhas a partir das informações históricas, biográficas e bibliográficas que cercam as obras. Uma vez que se tinha consciência de que a individualidade do compositor deveria se adequar a critérios objetivos estabelecidos na

legislação, buscou-se formular, portanto, um problema que ultrapassasse o limite das escolhas individuais de Franceschini.

A escolha das obras – delimitação do objeto pesquisado – se deu levando em conta a vasta produção musical de Franceschini, a existência de trabalhos de cunho biográfico (FRANCESCHINI, 1966; OLIVEIRA, 1980) sobre o compositor, bem como estudos mais abrangentes de sua obra e atuação profissional, como aqueles desenvolvidos por José Luis de Aquino (2000), Léa Freitag (1981) e pelos filhos do maestro (FRANCESCHINI & FRANCESCHINI, 1981). Buscou-se, além de uma característica comum às obras – o texto litúrgico –, uma ligação com o presente. Esta ligação está expressa no fato de o serviço religioso mais comum de todas as igrejas católicas ser a missa, ao passo que outros serviços como os ofícios divinos são menos comumente encontrados[9]. Do ponto de vista musical, quando se fala em missa na Igreja Católica Romana, fala-se de textos litúrgicos de partes da cerimônia religiosa que foram musicados pelos compositores.

Seis foram as missas compostas por Franceschini. Não há qualquer menção à existência de outras além destas. Existem, contudo, versões ou adaptações destas seis que não foram editadas ou publicadas. Pretende-se aqui trabalhar apenas com as versões publicadas e editadas das partituras dessas missas. Apesar de algumas terem tido mais de uma edição, serão utilizadas aquelas que se encontram nas referências deste trabalho, às quais se teve acesso desde o início do trabalho. Os títulos das seis missas são:

1. *"Messa Alleluja!"* (FRANCESCHINI, 1907);

2. *Missa Festiva* (FRANCESCHINI, 1953);

3. *Missa em Honra de Nª Srª de Lourdes* (FRANCESCHINI, 1955);

4. *Missa "Azul"* (FRANCESCHINI, 1956);

5. *Missa em Honra de Nª Srª Aparecida* (FRANCESCHINI, 1960);

6. *Missa "Cristo Rei"* (FRANCESCHINI, 1971).

No caso da *Missa Festiva*, há informação de diferentes versões com diferentes títulos. As versões anteriores à adotada receberam os nomes de *Missa "Adeste Fideles"* e *Missa Natalícia*, ambas sem o *Credo*. Há também uma versão manuscrita bastante abreviada da missa, que se encontra no acervo particular de Manoel Antonio Franceschini, datada de 1963.

[9] Ofícios divinos são geralmente encontrados em igrejas administradas pelo clero regular, ou seja, por ordens religiosas, ao passo que na maioria daquelas administradas pelo clero secular – diocesano – as missas são praticamente o único serviço religioso oferecido regularmente.

Neste acervo encontra-se também um rascunho do próprio compositor feito na partitura da *Messa "Alleluja!"* com uma adaptação do texto litúrgico para o vernáculo e acréscimo de "*archi*" – instrumentos de cordas friccionadas. A intenção de adaptação ao vernáculo leva a supor que o rascunho tenha sido feito na década de 1960.

Constituíram objetivos específicos desta pesquisa: 1. Buscar significados para as opções composicionais de Furio Franceschini em suas missas dentro do período em que o compositor se inseriu; 2. Procurar integrar o conhecimento desenvolvido nesta pesquisa à música católica hoje utilizada. Constituíram objetivos gerais: 1. Conhecer mais a fundo os movimentos de restauração musical e institucional; 2. Levantar dados concernentes à adaptação e implantação de tais movimentos europeus no Brasil; 3. Integrar ao estudo dados biográficos, profissionais e posicionamentos estéticos mais relevantes de Franceschini para que, conhecendo melhor o autor, se conheça também sua relação com os movimentos de restauração.

O assunto foi abordado partindo-se do particular – compositor – para o geral – período e legislação – para chegar finalmente ao objeto estudado – missas. Os procedimentos utilizados na pesquisa são o bibliográfico, o documental e o analítico-musical. Não foram analisadas todas as partes de todas as missas, mas nelas foram destacadas as principais características, no que diz respeito à melodia, ritmo, textura e, principalmente, à harmonia.

Observou-se, em alguns trabalhos acadêmicos brasileiros produzidos na área de Música sobre a música litúrgica no Brasil na primeira metade do século XX, certa limitação formal à análise musical e às prescrições da legislação, mas não um questionamento mais aprofundado das razões que levaram à restauração musical. Estes trabalhos trataram a restauração musical como um movimento isolado e não como reflexo de um movimento institucional anterior. Ambos serão abordados no segundo capítulo da dissertação: ver-se-á onde e como surgiram, e sua aplicação no Brasil. Tais movimentos serão analisados sob a ótica do conceito de *tradição inventada* de Eric Hobsbawm.

O terceiro capítulo irá tratar dos elementos relevantes para a compreensão do *Motu Proprio* de Pio X e que se ligam diretamente à *tradição inventada*. Neste capítulo serão analisadas as disposições do Concílio de Trento (1545-1563) acerca da música sacra, o surgimento e desenvolvimento do mito de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1515-1594) como "salvador da música sacra", as implicações do mito na prática musical e as características do estilo de Palestrina, já que esse se tornaria compositor-modelo no documento de Pio X.

O quarto capítulo foi dedicado ao estudo das disposições do *Motu Proprio*, documento que

selou a restauração da música sacra. São analisadas também suas implicações na prática musical litúrgica brasileira. Neste capítulo foi feita ainda uma sucinta análise das mudanças propostas pelo Concílio Vaticano II e a interpretação a elas dada na América Latina, sobretudo no Brasil, por meio dos documentos da CNBB sobre a música litúrgica, já que uma das missas analisadas foi composta posteriormente ao concílio. Esta análise apenas complementa as informações trazidas no primeiro capítulo, informações estas que situam o posicionamento estético de Franceschini ante a música posterior ao Concílio Vaticano II.

No capítulo final serão estudadas as missas, utilizando o conhecimento produzido nos quatro capítulos anteriores para identificar as opções composicionais de Furio Franceschini e então analisar a tais opções significados.

1 FURIO FRANCESCHINI

Neste capítulo será apresentada uma sucinta biografia de Furio Franceschini enfocando principalmente sua formação e atuação profissional. Serão abordados ainda alguns textos de sua autoria que explicitam seus posicionamentos estéticos, bem como aqueles relativos a técnicas de composição, que podem ajudar numa compreensão mais aprofundada de suas missas. Como foi dito anteriormente, o presente estudo não tem um enfoque biográfico, mas um item com esta finalidade mostra-se relevante, uma vez que Franceschini não é um compositor canônico na musicologia como Bach, Beethoven ou, no Brasil, José Maurício Nunes Garcia.

Os textos adotados para análise foram publicados em jornais de circulação, na revista Música Sacra dos frades franciscanos de Petrópolis – editada por Pedro Sinzig, ofm – ou impressos em documentos avulsos, atualmente arquivados no acervo Furio Franceschini do Instituto de Artes da UNESP.

1.1 PERFIL BIOGRÁFICO, FORMAÇÃO E ATUAÇÃO

Furio Franceschini[10] nasceu em Roma, em 1880. Nascido em uma família de músicos e artistas plásticos[11], Furio seguiu a profissão de seu pai, o Cavaliere Filippo Franceschini, flautista e catedrático da Academia Santa Cecília de Roma. Essa instituição esteve intimamente relacionada ao movimento de restauração da música sacra católica que ocorreu no século XIX, como se verá no segundo capítulo deste trabalho.

[10] O nome completo do compositor é Furio Tarquinio Torquato Franceschini. Seu prenome foi comumente escrito acentuado, mas optou-se, neste trabalho, pela grafia como assinada por Furio em diversos documentos anexados à tese de José Luís de Aquino (2000).

[11] A família Franceschini provém da região da Emília-Romanha e regiões vizinhas na Itália. Dentre os Franceschini que se dedicaram à pintura, Manoel Antonio Franceschini (1966, p. 45-46) destacou Gaspar Franceschini o pintor de afrescos (s. XVII?), seu filho, Baltazar Franceschini (1611-1689) cognominado *Il Volterrano*, o *Cavaliere da Ordine di Cristo* Marco Antonio Franceschini (1648-1729), Giacomo Franceschini (1672-1745), que além de pintor, tornou-se clérigo, tendo sido nomeado cônego e Vicenzo Franceschini (1812-1884). Dos que se dedicaram à música, foram listados o irmão do pintor Marco Antonio, Petronio Franceschini (Bolonha, 1650 – Veneza, 1681), mestre de capela da Catedral de São Petrônio de Bolonha e fundador da Academia Filarmônica desta cidade. Outro músico foi Ernesto Franceschini (1830-1919), cujos familiares dedicavam-se à organaria. Ernesto dirigiu o *Corpo Musicale della Guarda Nacionale*, além de ter composto música religiosa, em cujo repertório se encontra uma premiada Missa de Requiem para o primeiro aniversário da morte do rei Carlos Alberto. Além destes, Filippo Franceschini (Roma, 1841 – São Paulo, 1916), pai de Furio e seu irmão, Francesco Franceschini (1838-1901) que foi contrabaixista e trompetista.

Além de seus estudos musicais – iniciados com seu pai aos 6 anos de idade –, Furio teve ampla formação humanística no Real Liceu Ennio Quirino Visconti de Roma, tendo concluído seu curso de humanidades aos 19 anos. Em 1900 – um ano após a conclusão do curso de humanidades –, estudou fuga, instrumentação e composição com Jules Mouquet (1867-1946), em Paris, na École Normale de Musique (AQUINO, 2000, p.5). Note-se que seu curso de humanidades foi paralelo ao prosseguimento dos estudos musicais. Ainda em 1900, declinou do convite de Filippo Capocci (1840-1911) para assumir seu posto de mestre-de-capela da Arquibasílica de São João de Latrão, em Roma. Franceschini foi discípulo de Capocci na Academia de Santa Cecilia de Roma em aulas de contraponto e órgão. Na mesma academia, estudou piano com o maestro Giovanni Zuccani (1867-1928) e harmonia com Giacomo Setaccioli (1868-1925).

Em novembro de 1904, chegou ao Rio de Janeiro em razão de sua atividade profissional como mestre de coros de ópera, tendo permanecido nesta cidade até 1906, quando se mudou para Espírito Santo do Pinhal (SP) em razão da enfermidade de sua primeira esposa, Ana Lopes de Araújo (1870-1912). Em 1907, mudou-se para a cidade de São Paulo, onde permaneceria até sua morte, em 1976. Fez, entretanto, uma série de viagens à Europa, motivado, sobretudo, por diversos cursos de especialização (FRANCESCHINI, 1966).

Franceschini assumiu o posto de organista titular e mestre-de-capela da Sé de São Paulo[12] em 1908. O fato, contudo, não é mencionado no livro do tombo da Paróquia da Sé. Apesar de ser o mesmo ano em que a diocese de São Paulo foi elevada a arquidiocese, o único fato registrado no livro, neste ano, foi a substituição do antigo coadjutor pelo padre Benedicto M. de Freitas (ACMSP, L° 1-3-17, f.5v). Já no livro de tombo do Seminário Episcopal, onde assumiu a cadeira de Música Sacra, há registro de sua chegada e clara menção ao alinhamento que o novo professor tinha com o movimento de Romanização:

> [...] Neste ano é ainda digno de um memorial a incorporação de quatro leigos distintos ao professorado do Seminário. São os seguintes: o Snr. Álvaro Guerra como lente de literatura nacional por ano; ilustre engenheiro arquiteto Dr. Max Hehl, lente da Politécnica da Capital, como professor de Arquitetura Sacra, continuando ainda, o notável clínico Walter Seng, como lente de Medicina Pastoral (essa Senhoria ocupou a cátedra só por duas vezes); e finalmente, para as aulas de Música

[12] É importante destacar o fato de que o templo da antiga catedral foi demolido em maio de 1912, tendo a "Paróquia da Sé" sido abrigada em outros templos. O início das obras da nova Catedral de São Paulo – atual templo –, aconteceu em 6 de julho de 1913, com a bênção da pedra fundamental impetrada por Dom Duarte Leopoldo e Silva, o primeiro arcebispo. Assim, a partir de 1912, a catedral foi sediada na Igreja do Carmo. Em 1926 houve a desapropriação do terreno desta igreja, pelo governo do Estado. As reuniões capitulares dos cônegos passaram a ser realizadas na Igreja da Boa Morte e suas missas na cripta da nova catedral, que já estava pronta no período. Apesar de o arcebispo ter celebrado a Semana Santa na Igreja de Santa Cecília entre 1926 e 1930, esta não foi declarada catedral provisória. Somente em 1930, Santa Ifigênia viria a ocupar esta posição, permanecendo até a inauguração do atual templo, em 1954 (ARQUIDIOCESE, [2008?]).

> Sacra é nomeado o competentíssimo Maestro Furio Franceschini, que tem continuado sempre, com grande afinco, a dar provas, não só de sua vasta cultura nesse gênero musical, mas também, de seu desinteresse, e, sobretudo, incondicional acatamento às disposições da S. Sé, sobre a música sacra (ACMS, L° 8-3-28, f.131v-132)[13].

Ainda em 1908, quando da instalação do curso de filosofia no Seminário, há registro no livro de tombo de que, nas festividades de 14 de junho deste ano, Franceschini já teria regido o coro dos seminaristas. Neste mesmo ano, o maestro imprimiu pelo Seminário Episcopal uma revista mensal de composições suas e de outros compositores intitulada *Musica Sacra* (Anexo A), que dirigiu por alguns anos. Esta coleção foi um dos trabalhos mais antigos impressos, no Brasil, sobre música sacra alinhada aos parâmetros do *Motu Proprio* de Pio X. Ela revela certo caráter de *index*, ou seja, era uma seleção de obras que se adequassem às prescrições do documento. Mais antiga que a publicação de Franceschini é uma análise das determinações do *Motu Proprio* feita pelo frade franciscano Basílio Röwer (1907). Mais de três décadas depois os franciscanos de Petrópolis lançariam uma publicação mensal com o mesmo título daquela de Franceschini (1908), sob a direção de frei Pedro Sinzig, ofm. Hoje, a revista dos franciscanos pode ser vista como uma das principais fontes para o conhecimento da prática musical alinhada aos princípios restauristas a partir da década de 1940.

Além das obras publicadas no Rio de Janeiro e São Paulo, Paulo Castagna encontrou[14], no Estado de Minas Gerais, a publicação do *Motu Proprio* de Pio X (1904) no *Boletim Ecclesiastico*, de 1904, na então Diocese de Mariana[15] e citou, em sua tese, alusões ao *Motu Proprio*[16], em São Paulo, antes mesmo da chegada de Franceschini.

Em 1910, Franceschini estudou com o monge beneditino dom André Mocquereau, da abadia beneditina de Solesmes – renomado instituto de pesquisa do canto gregoriano – então

---

[13] Apenas a título de esclarecimento, Max Hehl foi o arquiteto que projetou o atual templo da Catedral de São Paulo, inaugurado em 1954 – ainda incompleto – com a execução da Missa Festiva de Franceschini. Já Walter Seng, médico austríaco, foi um dos fundadores do Hospital Santa Catarina, situado na Avenida Paulista, e Álvaro Guerra, literato.

[14] Fonte encontrada em pesquisa no Museu do Livro da Arquidiocese de Mariana. Registre-se aqui o agradecimento pela contribuição para este trabalho de Paulo Castagna com esta informação não publicada.

[15] A diocese de Mariana foi convertida arquidiocese em 1º de maio de 1906.

[16] "Os recentes e formais decretos da Sagrada Congregação dos Ritos e, de modo especial, o Motu proprio do Santíssimo Padre Pio X, sobre a música sacra, exigem de nós, respeitáveis colegas, alguma vigilância sobre as músicas a executar nestes dias de dor e de luto da Igreja. Ao menos na parte que nos toca, não podemos, sem faltarmos ao nosso dever, consentir que se continue a cantar as Lições das Matinas de Trevas com aqueles garganteados, que não só não estão de acordo com as regras prescritas para o canto das mesmas, como também destoam da gravidade litúrgica própria da ocasião, e até - o que é pior - da seriedade mesma. As três primeiras Lições podem ser cantadas quer em cantochão (como se acham nos livros litúrgicos), quer em música figurada polifônica, contanto que seja esta aprovada; por exemplo as de Palestrina. As Lições, porém, do 2º e do 3º Noturnos devem obedecer rigorosamente às regras estabelecidas para essa espécie de recitativo litúrgico." EXMACER. Liturgia V. Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo, São Paulo, ano 1, n.10, p. 303-307, abr. 1906 (p.303, item 'Officio de Trevas')" (*in* CASTAGNA, 2000, p.373).

instalada na Inglaterra, por conta do Iluminismo francês que motivou a expulsão dos religiosos. Este assunto será abordado com maior profundidade no segundo capítulo deste trabalho. Mocquereau dedicou-se ao estudo do ritmo no canto gregoriano. Este estudo se refletiu na elaboração de trabalhos teóricos de Franceschini sobre os ritmos livre e medido, que serão abordados mais adiante. As cartas trocadas com o abade Mocquereau após seu retorno ao Brasil foram transcritas na tese de José Luís de Aquino (2001).

Em 1914, casou-se com Maria Angelina Vicente de Azevedo, filha do conde José Vicente de Azevedo. Além de jurista e político, José Vicente de Azevedo foi um dos fundadores de um círculo católico na academia jurídica do Largo São Francisco na capital paulista, principal reduto de idéias iluministas na segunda metade do século XIX. Devotado católico, o conde foi autor de dois temas musicais utilizados por Furio Franceschini em sua *Missa em Honra A Nossa Senhora Aparecida* (FRANCESCHINI, 1960). Trata-se dos cantos religiosos populares – ainda hoje ouvidos em missas – "*Viva a Mãe de Deus e nossa sem pecado concebida...*" e "*Senhora Aparecida, guiai a nossa sorte...*". Além do uso na referida missa, estes temas serviram também a uma fantasia para órgão de Franceschini, composta em 1913 e recentemente gravada por José Luís de Aquino (FRANCESCHINI, 2010) juntamente com outras obras do compositor.

Entre 1924 e 1925, retornou à Europa para cursos de órgão com Charles Marie Widor, organista da Igreja de Saint-Suplice, em Paris e com Philippe Bellenot, compositor e organista que também atuou em Saint-Suplice e foi formado pela *École de musique classique et religieuse* de Louis Niedermeyer, principal centro de pesquisas sobre a música modal na Europa, naquele momento. Nesta mesma viagem, estudou fuga, composição, regência, análise musical e outras disciplinas com um dos fundadores da *école*, Vincent D'Indy.

Em retorno ao Brasil, em 1925, foi conferencista no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, analisando as sonatas de Beethoven para piano. No mesmo conservatório desenvolveu um curso de Análise Musical e prática, em 1931 e, de 1933 a 1939, foi professor contratado de análise musical. Seus cursos de análise musical lhe renderam um livro, em que o maestro analisou o Prelúdio em Dó sustenido menor de Chopin (FRANCESCHINI, 1941).

Em 1939 e 1940, ministrou cursos de análise musical patrocinados pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Nestes cursos foram analisados, além de Bach, Schumann, Beethoven e Debussy, compositores contemporâneos (FRANCESCHINI, 1966, p.10). Assim, fica patente que Franceschini conhecia técnicas de composição contemporâneas

– tendo inclusive utilizado sobreposição de modos em uma de suas obras instrumentais, como se verá mais adiante. A não-aplicação destas técnicas em suas composições não pode ser entendida, portanto, como desconhecimento.

Fundou, em 1949, o curso de órgão no Instituto Musical Santa Marcelina, em São Paulo, o primeiro da cidade. Lecionou ainda para alunos particulares em diversos órgãos da cidade. Um de seus alunos de órgão foi Ângelo Camin, que além de ter sido organista de Santa Ifigênia e Teatro Municipal de São Paulo, foi o professor de uma geração de organistas que ainda hoje leciona em conservatórios e universidades.

Furio Franceschini foi fundador da cadeira n.° 28 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Ernesto Nazareth. Foi sucedido na academia por Aloysio de Alencar Pinto. Hoje, a cadeira Ernesto Nazareth é ocupada pelo etnomusicólogo Flávio Silva, que sucedeu Aloysio Pinto (ACADEMIA, [20--]).

Dentre os alunos de Furio Franceschini que seguiram carreira eclesiástica, encontram-se Dom José Gaspar, segundo arcebispo de São Paulo, Dom Antônio Maria Alves de Siqueira, arcebispo coadjutor de Campinas, o padre e compositor João Talarico – que viria a substituir Franceschini frente ao coro da catedral após sua aposentadoria – e padre Jaime Diniz, que desenvolveu pesquisas musicológicas no Recife e publicou vários textos na revista *Música Sacra* dos franciscanos de Petrópolis. Entre os que seguiram a carreira musical, encontram-se Guiomar Novaes, Eunice Catunda e Dinorah de Carvalho.

As composições de Franceschini excedem seiscentos títulos, muitos dos quais, versões, transcrições e orquestrações de obras anteriores. Destes, cerca de dois terços foram dedicados à música sacra. Realizou transcrições, elaborações e orquestrações de diversos outros compositores, das quais merece destaque a transcrição para órgão de *La cathedrale englotie* de Claude Debussy e do movimento lento para quarteto de cordas, de Anton Webern (FRANCESCHINI, 1966, p. 21). Novamente, fica claro que Franceschini conhecia as técnicas composicionais contemporâneas e o fato de não tê-las utilizado em sua obra foi em razão de escolha e não de desconhecimento de tais linguagens.

Por fim, destaca-se o fato de Furio Franceschini ter trocado correspondências com Mario de Andrade – que cantou sob sua regência, em um concerto – e com Villa-Lobos, que chegou a publicar uma *Ave Maria* de Villa-Lobos/Franceschini, a qual re-harmonizou uma melodia escrita por Furio na *Nova Coleção de Cantos Sacros*. Além das cartas trocadas com Mario de Andrade, diversos foram os escritos de Franceschini em jornais e revistas de grande

circulação além de especializadas, como a *Música Sacra* dos Franciscanos de Petrópolis. A partir de alguns destes escritos, busca-se agora conhecer melhor o posicionamento estético e possíveis técnicas empregadas nas composições das seis missas enfocadas neste trabalho. O primeiro deles foi a resposta dada à *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950) de Camargo Guarnieri.

1.2 POSICIONAMENTO ESTÉTICO E TEXTOS TEÓRICOS

1.2.1 Resposta à “Carta aberta” e artigo sobre a música modal

Camargo Guarnieri escreveu, em novembro de 1950, uma carta dirigida aos músicos e críticos do Brasil, na qual apresentou críticas ao *dodecafonismo* e defendia o nacionalismo, sobretudo por meio da incorporação de elementos folclóricos às novas composições. Guarnieri demonstrava certa preocupação com a difusão que a técnica de composição dodecafônica encontrava entre os compositores mais jovens. A carta foi distribuída entre os músicos e também publicada em jornais, dentre os quais *O Estado de São Paulo*. Transcreve-se um trecho da carta:

> O nosso país possui um dos folclores mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa.
> Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípio, prefere importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são “originais”, “modernos” e “avançados” e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica - expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos (GUARNIERI, 1950).

O dodecafonismo foi difundido, no Brasil, na década de 1950, pelo compositor de origem alemã Hans Joachim Koellreutter. Em sua resposta à carta aberta de Guarnieri, Koellreutter (1950) escreveu:

> [...] Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica conseqüência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do

> modalismo e do tonalismo.
> O que leva à “degenerescência do sentimento nacional”, o que se torna um “vício de semi-mortos”e um refúgio de compositores medíocres” e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo contrário, é fonte de sucessos fáceis e improvisações, é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de “sensação”, próprio ao homem primitivo e à criança, e que, com as suas formas gratuitas emprestadas ao colorismo russofrancês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética.

A resposta de Furio foi publicada no jornal *A Gazeta* em 9 de dezembro de 1950, quase vinte dias antes da resposta de Koellreutter. Diante do embate entre o Nacionalismo e a música dodecafônica, a posição de Franceschini contrariava os dois lados, pois apresentava uma posição não-nacionalista ou universalista sem tender às estéticas atonal e dodecafônica, mais próxima das pesquisas desenvolvidas na França:

> [...] Ilmo. sr. Maestro Camargo Guarnieri [...] Quanto ao folclore, mesmo reconhecendo sua importância, estou de acordo em parte com a opinião de v. s. Acho que o nacionalismo deve ser cultivado, sim, mas com moderação; de outra forma pode prejudicar a originalidade do compositor quanto a idéias, estilo, personalidade. Considero o folclore um ramo da música, útil, mas dispensável para a composição de obras de valor. Nem vejo também porque um artista não possa tirar proveito do que é “belo” mesmo quando colhido fora do próprio país. [...] Quanto à dodecafonia, eis minha opinião: Jamais gostei da música atonal; acho porem devê-la tolerar. Idem quanto à politonia, a qual, aliás, creio mais admissível que aquela. O rumo a ser adotado pelos compositores seria o desenvolvimento da música modal, modulações modais e tonais-modais, bimodalidade (como não há muito tempo tive ocasião de escrever em alguns artigos para a “Revista de Musica Sacra”). [...] Agora na atual dodecafonia, não se trata mais apenas de atonalismo, elevado do extremo, mas de um “sistema de composição” que não tolero. Não é mais Arte, é um “Jogo” de sons que prejudica a Arte [...] Enfim: não é música; é um estado patológico da musica que poderíamos chamar de “dodecafonia”... (in AQUINO, 2000, Anexo IX).

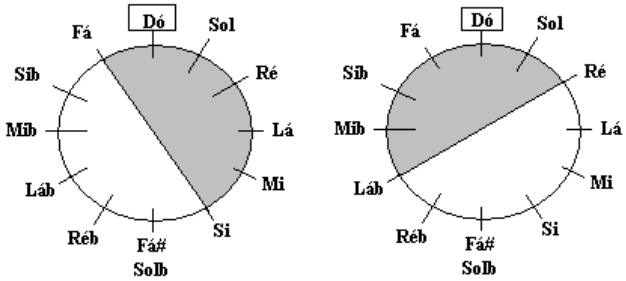
Como se vê, a predileção de Franceschini pela música modal não se limita ao simples resgate da mesma, mas ao seu desenvolvimento. Este desenvolvimento pode melhor compreendido em seu artigo citado no texto acima, publicado na revista Música Sacra de Petrópolis. Nele, Franceschini (1946) apresentou uma explicação geral dos modos, fez considerações sobre seu uso nas diversas culturas e passou a discorrer sobre a teoria de Maurice Touzé.

De acordo com esta teoria, um modo seria tanto mais “triste” se a maior parte das notas que o compõem estivesse situada à sua esquerda no ciclo – diminuição de sustenidos e aumento de bemóis – e tanto mais “alegre, intenso e vigoroso” quanto estivesse à sua direita – aumento de sustenidos. Como se percebe, esta teoria se vale de um dos principais meios utilizados na compreensão das relações tonais, o ciclo de quintas, para explicar a música modal. A teoria deriva, provavelmente, da associação do modo maior à alegria e ao vigor e o modo menor, à

tristeza. Isto se deduz não só se observando as tonalidades de Dó maior e seu homônimo menor, como da própria classificação dos modos em muito menor, menor, pouco menor, neutro, pouco maior, maior e muito maior.

Para aplicá-la aos modos eclesiásticos, Maurice Touzé escreveu cada um dos modos a partir da nota Dó, ou seja, Dó passou a funcionar como *finalis* e preservaram-se as relações intervalares dos modos eclesiásticos. Feito isto, as notas de cada modo eram dispostas no ciclo das quintas e destacada a região onde se encontravam (Anexo B).

Figura 1 – Disposição das notas dos modos *Dó maior* e *Dó menor* – respectivamente – de acordo com a teoria de Maurice Touzé.



Aquino (2000, p.58) mencionou uma carta dirigida a Mário de Andrade, de 20 de janeiro de 1939, na qual Franceschini fazia considerações acerca dos estudos de Touzé. Franceschini considerava esta teoria universal, mas constatou que nas obras recolhidas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* ela não se aplicava e chegou a questionar "Porque será esta infração à lei universal das quintas e dos modos?"

Furio Franceschini provavelmente teve acesso à teoria peculiar de Maurice Touzé ([s.d.], p.1-9) por meio de Vincent D'Indy, com quem estudou na França e a quem o livro *Précis de Musique Intégrale* foi dedicado. É importante notar que a teoria não é passível de comprovação, pois o *ethos* que buscou quantificar por meio de relações entre os graus é subjetivo. A teoria de Touzé certamente não logrou o êxito esperado no meio musical, pois sua obra é hoje praticamente desconhecida. Contudo, se buscou encontrar, neste trabalho, traços da aplicação desta teoria nas missas, já que Franceschini demonstrou alguma convicção de sua validade ao classificá-la de "lei universal". No Anexo B deste trabalho encontra-se a tabela de classificação dos modos eclesiásticos a partir da teoria de Touzé ([s.d.], p. 28).

Franceschini (1946, p. 185) também deixou claro que a música modal ainda era um caminho inexplorado, pois se era fato que alguns compositores "clássicos, românticos e atuais" haviam utilizado os modos de forma esparsa em suas composições, as centenas de modos existentes

ainda permaneciam inexploradas. Alguns caminhos que sugeriu para esta exploração foram a harmonização modal – considerando apenas as notas presentes nos modos –, a transposição dos modos, o uso do que chamou de “modos de fantasia” – modos mesclados com cromatismo –, a modulação ao modo oposto (plagal), modulação entre modos construídos ou não sobre uma mesma *finalis*, e a modulação entre modos e tonalidades. Duas restrições relativas à musica sacra feitas por Franceschini são interessantes: contrastes vivos entre modos diversos baseados num mesmo tom – ou seja, com a mesma *finalis* – e a bimodalidade, ou seja, sobreposições de dois modos diversos. As teorias desenvolvidas por Franceschini certamente se refletiram em suas composições. Ele próprio citou suas variações para órgão sobre o tema gregoriano *Veni creator spiritus*, em que utilizou modulação entre modos. Nas composições de suas missas percebe-se o uso de harmonização modal e ausência quase completa de cadências autênticas, que as afirmassem como música tonal. Esta ambigüidade foi também explorada na obra sacra de Alberto Nepomuceno, segundo Goldberg (2006).

1.2.2 Ritmo livre e ritmo medido

A valorização do canto gregoriano não se nota apenas nos textos sobre a música modal, mas também no que diz respeito ao ritmo: “De algum tempo a esta parte, agitava-me o cérebro a hipótese de uma grandíssima influência do ritmo livre na música do futuro” (FRANCESCHINI, 1911, p. 3).

Franceschini escreveu um texto sobre os ritmos livre e medido com o intuito de aclarar as recentes pesquisas realizadas na França sobre o assunto. O ritmo livre que Franceschini via como passível de aplicação na “música do futuro” teve lugar central nas pesquisas sobre o canto gregoriano. A monja passionista Irmã Marie Rose (1963, p.13-19) apresentou, na introdução de seu manual de canto gregoriano, um histórico da pesquisa sobre o ritmo gregoriano. Segundo a religiosa, ao longo do século XIX, diversos pesquisadores foram adeptos da teoria mensuralista do cantochão, ou seja, cada qual buscava imprimir, a seu modo, as noções de divisão de tempo, periodicidade, acentuação e, conseqüentemente, fórmulas de compasso no gênero musical. Dentre os autores que seguiram por esta linha, destacaram-se o padre Dechevrens, Houdard, Dom Jeannim e Dom Ferretti.

A linha dos partidários do ritmo livre surgiu com Dom Pothier, no mosteiro beneditino de

Solesmes, na França. Segundo o beneditino, o ritmo do canto gregoriano era determinado pelo ritmo prosódico, ou seja, as acentuações do texto deveriam coincidir com as acentuações e durações musicais mais longas. No mesmo mosteiro, Dom André Mocquereau – com quem Franceschini estudou em 1910 – desenvolveu, a partir da teoria de Pothier, seu tutor, a teoria do ritmo livre musical, em parcial oposição à teoria do ritmo livre oratório de Pothier. As regras da teoria de Pothier foram assim sintetizadas por Marie Rose (1963, p.16-17):

> 1.° exclusão de toda medida ou de quadro métrico regular;
> 2.° assimilação ao ritmo livre do discurso, cujas notas e sílabas têm valor indeterminado, sendo a proporção apenas determinada pelo instinto natural, sem regras fixas;
> 3.° papel exclusivo dado ao acento tônico da palavra, no canto silábico; e no canto ornado, à primeira nota do Neuma. Este equivale ao que é o acento para a palavra. Donde se infere que, assim, este ritmo oratório tem por base não a quantidade, mas a intensidade, como queriam os mensuralistas. Enfim, o ritmo é considerado como a sucessão de tempos fortes e tempos fracos;
> 4.° preponderância do texto sobre a melodia ou subordinação do elemento musical ao elemento verbal;
> 5.° enfim, atenção dada quase exclusivamente às divisões importantes do fraseado – incisos, membros e frases.
> Para D. Pothier o número e a proporção se devem sentir mais no princípio e no fim das divisões... sem procurar perfeição rítmica no meio das frases...

A teoria de Pothier revela uma preocupação que se fazia sentir, por exemplo, em manuscritos gregorianos da Idade Média: a de associar elementos de retórica ao canto gregoriano. Lorenzo Mammi (1999, p.28-29) comparou a moderna notação gregoriana – em neumas[17] e com quatro linhas – àquela utilizada em um manuscrito encontrado no Mosteiro de Saint-Gall – localizado onde hoje é a Suíça – do século IX. Segundo Mammi, se a notação medieval não se ocupava de detalhes hoje considerados essenciais, como a notação precisa dos intervalos. Por outro lado, a moderna notação gregoriana não dá conta de expressar elementos retóricos, como a indicação *celeriter* – feita por um "c" sobre o texto, que indica rapidamente ou em velocidade normal – e a *teléia*, um sinal de pontuação de origem bizantina que representava o final de uma frase.

Se a teoria de Pothier já havia representado um salto qualitativo em relação à execução do cantochão que até então se praticava – notas repetidas e marteladas –, havia ainda imprecisões rítmicas na maneira de executar por ele proposta. Mocquereau percebeu esta imprecisão e viu que mesmo em sílabas átonas de finais de frases muitas vezes havia grande quantidade de notas – melismas – contrariando a teoria da preponderância do acento verbal como a sílaba mais valorizada. Mocquereau então propôs que o ritmo livre existia, mas suas características eram musicais, ou seja, cada grupo *neumas* deveria corresponder a um ritmo e a uma inflexão

[17] Neuma é o nome dado à representação das notas ou grupos de notas na notação gregoriana.

específicos. A tabela de correspondências apresentada pela Irmã Marie Rose encontra-se no Anexo C da dissertação. Eis o resumo das novas regras, propostas por Mocquereau para o ritmo livre musical, os “princípios fundamentais do Método de Solesmes”:

> 1.° Natureza propriamente musical e não oratória, do ritmo gregoriano.
> 2.° Precisão absoluta, em todos os graus da síntese:
> a) tempo primário ou tempo simples indivisível, ou igualdade da prática das notas e das sílabas.
> b) ritmos elementares e tempos compostos, binários e ternários com sua unidade orgânica e sua economia interna;
> c) ritmos compostos;
> 3.° Independência absoluta do ritmo e da intensidade;
> 4.° Donde, independência absoluta do ictus rítmico e do acento tônico, e liberdade total do ritmo;
> 5.° Subordinação do elemento verbal ao elemento musical;
> 6.° Nuances expressivas tradicionais, de acordo com as indicações concordantes dos manuscritos mais antigos (ROSE, 1963, p.18-19).

No texto publicado em 1911, Franceschini definiu o *ritmo livre* por exclusão: aquele não passível de divisões e de periodicidade de acentuação como a música mensurada, mas onde se alternam as sucessões binárias e ternárias (redução última do ritmo moderno). Note-se que o compositor se refere a ritmos simples e compostos, ou seja, aquilo que chamou de sucessões para o ritmo livre, nada mais são que as fórmulas simples e compostas dos compassos da música mensurada. A solução para a execução contrapontística – de várias linhas melódicas simultâneas – deste ritmo foi assim proposta pelo compositor:

> Bastaria – é uma solução que alvitro – admitir a colcheia e a semínima como tempo primário fixo, (base) sempre conservando, entretanto, a sua subdivisibilidade. Poder-se-ia manter as medidas binárias e ternárias livres de alternarem-se, as barras de divisão, e para maior simplificação, suprimir as freqüentíssimas indicações numéricas do tempo, 2 e 3, excogitando um sinal equivalente à barra de divisão, por exemplo: linha ponteada vertical , para indicar o compasso binário, linha continuada vertical , para indicar o compasso ternário, Ou também: traço fino para indicar o compasso binário, traço mais grosso para o compasso ternário (fig. 7).
> Poder-se-ia também omitir as barras de divisão quando as sucessões binárias e ternárias se seguem iguais, e apenas transcrevê-las no caso de mudança dessas sucessões. (fig. 8). (FRANCESCHINI, 1911, p.18-19, transcrição literal).

As figuras demonstravam exatamente o que foi enunciado: uso de barras finas para sucessões binárias e grossas para sucessões ternárias e ausências de barras para sucessões iguais. O uso deste do ritmo livre se deu na *Ave Maria* dedicada a Nossa Senhora da Penha (Anexo D) publicada de duas formas: sem barras de compasso e com barras e mudanças constantes nas fórmulas.

Franceschini via no ritmo livre, em 1911, uma aspiração dos compositores do período: maior liberdade em relação à acentuação das fórmulas de compassos. Em texto posterior, publicado na revista Música Sacra de Petrópolis, Franceschini (1948c) respondeu à carta de “um

prezado amigo” não identificado por nome, que gostaria de saber como dar o mesmo valor às notas escritas em ritmos binários ou ternários “compondo modernamente com fundo gregoriano”. Isto deixa claro que compositores de música sacra do período também haviam aderido ao uso do ritmo livre em suas obras.

A resposta dada por Franceschini (1948c, p.161-162) começou citando o fato deste amigo não ter feito referência ao “compasso 5/8”, “em que as 5 colcheias são todas de valor igual”. A proposta era a de que se colocasse em cima ou embaixo da clave a unidade de tempo adotada, se semínima ou se colcheia e que não se utilizasse barras de compasso, mas, no caso de colcheia, as seqüências binárias ou ternárias fossem reunidas pelas bandeirolas. No caso de composições escritas a várias vozes, poderiam ser utilizadas as barras e fórmulas de compasso. O exemplo dado por Franceschini (1848c, p.162) demonstra não apenas que estava correto ao afirmar que os compositores do século XX se utilizariam de tal recurso, mas também que o compositor conhecia as obras de linguagem “moderna”, ou seja, da primeira metade do século XX: “assim preferiu escrever Stravinsky na primeira parte de sua Petrushka, em que se encontra indicação de uma série sucessiva e imediata dos seguintes compassos: 1/4, 3/8, 4/8, 5/8, 3/8, 4/8, 2/8, 5/8”. Cita também a subdivisão da fórmula 7/8 ora em 3+2+2, ora em 2+2+3 no final do *Pássaro de fogo*, também de Igor Stravinsky.

O uso de motivos retirados do canto gregoriano nas missas de Franceschini é recorrente, razão pela qual os textos sobre o ritmo livre se fazem necessários. Nas missas se buscará perceber como foi feita a transição do *ritmo livre* gregoriano para aquele *medido*, da polifonia. Outro aspecto a ser enfocado é o acompanhamento instrumental: se a música sacra deveria ser essencialmente vocal, pelas determinações do *Motu Proprio* de Pio X, não se deve esquecer, por outro lado, o papel do órgão no acompanhamento desta música. Para o presente estudo, a relação entre Franceschini e o instrumento é fundamental para que melhor se compreenda as missas. Deste modo, serão agora enfocados dois artigos também publicados na revista *Música Sacra* de Petrópolis: no primeiro, Franceschini fez uma extensa defesa do uso do órgão tubular em detrimento do eletrônico e no segundo, enfocou o papel do órgão tubular como acompanhamento à música vocal.

1.2.3 Furio Franceschini e o órgão

A relação entre Franceschini e o órgão – instrumento que o *Motu Proprio* de Pio X determinou como aquele oficial da Igreja Católica Romana – foi amplamente explorada na tese de José Luis de Aquino (2001), contudo este assunto não poderia passar em branco neste trabalho, já que as seis missas aqui abordadas foram escritas com acompanhamento de órgão.

Na série de artigos intitulada *Ao Rei dos Reis o Rei dos Instrumentos: em prol do órgão tradicional na Igreja*[18], Franceschini (1948b), deixou importantes impressões daquilo que considerava ser o órgão apropriado para a liturgia católica. Primeiramente, seus registros deveriam ser formados de registros de fundo – principais, flautas e bordões – misturas e *ripieni*[19]. O órgão dentro da igreja deveria ser o tubular:

> Na igreja nada substitui um bom órgão litúrgico de canos sonoros: nem o harmônio, nem a orquestra, nem algum dos vários tipos dos assim chamados órgãos eletrônicos, órgãos de lâmpadas elétricas e alto-falantes, mais úteis e próprios para cinemas, estações de rádiom algum teatro, e para uma ou outra circunstância especial. [...]
> Sinos na torre, para os sons que devem se propagar ao longe chamando os fiéis; órgão no interior da igreja, para auxiliar a rezar, louvar a Deus. [...]
> Parece-nos agora ouvir mais uma objeção:
> "Faltam-nos pessoas habilitadas para tocar tais órgãos"!
> Eis a resposta: "Impossível haver bons organistas se faltarem instrumentos onde possam estudar e se aperfeiçoar!" (FRANCESCHINI, 1948b, p.63-64).

O artigo prossegue com sugestões para organistas que não estejam habituados à pedaleira e à registração do instrumento – pianistas que fossem tocar órgão – sobre como obter bons resultados sonoros. Na continuação do artigo publicada quase um ano depois na mesma revista, Franceschini prosseguiu seu discurso de defesa do órgão tubular e afirmou tratar do assunto com seus alunos no seminário, para quando se tornassem padres, não caíssem no erro de adquirirem órgãos eletrônicos no lugar de órgãos "realmente litúrgicos".[20]

Franceschini (1949, p. 41) relatou um concerto ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo no qual, graças à oscilação da corrente elétrica, o órgão eletrônico que acompanhava o coro teve que interromper sua parte durante o concerto[21]. Seus argumentos variaram, em suma, entre a

[18] O artigo foi republicado no *Boletim Informativo da Associação Paulista de Organistas* nos meses de abril a junho de 200.
[19] O órgão que pertenceu a Franceschini – hoje instalado no Instituto de Artes da UNESP – possui vários destes registros e não possui qualquer registro de lingüeta. A ausência de registros de lingüeta – ou palheta – é própria dos órgãos italianos.
[20] Franceschini (1947a) chegou a escrever um artigo com orientações a serem observadas para a instalação de órgãos tubulares nas igrejas.
[21] Sequer poderia imaginar o maestro que, na reinauguração do órgão tubular do mesmo teatro, mais de cinqüenta anos depois, fato semelhante aconteceria com o instrumento tubular, mas por razões que nada tinham a

vulnerabilidade do instrumento eletrônico, razões financeiras e a citação de outros autores, transcritas também no quarto capítulo deste trabalho, no item dedicado à utilização litúrgica do órgão e de outros instrumentos musicais. Como Roma foi imposta como um modelo para todas as igrejas católicas no período, Furio lançou mão do argumento de que após receber de presente um órgão eletrônico, o Vaticano o cedeu para a rádio, sequer cogitando a possibilidade de sua utilização na Basílica de São Pedro.

Uma solução proposta por Franceschini (1949, p. 21) em seu último artigo seria o uso de microfones para amplificar o som do harmônio. Neste mesmo artigo apresentou seu último argumento para a proibição do órgão Hammond: na mesma forma que o saxofone, seu som poderia evocar a idéia de rádios e cinemas. Aqui se percebe o fato de Franceschini acreditar em uma sonoridade sacra autêntica e dissociada da música profana.

Uma vez que o canto gregoriano era, na primeira metade do século XX, o modelo musical sacro, Franceschini (1948a) escreveu um texto explicando o caráter que deveria do acompanhamento realizado ao órgão. Apesar de reconhecer que o ideal seria que este gênero prescindisse de acompanhamento ao órgão, o maestro descreve seu modo de acompanhar: duplicando a melodia e apenas completando a harmonia de forma diatônica, ou seja, sem a introdução de notas alheias ao modo em que foi escrito. Em outras palavras, o órgão não usaria os chamados “modos de fantasia” no acompanhamento[22].

O último texto analisado é importante porque está diretamente relacionado à compreensão da *Missa Cristo Rei*, composta posteriormente ao Concílio Vaticano II e porque se refere a uma das questões centrais deste trabalho: como o conhecimento das missas de Furio Franceschini pode contribuir para a compreensão da música litúrgica de hoje.

1.2.4 Sobre a música pós-conciliar

Franceschini contava com noventa e quatro anos quando Dom Paulo Evaristo Arns (1974), então arcebispo de São Paulo, publicou um artigo intitulado *A música e a mensagem* no semanário *O São Paulo*. Arns considerava aquele período como uma transição da “era pré-conciliar” para uma em que a música sacra iria se adaptar às exigências do Concílio Vaticano

ver com a energia elétrica, mas por problemas na reforma (cf. CARCANHOLO & MARCONDES, 2001).
[22] Vide item 1.2.1 sobre a música modal.

II. Deste modo, além de seu artigo, solicitou a especialistas[23] suas opiniões sobre o tema. Antes, porém, de adentrar o texto de Franceschini, é importante conhecer a opinião do arcebispo sobre o tema:

> Na era pré-conciliar, interessava sobretudo a música adulta. Nossos compositores se esmeravam em imitar a Europa, pela criação de músicas solenes, polifônicas, interpretando as diversas partes das celebrações litúrgicas.
> Hoje, verificamos verdadeira floração de música, sobretudo entre o mundo jovem, ou para o mundo jovem.
> [...] Seria no entanto necessário que os temas de justiça, solidariedade, paz e amor chegassem a cobrir o ano todo, e as manifestações mais vitais do homem de hoje.
> [...] Ao mesmo tempo que é universal, a música sacra terá que ser muito brasileira, muito atual, para assim falar coisas que ninguém sabe exprimir, mas que todos precisamos [...] (ARNS, 1974, p.7).

Quando fala na ampliação dos temas de justiça, solidariedade, paz e amor, o arcebispo refere-se à ampliação das mudanças musicais propostas no período da Quaresma com a Campanha da Fraternidade para todo o ano litúrgico. Esta campanha existe até hoje – apenas no período da Quaresma – e a cada ano refere-se a um novo tema. Os temas dos dez últimos anos tendem a ser menos políticos que os da década de 70; em 2011, por exemplo, o tema da campanha é *A criação geme em dores de parto*, que visa conscientizar os fiéis da destruição dos recursos naturais. Os temas da década de 1970, entretanto, eram mais sociais. Em 1974, ano em que foram publicados os artigos de Arns e Franceschini, o tema era *Reconstruir a casa*, voltado para os desabrigados.

Esta preocupação da Igreja com questões sociais decorre de um processo conhecido como *aggiornamento* – aproximação do presente –, que antecedeu o Concílio Vaticano II. Se até então a Igreja estava fechada em si mesma devido às idéias do Ultramontanismo, o referido movimento foi uma reaproximação entre a instituição e seus fiéis. Na América Latina, fez-se sentir esta aproximação de forma bastante intensa, com apelos do episcopado pela busca de uma identidade local e também nacional. Concomitantemente, era crescente entre o clero o número de adeptos da *Teologia da Libertação*, movimento que propunha mudanças sociais com base em princípios teológicos. No Brasil, o movimento teve como expoentes José Comblin, Gustavo Gutiérrez e Leonardo Boff.

É importante ressaltar desde já que as modificações propostas pelo Concílio Vaticano II foram bem menos radicais do que podem parecer no Brasil. O documento prescrevia apenas que os

[23] "Uns criticam, outros louvam o acento que se dá às mensagens e ao ritmo, e ao uso de instrumentos até pouco banidos do ambiente da Igreja. Como toda a música nova no Brasil, também as manifestações musicais da Igreja tendem a nacionalizar-se e até mesmo regionalizar-se. Por vezes também a superficializar-se. É por respeito às novas criações musicais que pedimos a diversos de nossos colaboradores neste campo que propusessem suas idéias a respeito de música e evangelização" (ARNS, 1974, p.7).

fiéis deveriam participar ativamente da liturgia, por meio de respostas e aclamações, mas mantinha o incentivo à prática coral. Uma leitura bastante particular realizada pelo clero latino-americano – no Brasil, pela CNBB – provocou mudanças mais radicais.

Dom Paulo Evaristo Arns era adepto do posicionamento da Igreja em relação às questões sociais e, em última análise, do pensamento da Teologia da Libertação. Isto justifica sua posição em relação à ampliação dos temas sociais e políticos dentro da liturgia. O resultado musical desta ampliação foi o aumento, para as missas, de cânticos que tratavam de questões sociais e a diminuição de textos bíblicos. Um refrão bastante representativo deste pensamento é o canto *Seu nome é Jesus Cristo e passa fome*.

Como seria de se esperar, a pratica da música coral teve séria diminuição – em quantidade de grupos corais nas igrejas, em qualidade e quantidade de cantores nos poucos que restaram –, já que esta função era considerada elitista, pois limitava a alguns a participação que deveria ser de todos. Apesar de nunca ter sido explícita nesta afirmação, textos da CNBB, como *Pastoral da música litúrgica no Brasil* (*in* DOCUMENTOS, 2005, p. 212), de 1976, deixam este posicionamento subentendido ao sugerir que o coro deveria "renovar-se com a liturgia no seu modo de ser, de atuar, em seu repertório, estilo, formação e mentalidade". Por esta razão, apesar de ter existido repertório coral pós-conciliar que se adequasse às exigências da Igreja latino-americana, como o uso de ritmos de origem popular, que identificassem o povo com suas raízes, este repertório não logrou êxito nas celebrações. Exemplos de obra coral que se adequavam a este novo pensamento do clero latino-americano é a *Missa Ferial* de Osvaldo Lacerda, concebida para o uso litúrgico, quando o compositor fazia parte da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB (LESSA, 2007) e a *Misa Criolla*, composta em 1963, pelo compositor argentino Ariel Ramírez[24]. Assim, se por um lado o pensamento Ultramontano é passível de críticas por ser eurocentrista, monolítico e contrário a tudo o que era próprio do catolicismo popular, por outro, o resultado desta "revolução litúrgica" proposta pelo episcopado brasileiro foi a aversão a toda forma de prática musical que pudesse ser considerada erudita ou que ao menos tivesse alguma pretensão artística.

Note-se que quando aqui se fala de pretensão artística, o autor da dissertação não associa a falta de qualidade que se observa na música católica atual – produzida a partir da década de 1970 – à intenção do clero latino-americano em estabelecer uma identidade local. Passível de crítica é a idéia de que as massas "pouco estudadas e desconhecedoras dos códigos da cultura

[24] Cada movimento desta missa foi escrito em um ritmo tradicional latino. O *Kyrie* como *Vidala-baguala*, o *Gloria* como *Carnavalito*, o Credo como *Chacerera trunca*, o *Sanctus* como *Carnaval Cochabambino* e o *Agnus Dei* em *estilo pampeano* (RAMÍREZ, [19--]). Gravação disponível na internet (RAMÍREZ, 2007).

erudita” deveriam ser privadas destes códigos porque jamais lhe seriam acessíveis. Em outras palavras, o discurso da revolução era também um discurso da estagnação. A extinção de uma comissão de música sacra de “eruditos” é um exemplo disto:

> Assim, a existência de uma comissão formada para pensar a música pós-conciliar no Brasil perdia seu sentido. Sob a nova ótica, os componentes da comissão estariam impondo uma cultura estranha a uma massa pouco estudada e desconhecedora dos códigos da cultura erudita, isto é, não se quebraria a relação dominador versus dominado (AMSTALDEN, 2001, p.188).

Como se vê, o pensamento da Teologia da Libertação expressa o dualismo entre classes dominante e dominada próprio do marxismo, que foi uma de suas bases ideológicas. No pontificado de João Paulo II – considerado extremamente conservador – o movimento foi dissolvido e a Arquidiocese de São Paulo sofreu considerável diminuição de sua extensão territorial, visando diminuir o poder do ainda arcebispo, Dom Paulo Evaristo Arns (SOUZA, 2005). Em contrapartida, movimentos tradicionalistas ganharam força, bem como a *Renovação Carismática Católica*, que apesar de ter origem no meio evangélico, foi bem aceita pela Igreja Católica em razão de não ser um movimento politizado, mas voltado para as experiências religiosas individuais (PRANDI, 1997).

Esse *fechamento normativo* ocorrido no pontificado de João Paulo II gera questionamentos sobre um possível retorno ao Ultramontanismo, como foi o caso do texto de Contiero (2006). De acordo com a teoria dos sistemas de Luhmann, o tempo é um dos fatores que aumentam a complexidade do sistema, pois a tendência é que, com o passar do tempo, as informações vindas do meio se diversifiquem e, conseqüentemente, também a relação do sistema com seu entorno, tornando-se mais complexas.

Segundo dados do IBGE (1994), no primeiro senso realizado no Brasil, em 1872, não havia ninguém que se declarasse evangélico, o que só ocorreu em 1890, apontando cerca de 1% da população do país frente a 98,9% de católicos e 0,2% de outras religiões. Na década de 1950, os católicos eram 93,5% frente a 3,4% de evangélicos. Entre 1950 e 2000 esta proporção se alterou, chegando a 73,7% de católicos e 15,4% de evangélicos, segundo os dados do senso demográfico de 2000 realizado pelo IBGE (2004). Deste total de evangélicos apresentado no censo de 2000, aproximadamente 67,6% são de origem pentecostal (IBGE, 200-). Em contrapartida, de 0,5% declarados sem religião em 1950, houve um aumento para 7,4%, em 2000. As variações ocorridas entre 1950 e 2000 foram, em termos percentuais aproximados, uma diminuição de 21,1% dos católicos e um aumento de 450% dos evangélicos e mais de 1400% das pessoas que se declararam sem religião.

Como se vê, as ações propostas no pontificado de João Paulo II se fizeram sentir, no Brasil, num período em que a população de evangélicos aumentou consideravelmente, sobretudo daqueles de origem pentecostal. Se por um lado poderia não ser interessante a Igreja simplesmente fechar-se radicalmente em um novo Ultramontanismo – pois seu "público" acorria a novas práticas religiosas de liturgia bastante diversa –, por outro, não era do interesse do pontífice que os clérigos continuassem a difundir idéias de bases marxistas e que propunham, em última análise, uma interpretação diversa do cristianismo diversa que a Igreja até então pregara[25]. Segundo André Ricardo de Souza (2005, p. 21),

> O problema do avanço pentecostal exigiu a superação de explicações simplistas que rotulavam as igrejas evangélicas de seitas. Pesquisas sociológicas passaram a ser feitas para entender o encolhimento católico no Brasil [pelo Centro de Estatística Religiosa e Investigações Sociais – CERIS da CNBB].

O resultado foi a aceitação da Renovação Carismática Católica. O movimento muito se parece em sua forma de culto com as religiões evangélicas de origem pentecostal, pois enfoca a experiência de fé individual, a manifestação do Espírito Santo por meio de glossolalia – falar em línguas estranhas – repouso no Espírito, exorcismo e profecias. Segundo Souza (2005, p. 22), o que diferencia o movimento das práticas evangélicas pentecostais é a devoção a Maria. Ainda segundo o autor, para garantir que o grupo carismático não se separasse da Igreja, a cúpula católica no Brasil – CNBB – o aceitou, moderando, contudo, "excessos" em suas práticas religiosas. Uma característica fundamental que se percebe para a aceitação deste movimento no pontificado tradicionalista de João Paulo segundo é o afastamento que ele tem em relação às questões políticas. Segundo Prandi (1997), os adeptos da Renovação Carismática Católica acreditam que o mundo somente pode ser mudado a partir das mudanças interiores individuais e não mais da luta de classes, como acreditavam os adeptos da Teologia da Libertação.

Como foi dito, o tempo tornou as relações entre a Igreja e seu entorno mais complexas, sendo que outro fator foi envolvido na disputa por fiéis: a mídia. André Ricardo Souza (2005) fez

---

[25] O então cardeal Ratzinger (1984) – hoje Bento XVI – classificou a Teologia da Libertação como um "perigo fundamental para a fé da igreja". Dentre as razões para tal classificação estão os seguintes fatos: Essa teologia não pretende constituir-se como um novo tratado teológico ao lado dos outros já existentes; não pretende, por exemplo, elaborar novos aspectos da ética social da Igreja. Ela se concebe, antes, como uma nova hermenêutica da fé cristã, quer dizer, como nova forma de compreensão e de realização do cristianismo na sua totalidade. Por isto mesmo, muda todas as formas da vida eclesial: a constituição eclesiástica, a liturgia, a catequese, as opções morais; [...] A palavra redenção é substituída geralmente por libertação, a qual, por sua vez, é compreendida, no contexto da história e da luta de classes, como processo de libertação que avança, por fim, é fundamental também a acentuação da práxis: a verdade não deve ser compreendido em sentido metafísico; trata-se de "idealismo". A verdade realiza-se na história e na práxis. A ação é a verdade". Em outras palavras, a Teologia da Libertação minimizava a idéia da plena realização do cristianismo somente no *devir*, procurava adiantar tal realização no mundo terreno.

um estudo aprofundado da disputa entre as redes Globo e Record de televisão, que apoiavam respectivamente cantores católicos – principalmente o padre Marcelo Rossi – e evangélicos – destacadamente o bispo Marcelo Crivella, hoje senador da República. A simples aceitação e o incentivo à Renovação Carismática Católica não seriam suficientes para garantir a permanência dos fiéis que passaram a esvaziar as fileiras dos bancos das igrejas,

> Em dezembro de 1996, foi lançado o Projeto "Rumo ao Novo Milênio", um documento que apontava claramente o objetivo de aumentar o número de católicos praticantes, ressaltando que a adesão religiosa não é mais uma mera herança familiar, dadas as possibilidades de fé ao alcance das pessoas. Passou-se a escrever e falar sobre *inculturação*, um termo que designa, dentre outras coisas, a disposição da igreja [*sic*] de assimilar práticas e símbolos profanos, sobretudo da vida urbana, a seu enredo religioso.
> A Igreja Universal do Reino de Deus, de abominável passou a ser admirada, em determinados aspectos. Alguns padres chegaram a freqüentar templos dessa igreja e detectaram aspectos considerados positivos, portanto passíveis de incorporação. [...]
> Em meados da década de 1990, cresceu a adesão à proposta de uma liturgia mais alegre, de linguagem simples e, portanto, mais facilmente compreendida pelas camadas populares. De modo difuso e fragmentado, a Igreja Católica procurava aprender com a concorrente evangélica (SOUZA, 2005, p. 29).

Com todas as mudanças pelas quais passou a Igreja Católica no Brasil, desde o Concílio Vaticano II, a sua música também sofreu profundas modificações. Apesar da diferença profunda estabelecida entre a Teologia da Libertação e a Renovação Carismática Católica quanto às suas bases ideológicas, o resultado foi unilateral: a simplificação. Não apenas a simplificação, mas a perda do interesse nas novas composições. A música afetada pelos ideais da Teologia da Libertação tendia ao regionalismo, usando largamente ritmos próprios da música nordestina, ao passo que o segundo tende à música popular urbana, o *pop*.

Uma parcela que se supõe bem menor da população de católicos, os adeptos da liturgia pré-conciliar ou de uma liturgia mais tradicional, também não foi esquecida. No Brasil, surgiu a associação católica de direito pontifício *Arautos do Evangelho*, que em suas celebrações resgata obras dos séculos XV e XVI, com particular predileção por Palestrina. O grupo obteve esta situação particular no direito canônico – não é uma ordem religiosa, mas uma associação – em 2001, no Pontificado de João Paulo II. Seu carisma – característica principal de uma ordem ou congregação religiosa – é voltado para a devoção ao Santíssimo Sacramento (com a presença de Jesus Cristo na hóstia após a consagração), a Nossa Senhora de Fátima e ao papa. Esta última forma de devoção não apenas remete ao pensamento ultramontano, centralizado na figura do papa, mas em muito também lembra a Sociedade de Jesus, que tinha um voto particular de obediência ao papa. Este grupo teve, desde seu reconhecimento por João Paulo II, considerável crescimento e expansão em nível internacional e tem participado desde então das principais celebrações do pontífice romano.

Ainda no sentido do diálogo com os católicos tradicionalistas, a atuação do papa Bento XVI merece particular destaque. Quando ainda cardeal, apresentou uma série de críticas às reformas litúrgicas do Concílio Vaticano II, que resultaram em uma liturgia "fabricada", "artificial" e sem "desenvolvimento orgânico". Ratzinger chegou a defender a celebração com o sacerdote de costas para o povo e celebrou diversas vezes no rito tridentino após o Concílio Vaticano II. Suas celebrações nos últimos anos têm revelado a aplicação do que o próprio cardal Ratzinger denominou *hermenêutica da continuidade*. Esta hermenêutica propõe uma revisão de eventuais problemas teológicos gerados por excessivas simplificações do rito da missa que ocorreram no Concílio Vaticano II. Assim, Bento XVI não adotou uma atitude totalmente reacionária, mas um retorno ao passado para a "correção" do presente (DIAS, 2009, *passim*). Um documento representativo da hermenêutica da continuidade foi Carta em forma de *motu proprio* intitulada "*Summorum Pontificum*", redigida em 2008, por meio da qual reafirmou a possibilidade de que os padres celebrem missas em latim sem a necessidade do consentimento do bispo local.

Como se vê, a Igreja busca reafirmar, no presente, convicções políticas anteriores ao Concílio Vaticano II, como a condenação ao marxismo, aceitando e incentivando movimentos que podem ser considerados "tradicionais", cada qual de uma vertente. Isto demonstra a capacidade de adaptação do sistema a uma nova realidade mais complexa, buscando, entretanto, preservar sua identidade.

Do ponto de vista musical, se há alguma pluralidade, ela ocorre em âmbitos muito restritos, sendo que a grande maioria dos católicos ainda escuta na igreja músicas compostas baseadas apenas numa "estética do desespero", ou seja, sem qualquer pretensão artística, apenas com o intuito de atingir a maior quantidade possível de pessoas, mera reprodução da música de mercado. Chega-se aqui a um ponto ressaltado por Furio Franceschini em sua resposta ao pedido do cardeal Arns: a responsabilidade da Igreja na formação cultural de seus fiéis. Em sua carta, Franceschini (1974, p. 9) questionou se não seria melhor que se usassem, nas igrejas e seminários, versões traduzidas e adaptadas do texto litúrgico ao "invés de torturar os fiéis com certas 'músicas', carentes de qualquer inspiração, e execuções de um chocante e deseducativo primitivismo?". Esta possibilidade foi adotada, por exemplo, pelos monges beneditinos do Mosteiro da Ressurreição, no Paraná, que gravaram versões traduzidas do cantochão dos Salmos, liturgia da Páscoa e ofícios (RESSUSCITOU ALELUIA, 1998).

Franceschini não se mostrou contrário às novas exigências trazidas pelo *Concílio Vaticano II* – maior participação do povo e, conseqüentemente, uso ampliado do vernáculo –, mas à

qualidade artística das obras sacras produzidas no período. Sua justificativa se fundamentou no *Motu Proprio* de Pio X, que, segundo Furio, “muito embora antigas, não foram derrogadas as prescrições do Papa São Pio X”. Os princípios invocados foram o da santidade, do valor artístico e da universalidade que deveriam revestir a música de uso litúrgico.

Franceschini mencionou sua contribuição para a música pós-conciliar, a *Missa Cristo Rei*, destinada às solenidades maiores, porém a uma voz e de fácil apreensão por parte dos fiéis. Além de sua obra citada nominalmente, referiu-se a uma série de compositores “antigos e modernos, nacionais e estrangeiros”, cujo repertório restava praticamente esquecido na década de 1970. Aludiu a exemplos diversos de música litúrgica a serviço da evangelização, desde os jesuítas, no século XVI, até o uso que sua filha, a religiosa ir. Irene fazia de cantos sacros simples, extraídos, dentre outras fontes, de sua *Nova coleção de cantos sacros* (FRANCESCHINI, [1954]).

Assim, a visão que Furio Franceschini apresentou em seu texto não era a mesma sugerida pelo Ultramontanismo, monolítica e avessa às manifestações regionais, mas de um músico que se preocupava com a qualidade do repertório produzido e que tinha consciência de que a Igreja tinha participação na formação intelectual e cultural de seus fiéis.

Feita esta rápida apresentação do compositor e suas idéias, passa-se a uma análise mais aprofundada do período em que Franceschini atuou para então, no último capítulo, proceder ao estudo de suas missas.

2 OS MOVIMENTOS DE RESTAURAÇÃO

Este capítulo visa a uma ampla noção dos movimentos de restauração musical e institucional da Igreja com o intuito de compreender, nas missas de Furio Franceschini, um significado que está além de sua estrutura musical. Acreditando que a música não só pode ser afetada por ideologias, mas também é passível de expressá-las, procura-se aqui compreender as razões para o "triunfo da polifonia clássica" no início do século XX.

Não se propõe neste estudo uma abordagem profunda de cada movimento de restauração, mas a apresentar informações relevantes que permitam ao leitor perceber que, se por um lado houve alguma autonomia da restauração musical, esta somente se concretizou graças a interesses institucionais da Igreja.

2.1 ULTRAMONTANISMO

Segundo João Camilo Oliveira Tôrres (1968, p.109), a Igreja enfrentava, desde a reforma protestante, uma crise imposta pelo "espírito da modernidade". O século XVIII marcou, entretanto, o ápice desta crise, já que neste período a Igreja se viu atacada em todos os pontos de sua doutrina e organização. Em outras palavras, o *Iluminismo* constituía uma ameaça à Igreja institucionalizada. Observe-se que o Iluminismo não era exatamente anti-religioso, mas contrário à institucionalização. Na visão iluminista, Deus era apenas um "grande relojoeiro" que pôs o universo em funcionamento, mas caberia ao homem edificar o paraíso celeste no mundo. Nesta visão de mundo, "o pregador 'iluminista' seria, sobretudo, um instrutor" que aboliria de seu sermão os preceitos dogmáticos em detrimento de ensinamentos morais (WERNET, 1987, p.27-28). Ainda sob este prisma, afirmou Wernet (1987, p.28-29) que

> Esta interpretação da religião relativiza os limites entre natural e sobrenatural e minimiza o específico religioso; vê o mundo de maneira positiva e valoriza a tarefa terrestre, seja ela no setor econômico, político ou científico; leva a uma laicização da cultura religiosa e clerical, fazendo que o clero quase não se distinguisse nas atitudes e na vida de seus concidadãos leigos. Buscou-se uma religião afirmativa do mundo, reconhecendo o selo do divino nas realidades terrestres.

Esta *autocompreensão* da Igreja atrelada ao Estado era conhecida, portanto, como o

"catolicismo iluminista" ou, no Brasil e em Portugal, "catolicismo pombalino". A estreita relação que se estabeleceu entre Igreja e Estado em grande parte do Ocidente, onde o catolicismo era religião oficial pressupunha vantagens para ambos: ao passo que a Igreja legitimava o poder temporal, o século garantia à instituição a devida contraprestação: monopólio na educação, diferenciação entre sacerdotes dos leigos perante a lei e benefícios financeiros.

O catolicismo iluminista foi uma forma de *abertura cognitiva* aos estímulos do meio em que a Igreja se inseria. Se o Concílio de Trento havia regrado de forma rígida o funcionamento da instituição, o costume e a conveniência das alianças políticas conduziram ao atrelamento entre os poderes religioso e o temporal. Ocorre que, no século XIX, a situação mutuamente favorável se modificou. Tôrres (1968, p.112) afirmou que "a Igreja e os liberais queriam, cada qual a seu modo, a mesma coisa": a Igreja queria se livrar dos compromissos temporais e assim "proclamar sua transcendência em relação ao mundo", enquanto os liberais queriam um Estado laico. Esta separação implicaria mudanças para ambos. Tais mudanças se fizeram sentir, sobretudo, no século XIX.

2.1.1 A Igreja na segunda metade do século XIX

Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964, p.513-564) apresentaram uma visão abrangente da situação da Igreja Católica a partir da segunda metade do século XIX. O que se percebe é um discreto crescimento em poucos países – curiosamente, nos de maioria protestante –, mas na grande maioria, um combate à Igreja, das mais diversas formas. Apresenta-se uma síntese dos principais problemas enfrentados, agrupados por áreas e os países em que ocorreram.

Mudanças nos planos jurídico e político foram comuns em toda a Europa ao longo do século XIX: se o Iluminismo havia conseguido estabelecer até então algum diálogo com a Igreja, na segunda metade desse século, as idéias liberais começaram a atacar a instituição de forma mais veemente. Na Itália, sob a fórmula de *libera Chiesa in libero stato* do conde de Cavour[26]

[26] "Nos diferentes países (tanto poderia ser o drama do Padroado no Brasil, como os privilégios dos Imperadores na Áustria) havia vestígios pesados de situações antigas que se mostravam inaceitáveis para ambas as partes [Igreja e Estados nacionais]. O conde Cavour era responsável por uma fórmula que D. Pedro II aceitava, o Papa condenava e hoje entra para o rol das coisas óbvias: 'Chiesa libera in libero Stato'... Mas não é isto exatamente o que foi dito no Evangelho? É claro que havia cobras entre as flores e o 'stato libero' do conde Camillo Benzo di

a Igreja viu seus direitos – até então julgados “naturais” – tolhidos.

Nos diversos reinos que compunham a Itália antes da unificação, o governo papal era desacreditado, principalmente após a retirada das tropas austríacas do Estado Pontifício. O foro eclesiástico, que diferenciava, no plano jurídico, clérigos dos demais civis, foi abolido, ainda em 1850, no Estado Sabaudo, que viria a se integrar à Itália. O Estado Pontifício foi reduzido a um terço de sua extensão original após a invasão de Roma, inclusive do quarteirão do Vaticano. Com a derrota de Napoleão III, protetor do Estado Pontifício, os piemonteses procederam à invasão. Em 13 de maio de 1871, a lei das garantias reconhecia a inviolabilidade dos direitos de soberano do papa, dando-lhe para uso os palácios do Vaticano e do Latrão, além de três milhões e duzentas e cinqüenta mil liras por ano como renda anual. Dois dias após a apresentação da lei, Pio IX recusou-a e tornou-se um “prisioneiro do Vaticano”. Em junho de 1871, Roma tornou-se a capital da Itália, sob um governo temporal.

As separações entre os Estados nacionais e a Igreja – tida até então, nestes países, como religião oficial – foram bastante comuns neste período. Ocorreram na Suíça, França, Canadá, Estados Unidos, Chile, Brasil, México, dentre outros. Na Península Ibérica, a Espanha teve uma ruptura parcial com Roma, já em Portugal, a separação entre Estado e Igreja foi completa, inclusive com a violação do direito de propriedade da Igreja.

Tôrres (1968, p.112) atribuiu aos ideais ultramontanos da Igreja e liberais dos Estados nacionais igual interesse na separação. Não se pode, entretanto, concordar integralmente com este autor, uma vez que sendo vantajosa para a Igreja uma situação, parecia não haver maiores problemas em firmar alianças e preservá-las.

A *Kulturkampf* ou luta de idéias[27] foi um amplo conjunto de leis que versavam sobre a separação entre Estado e igreja, ensino laico, expulsão dos jesuítas e demais ordens religiosas, extinção do foro privilegiado para o clero e determinavam interferências do Estado no poder disciplinar da Igreja e na formação de seus sacerdotes. As leis prussianas que versavam sobre assuntos religiosos foram declaradas nulas por Pio IX em 1875, para a Igreja naquele país. A *Kulturkampf* também aconteceu em outros territórios de língua alemã. Na França, México e outros países existiram leis semelhantes.

Cavour poderia significar, como entre nós, no regime de 1891, proibição do ensino religioso, ausência de assistência religiosa às forças armadas, etc” (TÔRRES, 1968, p. 111). “Por direito de Padroado entende-se o conjunto de privilégios com certas incumbências que, por concessão da Igreja Romana, correspondem aos fundadores de uma igreja, capela ou benefícios. Entre os privilégios, destaca-se o direito à apresentação de arcebispos e bispos. O padroado não é diretamente uma instituição regalista, mas através dele introduziram-se facilmente abusos regalistas” (WERNET, 1987, p. 18).

[27] Tradução literal para a expressão alemã, utilizada pela primeira vez em 1873.

No campo da educação, em que a Igreja tinha primazia, foi declarado o ensino laico em Baden, na Alemanha, em 1876. O mesmo ocorreu na Áustria, Suíça, Bélgica e outros países. Na Rússia, a educação e a Igreja do império sofreram uma "russificação", ou seja, tornaram-se nacionais. A Igreja Romana cedeu lugar à Católica Ortodoxa Russa. No Brasil, o fim oficial do ensino religioso se deu com a Constituição de 1891, totalmente laica.

O nacionalismo foi uma dificuldade encontrada pela Igreja Romana em diversos países, não apenas na Rússia. Nos Estados Unidos, chegou a ocorrer um cisma com o chamado "americanismo". A doutrina disseminada em toda a América do Norte propunha um acordo quase total entre a *cultura moderna* e a doutrina da Igreja. Sua prática se voltava muito mais para o individual e para uma "relativa mitigação dos princípios de autoridade", o que contrariava as pretensões de Roma de ser o centro religioso da Igreja Católica.

Em países como a Holanda, neutra do ponto de vista religioso, o ensino religioso foi permitido em escolas particulares. Este país serviu de exílio para muitos religiosos católicos durante a *Kulturkampf* da Alemanha[28].

O casamento civil foi outra derrota da Igreja, que até então exercia funções administrativas nos Estados. Foi decretado inicialmente na Alemanha e Áustria e depois em outros países.

Houve também uma separação entre a Igreja e um grupo de sacerdotes e leigos que se opunham à doutrina da infalibilidade do magistério papal, os *velhos-católicos*. Na Suíça, com a *Kulturkampf* várias igrejas foram entregues a esse grupo. Outra dissidência ocorreu na Polônia: os *mariavitas* – considerados "fanáticos" pela Cúria Romana – buscavam viver em rígida imitação da vida de Maria e pautavam suas crenças por pretensas visões e revelações. Na Lituânia este grupo se uniu por algum tempo aos *velhos-católicos*, mas logo se separaram.

Os Jesuítas, sociedade de religiosos fundada por Inácio de Loyola, foi especialmente perseguida em diversos países neste período. A Companhia de Jesus, a pedido de diversos reinos católicos, dentre eles, Portugal, foi suprimida por Clemente XIV, em 1773, e só foi restaurada em Parma, em 1794, Nápoles e Cecília, em 1804 e no resto do mundo, em 7 de agosto de 1814. Contudo, uma vez restaurada, não tiveram grande aceitação nos continentes europeu e americano. No Brasil, já haviam sido expulsos por Pombal e, na Europa, sua expulsão ocorreu na Alemanha, Suíça, França e Portugal. A Noruega, apesar de permitir as ordens religiosas, proibiu apenas a permanência dos jesuítas em seu território. É importante

[28] Paradoxalmente a Igreja só progredia em países de maioria protestante: Inglaterra, Holanda, Estados Unidos, de certo modo na França, país que, desde os dias da Revolução, o mundo oficial era mais ou menos hostil (TÔRRES, 1968, p.112).

notar que os religiosos da Companhia de Jesus foram veementes defensores do "catolicismo renovado", ou seja, das determinações do Concílio de Trento, desde o concílio. A figura da sociedade de religiosos foi então associada também ao Ultramontanismo – que se pautava pelos princípios tridentinos – e, portanto, combatida pelos liberais.

Outros pontos de desvantagem para a Igreja foram a permissão do divórcio, a criação de cemitérios não-religiosos, a proibição de sacerdotes e religiosos assumirem cargos públicos, a administração estatal de igrejas, a espoliação do patrimônio de ordens religiosas e igrejas, fechamento de conventos e igrejas, nomeações ou indicações estatais de bispos e a relação entre Estado e outras religiões ou grupos, como os protestantes, os ortodoxos e os maçons.

Uma explicação dada para a hostilidade do liberalismo à religião se funda em três colunas: 1. a liberdade de consciência, contraditória em relação à Igreja, que se julgava detentora da verdade; 2. o liberalismo econômico, que contrariava os princípios católicos de condenação à usura; 3. o Direito Divino dos reis, uma vez que os liberais defendiam a democracia e o regime republicano (TÔRRES, 1968, p.105-109).

Tôrres (1968, p.110) resumiu a situação da Igreja dentro e fora de Roma quando disse que a "imagem da Igreja Católica, no quartel derradeiro do século XIX, era o mais melancólico [*sic*] possível: prestes a desaparecer, voltava às catacumbas romanas de onde havia saído".

2.1.2 Romanização

Apesar da diversidade de usos do termo Ultramontanismo em diversas situações da Igreja Católica no correr da história, deve ser aqui entendido como a *autocompreensão* da Igreja que surgiu "ligada ao período da Santa Aliança,[29] repudiando a cultura iluminista e a experiência da Revolução Francesa" (WERNET, 1987, p.14). Os termos ultramontano e Ultramontanismo vêm do fato já mencionado de os bispos franceses terem manifestado sua obediência às ordens vindas de Roma. Ultramontano era, portanto, um adjetivo utilizado "com o sentido explícito de indicar, na rosa-dos-ventos, 'o ponto de referência e fidelidade' para os católicos", "o local situado além dos Alpes" (RODRIGUES, 2008, p.15). Com a chamada

[29] Movimento formado em Paris, em 26 de setembro de 1815, entre os monarcas da Prússia, Áustria e Rússia, e posteriormente fortalecido pela adesão de outros governantes europeus.

romanização,[30] o termo passou a ser usado no sentido inverso, para expressar a autoridade que emanava de Roma para além das montanhas do norte da Itália.

Ainda de acordo com Wernet (1987, p.12), o Ultramontanismo é uma construção, um "tipo ideal" por meio do qual a Igreja buscou se revelar, "exagerando elementos específicos da realidade" para "selecionar características dela e as ligar entre si num quadro mental relativamente homogêneo". Wernet deixou claro que não existe apenas uma *autocompreensão* da Igreja, mas foram várias ao longo de sua história.

O primeiro dentre elementos priorizados na construção da imagem ultramontana está diretamente relacionado à idéia de homogeneidade à qual Wernet se referiu. Por sinal, o interesse em expressar a unidade, próprio do Ultramontanismo, não parece ter acontecido de forma tão clara em qualquer outro auto-reconhecimento da instituição. Segundo Gaeta (1997),

> Engendrado com a mesma concepção medieval unitária do Universo, esse catolicismo estava marcado pelo centralismo institucional em Roma, por um fechamento sobre si mesmo e por uma recusa de contato com o mundo moderno. [...] Com uma rigidez hierárquica, reproduzida também pelas mais distantes células paroquiais, o ordenamento ultramontano aspirava a uma univocidade entre a Europa, Ásia, África e América. [...]
>
> Nesse sonho unitário não se configuravam as incompatibilidades e as alteridades identitárias. Na busca do uno, diante do múltiplo social, manifestava-se a intransigência ante o plural, confrontando-se, na verdade, com o próprio lugar da história que é, por excelência, o lugar da divisão e dos choques de valores. De maneira análoga à sociedade das abelhas, afastava-se a diversidade [...].

A descrição de Gaeta deixa clara uma característica fundamental do Ultramontanismo: a centralização da direção espiritual da Igreja na figura do pontífice romano, mais que em quaisquer concílios ou sínodos episcopais ou em influências de autoridades temporais. Deste modo, a restauração ultramontana, quando de sua implantação, foi também chamada de *romanização*, ou seja, de adequação das igrejas nacionais ao modelo romano. A unidade estava presente no idioma empregado nos ritos – latim em lugar do vernáculo –, formação do clero, hábitos de vida dos bispos e do clero e o modo como deveriam atuar em suas funções sacerdotais e missionárias. Tal unidade era garantida, de acordo com Rodrigues (2008, p.16), por meio de visitadores de cada um dos dicastérios eclesiásticos responsáveis por um determinado assunto que verificavam *in loco* a obediência às prescrições vindas de Roma.

Outras características da concepção ultramontana também foram ressaltadas por Gaeta

[30] Como "Ultramontanismo", o termo "Romanização" também tem diversas acepções ao longo da história. Pode representar a influência de Roma no primeiro século da era cristã ou, na acepção que aqui adotada, a eleição da Sé romana como um modelo para a uniformização da Igreja ao redor do mundo, quer em termos de liturgia, quer seja na organização institucional e até na vida que o clero deveria levar. A romanização é, portanto, um movimento posterior ao Ultramontanismo e motivada pelo pensamento ultramontano.

(1997): “a rejeição à ciência, à filosofia e às artes modernas, a condenação do capitalismo e da ordem burguesa, a aversão aos princípios liberais e democráticos, e sobretudo ao *fantasma destruidor* do socialismo”. A rejeição às artes modernas é um ponto fundamental a se ter em mente quando mais adiante for estudado o caráter historicisante do repertório musical *restaurista*. A Igreja tornara-se, portanto, supra-Estatal e dissociada do mundo, transcendente em relação a ele, como afirmou Tôrres (1968, p.112). Assim, o caráter espiritualizado da Igreja só viria a ser reforçado com os dois principais documentos que marcariam o período: por meio do *Syllabus errorum* (1864), a instituição havia proclamado sua transcendência em relação aos “vícios” da modernidade e no *Concílio Vaticano I* (1870), proclamara o pontífice infalível em questões relativas aos costumes cristãos e à fé católica. Além disto, o papa passou a ser considerado o “supremo juiz” sobre quaisquer controvérsias eclesiásticas. Deve-se notar, entretanto, que apesar de dissociada do mundo secular, a Igreja ainda se alinhava aos interesses das elites econômicas.

Diante do quadro que se observou no final do século XIX, o Ultramontanismo pode ser entendido como um *fechamento normativo* da Igreja, que buscava garantir sua identidade e a sobrevivência. Se os jesuítas tiveram fundamental importância séculos antes em garantir a sobrevivência da instituição após o Concílio de Trento com teólogos como Francisco Suarez (1545-1617), o *doctor eximius*, no novo *fechamento normativo* do século XIX, Trento permanecia uma referência. Como afirmou Gaeta (1997), o Ultramontanismo “construiu um arcabouço religioso destinado a se derramar ainda por todos os poros da sociedade”.

2.1.3 Ultramontanismo em São Paulo e no Brasil

Quando se pensa no catolicismo difundido no Brasil, deve-se ter em mente que a Igreja atrelava-se intimamente ao Estado português antes mesmo do Concílio de Trento, no século XVI. Segundo Paulo Castagna (2000, p.116-117), a estreita relação com Roma e obediência às prescrições tridentinas antes mesmo de sua emanação da Cúria Romana se justificavam pelo fato de Portugal e Espanha terem adotado Roma como centro de sua vida diplomática e, sobretudo pela necessidade de uma unidade religiosa no novo continente a ser colonizado. A harmonização em relação às prescrições do concílio foi tal que a produção musical ibérica do século XVII ficou conhecida como *maneirista* ou *estilo nacional*.

O catolicismo praticado neste período não era ainda o *iluminista*, mas *tradicional*. Esta prática religiosa era essencialmente luso-brasileira, medieval, social e familiar. Havia também o *catolicismo renovado* ou *catolicismo tradicional* que era romano, tridentino, individual e sacramental. Esta distinção feita por Riolando Azzi (*apud* WERNET, 1987, p.17) leva a supor que o alinhamento de Portugal aos princípios do Concílio de Trento iriam resultar na implantação do catolicismo renovado. Contudo, as bulas "*Dum diversas*" (1452), "*Romanus Pontifex*" (1455), "*Inter Coetera*" (1456) e "*Dum Fidei Constantium*" (1514) delegaram ao soberano português a tarefa de evangelizar os povos das terras descobertas e reconheciam, em contrapartida, sua autoridade sobre as novas igrejas. O resultado disto foi a identificação entre os poderes temporal e religioso, instalando-se, no Brasil, o *catolicismo popular* durante os três primeiros séculos de colonização católica. O "catolicismo popular" era um misto dos catolicismos *tradicional* e *renovado* (WERNET, 1987, p.17-19).

No Brasil, a prática religiosa popular era centrada nas irmandades e confrarias[31]. Estas instituições eram leigas, autônomas, sociais e familiares, centralizadas na devoção aos santos, na realização de procissões e festas, culto ao oratório, reza do terço e uso de água benta (MARCHI, 1989, p.87). Além das irmandades e confrarias, Wernet (1987, p.20) chamou atenção também para as Ordens Terceiras, que vinculadas a ordens religiosas tradicionais, "seguiam os moldes das demais confrarias, incentivando a devoção ao santo patrono e executando fins beneficentes para os confrades". A essas, somam-se os agrupamentos de fins culturais sem organização formal ou função litúrgica, como as *companhias*, *folias* e *reisados*.

Gaeta (1997) destacou outras características do *catolicismo popular*: a existência de centros de peregrinações e religiosidade popular, como os santuários do Senhor Bom Jesus de Iguape, Lapa, Pirapora e Perdões[32], devoções a santos populares, como o *milagroso* Bom Jesus entre os brancos e São Benedito e Nossa Senhora do Rosário entre os negros. Do ponto de vista musical, Gaeta citou o uso de bandas e ranchos nas procissões e festas e as manifestações culturais próprias dos negros: batuques, congadas, moçambiques, caxambus e outros rituais que os ligavam à sua origem étnica. Características específicas do catolicismo popular nos estados de São Paulo e Minas Gerais foram descritas em *Sacerdotes de Viola* de Carlos

[31] Wernet (1987, p.17-21) apresentou uma distinção feita por Maria Beatriz Nizza da Silva entre os termos irmandade e confraria com base em seus membros: as irmandades eram "entidades importantes e ricas", ao passo que as confrarias eram "entidades de negros e pardos". O próprio Wernet observou, entretanto, que muitas vezes os termos foram usados como sinônimos. A comarca de São Paulo possuía quarenta e seis confrarias em meados do século XIX, destacando-se numericamente as de Nossa Senhora do Rosário e do Santíssimo Sacramento.

[32] O santuário de Iguape fica localizado na cidade de Iguape, no litoral sul do Estado de São Paulo. Os santuários de Perdões e Pirapora também ficam localizados no Estado de São Paulo, em Bom Jesus dos Perdões e Pirapora do Bom Jesus. O Santuário de Bom Jesus da Lapa fica na cidade homônima, no estado da Bahia.

Rodrigues Brandão (1981).

Paralelamente à religiosidade popular, chegou a Portugal e ao Brasil, no período Pombalino, um "Iluminismo à italiana", uma versão moderada do Iluminismo, mais tolerante à religião. Do ponto de vista institucional, a alteração dos estatutos da Universidade de Coimbra, em 1772, a fundação de Academias e cursos de Filosofia[33] para o clero secular e regular, no Brasil, marcaram a adesão às novas idéias, que iriam se perpetuar nos planos eclesiástico e educacional durante os períodos de Dona Maria I e do príncipe regente Dom João VI (WERNET, 1987, p.30-31).

Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, veio também o núncio apostólico em Portugal, Dom Lourenço Caleppi, com quase nove meses de atraso[34]. Ao escrever ao cardeal Pacca[35], pró-secretário de Estado do Vaticano, o núncio informou que "causaram-lhe muito má impressão a ignorância e a falta de zelo que, no Brasil, encontrou em grande parte do clero", sobretudo aquele secular. Disse ainda, sobre os poucos padres que puderam estudar em Coimbra, que "melhor seria que nenhum aí fosse". Isto porque considerava nocivas as influências de Portugal, principalmente "após a reforma de estudos realizada sob o governo do Marquês de Pombal", que deixou a Universidade de Coimbra "imbuída de máximas bem contrárias aos sãos princípios que ali são chamados ultramontanos" (BIHLMEYER, TUECHLE, CAMARGO, 1964, p.679).

A crítica dos "ultramontanos" deve ser considerada, entretanto, com certo cuidado. O caso do clero paulistano parece ser bom exemplo para a análise de tais críticas. Durante grande parte do *catolicismo iluminista* como principal forma de catolicismo em São Paulo houve preocupação com a moralidade e a ilustração do clero. A Carta Pastoral de 1798 exigia dos aspirantes ao clero um certificado de idoneidade moral, certidões de freqüência das aulas exigidas para a sua formação, terem dado aulas de Catecismo e, além disto, eram submetidos

[33] Segundo monsenhor Camargo (*apud* WERNET, 1987, p.30), "foram sobretudo os Beneditinos e Franciscanos que mais absorveram a nova orientação intelectual. O Convento dos Beneditinos do Rio de Janeiro passou gradativamente por duas modificações, em 1774 e 1789, para serem adotadas as novas normas. A segunda reforma contida no Plano de Estudos (1789), que seguiu de perto o modelo de Coimbra, tratou até dos livros a serem adotados e dos programas a serem executados. O Mosteiro de São Bento transformou-se, neste ano, em centro de irradiação de idéias iluministas, desempenhando no Sul papel semelhante ao desempenhado pelo seminário de Olinda, no Norte".

[34] "O núncio apostólico refugiara-se na Inglaterra. Logo chegaria ao Rio de Janeiro. Era tido por esperto, embora importuno em suas intervenções" (BIHLMEYER, TUECHLE, CAMARGO, 1964, p.675). A chegada deu-se na Baía da Guanabara, em 8 de setembro de 1808, ao passo que a família real chegou à costa da Bahia em 18 de janeiro de 1808.

[35] A carta do núncio ao cardeal Pacca não foi datada na obra de Bihlmeyer, Tuechle e Camargo (1964, p.677), mas os autores registraram o fato de tratar-se de resposta a uma carta do cardeal datada de outubro de 1808, em que lhe pedia, dentre outras coisas, "informações sobre as pessoas dos bispos, dos missionários, dos párocos e de outros eclesiásticos, em matérias de doutrina, costumes e cumprimentos de deveres."

a um exame na presença do próprio bispo. Além da formação teológica, os padres “ilustrados” promoveram inovações tecnológicas rurais e buscavam “modernizar” a Colônia e o Império em funções além do sacerdócio, como professores, fazendeiros, homens de negócios e políticos (WERNET, 1987). Assim, a crítica ultramontana é uma crítica ao final do período do catolicismo iluminista e início de implantação da restauração.

Quanto à formação musical do clero diocesano – que Franceschini viria posteriormente a assumir –, no livro do tombo do Seminário Episcopal de São Paulo há um memorial descrevendo as atividades desde 1878. Neste memorial são citadas as nove cadeiras regulares, ou seja, as nove disciplinas oferecidas desde esse ano (ACMSP, L° 8-3-26, f.82). Dentre as nove, encontrava-se a aula de “*Liturgia e canto chão*”, cujo lente era o “*Rev. Cônego honorário D. José Valois de Castro*” (1856-1939) [36]. Este fato que permite supor que havia uma preocupação com formação musical do clero perpasse durante a vigência dos ideais do *catolicismo iluminista*. No século XVIII, durante o bispado de D. Manuel da Ressurreição – marcado pela difusão de idéias iluministas entre os clérigos – não é possível constatar que houvesse uma formação musical do clero, mas havia a preocupação do próprio bispo em determinar se os cantores da capela da Sé conheciam o canto gregoriano:

> O levantamento realizado pelo bispo D. Manuel da Ressurreição das vozes do coro demonstra a sua preocupação em qualificar os membros como bons ou medianos cantores, conhecedores ou não do cantochão e do canto de órgão.
> Todos os membros que integravam a sé [*sic*] de São Paulo naquele ano tinham freqüentado os cursos de Filosofia e Teologia dos religiosos franciscanos, e depois freqüentaram os estudos de Teologia Moral e Dogmática. Alguns deles conheciam música: Feles José de Oliveira, capelão da Sé, sabia “muito bem cantochão, e canto de órgão”, e era “excelente tenor”. Outro que se destacava no canto e possuía vasto conhecimento em cantochão era Francisco José de Sampaio. [...] (POLASTRE, 2008, p.92).

Entre os bens de propriedade do seminário arrolados em 1888 estavam “2 Órgãos e cobertas”. Ao tempo do arrolamento – década de 1890 – as aulas de música já haviam sido divididas em música vocal – ministrada pelo “*Rev. Pe. Me. Jose Pedro d’Araujo Mascarenhas*” e – instrumental, ministrada pelo “Sr. J. Lagos”. Em 1893, o professor de música vocal era o Pe. Jovenal Kolhz. Já em 1905, pouco antes de Franceschini assumir as aulas de música sacra, as aulas de cantochão eram ministradas pelo beneditino, Frei Lourenço Rupp (ACMSP, L° 8-3-26, f. 34; 67v-68v; 126; 128v).

Outra crítica do núncio Dom Caleppi, por volta de 1808, foi à identificação entre os poderes secular e religioso. Ao precisar negociar a nomeação de um frei provincial dos carmelitas com

[36] Note-se que o professor de canto gregoriano do seminário foi também político nas Câmaras Legislativas de São Paulo e da União. Segundo Tiago Donizette da Cunha (2010), o clérigo foi um dos responsáveis por estabelecer novas formas de alianças entre Igreja e Estado após a devolução do padroado.

o príncipe regente, concluiu que “nada se pode fazer aqui sem o concurso do poder secular” (*apud* BIHLMEYER, TUECHLE, CAMARGO, 1964, p.681). Tal era a intervenção, que foi o rei D. João – ao tempo, Brasil já se tornara o Reino Unido de Portugal e Algarves – quem impôs a D. Caleppi, o núncio, o barrete, quando de sua nomeação a cardeal por Roma, com a autorização do papa.

Wernet (1987) apontou como possível causa da decadência do clero durante o período final de catolicismo iluminista no Brasil a perda do interesse pela carreira eclesiástica em face da carreira de bacharel – academia jurídica do Largo São Francisco – e, em seqüência, a carreira política, além do esvaziamento do sentido da liturgia e dos sacramentos[37]. A participação política do clero era vasta até a proclamação da república, não havendo sequer uma coesão política entre os sacerdotes, já que havia aqueles que defendiam a Coroa portuguesa e aqueles que a atacavam. Diante do impasse entre as três formas de catolicismo – tradicional[38], iluminista e ultramontano – a solução foi mais política do que religiosa. Como observou Augustin Wernet (1987, p.88),

> Na fase final da organização do Estado brasileiro, a maioria dos políticos e, sobretudo, os principais conselheiros de D. Pedro II chegaram à convicção de que as idéias do conservadorismo e do catolicismo ultramontano serviriam de melhor fundamentação e justificação para a ordem vigente, do que os princípios liberais e as idéias do catolicismo à altura do Século das Luzes. O princípio monárquico e a centralização seriam mais adequados do que as idéias republicanas e federalistas. O catolicismo ultramontano, portanto, não apenas correspondeu à orientação da Igreja Católica, oficialmente apresentada no centro da cristandade, mas também aos interesses na manutenção do *status* do país.

Segundo Marchi (1989, p.92), a Igreja no Brasil se alinhava aos parâmetros romanizados a partir do fim da década de 1870. Neste momento o clero centralizava as atividades religiosas, as irmandades foram substituídas pelos apostolados, submissos à autoridade do padre, as manifestações populares foram tidas como “supersticiosas e meros reflexos do folclore” e a função do povo na celebração antes ativa passou à de “expectador passivo e silenciado".[39]

---

[37] “Sem a convicção da necessidade e importância dos ritos e dos sacramentos para o contato com o divino – ponto de vista defendido pelo clero iluminista –, o culto reduzia-se a um hábito vazio. As funções sacerdotais rotineiras, não podiam, é óbvio, satisfazer plenamente pessoas de instrução superior as quais procuravam centralizar as suas capacidades e energias para atividades mais dinâmicas” (WERNET, 1987, p.68).

[38] O impasse era maior entre os catolicismos iluminista e ultramontano, pois como ressalta Evandro Faustino (1996), apesar da diferença entre estas duas formas de catolicismo, uma coisa elas tinham em comum: o interesse em eliminar o catolicismo tradicional.

[39] "O esforço romanizador em purificar o catolicismo de seus aspectos populares e retirá-lo do domínio leigo ganhou um significativo apoio durante a 1ª Reunião do Episcopado Brasileiro, realizada em São Paulo, em 1890. Durante o encontro, os bispos discutiram essa questão dos centros de religiosidade popular, e duas candentes questões foram firmadas: a primeira consistia em retirar definitivamente das irmandades leigas a administração financeira dos santuários e confiá-la a institutos religiosos europeus, a serem chamados especificamente para esse fim. [...] A segunda [...] foi a de confiar totalmente a sacerdotes a direção espiritual desses devocionais de maneira a torná-los "centros de verdadeira fé católica". (GAETA, 1997).

Em São Paulo, Augustin Wernet (1985) apontou os principais efeitos, na Igreja, da transição entre o *catolicismo pombalino* ou *iluminista* para o *ultramontano* no período compreendido entre os episcopados de Dom Joaquim de Melo e Dom José Camargo de Barros: a separação dos seminários Maior e Menor, que posteriormente tornou-se o Colégio Arquidiocesano; a formação de um clero mais ilustrado e moralizado; a vinda de religiosos e religiosas estrangeiros das mais diversas ordens[40], que atuaram principalmente em instituições voltadas à saúde e educação; a substituição das irmandades por associações católicas[41], estas submissas à autoridade do bispo diocesano; implantação das missões populares e meses devocionais, especialmente o mês de maio, o mês mariano.

A crescente moralização no seminário paulistano causou, nos anos iniciais, uma série de críticas mútuas entre este e a Academia Jurídica do Largo São Francisco, de bases iluministas. Os órgãos de imprensa ligados à academia jurídica afirmavam que o objetivo do Seminário Maior era regenerar o país pela religião romana exclusivista e intolerante como a confessam a Cúria Romana e os ultramontanos. Wernet (1985) apresentou, além desta afirmação, a resposta da academia jurídica quando Dom Antônio Joaquim a classificou de foco de imoralidade e sugeriu sua mudança para a capital do Império:

> ... o foco da imoralidade não é a Academia de Direito, é sim um estabelecimento que existe na Capital dirigido por uma meia dúzia de frades corrompidos, hipócritas, aduladores, ambiciosos e ignorantes, a que Sua Excia. Revma. apadrinha (...) que ensinam idéias só próprias a entes anacrônicos e que sonham com as fogueiras da Inquisição e com absolutismo e as idéias jesuíticas. É este o verdadeiro foco das imoralidades que há tempos não deveriam mais existir em parte alguma civilizada, quanto mais no Brasil e particularmente no meio do brioso povo de São Paulo.

Apesar da visão iluminista dominante da academia jurídica, em 1876 foi fundado sob seus arcos o Círculo dos Estudantes Católicos por José Valois de Castro – Padre-Mestre no seminário e antecessor de Franceschini no ensino de cantochão – e por José Vicente de Azevedo – conde e sogro de Franceschini. Este e outros grupos foram responsáveis por grande parte da divulgação e produção intelectual católica do período.

Neste contexto de restauração ultramontana surgiu também a idéia de Brasil como “grande

[40] A vinda de ordens religiosas não se limitou a São Paulo, em Minas Gerais os padres lazaristas tiveram relevante papel na implantação do novo modelo de catolicismo. Percebe-se numa tabela elaborada por Cristina Romano (2007, p. 242) da vinda de ordens religiosas européias para o Brasil um considerável hiato temporal, havendo esta imigração nos século XVI (Companhia de Jesus, em 1540, carmelitas, em 1584, beneditinos, em 1598) e início do XVII (frades menores franciscanos, em 1640) e depois somente nas duas últimas décadas do século XIX (salesianos, em 1885, capuchinhos, em 1889 e Institutos S. Carlos, em 1895).

[41] “As imagens do milagroso Bom Jesus iam sendo substituídas pela divulgação de outra, ligada ao culto do Sagrado Coração de Jesus, promovida especialmente pelos padres jesuítas através de associações, agora ultramontanas, como o Apostolado da Oração. [...] Nesse redimensionamento, a devoção ao Coração de Jesus recebeu uma forte carga promocional dos papas, por Encíclicas, e pelos bispos reformadores que consagraram as suas dioceses ao Coração de Jesus, como a do Ceará e a de São Paulo, entre outras" (GAETA, 1997).

nação católica", como observou Gaeta (1997):

> A desordem oriunda da ignorância deveria ser eliminada, pois julgava-se que as sociedades civilizadas não encerravam heterogeneidade cultural e religiosa marcantes; a homogeneidade cultural interna constituiria, certamente, a base de um profundo sentimento de identidade nacional. As imagens da grande nação católica começam a ser projetadas. Nessa cosmovisão, a espiritualidade seria alcançada se os agentes eclesiais assumissem os lugares que até então estavam nas mãos dos leigos, sendo investidos da autoridade necessária a esse fim. Sob a liderança clerical, a harmonia do conjunto seria uma decorrência natural.

Assim, observa-se que o Ultramontanismo no Brasil não foi apenas um *fechamento normativo* da Igreja, mas uma solução de cunho político para justificar a ordem social que então se instaurava no governo de Dom Pedro II.

2.2 CECILIANISMO

2.2.1 História e princípios

Se o Iluminismo era algo a ser combatido pela Igreja no século XIX, com a música não foi diferente. Manifestado artisticamente na ópera italiana, o Iluminismo invadiu os coros das igrejas com um gênero musical religioso operístico, que seria combatido pelo Cecilianismo.

Em 1868, Franz Witt fundou – prosseguindo uma série de iniciativas anteriores – a Associação de Santa Cecília da Alemanha (*Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein*). Dentre os movimentos que inspiraram a ação de Witt, cita-se a revitalização das ligas cecilianas – *Caecilien–Bündnisse*. Tais ligas – presentes em Munique, Passau e Viena – defendiam, desde o século XVIII, como ideal de música sacra, aquela com pouco ou nenhum acompanhamento instrumental (exceção feita para o órgão). Esta revitalização[42] do século XIX se inspirava, portanto, na revitalização do *estilo antigo*, que após a aceitação do *estilo moderno* por meio da Encíclica "*Annus qui hunc*" (1749), havia praticamente caído em total desuso.

[42] "[...] estes trabalhos foram desenvolvidos Alemanha por Fux, Michael Haydn, Vogler, Mastiaux, Thibaut, Ett, Aiblinger, Heimsoeth, Hauber, Proske e Mettenleiter Dominicus, na Itália, por Casciolini, Basili, Spontini, Zingarelli, Raimondi, Mattei, Baini, Santini e Alfieri e na França por Choron e Niedermeyer. Os referenciais teóricos cecilianos foram formulados por Ludwig Tieck, Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Sailer (*Von dem Bunde der Religion mit der Kunst*, 1839), Hoffman (*Alte und neue Kirchenmusik*, 1814) e Thibaut. Cecilianistas escreveram estudos históricos sobre Palestrina (Baini, 1828; Winterfeld, 1832) e os mestres franco-flamengos (Kiesewetter, 1826), bem como um trabalho de estética prática [...]" (GMEINWIESER, 2007).

Apesar de haver vozes discordantes[43] no movimento cecilianista, o que se percebe de modo geral entre seus partidários é uma preocupação em trazer de volta aquele passado ideal, extinto pela ópera, passado simbolizado, sobretudo, pelo cantochão e pela polifonia de Giovanni Pierluigi da Palestrina[44].

Neste contexto de restauração da música litúrgica, paralelamente ao Cecilianismo da Alemanha, os beneditinos da Abadia de São Pedro de Solesmes, na França, tiveram especial participação, uma vez que em sua abadia foram realizados estudos paleográficos visando a restauração do canto gregoriano ao seu estado "original"[45]. Neste sentido destacaram-se D. André Mocquereau, pesquisando o ritmo gregoriano, D. Pothier, com seus estudos sobre a melodia gregoriana e D. Guéranger como grande líder do movimento em Solesmes.

Igayara (2001, p. 40) atentou para a relação entre a redescoberta do cantochão em território francês e as conseqüências musicais em composições da segunda metade do século XIX e primeira do XX, citando o ambiente modal nas obras de Debussy, Ravel, Saint-Saëns, D'Indy e Fauré. Em Paris, a *École de Chant Lithurgique et de Musique Religieuse* – ou simplesmente *Schola cantorum* de Paris – oferecia concertos regulares de música da renascença e Idade Média e se tornara também a responsável pelo "desenvolvimento de uma nova música litúrgica para órgão baseada na substância melódica e na modalidade do cantochão restaurado" (GOLDBERG, 2006, p.149). Tal escola foi fundada em 1896 por Alexandre Guilmant (1837-1911), Charles Bordes (1848-191) e Vicent D'Indy (1851-1931).

O reconhecimento por parte da Igreja dos esforços de restauração da música sacra na Europa foram anteriores ao *Motu Proprio* de Pio X (1903). Dois fatos merecem destaque: a aprovação eclesiástica dada à Associação de Santa Cecília da Alemanha, em 16 de dezembro de 1870 por Pio IX e o Decreto n.3830 da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música sacra, de 24 de setembro de 1894.

O ideal do Cecilianismo iniciado na Alemanha se difundira. Em Roma, houve também a fundação de uma associação de Santa Cecília, em 1905, de acordo em tudo com os moldes da

---

[43] Segundo Siegfried Gmeinwieser (2007), "mesmo dentro do movimento cecilianista havia divisões, por exemplo, opondo os partidários do historicismo (Haller, Nekes, Koenen e Piel) a um grupo mais receptivo à música contemporânea (Stehle, Greith, Mitterer e Kienle)".

[44] "Este mesmo Liszt, que recebeu as ordens sacerdotais no fim da vida, foi uma personalidade fundamental no rumo que viria a tomar a música sacra, pois propôs e defendeu uma reestruturação total da música religiosa, voltando ao estilo palestriniano" (IGAYARA, 2001, p.35).

[45] Goldberg (2006, p.142) trouxe uma informação bastante apropriada para ilustrar a preocupação dos franceses com o que se julgava um desvirtuamento do canto gregoriano. Trata-se da crítica presente no *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans le temps modernes* (1853) do musicólogo e crítico francês Joseph Luis D'Ortiguer (1802-1866), que era "taxativo ao afirmar que o cantochão não mais existia".

associação alemã (RÖWER, 1907, p.140). Nesta associação, que mais tarde viria a ser a Escola Superior de Música Sacra de Roma, Furio Franceschini foi diplomado para o magistério de canto gregoriano, em 17 de março de 1910.

Se o Iluminismo aos poucos ameaçava a identidade da música católica, tal como concebida em Trento, “livre de todo elemento profano”, o mesmo já havia feito, como se viu, com a própria instituição quando buscava unir Igreja e Estado, sendo que a Igreja perderia seu caráter dogmático e institucionalizado. Como na restauração institucional, o cecilianismo alemão e italiano e os movimentos de restauração representaram um *fechamento normativo* que, uma vez co-incidindo – e não por mera coincidência – com o interesse da Igreja em retomar sua identidade, desaguaram no *Motu Proprio* de Pio X, em 1903. Sotuyo Blanco (2003, p.71) sinalizou esta idéia de *fechamento normativo*:

> Poder-se-ia pensar que a Igreja, depois de um período de tentativa de "tolerância regrada" dos modelos e práticas composicionais utilizadas na música litúrgica, que se estendeu entre o século XVI e o século XVIII, foi-se fechando durante o século XIX na entronização litúrgica dos modelos composicionais mais antigos e esteticamente claros, até chegar ao Motu Proprio *Tra le Solicitudine* de Pio X.

Antes, porém, de adentrar o estudo do documento de Pio X, faz-se necessária uma visão do que acontecia no Brasil em termos de música sacra. Apesar do centro do movimento de restauração musical ter sido a Europa, as tentativas de implantação do modelo restaurista em solo pátrio foram anteriores ao *Motu Proprio*. Deste modo, se poderia dizer que o contato que compositores e clérigos brasileiros tiveram com o Regulamento da Sagrada Congregação dos Ritos (1894) foi o grande estímulo às primeiras tentativas de restauração.

2.2.2 Esforços de restauração no Brasil

Uma afirmação de Bispo (1981, p.140) de que a restauração da música sacra no Brasil somente foi possível graças à vinda de compositores estrangeiros – Franceschini e frei Pedro Sinzig, ofm – é passível de questionamento.

Frei Basílio Röwer (1907, p.82, 83) em seu livro dedicado ao estudo do *Motu Proprio* de Pio X, revelou que mesmo após a edição dos documentos, muitas igrejas, principalmente nos dias de festa, ainda precisavam adequar-se a ele. A crítica ao gênero religioso teatral se fazia sentir nos jornais da época:

> Um pouco chistosa, mas verdadeira, é a descrição de semelhante "estilo" feita, há [algum] tempo, nas colunas de um jornal da Capital. Diz o articulista: "Às vezes está a gente querendo elevar o pensamento a Deus, quando rompe do coro um Qui tollis que nos faz lembrar o tenor delambido aos pés da prima dona. E depois de uma cadência deliqüescente, segue um *Quoniam* furioso despertando a idéia de um barítono armado de punhal para perturbar a entrevista. ... Depois de tais *Glórias* em cinco atos, segue-se um panegírico. ...' (RÖWER, 1907, p.99).

Fato é que antes mesmo do documento de Pio X, já existiam no Rio de Janeiro e em outras capitais, vozes discordantes em relação à música sacra até então praticada. A campanha de reforma foi lançada, em 1895, no Rio de Janeiro, por José Rodrigues Barbosa, crítico do *Jornal do Commercio*. Os artigos neste jornal sobre a reforma da música sacra circularam até 1898 e talvez tenha sido nele que o franciscano leu a crítica acima.

Aos estímulos do crítico do jornal carioca respondeu prontamente Alberto Nepomuceno e às vozes de ambos, somou-se a do Visconde de Taunay, que paralelamente ao projeto de restauração da música sacra nacional, desenvolveu seu projeto de recuperação da obra de José Maurício Nunes Garcia. O interesse de Taunay na figura mítica[46] do "compositor mulato" ia além de sua música, mas representava o interesse no estabelecimento de uma identidade nacional. José Maurício, o compositor mulato, viria mais tarde a ser exaltado também por Mario de Andrade. Se o texto de Mônica Vermes (2000) permite uma leitura de que os projetos de restauração da música sacra e de recuperação da obra de José Maurício fossem duas facetas de um mesmo movimento[47], Goldberg (2006), buscou deixar claro que se tratavam de dois projetos simultâneos, porém distintos.

Em apertada síntese, pode-se dizer que o projeto de restauração da música sacra no Rio de Janeiro constou de uma série de manifestações de músicos e críticos com vistas a mobilizar a autoridade eclesiástica para que esta permitisse a criação de um regulamento sobre a música sacra aplicável à Arquidiocese. O primeiro bispo ao qual se dirigiram as manifestações, D. João Ferdinando Estebard, as ignorou. Foi apenas na gestão do arcebispo Arcoverde – que posteriormente se tornaria o primeiro cardeal da América Latina – que tais clamores foram ouvidos. Determinou então o arcebispo a criação de uma comissão com este fim, que foi

[46] "A dimensão dessa tarefa [política de criação de uma identidade nacional] pode ser mais bem avaliada se levarmos em consideração que era moeda corrente a crença na inviabilidade de uma nação civilizada nos tópicos e, além disso, mestiça. [...] O consumo de teorias cientificistas , deterministas, positivistas formava um substrato que justificava esta crença. Era preciso equacionar a questão civilização com o mulatismo no Brasil. Sob esse aspecto, José Maurício era o exemplo da viabilidade da civilização brasileira. Uniam-se nele o cientificismo germânico e o fato de ser mulato. Os escritos de Taunay deixam isso muito claro, além de também evidenciar a antiga querela entre as escolas italiana e alemã" (GOLDBERG, 2006, p.163).

[47] "Como havíamos comentado, os dois movimentos – pela reforma da música sacra e pelo resgate da obra de José Maurício – aqui se misturam [...]Taunay participa em 1898 da comissão que escolhe o projeto de reforma de Nepomuceno" (VERMES, 2000).

instituída em 9 de fevereiro de 1898. Pouco mais de um mês depois – após cinco reuniões – a comissão encaminhou ao arcebispo um projeto de restauração de Nepomuceno, que fora o escolhido entre três elaborados por esta comissão[48] (GOLDBERG, 2006).

O projeto de Nepomuceno se embasava nos princípios estabelecidos na Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos (1894) e em muito lembra o futuro *Motu Proprio*, porém menos radical em suas proibições[49]. Apesar dos esforços restauradores, não houve aprovação imediata do arcebispo do Rio de Janeiro. Somente em 1921, por meio de uma circular do Vigário Geral do Arcebispado, a música litúrgica naquela arquidiocese viria a ser definitivamente disciplinada, já de acordo com as disposições do *Motu Proprio*.

Note-se que a tentativa de restauração da música sacra no Rio de Janeiro não foi um caso isolado. Goldberg (2006, p.148) relembrou que um projeto de regulamentação da música sacra havia sido aprovado no mesmo período em Fortaleza, pelo bispo do Ceará. Na província eclesiástica da Bahia, o padre Antonio Gonsalves Cortes escreveu o livro *Princípios Elementares de Canto Gregoriano* (1884) destinado à formação dos estudantes do Seminário Arquiepiscopal e à prática litúrgica. Neste manual o uso do cantochão era defendido com base em autores franceses, sobretudo Rousseau, Diderot, d'Ortigue e Fétis (IGAYARA, 2001, p.49-50). Posteriormente ao *Motu proprio,* ainda se tem notícias de outros esforços restauristas na Arquidiocese da Bahia, como restituiu Röwer (1907, p.135), com uma portaria que obrigava os responsáveis pelas igrejas a sujeitarem as obras executadas à comissão arquidiocesana de música sacra.

2.3 TRADIÇÃO INVENTADA

Os movimentos de restauração se fazem compreender por meio do conceito explicador de *tradição inventada*. Segundo Eric Hobsbawm (2002, p.9),

> 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

[48] Os outros dois projetos foram elaborados pelo padre Pedro Hermes Monteiro e pelo cônego Velasco Molina. O projeto do primeiro era radical, pois sustentava que apenas o cantochão deveria ser admitido na Igreja e o do segundo, demasiadamente longo e pouco prático, tendo sido o de Nepomuceno considerado o melhor dos três.
[49] Goldberg (2006) transcreveu o projeto em seu artigo.

> passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. […]

Fica claro, na tradição inventada, um diálogo com o passado com vistas a justificar práticas do presente. Ainda segundo Hobsbawm (2002, p.10), marcam a tradição inventada o artificialismo da continuidade estabelecida com o passado, ou seja, "o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social". Além da invariabilidade própria da tradição – que a diferencia do costume, pois este permite a mudança e sanciona, com o passado, as inovações do presente – o autor atentou para o fato de haver uma ruptura em relação à tradição que se busca resgatar, quer seja ela restaurada por movimentos "tradicionalistas" ou não.

O processo de "formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição de repetição" ao qual Hobsbawm (2002, p.12) se referiu pode acontecer "quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as 'velhas' tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais estas tradições são incompatíveis".

A mudança rápida da sociedade se observa, por exemplo, no rompimento praticamente simultâneo entre Estado nacional e Igreja – principalmente na Europa e nas Américas – no século XIX. Neste contexto, a Igreja carecia de mudanças que garantissem sua sobrevivência e sua atitude foi a de romper com a modernidade – *Syllabus errorum* (1864) –, recusar-se a dar explicações no âmbito racional – *Concílio Vaticano I* – e refugiar-se no passado, num passado mais conveniente, ou seja, numa *tradição inventada*. Se Trento foi o passado mais adequado para a instituição, não foi diferente com a música. Recorrendo à lenda da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina – abordada no próximo capítulo –, os músicos envolvidos com o Cecilianismo buscaram na figura do compositor o gênero ideal de música sacra. Nos dois casos observa-se a interrupção e o artificialismo. Para Wernet (1987, p.25),

> Fica evidente que esse catolicismo tradicional, quase que desligado da estrutura hierárquica da Igreja institucionalizada, controlado pelos "Grandes da Terra", se ajustava perfeitamente à sociedade colonial, na qual a grande propriedade se constituía em centro de vida, ponto de convergência, unidade de produção, ou, como diz Caio Prado Júnior, unidade econômica, social, administrativa, e até certa forma religiosa.

Ainda, de acordo com Gaeta (1997),

> O ultramontanismo tentou, portanto, substituir a realidade presente, completamente multifacetada, plural, por uma outra nova, positiva e absolutamente única. Estabeleceu uma marca de polaridade entre o velho e o novo, o bom e o mau, o presente e o futuro, o existente e a realidade a ser criada. Acreditou na possibilidade

> de se gerar um homem novo, envolvido na neo-espiritualidade tomista, depurado de suas antigas crenças, tidas então como atraso e crendices [...] Sem combater diretamente as devoções tradicionais, os padres romanizadores limitavam-se a não participar delas e a condenar os excessos cometidos durante as suas festas, tais como a dança, a bebida e os jogos, bem como criticar o mau uso do dinheiro recolhido pelos devotos. Tentativas de eliminar os elementos picarescos populares dos eventos religiosos esquadrinhavam-se durante as procissões, as novenas e as romarias.

O catolicismo assumia até então caráter liberal a ponto de arriscar sua identidade para se unir ao Estado e a música tinha características do principal gênero artístico iluminista.

Em suma, os costumes e a música próprios do Concílio de Trento foram gradativamente substituídos num processo de *abertura cognitiva* em certo ponto até mesmo positivado em legislação, como se verá mais adiante, que gerou, sem dúvida, conflitos e certo artificialismo quando da implantação dos novos modelos musical e litúrgico. Neste sentido, é importante relembrar a existência dos três tipos de catolicismos simultâneos no momento da reforma ultramontana: o tradicional, o iluminista e o ultramontano, sendo que o primeiro deles, ao contrário do segundo, não sucumbiu totalmente à restauração.

A escolha do estilo arquitetônico gótico para a construção da sede do parlamento inglês, no século XIX, e a reconstrução, a partir do mesmo plano básico, do prédio da Câmara, após a II Guerra foram exemplos de *tradições inventadas* dados por Hobsbawm (2002, p.9). Por analogia, é possível dizer que a Igreja desejava, em pleno século XX, a construção de "edifícios musicais" renascentistas. Do mesmo modo que a arquitetura gótica foi sucedida por uma série de outros estilos arquitetônicos, a música de Palestrina foi sucedida por diversos outros estilos.

Hobsbawm (2002, p.17) dividiu as tradições inventadas em três categorias, de acordo com suas finalidades: aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, as que visam estabelecer ou simbolizar a coesão social e aquelas destinadas à socialização, à inculcação de idéias, de sistemas de valores e de padrões de comportamento. Uma vez que se tem em mente que os movimentos de restauração católicos serviram ao propósito de salvaguardar a identidade e, quiçá, a existência da instituição, pode-se afirmar que o Ultramontanismo e o Cecilianismo integram a primeira categoria.

Feita esta análise, passa-se agora ao estudo de legislações e práticas musicais que antecederam o *Motu Proprio* (1903) de Pio X. Neste segundo capítulo se buscará demonstrar a existência de passados possíveis e não um único passado ou uma única *autocompreensão* da Igreja, como o Ultramontanismo tentou fazer parecer.

3 EM BUSCA DO PASSADO IDEAL

3.1 LEGISLAÇÃO ANTERIOR

Neste capítulo, aborda-se o surgimento da lenda que consagrou Palestrina como o maior compositor católico da história, seu desenvolvimento e as implicações na prática musical até o século XX. São destacadas também as principais características estilísticas da música de Palestrina, sobretudo aquelas encontradas na *Missa Papae Marcelli*. Palestrina foi eleito compositor-modelo já no século XVI e foi retomado no XX não somente como um modelo técnico a ser imitado, mas como um modelo ideológico da postura que os compositores deveriam ter ante a música profana (DUARTE, 2010b). Para abordar Palestrina enquanto um modelo técnico, recorre-se ao conceito de *modelo pré-composicional* de Pablo Sotuyo Blanco:

> Modelo Pré-Composicional (em diante MPC) se define aqui como um conjunto de princípios e/ou fatores que condicionam *a priori* – explícita ou implicitamente, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente – o produto composicional (a obra musical) em algum dos seus aspectos.
> O referido conjunto de princípios e/ou fatores pode vir tanto da tradição oral como da tradição escrita, podendo tanto se manter ou se modificar, isto é, interagindo entre si no criador, para se refletir, de alguma forma, no produto composicional. [...] ele inclui tudo aquilo que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação com a criação para um repertório determinado, e que poderá fazer parte dos MPC de outros compositores ou dele próprio, no futuro [...] (SOTUYO BLANCO, 2003, p.7).

Quando Pio X escreveu, em 1903, sobre os gêneros musicais oficiais – os tolerados e aqueles incentivados pela Igreja para o seu culto – dialogou com todo o passado da instituição, ainda que inventando uma tradição interrompida há quase um século.

A música sacra dos séculos XV e primeira metade do XVI foi marcada pela forte atuação de compositores franco-flamengos, que introduziram uma série de inovações estilísticas do ponto de vista técnico. O contraponto se tornara mais elaborado e com isto o conteúdo do texto – das palavras cantadas – se tornava cada vez menos inteligível. Note-se, por exemplo, que chegou a haver motetos cantados em duas línguas simultâneas. Além da pouca compreensão e fragmentação do texto, o uso de *cantus firmus* baseado em melodias profanas mostrava-se como algo a ser combatido.

O Concílio de Trento foi sucinto e genérico no tratamento dado à música sacra. O Decreto "*De observandis et evitandis in celebatione Missae*" de 17 de setembro de 1562 trouxe as

disposições tridentinas sobre a música sacra:

> [...] Afastem também de suas igrejas aquelas músicas que, seja com o órgão, seja com o canto, se misturam coisas impuras e lascivas; assim como toda conduta secular, conversas inúteis [...]; para que, isto precavido, se pareça e possa ser verdadeiramente chamada casa de oração, a casa do Senhor. (DOCUMENTOS, 1562).

Alguns fatos são importantes de se ter em mente quando se trata do Concílio de Trento: ele não foi o primeiro a dispor sobre os "abusos" que ocorriam na música sacra[50], tampouco o último[51]; seu *fechamento normativo* não acontecera ao acaso, mas estava inserido no processo de contra-reforma, num período em que Roma havia sido recentemente invadida (1527), período este em que o clero viu fragilizado seu modo de vida secularizado; havia ainda a questão da valorização do texto introduzida pelo Renascimento musical[52], ou seja, o interesse da Igreja pelo texto não era um fato isolado.

Com o decreto tridentino a polifonia foi cada vez mais afastada dos elementos profanos e, nos moldes da polifonia de Palestrina – sobretudo daquela empregada na composição da *Missa Papae Marcelli* –, se aproximava do cantochão, adequando-se novamente ao culto católico. Ocorre, entretanto, que a polifonia ascética de Palestrina e seus contemporâneos aos poucos cedeu lugar a dois outros gêneros de música litúrgica, o *estilo antigo*, que decorria naturalmente do estilo palestriniano – ao menos na Itália – e o *estilo moderno*, que assimilava características da música instrumental e mais tarde, da ópera.

A Encíclica "*Annus qui hunc*" (1749) de Bento XIV merece especial atenção, pois mesmo

---

[50] Protestos contra este gênero sacro permeado de elementos profanos foram feitos em diversos sínodos e concílios provinciais. Fellerer (1953, p. 578-581) apresentou os principais deles que antecederam o Concílio de Trento: o Concílio da Basiléia (1503) condenou o uso de música não-litúrgica e a mutilação do texto do Credo da missa; o Sínodo de Schwerin (1492), além das mesmas alegações do Sínodo de Schwerin, restringia também o canto secular; o *Concilium Senonense* (1528), os sínodos provinciais de Colônia (1536 e 1550) e a *Comitia Augustana* (1550) limitaram o uso do órgão e determinaram a eliminação de qualquer acento profano; o *Concilium Narbonense* (1551) protestava contra o uso imoderado de instrumentos e o Concílio de Paris (1528) exigiu conseqüentemente uma consciência mais profunda da parte dos músicos da igreja, a fim incentivar a música apropriada à liturgia. A influência da música de dança também era algo a ser combatido e permeou vários dos documentos citados. Além destes, Fellerer menciona ainda o *Synodus Argentinensis* (1549), o *Synodus Harlemensis* (1564), o *Synodus Mechliniensis* (1570), o *Synodus Buscoviensis* (1571), o Sínodo de Besançon (1571), o *Concilium Rothomagense* (1581) e o *Concilium Aquense* (1585), alguns posteriores às determinações do Concílio de Trento.

[51] Ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX outros sínodos e concílios ocorreram e foram listados por Basílio Röwer (1907, p. 74) com suas principais disposições: o Concílio de Nápoles (1699) proibiu o canto irreligioso e as cantilenas profanas, o Sínodo de Avignon (1725) proibiu "o modo de cantar segundo as canções profanas", a Encíclica "*Annus qui hunc*" (1749) exigia que a música não contenha nada de mundano, profano ou teatral, o Concílio Provincial de Colônia (1860) rejeitara absolutamente algumas formas de música moderna, especialmente a música teatral ou ópera, música sinfônica de concerto e o Concílio Plenário da América Latina (1899) determinava que todas as cantilenas que provocam riso e dão escândalo fossem totalmente eliminadas.

[52] O Renascimento na música deve ser visto não apenas como o surgimento – ou aprimoramento, no caso da polifonia sacra – de um estilo, mas como o advento de uma nova visão da relação entre música e texto, centrada no ideal grego do músico e poeta numa única pessoa.

apontando para a condenação do profano e teatral, nela a Igreja aceitou o uso do *estilo moderno* nas composições religiosas, desde que este não tivesse características teatrais. É, portanto, um marco na legislação enquanto *abertura cognitiva*, pois toda a legislação anterior limitava-se a proibir abusos e não aceitar novos gêneros.

Por fim, antes do *Motu Proprio*, cita-se o Decreto n. 3830 da Sagrada Congregação dos Ritos (1894) que tornava geral uma carta de Leão XIII dirigida aos ordinários da Itália. Esta carta já determinava a restauração do cantochão, da polifonia palestriniana e proibia as obras sacras de caráter profano ou teatral e foi base para as primeiras tentativas de restauração musical no Brasil, como se viu anteriormente.

Como se vê, ao lado do cantochão – gênero musical religioso mais antigo ao qual se tinha acesso – a polifonia de Palestrina e de outros compositores da Escola Romana tinha lugar de destaque e viria a ser equiparada ao gregoriano no *Motu Proprio* de Pio X.

3.2 O MITO RESTAURADOR

Palestrina reconduziu aos templos católicos a polifonia que estava prestes a ser banida pelo clero no Concílio de Trento quando o então pontífice ouviu sua *Missa Papa Marcelli*: este é o resumo da lenda que tornou o compositor romano o maior entre os compositores católicos em todos os tempos.

Além de uma série de esforços pontuais de reforma da música sacra anteriores ao Concílio de Trento[53], Pierre Gaillard (1971, p.11-14) apontou outros motivos que poderiam ter levado ao desenvolvimento da lenda palestriniana: tentativas frustradas de reforma da música sacra durante o concílio, devaneios desta reforma feitos por Marcelo II na sexta-feira santa de 1555, o interesse dos jesuítas em impor aos compositores um grande e santo modelo romano de compositor e ainda a preocupação do próprio Palestrina com sua imagem pública.

Uma hipótese remeteria a criação da lenda ao próprio Palestrina: caso fosse encontrado um exemplar da primeira edição das *Conclusioni nel suono dell' organo novellamente tradotte et dulicidate in scrittori et organisti cellebri...* (ca. 1591 a 1593) supostamente escritas por Adriano Banchieri e este documento contivesse as informações como constam na edição de

[53] Vide nota 27.

1609, seria possível afirmar que a lenda foi registrada enquanto seu herói ainda vivia. Diz a edição de 1609 que "o papa Marcelo não baniu completamente a música da Igreja, porque Palestrina o persuadiu que o erro incumbia aos compositores e à sua arte; dentro destas circunstâncias compôs a missa dita Papae Marcelli, dedicada a Paulo IV e re-introduziu a música em harmonia" (*apud* GAILLARD, 1971, p.12).

Como não se conhece qualquer artigo posterior de Gaillard ou outro autor que tenha encontrado a primeira edição das *Conclusioni* de Banchieri, a fonte mais antiga da lenda é *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* (1607) de Agostino Agazzari (1578-1640), que fala da *Missa Papae Marcelli*, mas não associa sua composição ou o restauro da música sacra ao Concílio de Trento. Independentemente de quem tenha criado a lenda, Gaillard (1971) afirmou que seu desenvolvimento se deu em meio romano e jesuíta e justificou a assertiva com o fato de as pessoas alheias a este meio – sobretudo os clérigos e os músicos – não a mencionarem em qualquer documento.

Fatos, documentos e até mesmo óperas posteriores levaram adiante o que Gaillard chama de "lenda palestriniana". Ele os enumerou até o século XIX: *Drama Palladem et redentem*[54] (1628) e *Mystagogus* (1629) do padre Crésolles[55], cópias das missas de Palestrina para utilização dos jesuítas de Salzburg (1634), *De praesentia musicae* (1647) de Giovanni Battista Doni (1594-1647), os *Ragionamenti musicales* (1681) de Angelo Berardi, relatos de Antimo Liberati (1617-1692), que escreveu, em 1688, que

> uma missa de composição de Pierluigi da Palestrina, composta segundo as regras e cantada na presença do papa Marcello Cervini e do Colégio Cardinalício bastou para dissuadir este papa de seu projeto de se por novamente em aplicação a bula de seu predecessor João XXII intitulada: *Docta sanctorum patrum decrevit auctoritas*. Este papa, que ouviu más músicas, queria por um novo regulamento banir completamente a música do templo sagrado *sub anathemate*. E Palestrina, este homem insigne, o fez compreender por seu julgamento profundo e a divina melodia desta missa... que a má música não se devia à arte, mas aos artifícios dos músicos e de sua preguiça. O papa (Marcelo II) morrendo pouco depois, foi sucedido por Paulo IV. Palestrina lhe dedicou a *Missa Papae Marcelli*. (*apud* GAILLARD, 1971, p.16-17).

Ao do final do século XVII, já se percebe que a lenda ganha detalhes fantasiosos e, no século XVIII, a Igreja se pronunciou oficialmente pela primeira vez sobre Palestrina na Encíclica "*Annus qui hunc*" (1749). Nela se lê que o papa Marcelo II pretendia limitar a música da igreja ao cantochão, mas que Palestrina compôs uma missa que incitava as almas à piedade e

[54] Primeira dramatização da lenda de Palestrina, um "tema bastante digno da Contra-Reforma", seu documento está conservado na *Studienbibliotek* de Salzburg

[55] Padre jesuíta que afirmou em seus escritos que Pio IV percebeu o problema da música sacra e iria vetá-la, mas Palestrina compôs sua missa às pressas, nela os textos cantados podiam ser compreendidos, as modulações eram demasiadamente brandas. Segundo o autor, foi Palestrina quem contou esta história.

à devoção; o Papa ao ouvi-la mudou de idéia, “como restitui Andrea Adami em suas *Osservazioni*”. Além da encíclica de Bento XIV, o século XVIII contou ainda com os relatos de Andrea Adami de Bolsenna (1663-1742), Charles Burney, Martin Gerbert e Fétis, que na sua *Revue Musicale* faz a última alusão à lenda no século XVIII.

Sobre o século XIX, Gaillard (1971, p.18) diz que Palestrina passou a ser visto como “inventor da música, o primeiro músico”, o “primeiro artista no sentido romântico da Palavra, inspirado, genial, o que compõe em uma noite, mas é pobre e incompreendido”, aquele que viveu no mundo dos sons ao invés daquele dos homens e que criou uma obra revolucionária e poderosa. Giuseppe Baini (1775-1843) descobriu parte da obra palestriniana na Capela Sistina e após muito estudo, publicou uma biografia bastante tendenciosa que foi utilizada em todo o século XIX. Nela se observa as características nacionalistas, já que o gênio italiano solitário e individualista foi quem redimiu a música sacra das influências dos estrangeiros franco-flamengos. Parece bastante apropriado ao mestre da capela pontifícia ter escrito tal biografia, pois além de compor obras em *estilo antigo*, foi um dentre os idealizadores do *Cecilianismo* e partidário da visão historicisante.

A lenda foi contestada por compositores e teóricos, mas sem muito sucesso, já que chegou ao século XX totalmente revigorada. Seus detratores foram Super, que ataca os escritos de Baini, e Berlioz, que afirmou reconhecer nos “madrigais profanos de letras frívolas” de Palestrina as mesmas características de sua música sacra.

O último estágio que o mito de Palestrina alcançou antes de chegar ao século XX está no gênero artístico que será contestado pela Igreja no século XX: tornou-se personagem de ópera pelas mãos de Melchior Sachs (1843-1917), em 1866, Carl Loewe (1796-1869), em 1896, e, já no século XX, Hans Pfitzner, em 1917.

Tanto o Regulamento da Sagrada Congregação dos Ritos (1894) quanto o *Motu Proprio* de Pio X (1903) e mesmo a legislação posterior retomarão Palestrina como este primeiro músico. Neste sentido, aplica-se à figura de Palestrina o conceito de *mito fundador*, que segundo Chauí (2000, p. 6-7),

> Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.
> O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimenta-se das representações

> produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.

E assim o mito fundador ou *mito restaurador* – já que sua restauração musical mítica no Concílio de Trento seria seu aspecto mais lembrado – foi repetido no Decreto n.3830 da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1894 (*apud* SOTUYO BLANCO, 2003, p.70):

> Art. 4. Quanto ao gênero polifônico, a música de Pierluigi da Palestrina e dos seus imitadores aprovados, é julgada muito digna da casa de Deus: do mesmo modo se julga digna do culto divino a música cromática que os mestres doutos das escolas romana e estrangeiras e sobretudo os mestres romanos trouxeram até ao [*sic*] nosso tempo, cujas composições, visto serem verdadeiramente sacras, a autoridade eclesiástica muitas vezes louvou (trad. Pablo Sotuyo Blanco).

Palestrina foi relembrado ainda com maiores detalhes no *Motu Proprio* (*in* DOCUMENTOS, 2005, p.16-17) de Pio X:

> "As sobreditas qualidades [do canto gregoriano] verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da escola romana, que no século XVI atingiu a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís da Palestrina, e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica, aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por este motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isto também deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insignes basílicas, nas igrejas catedrais, nas dos seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários.

Como já se teve oportunidade de escrever (DUARTE, 2010b), o que se percebe no resgate da figura de Palestrina pela Igreja no século XX é o aparecimento de um modelo mais ideológico do que propriamente técnico, ou seja, o modelo ideal de postura, de afastamento da música profana e dedicação a uma arte estritamente religiosa. Palestrina foi uma das ferramentas para justificar a tradição inventada, sua lenda continuou tendo um interesse ideológico, como teve desde o início de sua difusão pelos jesuítas de Roma, no século XVI.

Além da explicação que se pode ter a partir do mito restaurador palestriniano, para Gmeinwieser (2007), a historicização do século XIX é fruto da fase inicial da industrialização, em que o homem ansiava pela simplicidade, pelo passado e se concentrava apenas no que julgava essencial. Este movimento que teria tido um paralelo nas artes visuais – os *nazarenos*[56] – tinha na simplicidade austera da polifonia do século XVI um modelo.

Note-se, por fim, que apesar de servir principalmente como modelo ideológico, Palestrina foi também um modelo técnico para parte considerável dos compositores envolvidos na produção

[56] Nome dado por Goethe a um grupo de pintores alemães sediados em Roma na década de 1810. Este grupo dedicava-se ao estudo da pintura renascentista religiosa e do gótico alemão. Dentre seus representantes, destacam-se Johann Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius e W. von Schadow.

do chamado *repertório restaurista*, parte esta que copiava seu estilo no todo ou em parte.

3.3 CARACTERÍSTICAS DO ESTILO DE PALESTRINA

Dentre as características do estilo empregado por Palestrina exaltadas no século XX como afastadas da música profana de seu tempo, destacam-se o uso de melodias gregorianas como *cantus firmus* e a presença de suas características melódicas – "predominância de graus conjuntos e equilíbrio nas direções ascendente e descendente nas vozes" (CASTAGNA, 2000, p.100-101) – em cada uma das vozes da polifonia, resultando num *tecido de melodias gregorianas*[57]. Percebe-se também um contraponto mais simples que aquele utilizado por seus predecessores franco-flamengos, raros saltos maiores que terça, sempre compensados por grau conjunto em sentido oposto, extensão das vozes pouco maior que uma oitava, predominância de obras a quatro vozes, uso discreto de dissonâncias e ritmo determinado mais pelas mudanças harmônicas que pela acentuação (GROUT & PALISCA, 1997, p. 286-292). Observa-se ainda uma tendência à homofonia em algumas obras, sobretudo as usadas na Semana Santa, como observou Castagna (2000, p. 97-98), que exemplificou a afirmação com o *Popule meus*, de uso litúrgico na Sexta-feira Santa.

Grout e Palisca (1997, p.292) observaram que houve, na *Missa Papae Marcelli*, um especial cuidado de Palestrina com a clara enunciação do texto, principal razão para que esta composição fosse tomada como objeto da lenda que transformou o compositor no "salvador da música polifônica". Um dos recursos para alcançar este intento foi, sem dúvida, o uso de passagens homofônicas.

Uma vez propagado como modelo para outros compositores, o estilo de Palestrina foi difundido e gradativamente modificado, sem deixar, contudo, de obedecer à máxima tridentina de evitar elementos profanos ou seculares e permitir que o texto fosse compreendido pelos ouvintes. Surgiu então o *estilo antigo*, um estilo específico da música

[57] "O estilo à Palestrina é, portanto, o estilo polifônico, um canto medido, a várias vozes, composto sobre antigos tons eclesiásticos, no qual em cada uma das vozes aparece a melodia principal, em grande parte igual à das outras vozes, mas com algumas diferenças. O estilo é, por isso, essencialmente diverso do homofônico, no qual o andamento das partes vocais é tal, que a voz que se destaca recebe a melodia principal e as outras obrigam-se a acompanhá-la com notas de igual valor. A base fundamental do estilo à Palestrina está representada na melodia gregoriana: o Cerimonial dos Bispos define esse estilo como um canto tecido de melodias gregorianas, com tratamento das vozes por contraponto. O tema utilizado é uma melodia encontrada de fato nos livros litúrgicos, ou composta de acordo com os princípios do canto gregoriano" (Inama & Less *apud* Castagna, 2000, p.98-99).

religiosa, que se diferenciava do modelo palestriniano pelo uso mais abrangente de homofonia, simplificação do contraponto e pelo contraste de densidades, que já se podia observar em certos trechos da missa em questão (CASTAGNA, 2000, p.102). Além destas características, merece menção o fato de que quando não eram executadas *a cappella*, tais composições apresentavam acompanhamento "obrigado" de órgão ou outros instrumentos, sobretudo dobras de instrumentos graves, como observou Alberto Basso (*apud* CASTAGNA, 2000, p.87).

Gaillard (1971, p.15-16) acreditava que a permanência do estilo palestriniano até o início do século XVII em missas a quatro, cinco e seis vozes esteja associado à lenda. Para Grout e Palisca (1997, p. 294), "o estilo de Palestrina foi o primeiro da história da música ocidental a ser conscientemente preservado, isolado e tomado como modelo em épocas posteriores, quando os compositores, naturalmente, escreviam já um tipo de música totalmente diferente". Por fim, Castagna (2000, p.102) afirmou que

> Algumas vezes confundidos por historiadores da música, o estilo palestriniano e o estilo antigo guardam, entre si, uma relação histórica, haja vista que o segundo, ao menos em Roma, derivou-se do primeiro. O estilo palestriniano, entretanto, só pode ser atribuído, com propriedade, à música do próprio Palestrina e de alguns contemporâneos [...].

Buscando esclarecer as disposições do *Motu Proprio* para os brasileiros, frei Basílio Röwer (1907, p. 64) explicou a divisão da polifonia em *clássica* e *moderna*, sendo a primeira modal, mais próxima do cantochão do qual retira seus temas. Ainda segundo o franciscano, a polifonia clássica é a preferida da Igreja e ficou conhecida, graças a seu principal cultor, como estilo de Palestrina. Quanto à polifonia moderna,

> Nos últimos tempos tornaram os compositores de música sacra a voltar a este modelo, seja em todo seja em parte, isto é, servindo-se das conquistas modernas com respeito à melodia, croma e modulações e imitando os antigos apenas na estrutura interna. A polifonia moderna como pode também dar boa interpretação do texto e ser expressiva e litúrgica não é inferior á da escola de Palestrina; talvez a sobrepuje em efeitos para nós que temos os ouvidos acostumados ás modulações modernas (RÖWER, 1907, p.64-65).

Então, se percebe, no século XX, a existência de gêneros musicais distintos: a *polifonia clássica* palestriniana, o repertório restaurista, que aderia em parte à técnica da polifonia clássica, porém com aplicação de recursos estilísticos do período, e um gênero "moderno", de linguagem musical do período romântico, mas não-operístico[58], razão pela qual poderia ser

[58] Marcos Júlio Sergl (1999, p.223-235) enumerou características operísticas, e que a Igreja chamaria "profanas" ao estudar a música sacra com influência da ópera italiana praticada na cidade de Itu-SP, no século XIX: uso do sexto grau da escala abaixado, saltos ascendentes de sétima menor, saltos descendentes de sexta maior, alternância dos modos maior e menor, cadência sobre o acorde de dominante com sétima, com predominância de

aceito pela Igreja.

Assim, a imitação ou emulação do estilo palestriniano não foi a única solução encontrada pelos adeptos do Cecilianismo para as composições sacras. Como observou Godinho (2008, p.61), esta foi uma das quatro vertentes técnicas adotadas por compositores de uma parte do século XIX e da primeira metade do século XX. Neste primeiro grupo – comprometido com a "cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI" – a autora reconheceu terem se encontrado a maior parte dos compositores engajados no movimento cecilianista, preocupados, segundo a mesma, não com a criação, mas com a cópia. As outras três possibilidades foram a simplificação da música sacra orquestral, uma espécie de redução da orquestra e o uso moderado de tessituras extremas no canto, a manutenção da linguagem romântica – dentre eles, Liszt e Cornelius – e um quarto grupo que mesclava as influências de Palestrina e Bach, mas sem o intuito de produzir cópias de estilo, como J. Rheinberger.

De posse de tais conhecimentos, passa-se agora ao estudo da legislação aplicável às missas de Furio Franceschini e da prática musical na qual o autor esteve inserido. Lembra-se o duplo interesse que norteia este trabalho acerca da legislação: enquanto forma de *abertura cognitiva* ou *fechamento normativo*, a legislação representa as reações da Igreja institucionalizada ante as mudanças que o mundo secular lhe propõe e ao mesmo tempo revela-se um *modelo pré-composicional* em relação ao qual o compositor deve encontrar soluções individuais próprias para não se comprometer apenas com a cópia estilística, mas também com a criação.

---

escalas descendentes nos solos, arpejos e acordes em dominante com sétima e dominante com nona, sem fundamental, retardos e apojaturas resolvidos por notas superior, terças e sextas paralelas em duos e trios, mordentes, grupetos, apojaturas, seqüências de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, diálogos entre solista e coro, dentre outros.

4 DO *MOTU PROPRIO* AO CONCÍLIO VATICANO II

4.1 PRINCÍPIOS GERAIS DO *MOTU PROPRIO*

Como resultado das pretensões dos adeptos Cecilianismo na Europa e com o interesse de prover as igrejas com a música adequada aos serviços religiosos de características tridentinas, Pio X emitiu, em 22 de novembro de 1903 – dia de Santa Cecília – o *Motu Proprio* "*Tra le Sollecitudini*"[59]. O documento foi proclamado com a força de um "código jurídico de música sacra" e obrigava todas as igrejas católicas do mundo todo a obedecê-lo. *Motu proprio* é um documento redigido pelo pontífice romano – não necessariamente manuscrito – no exercício natural de suas atribuições (NUNES, 2007, p.218).

No documento se percebe o impacto da corrente historicista do Cecilianismo: o cantochão foi declarado a música oficial da Igreja[60], sendo admitida e incentivada, com o mesmo empenho, a polifonia do século XVI, sobretudo a de Palestrina. Do mesmo modo, os compositores são estimulados a aderir no todo ou em parte a este gênero, configurando a chamada *polifonia moderna* ou *repertório restaurista*. Esse último difere do *estilo antigo*, em um aspecto fundamental: enquanto o *estilo antigo* derivou de forma natural do estilo renascentista, o *repertório restaurista* guarda com o *estilo palestriniano* uma relação historicisante, marcada pela *tradição inventada*.

O *gênero moderno* era aceito com restrições. Pio X fez questão de reafirmar que obras compostas à luz dos procedimentos disponíveis no século XIX não deveriam manifestar nada de *profano* ou *teatral*. Deste modo, desenvolveu-se uma dicotomia entre o repertório "verdadeiramente" litúrgico e aquele de inspiração religiosa, mas inadequado para a igreja.

Este repertório tolerado ou incentivado adequava-se – ou deveria se adequar – aos princípios gerais que orientavam o documento. O primeiro deles, a *universalidade*, se relacionava

[59] A versão latina oficial do documento foi publicada na *Acta Sanctae Sedis*, AAS 36 [1903-4] (VATICANO, [1904]), que se encontra disponível no *site* do Vaticano. A tradução para língua portuguesa utilizada neste trabalho encontra-se na coleção *Documentos da Igreja* publicada pela editora Paulus (DOCUMENTOS, 2005). Quando pairaram dúvidas acerca desta tradução, recorreu-se também às versões do documento traduzidas para o inglês e para o italiano disponíveis no *site* do Vaticano (1903).

[60] Para a perfeita restauração do gênero, o documento prescreveu uma acurada revisão do cantochão nos livros litúrgicos. Sob influência do documento, foram realizadas várias semanas de estudo de canto gregoriano no Brasil e em países Europeus. Na prática musical paulistana, foram criados dois coros na Arquidiocese, em 1953. Um foi o coro gregoriano, regido por d. Cândido Padim, osb, o outro, o Coral Polifônico, regido pelo padre João Lírio Talarico, que viria a suceder Franceschini na Catedral. Este coro polifônico de 120 vozes mistas foi o responsável pela execução da *Missa Natalícia* – ou *Missa Festiva*, uma vez que já tinha o *Credo* – na inauguração da nova Catedral de São Paulo, em 1954 (KOEPE, 1954b, p.54).

diretamente à noção de unidade que o Ultramontanismo difundia. Röwer (1907, p.40-41) buscou justificar teologicamente este princípio, ao afirmar que

> Se a conveniência e mesmo e [*sic*] necessidade exigem que haja na Igreja um canto exclusivamente eclesiástico, a unidade da fé requer que este canto seja *universal*. Como "há uma só crença, uma caridade, um batismo, um só Deus e Pai de todos," há também um só sacrifício com que o nome de Deus é glorificado "desde o levantar do sol até ao poente." Não há outra música vocal que exprima tão bem esta unidade como o cantochão. (1) Sempre e em todos os lugares é ele o mesmo, enquanto outros estilos sofrem o influxo da índole diferente das diversas nações e por isso é o cantochão universalmente recebido como o "canto próprio e litúrgico da Igreja Romana. (1)" (itálico do autor).

A idéia de universalidade deixava implícita a visão romana e eurocentrista da Igreja em relação às características que o repertório sacro deveria guardar, como se percebe neste parágrafo do *Motu Proprio*:

> Por isso 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. [...] universal no mesmo sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico de sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (DOCUMENTOS, 2005, p.15-16).

Ao lado da universalidade, a *unidade e beleza das formas* também constituíam princípios. Na prática, os compositores não poderiam ter partes permutáveis de missas, mas cada composição deveria ser um todo, a ponto de a supressão de alguma parte se fazer sentir. Quando houvesse substituição de alguma parte polifônica, esta só deveria ser feita por uma equivalente gregoriana. A este respeito, escreveu Pio X o seguinte *modelo pré-composicional*,

> 10. As várias partes da Missa e do Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontra admiravelmente expressada no canto gregoriano. É, pois, diverso o modo de compor um Intróito, um Gradual, uma Antífona, um Hino, um Glória *in excelcis* [*sic*] etc. Observem-se, em particular, as seguintes normas:
> a) O *Kyrie*, o Glória, o Credo etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outras. [...] (DOCUMENTOS, 2005, p.18)

A aversão ao *teatral* ou *profano* era o outro princípio apresentado repetidas vezes no documento. Esse refletia a postura da Igreja ultramontana em relação às inovações trazidas pelo Iluminismo, no caso da música, a ópera, que era o principal gênero artístico iluminista.

Por fim, o *Motu Proprio* reafirmava a antiga preocupação da Igreja com o texto das obras

musicais sacras. O documento deixava claro que a música deveria servir ao às palavras[61] e ambos, à liturgia[62]. O idioma do texto da música litúrgica era o mesmo do rito tridentino, o latim, não sendo tolerado o uso do vernáculo nas funções solenes. O único caso em que havia possibilidade do vulgar na música litúrgica era o *canto religioso popular*.

4.2 O CANTO RELIGIOSO POPULAR

Se o cantochão foi declarado, com força de lei, a música oficial da Igreja, ao canto religioso popular foi feita uma rápida menção sob o título de *cântico espiritual*, imprimindo-lhe três características: podia ser cantado em latim ou vulgar, acompanhado de banda e de uso nas procissões. Com base na legislação, pode-se afirmar que o canto religioso popular ou cântico espiritual era toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, mas que expressasse a doutrina da fé católica por meio de melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas ao povo que o compôs, daí sua destacada utilidade nos países em missão. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais que o aproximassem mais da sala de concerto que da igreja. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade. Havia ainda, de modo implícito, a recomendação de este canto se inspirar no cantochão, graças ao princípio geral do *Motu Próprio* de Pio X de que toda música é tanto mais santa e apropriada para a Igreja, quanto mais próxima estiver do cantochão.

Na Constituição Apostólica "*Divini Cultus*" (1928) sobre a sagrada liturgia de Pio XI não há qualquer menção ao canto religioso popular e a expressão *canto religioso* foi usada para designar o cantochão. Nesta constituição, o pontífice romano sugeriu que o canto gregoriano fosse restituído ao povo para que esse participasse mais ativamente da liturgia. Foi Pio XII

[61] No século IV, santo Agostinho já tratava desta subserviência em suas *Confissões* (livro X, 33): "Assim flutuo entre o perigo e o prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos de piedade. Quando, às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro."

[62] Como a música deveria servir à liturgia e não se tornar um evento autônomo. Não era lícito, portanto, "por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica", ou seja, era "condenável como abuso gravíssimo, que as funções eclesiásticas a Liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da Liturgia" ("*Tra le Sollecitudini*" *in* DOCUMENTOS, 2005, p.21).

quem fez menção mais detalhada, em 1947, em sua Carta Encíclica "*Mediator Dei*":

> Nós vos exortamos ainda, veneráveis irmãos, a que tomeis cuidado em promover o canto religioso popular e a sua acurada execução feita com a dignidade conveniente, podendo isso estimular e aumentar a fé e a piedade das populações cristãs. Suba ao céu o canto uníssono e possante de nosso povo como o fragor das ondas do mar, expressão canora e vibrante de um só coração e uma só alma, como convém a irmãos e filhos de um mesmo Pai. O que dissemos da música, se aplica às outras artes e especialmente à arquitetura, à escultura e à pintura (MEDIATOR DEI – PO, 1947, §179).

Note-se que este é um período em que as mudanças já se anunciavam. Ainda no pontificado de Pio XII, merecem destaque a Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*" sobre a música sacra (1955) e a Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia (1958). Na encíclica, Pio XII sinalizou para a importância da chamada "música religiosa": por ser composta na maioria das vezes em vulgar, facilitaria o acesso dos fiéis ao conteúdo dos textos, se adaptaria à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, além de ser para eles, "casto e puro deleite"; seu uso era restrito às funções e cerimônias não-litúrgicas das igrejas ou fora delas. No caso de não serem prudentemente retirados, pelos Ordinários, os cantos religiosos poderiam ser aceitos mesmo em solenidades, desde que se preservasse o texto latino das palavras da liturgia e fosse obtida especial aprovação de Roma.

No caso particular dos "países em missão", ou seja, de países em que a religião católica ainda não estava plenamente estabelecida, o documento revelou a salutar importância do uso dos cantos religiosos populares nacionais "não raro admirados até mesmo pelas nações civilizadas" como forma de difusão da doutrina.

Na Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos (1958) há uma divisão entre o canto popular religioso e música religiosa. O primeiro podia ser usado livremente nos exercícios de piedade e seu uso nos atos litúrgicos foi regrado pelo documento, mas a segunda devia ser totalmente afastada dos atos religiosos.

A Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963) trouxe as decisões do *Concílio Vaticano II* sobre a liturgia e, conseqüentemente, sobre a música. Nela se observa como princípio a participação ativa dos fiéis por meio de "aclamações, respostas, salmodias, antífonas, cânticos, ações, gestos e atitudes". A língua litúrgica oficial dos ritos latinos permanecia o latim, porém, por ser útil ao povo, o uso do vernáculo foi incentivado, sobretudo nas leituras, admoestações, algumas orações e cânticos das missas celebradas com o povo. O uso mais amplo do vernáculo na missa dependeria de autorização da Santa Sé. Em relação à idéia de unidade litúrgica própria do pensamento ultramontano,

> A igreja não deseja impor na liturgia uma rígida uniformidade para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade, mas respeita e procura desenvolver as qualidades e dotes de espírito das várias raças e povos. A Igreja considera com benevolência tudo o que nos seus costumes não está indissoluvelmente ligado à superstição e ao erro, e, quando possível, o conserva inalterado, e por vezes até admite-o na própria liturgia, conquanto esteja de acordo com as normas do verdadeiro e autêntico espírito litúrgico (DOCUMENTOS, 2005, p.124).

A adaptação ficaria a cargo das autoridades eclesiásticas territoriais, considerando "com muita prudência e atenção" o que poderia ser aceito das tradições e índole de cada povo na liturgia. Pio XII já tinha consciência das mudanças que se anunciavam quando escreveu sua Carta Encíclica *Mediator Dei* (1947). Na música sacra – especificamente, no canto religioso popular – já se faziam ouvir as mudanças que se concretizariam no Concílio Vaticano II antes mesmo do documento positivá-las (DUARTE, 2010a). Daí se percebe a aplicabilidade da teoria desenvolvida por Jacques Attali (2001), que afirmou ser possível ouvir na música as transformações econômicas e sociais em determinados períodos e localidades antes mesmo que estas mudanças se fizessem perceber em documentos oficiais. Deste modo, Attali propôs antes de uma leitura da história, uma audição da mesma.

Percebe-se, antes do Concílio Vaticano II, um gradativo movimento de *abertura cognitiva* em relação ao gênero musical aqui enfocado. Este movimento de abertura não ocorreu apenas no Brasil: o *Dom-Kapellmeister* Erhard Quark (*in* SINZIG, 1949, p.73) narrou a experiência de valorização do canto em vernáculo também na Alemanha. Não foram poucos os compositores brasileiros de música litúrgica que escreveram cantos religiosos populares em latim ou vernáculo, dentre outros, os frades menores Basílio Röwer, Pedro Sinzig e Bernardino Bortolotti.[63] Uma das missas de Franceschini foi escrita, em 1960, com a utilização de dois temas de cantos religiosos populares. Trata-se da *Missa em Honra de Nª Srª Aparecida*, escrita no período em que o canto religioso popular já era bem aceito pela Igreja institucionalizada.

Não devem ser esquecidas ainda as publicações de cantos religiosos populares posteriores ao *Motu Proprio* de Pio X e anteriores à proclamação do Concílio Vaticano II. A publicação *Harpa de Sião* organizada pelo padre João Batista Lehmann, CVD trazia diversas obras em latim e português, dentre as quais obras do próprio padre Lehmann. Estima-se, com base na aprovação e recomendação da autoridade eclesiástica transcrita na contracapa da terceira

[63] Röwer publicou a coletânea *O ano eclesiástico* (opus 47) com motetos, hinos e cânticos para os principais tempos litúrgicos e festas com um apêndice de motetos para várias ocasiões, em latim e português (SINZIG, 1952). Acerca da composição em vernáculo de Bortolotti intitulada *À Santa Padroeira de Lages* (com data de 1954 na partitura do copista), Batista (2009, p. 102) destacou o fato de o religioso compor em vernáculo antes mesmo da Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*" e do *Concílio Vaticano II*. Note-se, entretanto, que a importância do gênero já havia sido destacada na Encíclica "*Mediator Dei*", de 1947.

edição, que a primeira tenha sido publicada em 1923. Vários cantos religiosos populares presentes na coleção de Lehmann foram aproveitados, após o Concílio Vaticano II, no *Hinário Litúrgico* da CNBB (1987) e ainda hoje são usadas nas celebrações católicas[64]. Outras três publicações de que se tem notícia são *Hosana*, coleção de cantos sacros das arquidioceses de São Paulo e Rio de Janeiro, *Cecília*: *Manual de cânticos sacros para canto uníssono na igreja* de autoria dos franciscanos Pedro Sinzig e Basílio Röwer (com 259 cânticos para as diversas solenidades e tempos litúrgicos) e *Músicas para as celebrações do Ano Eucarístico* organizada pelo Frei Romano Koepe, ofm.

4.3 OUTRAS *ABERTURAS COGNITIVAS* POSITIVADAS

4.3.1 Órgão e instrumentos

Pio X permitiu o uso do órgão, porém com a ressalva de que a música própria da Igreja é aquela essencialmente vocal. Outros instrumentos poderiam ser admitidos na liturgia, com a devida cautela, desde que fossem observadas as prescrições do *Caerimoniale Episcoporum*. Foram proibidos o piano, os instrumentos de percussão e o uso de banda de música dentro da igreja. O uso desta última era tolerado apenas em procissões, preferencialmente acompanhando cantos religiosos populares.

O caráter do acompanhamento do órgão e de outros instrumentos eventualmente admitidos deveria ser o de simples sustentação do canto, sem extensos prelúdios e sem encobrir o canto. Havia uma exceção para a escolha "limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro", desde que estes respeitassem o caráter grave – sério, lento – do acompanhamento da parte vocal.

Vinte e cinco anos mais tarde, na Constituição Apostólica "*Divini Cultus*" (1928), Pio XI constatou que "alhures se tentou reabilitar certo gênero de música absolutamente incompatível

[64] Cita-se, dentre outros *A morrer crucificado* (Lehmann, 1957, p. 20; CNBB, 1987, p. 111), que sofreu alteração de métrica musical de ternário no hinário de Lehmann para binário composto no da CNBB, *Noite Feliz*; *A nós descei, divina luz* (Lehmann, 1957, p. 46; CNBB, 1987, p. 112); um *Tantum Ergo* (n.96), com indicação de autoria "Popular" executado hoje largamente na sua tradução oficial; *Hostia Santa, imaculada*; *Coração santo, tu reinarás* (n.170) e o *Hino a Nossa Senhora Aparecida* de João Batista Lehmann (1957, p. 19).

com a função dos ofícios sagrados, particularmente por causa do uso imoderado de instrumentos" (DOCUMENTOS, 2005, p.31). O pontífice condenou o "canto unido à sinfonia" e determinadas concessões de organistas e organeiros que permitiam que se misturasse o sagrado ao profano.

Pio XII não se pronunciou acerca dos instrumentos musicais em sua Carta Encíclica "*Mediator Dei*" (1947), só o fez na Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*". Nesse documento reafirmou a primazia do órgão sobre os demais instrumentos na função litúrgica, mas demonstrou certa abertura em relação àqueles de cordas friccionadas, os quais sozinhos ou juntamente com outros e o órgão, mostravam-se adequados à liturgia[65].

A Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música sacra e a sagrada liturgia (1958) foi mais específica acerca da utilização dos instrumentos musicais. O documento já tratava da figura do diretor da orquestra ao lado do organista e dos demais artistas. Neste documento são tratadas também as inovações tecnológicas em relação à música: aparelhos "automáticos" como pianola, vitrola, rádio, datafone, magnetofone e outros foram proibidos nos atos litúrgicos. O uso destes aparelhos foi permitido fora dos atos litúrgicos e quando se tratasse de ouvir transmissões do Santo Padre e do Ordinário. Os "instrumentos denominados 'auto-falantes' também nos atos litúrgicos e exercícios de piedade" eram permitidos para ampliar a voz do sacerdote. Aparelhos de projeção cinematográfica foram proibidos em qualquer ocasião e havia ainda recomendações para que as missas irradiadas ou televisionadas respeitassem em tudo as normas da música sacra. O documento fazia ainda menção às datas do calendário litúrgico em que eram proibidos os toques do órgão e de demais instrumentos:[66] da meia-noite da Quinta-feira Santa até o hino do *Gloria* da Vigília Pascal, além de missas e ofícios de defuntos e tempo do Advento. Havia exceções em que somente o órgão ou o *harmonium* poderiam tocar, de forma a sustentar o canto dos fiéis, como o terceiro domingo do Advento e o Quarto da quaresma, dentre outras ocasiões.

A proibição do uso do órgão e dos instrumentos nas datas específicas às quais alude a referida instrução foi mantida nas decisões do Concílio Vaticano II, documentadas na Constituição

[65] O critério do pontífice foi o fato de tais instrumentos nada terem de "profano, de barulhento, de rumoroso, coisas estas destoantes do rito sagrado e da santidade do lugar" (DOCUMENTOS, 2005, p.53).

[66] "A concentração da música em *estilo antigo* nas cerimônias da Semana Santa ocorreu devido à aplicação das rubricas e da legislação tridentina referente a esse período litúrgico. O *Cæremoniale episcoporum* Cerimonial dos Bispos), ordenado por Clemente VIII em 1600, por exemplo, proibia a utilização da polifonia nesse período, à exceção do *Gloria* de Quinta-feira Santa e de todas as unidades funcionais das cerimônias a partir do *Glória* do Sábado Santo, enquanto as rubricas tridentinas vetavam o toque dos sinos entre os dois *Gloria* da Semana Santa. Como resultado dessas proibições, surgiu o costume de censurar a utilização de instrumentos musicais nesse tempo (incluindo o órgão), prática que gerou maior significado sacro para o *estilo antigo* que para o *estilo moderno*" nesse período (CASTAGNA, 2001, p.199-200).

"*Sacrosanctum Concilium*" (1963). Neste documento a primazia do órgão de tubos era reafirmada, contudo deveriam ser admitidos outros instrumentos consentidos pela autoridade local. Segundo a constituição,

> Para admitir e usar instrumentos deve levar-se em conta o gênio e a tradição de cada povo. No entanto deverão ser absolutamente afastados de qualquer tipo de ação litúrgica e dos exercícios pios e sacros todos os que, de acordo com o juízo e uso comuns, só convém à música profana. [...]
> Nas Missas cantadas ou lidas pode usar-se o órgão ou qualquer outro instrumento legitimamente admitido, para acompanhar o canto do grupo de cantores (*schola cantorum*) e do povo. Mas só poderão ser tocados em solo no início, antes do sacerdote chegar ao altar, ao ofertório, à comunhão e no final da Missa (DOCUMENTOS, 2005, p.176).

Buscando, portanto, a visão do clero brasileiro sobre os instrumentos, encontrou-se no documento "Pastoral da Música Litúrgica no Brasil" (1976) da CNBB os seguintes conceitos acerca da restrição aos instrumentos considerados profanos:

> "[...] A classificação dos instrumentos em sagrados e profanos depende da relação sociocultural-psicológica mutável quanto ao tempo (na história) e quanto ao lugar (nas culturas diversas) (cf. SC 12). Se um instrumento consegue integrar-se na liturgia, ajudando-a e exprimindo-a melhor, especialmente pelo acompanhamento do canto, este instrumento torna-se sacro, participando da sacralidade da liturgia" (DOCUMENTOS, 2005, p.213).

O documento não trouxe qualquer menção expressa dos instrumentos admitidos ou proibidos, exceto esta vaga noção do que seria o sagrado e o profano. Somente em documento posterior à morte de Franceschini a CNBB se manifestou de forma mais palpável a este respeito, no estudo "A Música Litúrgica no Brasil" (1998):

> 265. Entre os nossos instrumentos musicais de *cordas* mais característicos e mais usados pelas comunidades, destacam-se: o violão, a viola e o cavaquinho. Os instrumentos de *percussão*, tambores e seus congêneres, gozam de imenso respaldo tanto na tradição bíblica quanto, muito especialmente entre nós, nas tradições ibérica, indígena e africana; sobretudo em se tratando de música popular de ritmo marcante, seu uso será sempre imprescindível, não faltando quem já tenha observado o grande poder que tem, por exemplo, um atabaque de convocar o povo para a oração e criar um clima de silêncio e recolhimento. O *acordeão* é de grande familiaridade nos meios populares, provindo tanto do mundo ibérico quanto, por meio de imigração mais recente, da cultura alemã e italiana; também o *órgão* é bastante utilizado, por suas qualidades intrínsecas e seu enraizamento histórico. As *flautas*, pela analogia com o órgão e pela tradição bíblica, folclórica e indígena; os *metais* (trompete e trombone), pela tradição bíblica e eclesiástica da Renascença (DOCUMENTOS, 2005, p.307).

Deste modo, percebe-se em noventa e cinco anos que separam o *Motu Proprio* de Pio X (1903) do último texto apresentado, não só uma grande abertura, mas até mesmo uma contradição entre os documentos sobre o que se considerava profano e hoje é admitido como sagrado. A idéia de separação do século própria do Ultramontanismo cedeu espaço para a busca de inspiração da música litúrgica na música popular. Como já foi dito antes, a leitura do

Concílio Vaticano II na América Latina é bastante peculiar, marcada por um processo de aproximação do povo, o *aggiornamento*, pela opção pelos pobres e, em última análise, pela politização da Igreja, que, sobretudo após o A.I.5, passava a se manifestar contra o governo.

Dois instrumentos merecem destaque quando se pensa nos documentos da CNBB e na música católica do presente: o violão e o acordeão. Se a execução litúrgica do primeiro deles fora considerada um ultraje[67] antes do Concílio Vaticano II, hoje é quase impensável uma paróquia que não tenha ao menos um violonista para acompanhar o canto nas celebrações. O segundo, o acordeão ou sanfona, merece destaque por um relato de Furio Franceschini. O compositor relatou a experiência do novo Vigário chegado a São Paulo, que, "numa aldeia paupérrima" se empenhara em ensinar cantochão aos "caboclos analfabetos" que constituíam seu "bom e simples rebanho". Uma vez obtendo sucesso, as missas e bênçãos do Santíssimo Sacramento passaram a ser cantadas com acompanhamento de uma sanfona adaptada. A este respeito, escreveu que

> Convém não se escandalizar, considerando o seguinte: Naquela localidade paupérrima não existia nem órgão, nem harmônio [substituto natural dos órgãos em igrejas menores], nem instrumento algum, a não ser uma sanfona. Pois bem; reviraram-na, adaptaram-lhe um suporte firme e lhe aplicaram um pau formando alavanca para movimentar o fole e obter som contínuo e uniforme, transformando-se desta maneira a sanfona num hamônio "sui generis". [...]
> Quem sabe se por Nosso Senhor não são mais bem aceitas essas preces humildes, sinceras, ao toque duma ex-sanfona, do que Nocturnos de Chopin e Árias de ópera, executadas durante a s. Missa e as Bênçãos em majestoso órgão da nossa capital?!... (FRANCESCHINI, 1947c, p.67).

Com o incentivo dado pelo *Motu Proprio*, a construção de órgãos no país[68] se desenvolveu consideravelmente na primeira metade do século XX, sendo que ainda hoje grande parte dos instrumentos encontrados nas igrejas paulistanas[69] e cariocas[70] foram construídos ou

[67] O editorial da revista *Música Sacra* de Petrópolis trouxe a seguinte narrativa: "ABUSOS – Um assinante de Belo Horizonte lamenta que em alguns lugares se usam livros de todo contrários às normas do MOTU PROPRIO, sob pretexto de terem ...aprovação eclesiástica. [...] Revoltou-se nosso correspondente quando, na hora da Consagração de pão e vinho na Missa, ouviu um solo de soprano e ...violão! Não era para menos, mas parece que semelhantes abusos graves estão se tornando cada vez mais raros" (SINZIG, 1946b, p.196).

[68] "O período de construção de órgãos nacionais pode ser marcado entre 1915 a 1975. Na cidade de São Paulo, nesse período foram instalados dezenove órgãos de fabricação nacional. A concorrência, entretanto, era grande. De um lado, órgãos eletrônicos e, do outro, a grande mudança litúrgica resultante das interpretações das determinações do Concílio Vaticano II, de 1962. Essas duas parecem ter contribuído grandemente, e de forma rápida, para a quase completa extinção da atividade de construção de órgãos no Brasil" (KERR, 2006, p.141).

[69] De cinqüenta e cinco órgãos catalogados por Dorotéa Kerr (2001) em seu Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo, treze não se relacionam a igrejas ou instituições católicas, os restantes são aproximadamente 76,3% dos órgãos da cidade. Dos quarenta e dois órgãos situados em igrejas ou instituições católicas, quarenta e um têm data certa ou aproximada. Destes, trinta e cinco foram construídos ou instalados em igrejas entre 1903 e 1964. Quatro deles foram anteriores e apenas dois, posteriores.

[70] Gisele Sant'Ana Batista (2009, p.31) ao estudar os órgãos da cidade do Rio de Janeiro, relatou que "dos 40 órgãos encontrados na cidade do Rio de Janeiro (KERR, 1985), 27 foram construídos entre 1924 e 1965 (tabela 2). Dentre estes, 18 são nacionais e apenas 9 importados. Dos 27 instrumentos mencionados, 23 se encontram

instalados neste período. Na mesma contracapa de um volume da revista *Música Sacra* de Petrópolis (SINZIG, 1946b), lêem-se anúncios de três fabricantes de órgãos: *Órgãos e harmônios Lins* de Henrique Lins – Indaiatuba, SP –, *Órgãos Santa Cecília*, de Guilherme Berner – Bairro Maria da Graça, Rio de Janeiro, RJ – e *Fábrica de órgãos e harmônios J. Edmundo Bohn & Cia.*[71] – Novo Hamburgo, RJ. Além das três fábricas, outros tantos[72] se aventuraram na construção de órgãos no país, alguns profissionais com formação específica na área de organaria, outros tantos que aprenderam o ofício empiricamente.

O incentivo ao uso do órgão na liturgia se fazia sentir ainda pela quantidade de instrumentos inaugurados no período. O próprio maestro Franceschini realizou a inauguração de vários deles[73], mas se por um lado a legislação sobre música sacra mostrava-se um incentivo para a construção de órgãos tubulares, surgia, por outro, a figura de seu antagonista eletrônico ao qual Franceschini (1848; 1949a; b; c; d) se iria opor.

Os órgãos eletrônicos apareceram como uma alternativa aos órgãos tubulares. Tinham como vantagem o tamanho – não possuíam o enorme material fônico do tubular – o preço e a praticidade[74]. Por outro lado, não tinham o mesmo timbre, o mesmo princípio de produção de som e a mesma arquitetura do instrumento tubular. A discussão sobre os instrumentos eletrônicos – sobretudo aqueles fabricados pela *Hammond Organ Company* – parece ter alcançado seu ponto máximo nos anos de 1949 e 1950. Nestes anos foram publicados diversos artigos[75] sobre a proibição do uso litúrgico do chamado "instrumento Hammond", já

---

em igrejas católicas". A partir deste relato, vê-se como a interpretação dada ao Concílio Vaticano II na América Latina foi sintomática para a diminuição da construção e do uso do órgão em igrejas católicas.

[71] Para que se tenha uma real noção da expressividade dos trabalhos de organaria neste período, a fábrica de Bohn chegou a contar, entre 1955 e 1965, com cento e trinta empregados (KERR, 2006, p.138).

[72] Kerr (2006, p.128-141) enumerou organeiros que trabalharam no Brasil no período. Alguns atuaram individualmente, outros em fábricas, como as três citadas. A autora detectou uma concentração das atividades de organaria, sobretudo, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Além dos profissionais já citados, figuram entre os organeiros do período Gotholdo Budig, Giuseppe Petillo, Salvatore Lanzilotta, Nicolau Lorusso e Carlos Moehrle, sendo que nem todos tiveram a devida formação na área. Henrique Lins, por exemplo, teve seu primeiro contato já no Brasil, quando da chegada de um órgão da Alemanha – sua terra natal – não vieram também organeiros para montar o instrumento e, graças à confiança que o padre depositava em Lins, foi ele quem montou o instrumento, iniciando assim sua atividade profissional.

[73] Aquino (2000, p.35-36) e Manoel Antonio Franceschini (1966, p.27) enumeraram os principais: na cidade de São Paulo, os instrumentos das igrejas da Imaculada Conceição (s.d.), Santa Cecília (1914), Santa Efigênia (1922), Santa Marcelina (cf. DINIZ, 1949b) e Catedral; no interior do estado, o órgão da matriz de Amparo (1952). Na cidade Rio de Janeiro, o órgão da Catedral de São Sebastião, projetado pelo próprio Franceschini (BEVILACQUA, 1949) e a reinauguração do instrumento pertencente ao Instituto Nacional de Música (1931).

[74] Kerr (2006, p.135) apresentou parte de uma entrevista realizada com Henrique Lins que ilustra o que se chamou de praticidade: "E logo passou a enfrentar também a concorrência do órgão eletrônico: 'Vai construir um órgão, mas não se faz em 15 dias. Conforme o tamanho, leva um ano, dois anos. Um freguês não tem paciência de esperar tanto. Os brasileiros são imediatistas. Quer na hora, onde é que tem? Quanto é? Vamos comprar. Se fala precisa encomendar, [*sic*] mundo desiste. Mas o Hammond tem na loja' [...]".

[75] Cf. *Ao Rei dos Reis o Rei dos Instrumentos: Em prol do órgão tradicional na Igreja* (FRANCESCHINI, 1848; 1949a; b; c; d), *Órgãos de Tubos e Órgãos Eletrônicos* (VALENÇA, 1950), *Os Órgãos Eletrônicos e a Santa Sé*

que os autores de tais artigos se recusavam a chamá-lo de órgão.

Acerca da proibição feita pelo *Motu Proprio* ao piano nas igrejas, Röwer (1907, p.122) concluiu que ela interferia na própria execução do órgão quando escreveu que

> O órgão deve ser manejado como órgão, o piano como piano. Ora, se o piano, devido à sua natureza de instrumento profano é excluído da igreja, é óbvio que se condena também o abuso de manejar o teclado do órgão como o do piano. Por isso devem ser considerados como profanos os *arpejos*, acordes quebrados, trilos etc., executados no órgão ou no hamonium, porque repugnam à natureza do instrumento e sugerem pensamentos mundanos.

O texto do *Motu Proprio* não foi taxativo apenas quanto ao repertório e aos instrumentos, mas também em relação à música vocal e à execução litúrgica como um todo, como se verá no próximo subitem. Nestas disposições nota-se, de modo semelhante àquelas que se analisou até o momento, alguma *abertura cognitiva*.

4.3.2 Sobre a música vocal e os cantores

Se Pio IX foi taxativo ao condenar o "modo efeminado[76] de cantar nos teatros" (RÖWER, 1907, p.30) em seu discurso proferido em 1868, quando da aprovação eclesiástica dada à Academia de Santa Cecília da Alemanha, no *Motu Proprio*, também Pio X seguiu a aversão ao teatral e iluminista de seu predecessor, alinhando-se aos movimentos de restauração.

De acordo com a Igreja, a música vocal – gênero musical eclesiástico por definição – deveria ser essencialmente coral, tendo as passagens a solo como exceção. As partes do sacerdote deveriam ser entoadas em cantochão e sem o acompanhamento de órgão.

Uma posição – dentre tantas outras – que pode ser questionada diz respeito à participação feminina nas funções litúrgicas. A diferença feita ainda hoje entre os gêneros com a proibição da ordenação feminina, tanto mais se fazia sentir em 1903. A discriminação às mulheres parece ser inerente ao Cristianismo católico – romano ou ortodoxo – e, por mais que exista uma linha de teólogos[77] que defende colocar em pé de igualdade homens e mulheres, a

---

(DINIZ, 1950), *"Hamond Organ Company" ou "Hamond Instrument Company"?* (TESORO-SACRO-MUSICAL, 1949) *A Proibição da Santa Sé de Introduzir nas Igrejas o Chamado "Órgão Hammond"*, *O Instrumento "Hammond"* (ROMITA, 1949a; b; c) e O Órgão ao serviço da Igreja: Órgãos eletrônicos e harmônios (OLIVEIRA, 1955).

[76] Além das notas bastante agudas das vozes masculinas, não se pode perder de vista a presença dos *castrati* que cantavam, na ópera, as linhas agudas hoje executadas por vozes femininas.

[77] Dentre eles, merece destaque o bispo emérito beneditino d. Clemente Isnard. O religioso que presidiu a

ordenação feminina parece mais improvável que o celibato opcional.

Segundo o *Motu Proprio*, as mulheres não poderiam fazer parte da capela musical, visto que "os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical" (DOCUMENTOS, 2005, p.19). Neste caso, para se obter vozes agudas, no lugar das mulheres[78], dever-se-ia recorrer a meninos, constituindo assim as *pueri cantorum*.

Para respeitar a "dignidade do culto", o documento prescrevia que os cantores deveriam usar hábito eclesiástico e sobrepeliz e, caso estivessem à vista do povo, ser resguardos por grades.

A participação feminina nos coros sacros – proibida durante séculos[79] – foi aceita com o passar do tempo, porém não ficou claro no decorrer da pesquisa qual documento a aceitou de forma irrestrita. Neste ponto, a afirmação de Vinci de Moraes (2000) de que a música serve como fonte de explicação quando há uma lacuna em documentos escritos é comprovada. A *Missa Festiva* de Franceschini em suas diferentes versões pode ajudar a aclarar a questão dos coros mistos, apesar de também não solucioná-la.

A primeira informação decorrente de legislação obtida foi que o decreto n. 4210, "*Angelopolitana*", de 7 de janeiro de 1908, da Sagrada Congregação dos Ritos retomou uma antiga proibição de que as mulheres cantassem os ritos litúrgicos solenes – como as missas solenes –, excetuando, entretanto, as partes invariáveis da missa, que poderiam ser cantadas por meninas e mulheres separadas dos homens. O decreto que se apoiava no decreto n. 3964, "*De Truxillo*", de 17 de setembro de 1897, excetuava ainda os casos em que homens e meninos não tivessem formado um coral ou capela musical, caso em que poderiam ser constituídos coros femininos. Nas missas rezadas e ladainhas, por exemplo, as mulheres poderiam cantar, bem como as músicas em vernáculo das funções extra-litúrgicas. O decreto n. 4231, "*Neo Eboracen*", de 18 de dezembro de 1908, do mesmo ano separou definitivamente mulheres e homens, proibindo a existência de coros mistos, bem como a

---

comissão de liturgia da CNBB por 20 anos foi um dos padres conciliares responsáveis pela restauração litúrgica. Em um livro intitulado *Reflexões de um bispo: "Devo dar meu testemunho"*, Isnard questionou o pequeno avanço que se teve em relação às aberturas possíveis com o Concílio Vaticano II, sendo duas delas o celibato opcional e a ordenação feminina.

[78] A respeito da participação feminina nas *scholae cantorum*, Frederic Oriola Velló (2010) publicou recentemente um interessante artigo sobre a interpretação das normas Cúria Romana pela diocese de Valencia. Neste artigo fica claro o fato de que em face das dúvidas que pairavam sobre o assunto, a prática musical nem sempre correspondia à rigidez das normas.

[79] Röwer (1907, p.107-108) buscou justificar a proibição com a "tradição" de sínodos e concílios anteriores: Sínodo de Auxerre (578), na França proibiu o canto feminino na igreja, como também São Bonifácio (680-755) renovou a proibição na Alemanha; os concílios de Westminster (1852), na Inglaterra e Utrecht (1865), na Holanda mantiveram a proibição e o Concílio de Colônia (1860) apresentou a justificativa de que o coro toma parte nas funções litúrgicas, justificativa aceita no *Motu Proprio*.

atuação de homens nos coros femininos, ainda que regente ou organista[80] (ORIOLA VELLÓ, 2010, p.91-92; RÖWER, 1907, p.107, RODRIGUES, 1943, p.124).

Röwer (1907, p.108) vislumbrava a dificuldade em se obter meninos para as *scholae cantorum* graças ao fim do ensino religioso oficial, que se viu no segundo capítulo deste trabalho e assim, chegou a especular sobre a possibilidade de se obter de Roma uma licença particular para que, "atendendo às circunstâncias particulares do nosso país" pudessem cantar na liturgia os coros mistos. O autor mencionou, entretanto, a negativa da Sagrada Congregação dos Ritos dada em 19 de fevereiro de 1903 – antes da proclamação do *Motu Proprio* – a uma formulação feita neste sentido.

Com relação às *scholae* de meninos, a Constituição Apostólica "*Divini Cultus*" (1928) se valeu do mito restaurador para promovê-las ao lembrar que "do número desses meninos saíram, como é sabido, principalmente no século XVI, autores perítíssimos de polifonia, dentre os quais o príncipe de todos eles, João Pedro Luís Palestrina" (DOCUMENTOS, 2005, p.31). A estas prescrições se limitou o documento, não fazendo qualquer menção ou esclarecimento sobre a possibilidade ou proibição de coros mistos. Somente em 1955 percebeu-se uma *abertura cognitiva* na legislação. A Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*" de Pio XII assim preceituava:

> [...] Onde, contudo, não se puderem ter as *Scholae cantorum*, nem se puder reunir número conveniente de *Pueri cantorum*, concede-se que "um grupo de homens e de mulheres ou meninas, em lugar a isso destinado e localizado fora do balaústre [presbitério], possa cantar os textos litúrgicos na missa solene, contanto que os homens fiquem inteiramente separados das mulheres e meninas, e todo inconveniente seja evitado, onerada nisso a consciência dos Ordinários"26 (DOCUMENTOS, 2005, p.57, grifo nosso).

A nota de rodapé n. 26 do documento alude aos decretos da Sagrada Congregação dos Ritos números 3964, 4201 e 4231. Ao contrário do que se imaginava durante as pesquisas iniciais, não se trata de um documento de data próxima à encíclica de Pio XII que permitisse a existência de coros mistos, mas a mesma exceção feita no decreto "*Angelopolitana*" para que cantassem separadamente as meninas e mulheres dos homens e meninos nos casos em que não houvesse *schola cantorum* masculino:

> "Per decretum n. 3964 "De Truxillo" die 17 Septembris 1897 prohibitum fuit ut "mulieres ac puellae intra vel extra ambitum Chori canant in Missis solemnibus", idemque comfirmatum est die 19 Februarii 1903. [...]" (*apud* ORIOLA VELLÓ, 2010, p.92).
>
> 3964 *De truxillo*

[80] "Nos conventos de freiras e nas casas de educação para meninas, dirigidas por irmãs, é lícito executarem as mesmas alunas e irmãs o canto litúrgico" (RÖWER, 1907, p.108).

> Sacrae Rituum congregationi sequens dubium prospositum fuit solvendum; videlicet: Na servari possit mos in aliquam Ecclesiam, etiam Cathedralem, invectus, ut mulieres AC puellae intra vel extra ambitum Chori canant in Missa solemnibus, praesertim diebus per annum solemnioribus?
> Et Sacra Rituum Congregatio ad relationem Secretarii audito etiam voto Commissionis Liturgicae, rescribendum censuit:
> "Juvectam consuetudinem, ut pote Apostolicis et Ecclesiasticis consuetudinibus absonam, tamquam abusum esse prudenter et eliminandem, cooperante Capitulo seu Clero ipsius Ecclesiae curae et auctoritati Rmi Sui Ordinari."
> Atque ita rescripsti et declaravit. (*in* RODRIGUES, 1963, p.120-103).

Nem sequer a Constituição "*Sacrossanctum Concilium*" (1963) foi clara em relação ao tema dos coros mistos, pois à medida que estimulou a participação ativa dos fiéis por meio de respostas, antífonas, aclamações, cantos *etc*., não necessariamente afirmou que a participação ativa se estenderia também aos coros. Pelo contrário, o documento ainda reafirmou a necessidade da criação das *scholae cantorum* nas catedrais, garantindo, entretanto, a participação litúrgica ativa dos fiéis por meio de aclamações, respostas e cânticos.

O primeiro documento consultado a tratar claramente da matéria foi a Instrução "*Musicam Sacram*" (1967) da Sagrada Congregação dos Ritos, que assim redigiu: "O grupo de cantores pode ser composto, de acordo com os usos de cada país e conforme outras circunstâncias, ou de homens e crianças, ou só de homens ou crianças, ou de homens e mulheres, e mesmo só de mulheres, onde a situação assim o requerer" (DOCUMENTOS, 2005, p.164).

A solução encontrada no Congresso de Música Sacra de Vitoria, na Espanha, em novembro de 1928, foi a existência de dois coros, um *schola cantorum* de homens e meninos e um coro de resposta feminino resguardado da vista do público e nele não poderia haver qualquer homem. Um congresso realizado em 1908, em Sevilha, determinava que os coros deveriam ser formados por membros de círculos católicos, catequeses e de irmandades religiosas, sem porém solucionar a questão do coro misto (ORIOLA VELLÓ, 2010, p.93-94). Neste sentido e apoiando a restauração ultramontana no Brasil, Röwer (1907, p.128) sugeriu que nas procissões tomassem parte do canto as Filhas de Maria e o Apostolado da Oração, as duas formas de devoção que substituíram as irmandades e confrarias, que eram amoldadas pelos catolicismos tradicional e iluminista.

Por fim, cabe dizer que floresceram no período inúmeros coros de meninos. Deles, destacaram-se, no Brasil, os *Meninos Cantores de Petrópolis* (VÁRIAS, 1948, p.176-180), fruto da atuação dos frades menores naquela cidade e os *Pequenos Cantores de São Domingos* (O ESTADO, 1955, p.184), discípulos dos padres dominicanos. No exterior, mereceram destaque os *Meninos cantores de Viena*, os *Pequenos Cantores da Cruz de Madeira* (OS PEQUENOS, 1948), de Paris e o controvertido coro de meninos de Rastibona,

cujos dirigentes foram recentemente acusados por abusos e violência contra os cantores.

O *Motu Proprio* trazia ainda determinações endereçadas aos bispos, reitores de seminários, padres, músicos, cantores e todos os envolvidos com a música sacra acerca de seu cumprimento. Estas disposições serão analisadas nos próximos itenes. É importante salientar que a divisão deste capítulo em subitens não corresponde àquela adotada no documento por Pio X. As disposições aqui incluídas foram assim organizadas considerando sua relevância para a análise das missas.

4.3.3 Outras disposições

Nos seminários e institutos eclesiásticos os alunos deveriam se dedicar ao estudo do canto gregoriano e, entre os clérigos, onde fosse possível, deveria ser criada uma *schola cantorum* para a execução de polifonia. Esta determinação do *Motu Proprio* pode ser entendida por dois ângulos, o do cumprimento do documento – a partir do conhecimento da música "adequada", os clérigos a difundiriam em âmbito paroquial – e da própria formação do clero, de acordo com a proposta ultramontana de formação e moralização dos sacerdotes. Neste sentido, o documento prescrevia que "nas lições de Liturgia, Moral e Direito Canônico, que se dão aos estudantes de teologia", não se deixasse "de tocar naqueles pontos que, de modo mais particular," dissessem respeito "aos princípios e leis da música sacra". Furio Franceschini foi cumpridor destes preceitos, pois desde que assumiu a função de mestre-de-capela na Catedral de São Paulo, assumiu também a de professor de música no seminário da cidade.

O restabelecimento das "antigas *scholae cantorum*" não deveria se limitar ao clero, mas acontecer "ao menos nas igrejas principais". Pio X afirmou ainda que "ao clero zeloso" não seria difícil estabelecê-las mesmo nas igrejas menores.

O documento incentivou ainda que se sustentasse e promovesse as escolas superiores de música sacra e fundá-las aonde elas ainda não existissem. A Sagrada Congregação dos Ritos, em sua Instrução de 1958, reafirmou as instruções dadas por Pio XI na Constituição Apostólica "*Divini Cultus*" e por Pio XII, em sua Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*":

> 116. Devem ser reputados de grande utilidade os institutos ou academias superiores organizados expressamente para o estudo mais completo da música sacra. Entre tais institutos tem o primeiro lugar o Pontifício Instituto de Música Sacra, fundado por São Pio X, em Roma. Cuidem os Ordinários locais de enviar aos referidos institutos,

> e principalmente ao Pontifício Instituto Romano de Música Sacra, alguns sacerdotes dotados de particular aptidão e gosto para esta arte (DOCUMENTOS, 2005, p.103-104).

De acordo com Dorotéa Kerr (2006, p.125-126), “em 1943, Frei Pedro Sinzig fundou a Escola de Música Sacra agregada ao Conservatório Brasileiro de Música, e que mais tarde passou a ser da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, no Rio de Janeiro”. Ainda segundo Kerr, “em São Paulo, Furio Franceschini criou, em 1949, a do Colégio Santa Marcelina”, mostrando-se, portanto, empenhado em cumprir as determinações restauristas.

O documento de Pio X foi concluído pedindo o empenho de todos os clérigos e leigos envolvidos com a música sacra em promover a restauração da música sacra de acordo com seus preceitos. Como é sabido, isto não ocorreu de maneira imediata em todos os lugares, de modo que, vinte e cinco anos mais tarde, Pio XI lamentou este fato em sua Constituição Apostólica “*Divini Cultus*”. No Brasil, os esforços de implantação do documento já foram devidamente tratados e em reiteradas vezes se afirmou o empenho e a missão de Furio Franceschini em restaurar a música sacra na Arquidiocese de São Paulo.

Uma forma de abertura interessante diz respeito aos cuidados especiais com os “países em missão”. Não havia qualquer disposição neste sentido no *Motu Proprio* e na Constituição Apostólica “*Divini Cultus*” (1928) e mesmo na Carta Encíclica “*Mediator Dei*” (1947). A Encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*” (1955), entretanto, dedicou um item inteiro aos “mensageiros do evangelho em regiões pagãs” para que eles considerassem a relevância dos cantos religiosos nacionais que “não raro admirados até mesmo pelas nações civilizadas”, serviriam como uma forma de propagação da fé. Além destes cantos, os missionários deveriam empenhar-se em levar também os cantos litúrgicos, entre os quais as melodias gregorianas. A Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos de 1958 foi mais específica:

> 112. Consideração particular merece ainda a introdução e regularização da Sagrada Liturgia e do canto sacro nas missões no estrangeiro. È preciso primeiramente distinguir os povos dotados de cultura algumas vezes milenária e riquíssima e os que ainda não possuem uma cultura mais elevada. Estabelecido isto, devem ser consideradas algumas regras gerais, a saber:
> a) Os sacerdotes que são enviados às missões no estrangeiro devem estar convenientemente preparados quando à Liturgia e ao canto sacro.
> b) Se se tratar de povos que se distinguem pela cultura musical própria, cuidem os missionários de aplicar ao uso sacro a música também indígena, *servatis servandis*; de modo especial, esforcem-se por organizar os exercícios de piedade de forma que os fiéis autóctones possam manifestar o sentimento religioso também na sua própria língua vernácula e nas melodias adequadas à sua raça. Não se esqueçam de fazer com que os próprios cantos gregorianos, como é tido por certo, possam ser com facilidade cantados algumas vezes pelos autóctones, mesmo porque, freqüentemente, mostram alguma afinidade com os seus próprios.
> c) Se se tratar porém de povos menos cultos, é necessário regular o que foi proposto acima na letra b), de modo que se adapte à capacidade e à índole particular dos

> mesmos. Quando a vida familiar e social desses povos se impregnar de grande senso religioso, cuidem zelosamente os missionários de que, não só extingam o espírito religioso, mas antes, afastadas as superstições, tornem-no cristão, principalmente por meio dos exercícios de piedade (DOCUMENTOS, 2005, p.102-103).

Tais prescrições, apesar de eurocentristas e romanizadoras, demonstram que a Igreja passa a ao menos reconhecer a existência de culturas não-européias. Note-se, entretanto, que tal preocupação com os países em missão revela também a preocupação com a reconquista de fiéis, que diminuíram consideravelmente nas filas de bancos das igrejas européias no período do pós-guerra. Curiosamente, apesar da idéia de "grande nação católica" que se formou antes do Concílio Vaticano II (GAETA, 1997), os documentos da CNBB pós-conciliares se apoiaram no fato de o Brasil ser um país em missão para interpretar as determinações da Constituição "*Sacrosanctum Concilium*" e estabelecer o que se chamou de *música autóctone*.

4.4 ASSOCIAÇÕES E COMISSÕES DE MÚSICA SACRA

Com a série de restrições trazidas pela legislação e ainda com a possibilidade de interpretação destas restrições, determinar o que deveria ou não ser executado seria certamente motivo de controvérsias entre os músicos e o clero e entre os próprios músicos. Antevendo as possíveis discussões, o *Motu Proprio* prescrevia ou reafirmava aos bispos a necessidade da criação de comissões de música sacra em suas dioceses. Tal determinação perpassou o Concílio Vaticano II, de modo que a Constituição "*Sacrosanctum Concilium*" determinou ainda que se criassem comissões nacionais de liturgia, que deveriam ser assistidas por "especialistas em liturgia, música, arte sacra e pastoral" (DOCUMENTOS, 2005, p.126).

Dorotéa Kerr (2006, p.123-124) afirmou que foram criadas as comissões de música sacra no Rio de Janeiro, em 1924 e em São Paulo, em 1934, mas que esta última só começou a funcionar de fato, após 1948. Na comissão paulistana participaram D. Antonio Maria Alves de Siqueira – presidente e bispo auxiliar de São Paulo –, Pe. Aurélio Fraissat, Pe. Luis Marcihaglia, SS, Pe. Jorge Braun, SVD – da mesma congregação do padre João Batista Lehmann – e o maestro Miguel Izzo. Neste quesito, o arcebispado da Bahia parece ter saído na frente, pois em 1907 já havia uma portaria que determinava a submissão de obras à comissão de música sacra, como escreveu Basílio Röwer (1907, p.135), que acreditava que

obras rejeitadas por tais comissões ou não submetidas a elas deveriam ter suas execuções rigorosamente proibidas.

A criação de institutos dedicados ao ensino da música sacra intitulados de Santa Cecília ou São Gregório Magno que além de ensinar, cultivavam e divulgavam a música sacra na Europa também foram muito incentivados pela Cúria Romana desde o *Motu Proprio*.

Considerando a vasta produção de repertório do período – verificada nas listas da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro publicadas na revista *Música Sacra* de Petrópolis –, estas comissões mostravam-se bastante necessárias. Além de recusar obras que não estivessem de acordo com os preceitos da legislação, deveriam também divulgar as obras consideradas adequadas[81].

Apenas a guisa de ilustração, foi recusada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro a obra *Panis Angelicus* de Cesar Franck. Na justificativa constava o fato de que apesar da melodia ser adequada, o acompanhamento era pianístico. Uma grande parte das proibições se dava em razão do acompanhamento, como, aliás aconteceu com *Canto Nupcial* de Alberto Nepomuceno, que muitos anos antes havia proposto a restauração da música sacra na cidade onde sua obra foi recusada. A solução proposta para a aceitação da obra foi:

> Contudo, poder-se-á salvar este belo trabalho de Alberto Nepomuceno: o acompanhamento "de piano "que [*sic*] ele escreveu, evita as passagens em que o piano mais difere do órgão. Faça-se uma edição em que as notas iguais apareçam ligadas, e em que se sublinhe o caráter de órgão por ex. por notas graves sustentadas no pedal, ficando as que estão para o necessário movimento. A música, mais cheia então, ainda ganhará em beleza e expressão, sem nenhuma alteração de vulto do trabalho do grande compositor cearense.
> Como está, esse apelo ao piano não permite a aprovação da música para ser assim acompanhada na igreja. P. S. [Pedro Sinzig] (CAMS-RJ, 1946, p.239).

Ainda em relação a músicas destinadas a casamentos, as duas marchas nupciais, hoje as mais famosas – de Wagner e Mendelssohn – foram recusadas (CAMS-RJ, 1946, p.219).

As obras consideradas adequadas à liturgia muitas vezes traziam as indicações de aprovação das comissões de música sacra. Exemplo disto ocorreu nas próprias missas de Furio Franceschini, objetos centrais desta pesquisa. A divulgação de músicas que estavam de acordo com o espírito do *Motu Proprio* foi a principal razão para a existência de publicações relativas à música sacra no período, no Brasil.

[81] Um breve editorial da revista *Música Sacra* apresentou comentários acerca do procedimento e da "rigidez" com que a comissão do Rio de Janeiro analisava as obras que lhe chegavam (cf. CONSULTÓRIO, 1946).

4.4.1 Publicações nacionais

As publicações nacionais sobre música sacra de espírito restaurista começaram, como se viu, antes mesmo do *Motu Proprio*, como o método de canto gregoriano do padre Antonio Gonsalves Cortes (1884), na Bahia. Posterior a 1903, destaca-se logo na primeira década o trabalho teórico do franciscano Basílio Röwer, ofm, que foi utilizado diversas vezes como fonte para este trabalho. Este livro tinha como objetivo explicar minuciosamente as disposições do "código jurídico de música sacra" e incentivar a aplicação de seus princípios.

Em 1908, Furio Franceschini (1908) lançou *Musica Sacra* publicada pelo Seminário Central de São Paulo, onde era professor. Esta coletânea divulgava obras que o mestre-de-capela julgava estarem de acordo com as prescrições romanas sobre a música sacra. Note-se que neste período a comissão arquidiocesana de música sacra ainda não havia sido criada. Além dessa coletânea, Franceschini lançaria outras, anos mais tarde como se pode ler no trabalho de Manoel Antonio Franceschini (1966).

Dentre outras coletâneas de obras para uso litúrgico, destacam-se o hinário *Harpa de Sião*, do padre verbita João Batista Lehmann (1957), *Hosana*, o hinário oficial das arquidioceses de São Paulo e do Rio de Janeiro publicado em 1948 (VÁRIAS, 1948, p.176). Além dos dois hinários, também a coleção intitulada *Cecília*. Röwer (1907, p.63) mencionou ainda como as melhores coleções de que tinha conhecimento, "*Benedicte*, de Frei Pedro Sinzig O.F.M. (livraria Selbach e Mauer, Porto Alegre) e *Lauda Sion* (Gymnasio de N. S. da Conceição em S. Leopoldo, Porto Alegre)". Além das coletâneas, composições inéditas que aumentavam o *repertório restaurista* pátrio eram publicadas em partituras ou partes avulsas, como é o caso das missas aqui estudadas.

Por fim, aparentemente motivada pelo *Concílio Plenário Brasileiro* de 1939, como afirmou Batista (2009), passou a ser publicada, em 1941, a revista *Música Sacra* dos franciscanos de Petrópolis. A revista foi editada por frei Pedro Sinzig até sua morte, sendo então sucedido por seu confrade, Romano Koepe. Esta revista trazia algumas obras transcritas – em geral, uma por volume –, mas seu enfoque maior era em trazer notícias, discussões teóricas e críticas musicais. A revista trouxe também, ao longo de anos, listas com as obras aprovadas ou recusadas pela Comissão de Música Sacra do Rio de Janeiro. Dada a regularidade de sua publicação e a participação de autores de diversas partes do país e do exterior, ela constitui uma importante fonte no estudo da música sacra brasileira da primeira metade do século XX.

De posse das informações apresentadas até o momento, parece apropriado analisar ainda as mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II, que representou, no Brasil, um claro divisor de águas não somente em relação à música sacra, mas em toda a liturgia católica.

4.5 CONCÍLIO VATICANO II: O FIM DE UMA ERA?

Cátia Regina Rodrigues (2008, p.15) afirmou que a convocação do Concílio Vaticano II por João XXIII, em janeiro de 1959, causou "grande expectativa no mundo inteiro pela falta de expectativa de haver algum interesse da parte da hierarquia católica de promover a oportunidade de discussão e revisão de questões doutrinárias e disciplinares". Com base no que se observou ao tratar do canto religioso popular católico, principalmente na Encíclica "*Mediator Dei*" (1947), não é possível concordar integralmente com tal informação. Algumas mudanças já se faziam sentir e ouvir havia mais de uma década.

Entende-se o *Concílio Vaticano II* como o reconhecimento por parte da Igreja de pontos falhos no pensamento ultramontano. A completa transcendência em relação ao mundo era inviável para uma instituição que sempre interagiu com ele, ou seja, um sistema aberto. Isto se fez notar logo no pontificado de Leão XIII, sucessor imediato de Pio X, que apresentou duras críticas a "um temível conflito" de classes e ao socialismo em sua Encíclica "*Rerum Novarum*", de 1891 (PIERUCCI, 2007, p.462). Antes do Concílio Vaticano II muitas foram as críticas dirigidas ao socialismo e mais discretas aquelas dirigidas ao capitalismo, tanto pela Cúria Romana, quanto pelo clero brasileiro, sobretudo seu episcopado. As críticas ferrenhas ao socialismo se justificavam por se tratar de um movimento essencialmente ateu, ao passo que o capitalismo invertia os valores e colocava em primazia o material sobre o espiritual, representando de algum modo, um perigo para a religião.

Os sistemas econômicos não eram os únicos a se apresentar como antagonistas da Igreja. Pio XII publicou, em 1957, uma oposição aos "quatro perigos mortais" que atingiam a América Latina no *II Congresso Mundial para o Apostolado dos Leigos*: naturalismo, protestantismo, espiritismo e marxismo. No Brasil, na década de 50, o povo passava a aderir à umbanda e ao movimento pentecostal. Até então, ser brasileiro era ser automaticamente católico, não porque houvesse ainda uma religião oficial, mas graças à inexpressividade das outras religiões face ao catolicismo romano. Contudo, o povo passava a conhecer e aderir a novas crenças

(SOUZA, 2005, p.18). A criação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em 1952, caracterizou uma ação expressiva no combate às outras crenças, principalmente ao protestantismo. As ações da CNBB foram, desde o início, direcionadas também para o diálogo e tomada de posturas ante a realidade social e religiosa.

O que se percebeu na Igreja como um todo foi um processo conhecido como *aggiornamento*, ou seja, o processo de aproximação por parte da Igreja de seus fiéis. Este processo se estendeu por toda a década de 50 e culminou com o Concílio Vaticano II. O concílio foi, portanto, o reconhecimento de que a completa transcendência em relação às questões seculares era uma utopia. Seu traço mais marcante do ponto de vista litúrgico foi, portanto, a participação ativa dos fiéis nos ritos. Deste modo, o povo deixava de ser o "expectador passivo e silenciado" dos ofícios religiosos (MARCHI, 1989, p.92) e tomava novamente parte na celebração junto com o sacerdote. O povo deveria participar por meio de "aclamações, respostas, salmodias, antífonas, cânticos, ações, gestos e atitudes".

O que se observa nas mudanças litúrgicas propostas pelo Concílio Vaticano II são normas bem menos radicais do que aparentemente se pode esperar de um "divisor de águas". Suas prescrições têm cunho genérico e cabia, via de regra, às autoridades locais a determinação de até onde poderiam se estender as mudanças. Exemplo destas prescrições pouco radicais foi a manutenção do latim enquanto idioma oficial dos ritos latinos, permitindo, porém, o uso do vernáculo por ser "útil" ao povo. A respeito da tradução dos textos litúrgicos para o vernáculo, as conferências episcopais interessadas deveriam cuidar para que houvesse uma única tradução oficial para os textos, porém as autoridades territoriais poderiam decidir quanto a alguns textos vernáculos musicados que contivessem variantes em relação às versões oficiais. Esta prescrição que se encontra na Instrução "*Musicam Sacram*" (1967) da Sagrada Congregação dos Ritos é bastante relevante neste trabalho quando se pensa que um *Canto Penitencial* da *Missa "Cristo Rei"* de Franceschini não corresponde totalmente ao *Ato Penitencial* ou *Kyrie* que hoje é tido como oficial e usado largamente nas missas.

A Constituição "*Sacrosanctum Concilium*" (1963) ainda garantia a necessidade da formação das *scholae cantorum* e o uso do gregoriano. O que ocorreu, entretanto, foi uma leitura radical do item do documento que se referia a adequar a liturgia à "índole de cada povo particular", no Brasil e na América Latina como um todo. Se houve uma *invenção da tradição* nos movimentos de restauração, as inovações que, em menos de um século, contradizem as noções de sagrado e profano do Ultramontanismo e do Cecilianismo também buscaram justificativa no passado. No estudo da CNBB "A música litúrgica no Brasil" (1998), a cultura

popular e mesmo as devoções do catolicismo popular funcionaram como uma forma de inspiração. Ao mesmo tempo, em repetidas passagens, o documento justifica suas posições com a busca pelas raízes indígenas, africanas e ibéricas da música, como já se viu quando se falou dos instrumentos musicais. O ponto mais curioso, entretanto, diz respeito à ligação que este estudo tenta estabelecer entre a prática musical atual e as tentativas frustradas do *Sínodo de Pistóia* (1786) em promover uma reforma litúrgica com "maior participação dos fiéis, música mais simples e adaptada ao sentido das palavras" (DOCUMENTOS, 2005, p.265): se havia certo caráter de *tradição inventada* no pensamento ultramontano, a CNBB tentou estabelecer uma ligação com um passado que sequer se concretizou.

Em síntese, a busca pela participação do povo na liturgia se estendeu a tal ponto que as músicas pós-conciliares ganharam contornos de canto religioso popular e mais, de música popular: se tornaram mais simples, mais graves e uníssonas. O ofício do coro se perdeu em grande parte por ser considerado "elitista" e ferir o princípio da participação dos fiéis. A adaptação à índole de cada povo favoreceu o *regionalismo* e o emprego de rítmicas próprias da música popular, ao passo que as letras ganharam conteúdo politizado. Em relação a este contexto de leitura radical do Concílio Vaticano II e de mudanças radicais na música litúrgica, manifestou-se contrariamente Franceschini. Sua última missa, a *Missa "Cristo Rei"* é pós-conciliar e foi escrita em vernáculo, contudo não assimilou as referidas características.

5 AS MISSAS DE FURIO FRANCESCHINI

5.1 MISSA: UMA VISÃO A PARTIR DO PRESENTE

De todas as cerimônias existentes na Igreja Católica, pode-se afirmar seguramente que a missa é hoje a mais recorrente. Segundo Adrian Fortescue (1910) em artigo transcrito na *Catholic Encyclopedia*,

> A Missa é o complexo de orações e cerimônias que compõem a cerimônia da Eucaristia no rito latino. Como no caso de todos os termos litúrgicos, o nome é mais recente do que a coisa. Desde o início da pregação da fé cristã no Ocidente, como em toda parte, a Santa Eucaristia foi celebrada como Cristo a instituiu na Última Ceia, de acordo com Sua ordem, em memória Dele. Mas foi há não muito tempo que o nome latino Missa, usado primeiramente em um sentido mais vago, tornou-se o nome técnico e quase exclusivo para este serviço.

A missa é, portanto, o ritual que tem como centro a liturgia eucarística, ou seja, a memória da última ceia realizada por Jesus Cristo e seus apóstolos[82]. Isto a diferencia de outras cerimônias católicas, como os ofícios divinos, nos quais são feitas apenas leituras, orações e entoados cânticos. A missa é uma cerimônia geralmente destinada ao povo, ao passo que o Ofício geralmente não; é uma cerimônia clerical interna. As partes musicadas da missa não sofreram mudanças significativas em seus textos após o Concílio Vaticano II, o que houve foi uma simplificação dos textos utilizados no rito tridentino. Esta simplificação foi entendida por parte do clero católico como uma "protestantização" da missa, pois ressalta o caráter memorial da celebração e não sua dimensão sacrificial. Em outras palavras, os católicos sempre entenderam a celebração de seu rito como um "sacrifício de expiação, adoração, louvor e impetratório" (DIAS, 2009, p.9), ou seja, por meio deste ato era possível obter de Deus suas graças e bênçãos. Os protestantes, por sua vez, realizam seus cultos como uma memória do sacrifício de Cristo para a remissão dos pecados da humanidade.

O rito da missa é composto hoje por um canto de entrada, saudação inicial e invocação da

[82] A descrição da ceia encontra-se no Evangelho de Lucas, capítulo 22, versículos 14 a 20. O texto a seguir transcrito é a tradução da editora católica *Ave Maria* (BÍBLIA SAGRADA, 1977, p.1378): "Chegada que foi a hora, Jesus pôs-se à mesa, e com ele os apóstolos. Disse-lhes: Tenho desejado ardentemente comer convosco esta Páscoa, antes de sofrer. Pois vos digo: não tornarei a comê-la, até que ela se cumpra no Reino de Deus. Pegando o cálice, deu graças e disse: Tomai este cálice e distribuí-o entre vós. Pois vos digo: já não tornarei a beber do fruto da videira, até que venha o Reino de Deus. Tomou em seguida o pão e depois de ter dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim. Do mesmo modo tomou também o cálice, depois de cear, dizendo: Este cálice é a Nova Aliança em meu sangue, que é derramado por vós...".

Santíssima Trindade, *Ato penitencial*, hino *Glória*, oração[83], primeira leitura – geralmente do Antigo Testamento bíblico – salmo de caráter responsorial, segunda leitura – via de regra, do Novo Testamento – aclamação ao evangelho, leitura do evangelho, homilia[84], *Credo*, preces, Ofertório – geralmente acompanhado de um cântico –, oração sobre as oferendas, Oração Eucarística – na qual se encontra o canto do *Santo* e a consagração da hóstia –, oração do Pai Nosso, Oração pela paz, canto do *Cordeiro de Deus*, a distribuição do pão e do vinho (corpo e sangue de Cristo) para os fiéis – geralmente acompanhada de um cântico – uma oração, a bênção final e o canto final.

O ato penitencial, de acordo com o *Novus Ordo* – elaborado no Concílio Vaticano II – representa uma confissão comunitária de pecados pelo sacerdote e pelos fiéis. No rito tridentino, o sacerdote, "Aos pés do altar reza o salmo 42 e faz uma confissão pública de seus pecados enquanto o ajudante reza para que este alcance o perdão de Deus, depois isto se inverte e o sacerdote se aproxima do altar e o incensa enquanto o coro canta o *Kirie* [*sic*] *eleison*" (DIAS, 2009, p.41).

A oração eucarística foi simplificada, no rito pós-conciliar, e nela há respostas do povo à oração feita pelo sacerdote. No rito tridentino,

> Chegado o fim do ofertório, o sacerdote recita o prefácio e a assembléia canta o *Sanctus*, a partir deste momento, em silêncio, apenas com o mexer dos lábios, o celebrante inicia o Cânon, no qual primeiramente intercede pela Igreja e pelos fiéis pedindo para Deus abençoar e aceitar o que ele vai oferecer. Deste estágio em diante a solenidade se faz notar com as palavras e os gestos da Consagração, na qual o celebrante narra a instituição da Eucaristia e recita as palavras de Cristo na última ceia (DIAS, 2009, p.42).

Algumas músicas da missa têm um texto fixo e compõem o chamado *ordinário da missa* (*ordo missae*), ao passo que as demais variam a cada domingo. O ordinário é formado por: *Ato Penitencial*, *Glória*, *Credo*, *Santo* e *Cordeiro de Deus*.

Estes cinco textos do ordinário desde o canto gregoriano receberam o nome missa quando em conjunto, mas com uma ressalva, o canto do Santo era dividido em duas partes, Santo (*Sanctus*) e Bendito (*Benedictus*), que apesar de separadas no título, eram executadas conjuntamente. Assim, a missa correspondia a *Kyrie* (ato penitencial), *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Esta correspondência, contudo, teve exceções:

> Com o aumento da duração das composições a partir de meados do século XVIII, tanto na Europa quanto na América, o Ordinário da Missa passou a ser dividido em dois grandes blocos: o primeiro - denominado *Missa* - era integrado pelo *Kyrie* e pelo *Gloria*, enquanto o segundo - denominado *Credo* - era constituído pelo *Credo*,

[83] Feita pelo celebrante e respondida pelos fiéis com amém, como todas as demais.
[84] É a pregação, a exposição do tema das leituras e do evangelho do dia pelo sacerdote.

> *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Por essa razão, o Ordinário completo de uma missa festiva era normalmente denominado *Missa* e *Credo*, embora nem sempre seja possível definir hoje, nos acervos de manuscritos musicais, quais Missas correspondem a quais Credos e vice-versa (MUSEU, [2001?]).

No caso das missas de Franceschini – compostas no século XX –, a denominação missa corresponde aos seis textos: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*. Em alguns casos, como se verá, outros textos foram adicionados ou algum dos seis, omitido.

A grande maioria das missas foram compostas para o uso litúrgico – algumas exceções foram pensadas para a execução teatral, sobretudo no século XIX. Cada parte da missa tinha seu significado relacionado às demais partes rito. Deste modo, as missas são entendidas como música funcional, pois têm funcionalidade dentro do rito e quando separadas dele, passam a ser re-significadas. A este respeito, o atual pontífice romano, Bento XVI criticou as atitudes teológicas que procuraram afastar o repertório sacro pré-conciliar de seu uso original:

> [...] o repertório tradicional de música sacra do canto gregoriano às composições polifônicas do século XX, é julgado inadequado para a liturgia e relegado à sala de concerto, onde é tratado e valorizado como um objeto de museu, ou talvez até mesmo se transformou em uma espécie de liturgia "secular" (*apud* LANG, 2010, tradução nossa)[85].

Umberto Eco (1971) procurou demonstrar, em *Obra Aberta*, a existência de estruturas abertas e passíveis de permutações de partes nas obras de arte contemporânea. Esta visão questionou toda a visão sobre a necessidade de uma estrutura rígida na obra de arte. No caso das missas de Franceschini e de outros autores, a estrutura e a funcionalidade são fundamentais para que sejam compreendidas. O pensamento que as dirigia estava mais próximo daquele surgido no início do século XIX, segundo o qual a obra musical deveria ter unidade e diversidade. O "centro gravitacional" da unidade seria reafirmado pelas partes diversas. Mais do que isto, as pretensões da Igreja acerca da música pareciam próximas das idéias do romantismo:

> Quando desponta o romantismo, com sua valorização da originalidade e da individualidade, e, conseqüentemente rejeição às normas e procedimentos preestabelecidos pelo classicismo, o conceito de unidade sofre algumas modificações quanto a sua abordagem. Unidade ainda está ligada à noção de 'estímulo' único ou idéia central, contudo este 'elemento originador' será entendido agora a partir da noção de organicidade, o que provoca uma mudança quanto ao seu tratamento na obra.
> A música ainda era elaborada, quanto à estrutura, com termos provenientes da linguagem (frases, sentenças, períodos) e as figuras retóricas também permaneciam para descrever suas qualidades expressivas. Contudo a 'forma' era agora entendida como uma estrutura orgânica, quer dizer, suas partes deveriam se desenvolver e interagir para formar o 'todo' como as partes dos organismos encontrados na natureza desenvolvem-se e interagem para constituir os seres vivos: a partir da 'semente' (BARBOSA, 2008, p.71).

[85] Original: "il repertorio tradizionale della musica sacra, dal canto gregoriano fino alle composizioni polifoniche del XX secolo, è giudicato inadatto per la liturgia ed è relegato in sala da concerto, dove è curato e valutato come un oggetto di museo, o forse addirittura trasformato in una specie di liturgia 'secolare'." (LANG, 2010).

Eis um dos princípios do *Motu Proprio* (*in* DOCUMENTOS, 2005, p.18) de Pio X quanto à forma externa das composições musicais sacras:

> As várias partes da Missa e do Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontra admiravelmente expressada no canto gregoriano. [...] Observem-se, em particular, as normas seguintes:
> A) O Kyrie, Gloria, Credo etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma delas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra. [...]
> C) Conserve-se, nas músicas da Igreja, a forma tradicional do hino. Não é permitido compor, por exemplo, o *Tantum Ergo* de modo que a primeira estrofe apresente a forma de *romanza*, cavatina ou adágio, e o Genitori a de *allegro*.

O primeiro passo para compreender as missas de Franceschini é, portanto, a compreensão do texto sobre o qual foram escritas, em sua função dentro do rito e da forma que estes textos apresentam no canto gregoriano. O *Kyrie* é uma expressão de origem grega incorporada ao rito latino. Seu texto – *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* – representa o pedido de perdão dos pecados: "*Senhor, tende piedade de nós*; *Cristo, tende piedade de nós*; *Senhor, tende piedade de nós*". Na forma gregoriana, este texto geralmente apresenta três repetições de cada sentença. Estas repetições são indicadas, como no exemplo abaixo, com as letras *iij*.

Exemplo 1 – Kyrie "*Lux et origo*" (THE LIBER USUALIS, 1961, p.16).

Gloria é o canto de júbilo pelo perdão recebido cantado após o *Kyrie*. Seu texto é mais extenso e não apresenta repetições no canto gregoriano. Nas missas de estilo teatral o *Gloria* foi dividido em partes, como movimentos de obras instrumentais, uns rápidos, outros lentos. No canto gregoriano, seu texto não apresenta tais divisões.

O texto do *Credo*, igualmente extenso, foi causa de duras repreensões dirigidas aos compositores de música sacra desde o século XV. Seu texto é a "profissão de fé", ou seja, a reafirmação das convicções do cristão católico. É executado após a explicação do evangelho pelo padre. O *Credo*, como o *Gloria*, anteriormente ao concílio Vaticano II tinha sua primeira frase, *Credo in unum Deum*, entoada pelo celebrante. No *Gloria*, o sacerdote cantava sozinho

a frase *Gloria in excelsis Deo*, razão pela qual em muitas missas o *Gloria* tem início com "*Et in terra pax...*" e o *Credo*, com "*Patrem, Onipotentem...*". Tais solos não deveriam receber acompanhamento instrumental e eram, quase sempre, fórmulas gregorianas.

Sanctus tem como texto "Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do Universo. O céu e a terra estão cheios de sua glória. Hosana nas alturas". Já o *Benedictus*, "Bendito é aquele que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas". Não se encontra nos livros de canto gregoriano composições sobre os dois textos separadamente. O "*Hosana in excelsis*" costuma ser duplicado, garantindo a unidade entre os textos, como no exemplo que segue.

Exemplo 2 – Sanctus - Benedictus da Missa "*Deus Sempiterne*" (THE LIBER USUALIS, 1961, p.24).

Por fim, o *Agnus Dei* é o texto que antecede a distribuição da comunhão. Seu texto é composto das sentenças "*Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós*. *Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós*. *Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz*"[86]. No cantochão, a estrutura formal pode se configurar como ABA – missas "*Fons bonitatis*", "*Deus Sempiterne*", "*Cunctipotens Genitor Deus*" –, AAB – missa "*Rex splendens*" –, AAA – missas "*Lux et origo*", "*Magnae Deus Potentiae*" e "*Rex Genitor*" ou ABC – missa "*Orbis factor*"[87].

[86] Nas missas de *Réquiem*, o texto "*Dona nobis pacem*" era substituído por "*Dona eis requiem sempiternam*" – dá-lhe o descanso eterno. Nos cantos móveis consistia a principal diferença entre este tipo de missa e a missa ferial. Há registro de composições deste tipo no limiar da década de 1950 (FREI FELICIANO, 1955, p.145).

[87] Os nomes dados às referidas missas encontram-se no *Kyrie* de cada conjunto (Cf. THE LIBER USUALIS, 1961, p.16-63).

5.2 DESCRIÇÃO GERAL

As seis missas de Furio Franceschini foram compostas visando sua execução litúrgica, ou seja, foram pensadas para serem cantadas dentro do rito eucarístico da Igreja Católica romana. Deste modo, era necessário que tais missas se adequassem às exigências da Igreja. Tais exigências foram expressas, sobretudo, no *Motu Proprio* de Pio X.

Quanto às partes que compõem as missas anteriores ao Concílio Vaticano II – todas, menos a *Missa "Cristo Rei" – Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei* são recorrentes. Apenas a *Missa em Honra a Nª Sra Aparecida* não tem *Credo*. O compositor sugeriu que fosse substituído por aquele da missa gregoriana "*De Angelis*", por o de alguma de suas outras missas ou ainda por um Credo em falsobordão a uma ou duas vozes, que transcreveu de sua *Nova Coleção de Cânticos Sacros*. O falsoborsão nada mais era que a recitação do texto do Credo sobre um acorde formado por notas longas e, no final das frases, uma cadência de notas curtas ou mensuradas. Hoje em dia ainda é possível ouvir este tipo de recitação na grande maioria das igrejas católicas durante o *Salmo responsorial*. Nele, o solista recita os textos e a assembléia responde com música medida. O falsobordão também é hoje comumente usado na *Aclamação ao Evangelho*, no texto que se segue ao Aleluia.

Exemplo 3 – Glória e louvor a vós, ó Cristo. Aclamação ao evangelho para o tempo da Quaresma (não se canta Aleluia). CD Campanha da fraternidade 2011 (PAULUS, 2011). Estrofe com falsobordão e refrão com música medida.

Na Missa Festiva, além de todas as partes da missa, Franceschini inseriu um Falsobordão Festivo com o texto *Gloria Patri* e a resposta "*Sicut erat in principio...*". Esta é a única parte inserida nas cinco missas anteriores ao Concílio Vaticano II. Já para a *Missa Cristo Rei*, foram compostos um *Canto Popular Processional de Entrada,* duas músicas correspondentes ao *Kyrie – Senhor, miseriórdia* e *Senhor tende piedade* – um canto de *Ofertório,* aclamações

cantadas para a oração eucarística – com ritmo medido – e o *Hino a Cristo Rei*. Além destes, foram escritas também as demais partes da missa em vernáculo: *Glória*, *Creio*, *Santo-Bendito* e *Cordeiro de Deus*. É interessante notar que, apenas nesta missa, *Sanctus* e *Benedictus* foram escritos como uma única peça; nas demais missas eram duas peças separadas que se sabe serem executadas conjuntamente. Em todas as missas, o texto "*Hosanna in excelsis*" ou "*Hosana nas alturas*" do *Sanctus* e do *Benedictus* eram iguais, como no canto gregoriano, demonstrando a unidade das duas músicas.

À exceção da *Missa Festiva* – que em outras versões recebeu também os nomes *Missa Adeste Fidelis* e *Missa Natalícia* – as missas de Furio Franceschini foram destinadas a coros pequenos. A primeira delas, a *Messa "Alleluja!"* foi escrita para tenor e baixo. No ano em que foi escrita, 1907, as mulheres ainda eram proibidas de participarem dos coros. A *Missa em honra de Nª Sra de Lourdes* e a *Missa em honra de Nª Sra Aparecida* foram escritas para duas vozes iguais – em pentagramas distintos e no mesmo pentagrama, respectivamente – e a Missa Azul para dois coros uníssonos. A *Missa "Cristo Rei"* foi escrita para uma voz, mas por ser pós conciliar, a melodia se alterna entre coro feminino, só coros, assembléia e todos.

A versão publicada da *Missa Festiva* – com o *Credo* – foi escrita para soprano, contralto, tenor 1, tenor 2, baixo 1 e baixo 2. Existem, entretanto, ao longo da obra, *divisi* de soprano ao longo do *Gloria*, sendo que em seu último acorde as vozes femininas se abrem em quatro notas. Por esta razão, não é raro encontrar a descrição desta missa como tendo sido escrita para seis a oito vozes. Existe ainda um registro de que esta missa em uma versão anterior à composição do *Gloria* – executada pela primeira vez no Natal de 1937 – ter sido escrita para oito vozes mistas divididas em dois coros e órgão. Esta versão não foi encontrada. Encontrou-se, entretanto, no acervo particular de Manoel Franceschini um manuscrito de uma versão desta missa intitulada *Missa Adeste fideles*. O que se percebe nela é a supressão de interlúdios de órgão. Supõe-se que a esta versão seja anterior à versão com *Credo*. Dada a semelhança entre as versões e as limitações de tempo para a elaboração da dissertação, preferiu-se trabalhar apenas com a versão publicada, a *Missa Festiva*.

A expressão "festiva" que acompanha o título de uma missa sugere que ela seja utilizada em dias festivos. Estes dias são definidos pela própria Igreja em seu calendário. No calendário litúrgico alguns dias são especiais, como Natal, Páscoa, solenidades da Virgem Maria, festa de São Pedro e São Paulo, dia de "Cristo Rei" e outros tantos. Nos domingos e dias da semana em que não são comemoradas festas – dias não santos ou feriais (LESSA, 2007, p.13) – cantam-se as chamadas missas feriais. Existe também a possibilidade de serem celebradas

festas em igrejas locais, como no dia do orago – padroeiro cuja igreja leva seu nome, por exemplo, o dia de São José na Igreja de São José do Belém – ou a inauguração de um novo templo. Com base nas informações que cercam as obras, pode-se afirmar que sejam missas festivas, dentre as seis, a *Missa Festiva* propriamente dita, a *Missa Azul* e a *Missa Cristo Rei*, assim declarada por Franceschini (1974), em seu artigo *Por um Canto Sacro Digno, Artístico e Universal*: a missa em vernáculo era destinada às solenidades maiores.

5.2.1 Relatos de execução e gravações

A *Missa Festiva* foi utilizada em uma destas ocasiões: em 1954, na inauguração do novo templo da Catedral da Sé, o templo que hoje se encontra na Praça da Sé, em São Paulo. A inauguração ocorreu por ocasião das festividades do quarto centenário da cidade, após quarenta e um anos do início da construção, com o templo ainda incompleto. A adequação ao projeto de Max Hehl – seu arquiteto e colega de docência de Furio Franceschini no Seminário Episcopal – só aconteceu em 2002, após as reformas iniciadas dois anos antes.

Na inauguração da catedral, participou o Coral Polifônico da Arquidiocese de São Paulo na execução da Missa Festiva. Tratava-se de um coro misto de amadores, de constituído de cento e vinte integrantes. O coro era regido regularmente pelo padre João Talarico, que foi aluno de Franceschini e o substituiu na Sé após sua aposentadoria. Cooperava com o padre, nos ensaios e apresentações do coro, o organista Romeu Fracalanza (O CORAL, 1954, p.54). Segundo Manoel Antonio Franceschini (1966, p.27), Furio atuou como organista em seu próprio instrumento, que cedeu para a ocasião, uma vez que não foi montado a tempo o órgão de cinco manuais desenhado por Franceschini e construído pela Casa Balbiani Vegessi-Bossi[88]. Na missa de inauguração esteve presente Getulio Vargas.

O grande órgão da Sé – hoje silenciado por falta de adequada manutenção – foi inaugurado em 25 de novembro de 1954 (FRANCESCHINI, 1966, p.23). Neste concerto, Franceschini executou suas obras *Fanfarra* e *Bênção e adoração*. A primeira delas foi gravada por José Luís de Aquino (FRANCESCHINI, 2010b).

Furio cedeu seu instrumento também para o *I Congresso Nacional da Padroeira do Brasil*, realizado no bairro do Ipiranga, em São Paulo. Nesta ocasião também atuou como organista.

[88] O instrumento encontra-se na catedral ainda hoje, porém fora de funcionamento, pois, ao contrário do templo, o órgão não foi restaurado.

Note-se que não se trata de um órgão eletrônico, mas de um instrumento tubular, que carecia ser desmontado e remontado cada vez que o transportavam. A *Missa Festiva* também foi executada neste congresso. Há ainda relato de execução da referida missa no *Festival de missas* "promovido pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo e 'Escola Livre de Música Pró Arte' – (7-11-1954)" (FRANCESCHINI, 1966, p.15).

Hélio Bertolucci Junior (2011) publicou muito recentemente um interessante artigo sobre a casa onde morou Furio Franceschini em seu *blog Casas Históricas Paulistanas*. Nele há uma foto com o título "Inauguração do órgão na Catedral da Sé. Foto: Audio Coelum[89] [*sic*]". Pelo que consegue enxergar do enorme coro ao fundo, a foto parece se referir à inauguração da Catedral de São Paulo com o Coral Polifônico da Catedral da Sé e o órgão de Franceschini.

A primeira execução da *Missa Azul* também aconteceu em uma festividade e também tem relação com a Catedral, ainda em construção. Em suas escadarias, em 7 de setembro de 1922, Franceschini regeu uma execução *a cappella* da então intitulada *Missa Campal*, nas comemorações do centenário da independência do Brasil. O acompanhamento instrumental foi escrito posteriormente. Em razão do processo de cópia heliográfica das partituras para esta ocasião, em cor azul, a missa recebeu seu novo título (Anexo E). Os registros não deixaram claro, entretanto, se a execução foi litúrgica ou em forma de concerto. Entretanto, por se tratarem de uma missa e um *Te Deum* e considerando o fato de que a Igreja continuou alinhada ao poder civil, supõe-se que a execução tenha ocorrido em uma missa comemorativa.

Figura 2 – Fotografia da provável cerimônia de inauguração da Catedral da Sé de São Paulo – 25 de janeiro de 1954. Ao órgão, Furio Franceschini e ao fundo, o Coral Polifônico da Arquidiocese de São Paulo. Fonte: Audi Coelum (BERTOLUCCI JUNIOR, 2011).

[89] Já foi feito o contato com o autor do blog para a correção da legenda. Uma interessante informação trazida por Bertolucci Jr. (2011) é a de que a residência foi construída em 1916 pelo mesmo construtor da Igreja de São José do Ipiranga.

Em relação às demais missas, não há registros de sua execução, mas é de se supor que tenham soado não apenas na Sé de São Paulo. Todas as missas somente foram publicadas após as autoridades eclesiásticas e as comissões de música sacra terem dado sua aprovação. A partitura da *Messa "Alleluja!"*, publicada pela Ricordi italiana (FRANCESCHINI, 1907) traz o selo de aprovação da *Commissione Romana di Musica Sacra*. As demais foram impressas no Brasil e suas partituras trazem a aprovação do presidente da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, Dom Antonio Maria Alves de Siqueira. A partitura da *Missa "Cristo Rei"* traz cópias de três cartas de aprovação, além da aprovação do referido clérigo: uma da Comissão Nacional de Música Sacra e *"Consociatio Internationais Musica Sacrae"* (CIMS, Roma), do coordenador nacional de música sacra e do secretário da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro.

Além de declaradas adequadas ao uso litúrgico, as missas foram divulgadas e recomendadas na revista *Música Sacra* de Petrópolis. Esta revista teve considerável circulação entre os músicos que se voltavam para a música litúrgica. Deste modo, sendo as missas de simples execução por grupos pequenos, supõe-se que tenham tido considerável circulação.

Recentemente encontrou-se na internet um registro visual e sonoro da execução da *Missa "Cristo Rei"* pelo *Coral Cantate Domino* da Igreja de Santa Isabel, da Diocese de Campinas (FRANCESCHINI 2010a; 2010c) em uma missa, em 2010. Nesse mesmo ano, José Luís de Aquino gravou obras de Franceschini (2010b) para órgão, dentre as quais duas fantasias, uma sobre o tema pascal gregoriano *Aleluia* – utilizado em três missas – e outra sobre os cantos religiosos populares de Nossa Senhora Aparecida que serviram como temas para a *Missa em honra de N^{a} S^{ra} Aparecida*.

5.3 ASPECTOS MUSICAIS

5.3.1 Os temas das missas

A *Missa em honra de N^{a} S^{ra} Aparecida* foi composta com a utilização de dois temas de cantos religiosos populares, estes compostos pelo sogro de Furio Franceschini, o Conde José Vicente de Azevedo. O conde foi um dos fundadores do *Círculo de Estudantes Católicos* na Academia

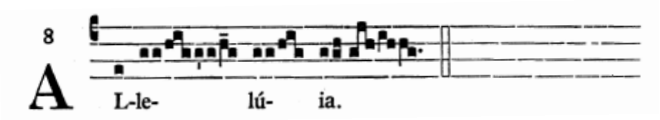
Jurídica de São Paulo, ou seja, um dos defensores do catolicismo ultramontano – juntamente com o padre José Valois de Castro, professor de liturgia e cantochão no Seminário Episcopal – no principal reduto iluminista da capital no final do século XIX.

Os dois hinos, "*Viva a Mãe de Deus e nossa sem pecado concebida...*" e "*Senhora Aparecida, guiai a nossa sorte...*" são ainda hoje executados na grande maioria das igrejas católicas do país. Eles guardam as principais características do canto religioso popular católico: simplicidade de texto e melodia, uníssono e um refrão que pode ser decorado facilmente. Apesar de a publicação desta missa ter sido posterior à Encíclica "*Mediator Dei*" (1947) de Pio XII – que alargou consideravelmente o uso do canto religioso popular –, Franceschini (1960) escreveu na partitura que já havia esboçado a obra há muitos anos. Além desta obra que utiliza os temas, foram compostas, em 1913, as *Variações sobre os temas dos Hinos a Nossa Senhora Aparecida* para órgão. Note-se que tais variações foram compostas apenas uma década após a proclamação do *Motu Proprio* de Pio X, um período em que as disposições eram bem mais rígidas do que nos anos que antecederam o *Concílio Vaticano II*, como se viu no capítulo anterior, no item destinado ao canto religioso popular.

Os dois temas utilizados correspondem às primeiras frases dos hinos. Contrastam entre si pelo fato de um ter sido escrito em modo maior e o outro, em modo menor. Logo na introdução instrumental do *Kyrie*, no entanto, o tema escrito originalmente em tonalidade maior é apresentado variado, em tom menor. Ele serve de introdução para o segundo tema – originalmente menor – sobre o qual foi escrito o texto do *Kyrie eleison*. A alternância dos temas e seus modos – maior e menor – é constante ao longo da obra e serve às diversas modulações que se observa dentro de suas seções.

Além dos dois temas de cantos religiosos populares, outro que mereceu especial atenção da parte de Franceschini foi o *Alleluia* pascal. Este canto gregoriano era entoado três vezes pelo sacerdote na missa festiva da Vigília Pascal – na noite de sábado para domingo de Páscoa – cada uma delas mais aguda que a anterior.

Exemplo 4 – Tema do *Alelluia* pascal (GRADUALE ROMANUM, 1961, p.2391).



O tema *Aleluia* foi empregado nas variações para órgão, escritas no mesmo ano das variações sobre os hinos de Nossa Senhora Aparecida. Além destas, foi empregado ao longo da *Messa "Alleluja!"* como tema propriamente dito, procedimento semelhante ao emprego do cantochão feito por Palestrina. Em outras missas, porém, o *Alleluia* foi conscientemente empregado com vistas à intertextualidade.

A intertextualidade em Franceschini se dá no nível semântico, do conteúdo verbal dos textos, em sua função litúrgica ou ainda na localização do tema destro do calendário litúrgico. Este último é o caso do *Alleluia*. Por ser cantado apenas uma vez no ano, na festa da Páscoa, foi empregado no texto "*et ressurexit*" do *Credo* na *Missa Festiva* (cf. Anexo F) e na *Missa em Honra de N^{a} S^{ra} de Lourdes* com encaixes diferentes do texto.

Exemplo 5 – Emprego do *Alelluia* pascal na missa em *Honra de N^{a} S^{ra} de Lourdes* (FRANCESCHINI, 1955, p.17). *Credo*. *Et ressurrexit*.

Curiosamente, na missa que leva o nome do tema – *Messa "Alleluja!"* –, foi empregada no texto "*et ressurrexit*" a melodia do hino à Virgem Maria *Salve Regina* sutilmente modificada. A melodia aparece após um pequeno interlúdio do órgão que remete ao tema *Alleluia*.

Exemplo 6 – Notação gregoriana de *Salve Regina* (THE LIBER USUALIS, 1961, p.279) e partes vocais de "*et ressurexit*" do *Credo* da *Messa "Alleluja!"* de Franceschini (1907, p.17).

Apesar de comum na maioria das missas, o uso da intertextualidade se faz perceber com maior clareza na *Missa Festiva*, na qual foram usados temas gregorianos e do *Adeste Fidelis*. Por esta razão esta missa teve o título de uma versão provisória *Missa "Adeste Fidelis"*. Este manuscrito encontra-se no acervo particular de Manoel Antonio Franceschini, que foi o autor de um documento em que são indicados os temas e sua utilização nesta missa (Anexo F). Em uma entrevista para o jornal *O Diário* – transcrita, em parte, na revista *Música Sacra* – Franceschini explicou o uso da intertextualidade:

> – "De fato, nesta, como em quase todas as minhas composições, várias melodias gregorianas foram utilizadas e desenvolvidas com a liberdade concedida a todo compositor. Não se trata de plágio, mas de "inspiração", pois o repertório gregoriano é que deve ser utilizado por todo compositor de música sacra, se quiser que suas criações levem aquele conho de universalidade e de perenidade característico da música gregoriana. O cantochão é deveras o patrimônio, esse patrimônio que maternalmente ela coloca à disposição dos fiéis, não só para ser utilizado tal qual, como também para servir de fonte de inspiração. Assim, em se tratando de uma "Missa Festiva para o Natal", utilizei o hino do advento "Rorate Coeli desuper"[90] como tema melódico do "Kyrie". E creio não ter feito melhor escolha, pois assim como perpassa por aquela melodia do "Rorate" toda a esperança dos séculos de expectativa, assim, nas aclamações do "Kyrie" deve perpassar toda a esperança cristã na súplica que dirige à Santíssima Trindade no início do Santo Sacrifício da Missa. Já no "Gloria in excelsis", de acordo com o próprio hino, tomei como tema central a melodia do "Adeste fideles", o conhecido Cântico de Natal" (A MISSA, 1954, p.54-55).

O fato de o compositor considerar o cantochão como uma fonte de inspiração e não como um texto rígido que deva ser plagiado permite compreender a liberdade que teve no tratamento do tema *Aleluia*. O intervalo inicial de terça foi modificado para quarta, sugerindo um

[90] O texto retirado do livro de Isaias faz menção à expectativa dos hebreus pela vinda de um Messias. O refrão de *Rorate coeli desuper* diz essencialmente "derramai do céu o orvalho e que as nuvens chovam o justo".

movimento de dominante para tônica, o que foi reforçado pela transcrição metrificada com a primeira nota figurando como anacruse (Anexo F).

Um procedimento de troca de textos em uma obra que não era de sua autoria também foi questionado em uma entrevista de Franceschini para a revista *Música Sacra* de Petrópolis, alguns anos antes. Trata-se da adaptação do texto *Ecce sacerdos magnus* à obra polifônica *Tu es Petrus* de Tomás Luis de Victoria. O entrevistador perguntou constrangido a Franceschini se esta adaptação não seria "arbitrária". A justificativa na resposta foi o fato de a melodia gregoriana para o texto "*Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis*" ter sido a mesma utilizada para "*Tu es Petrus et super hanc petram*". Portanto, se era permitido este procedimento em cantochão, na polifonia também o seria (UMA ENTREVISTA, 1942). Percebe-se, portanto, que Franceschini via com certa naturalidade a possibilidade de associação entre textos e melodias também por intertextualidade melódica.

A aproximação entre texto verbal e significado musical também se fez sentir na relação entre a *Missa Azul* e um *Te Deum* de mesmo nome: "Tanto a missa como o Te Deum são peças melódicas, fáceis, havendo certas correlações musicais entre os dois trabalhos, máxime nos trechos em que os textos apresentam aproximações verbais" (KOEPE, 1957, p.32).

O recorrente uso do cantochão como motivo melódico nas missas conduz à questão da transcrição ou da transformação do ritmo livre em ritmo medido, na polifonia. Os temas de *Rorate Coeli desuper* e *Ave Maria* foram perfeitamente transcritos – e empregados – de acordo com as normas do ritmo livre musical expressas na tabela de conversão de neumas em tempo medido feita pela passionista Ir. Marie Rose (Anexo C). Já no tema *Aleluia*, percebe-se uma adaptação de ritmo e melodia, ou seja, o primeiro intervalo, de terça menor tornou-se uma quarta justa e o tema passível de uma harmonização em modo menor – considerada triste na teoria de Touzé e em grande parte da história da música – cedeu lugar a uma melodia em tom maior.

Note-se que o uso do cantochão diluído nas obras polifônicas excede a correlação dos textos e chega a ser usado exclusivamente no acompanhamento completando o sentido da frase cantada anteriormente:

> Com a última nota do "in remissionem peccatorum" [e na remissão dos pecados] o órgão começa a reproduzir quase toda a primeira estrofe do "Dies irae", em diatonismo rigoroso. Sobre esta melodia gregoriana, após um compasso e meio, entram as vozes, em contraponto, a cantar o "Et expecto resurrectionem mortuorum". Uma missa de gloriam como dizem os italianos, uma missa festiva lembrando melodias de "requiem", pode causar espanto à primeira vista [...]
> Neste Credo, como no Gloria, o estudioso encontrará como que semeados,

> geralmente no acompanhamento, motivos do tema gregoriano. As vezes, como na pág. 22, há diálogo do motivo entre as partes extremas (DINIZ, 1949, p.200).

O texto *Dies Irae* da missa dos defuntos trata dos dias de ira que se espalharão sobre a terra no dia do julgamento final. Neste dia em que o mundo se desfará em cinzas, serão chamados com um toque de trombeta todos os mortos diante do juiz. Apesar do caráter de intimidação, o texto conclui com a esperança de salvação dos fiéis diante do juiz. Assim, a simples melodia no acompanhamento, sem adaptação ao texto cantado, era suficiente para sugerir mais uma vez a intertextualidade.

Se Franceschini justificava o uso de motivos gregorianos com a legislação, a associação ao uso de cantochão por Palestrina é quase inescapável. Note-se que há, entretanto, uma diferença: este último usava o cantochão como tema recorrente em toda a missa – algo que Franceschini também fez, em sua *Messa "Alleluja!"* – e Franceschini integrava os conteúdos verbais do cantochão e do texto da missa. Há, entretanto, um aspecto particular na *Missa Festiva* que pode associar os dois compositores mais claramente, que será agora abordado.

5.3.2 O referencial palestriniano

A *Missa Papae Marcelli*, como se viu no segundo capítulo, foi objeto do surgimento da lenda de Palestrina. Objetivamente, seu principal recurso musical para garantir a inteligibilidade do texto cantado foi um emprego maior de passagens homofônicas. Este teria sido o caminho adotado por grande parte dos compositores de música sacra em *estilo antigo* dos séculos posteriores. Note-se, contudo, que para garantir diversidade e interesse, Palestrina alternou grupos de vozes (Exemplo 8).

Por se tratarem de missas para poucas vozes, a comprovação de que Franceschini teria seguido o referencial da *Missa Papae Marcelli* nas missas em que alternou grupos de uníssono não é uma afirmação totalmente segura. Na *Missa Festiva*, contudo, este referencial se faz ouvir com maior clareza (Exemplo 7).

Como se vê, a opção de Franceschini foi muito semelhante à do referencial de composição polifônica em grande parte da história da música litúrgica. Franceschini certamente conhecia a *Missa Papae Marcelli* em profundidade, pois a regeu em um concerto realizado na Igreja de Santa Cecília, em 22 de novembro de 1911. Pode-se dizer que conhecia a fundo o estilo palestriniano, já que realizou também uma redução e elaboração da *Missa Laudate Dominum*,

do original, composto para dois coros mistos para uma versão de dois coros de vozes masculinas, em 1927 (FRANCESCHINI, 1966, p.20-22).

Exemplo 7 – Partes vocais do *Gloria* da *Missa Festiva* de Furio Franceschini (1953, p.12-13). c.14-26.

Exemplo 8 – Alternância de grupos de vozes na *Missa Papae Marcelli* de Palestrina (1993, p.191). *Gloria*. c.1-13.

Se as missas de Franceschini revelam alguma aproximação do referencial palestriniano do ponto de vista técnico – e não apenas sob o aspecto ideológico da restauração musical –, os próximos elementos a serem analisados revelam o afastamento em relação ao passado e uma preocupação com os recursos técnicos de seu tempo.

5.3.3 Aspectos estruturais e forma

Em seu estudo sobre contraponto tonal e modal, Harold Owen traçou as principais características estilísticas do contraponto de cada período, desde Josquin até Stravinski. No período romântico o autor agrupou tais características naquelas relativas à melodia, harmonia, textura e ritmo[91] com base em obras de Mendelssohn, Brahms, Franck e outros. Algumas dessas características podem ser ouvidas nas missas de Franceschini e indicam o conhecimento e a aplicação de uma linguagem que lhe era contemporânea.

Características inerentes à melodia e ao ritmo seriam passíveis de questionamento na análise musical das missas. A primeira poderia ter seus traços determinados pelo próprio texto – irregularidade – ou pelo referencial sempre presente do cantochão – uso de melismas. A preponderância da linha melódica na voz superior por si só também não é suficiente para

[91] "Melodia: 1) A melodia é encontrada mais freqüentemente na voz superior. 2) Tonalidades têm grande destaque. A melodia contém, muitas vezes, acordes de sétima, nona, décima primeira, ou décima terceira; e apojaturas são muitas vezes reforçadas por prolongamento, alteradas cromaticamente, antecipadas ou tratadas por grandes saltos. 3) As frases são muitas vezes maiores que quatro compassos; muitas vezes os períodos são assimétricos. 4) O cromatismo é comum em forma de passagens cromáticas ou tons vizinhos, apojaturas, notas de acordes alterados, e seqüências modulatórias. 5) Ornamentação melismática é comum. Harmonia: 1) Alteração de acordes, ou empréstimos de acordes de tons vizinhos são muitas vezes encontrados. 2) Movimentação da fundamental por graus conjuntos ou terças (relação de terças) [mediantes] são encontradas mais freqüentemente do que em períodos anteriores. 3) Dominantes de dominantes, acordes com sétima que não são dominantes (m-m7, M-M7, m-M7, Aug-M7) são comuns. 4) Cadências de interrompidas [/de engano] e resoluções irregulares dos acordes de dominante são comuns. 5) Acordes cromáticos, especialmente os acordes de sexta aumentada, sexta napolitana, acordes diminutos com sétima, são as sonoridades favoritas. 6) Modulações para tonalidades distantes, muitas vezes por uso de enarmonia, tornaram-se clichê no século XIX. 7) A tonalidade é enfraquecida ou suspensa por meio do uso de cadências interrompidas, acordes sem fundamental aparente, ou seqüências de modulações. 8) A tríade aumentada, especialmente nas progressões V+ para I são usadas muitas vezes. Textura: 1) A textura é mais freqüentemente comandada pela linha superior e homofônica – melodia e acompanhamento. 2) Padrões de figuração de acompanhamento bem como acordes divididos (com ou sem notas estranhas a ele) são usados com freqüência. 3) Texturas quase-polifônicas são freqüentemente encontradas onde uma voz é predominante e as outras vozes não-imitativas são subordinadas, onde é usada uma contra-melodia [contra-sujeito] é usada, ou onde a voz principal está envolvida em passagens cromáticas. 4) O número de vozes pode aumentar ou diminuir livremente. 5) Intervalos expandidos e texturas extremas são muitas vezes empregados. 6) Escrita virtuosística para vozes e instrumentos é comum. Sobre o tempo: 1) Ritmos em uma peça para solo pode fazer uso de uma vasta gama de valores, incluindo subdivisões e quiálteras de várias quantidades. 2) O tempo pode sofrer rubato (especialmente na música mais lenta) ou mudança súbita – stringendo, stretto, accelerando, allargando etc. 3) Ritmos que envolvem 2 contra 3 são relativamente comuns, especialmente na música de Brahms. 4) Sincopas, suspensões, e pausas podem ser usadas para enfraquecer a acentuação métrica comum" (OWEN, 1992, p.311-312, tradução nossa).

determinar a contemporaneidade de Franceschini, já que este recurso já se fazia observar na música instrumental do período clássico e em alguns subgêneros do *estilo antigo*. Do mesmo modo, o ritmo é uma questão de difícil tratamento, pois a música sacra deveria ser distinta daquela destinada às salas de concerto e o ritmo levaria em conta a *gravidade* e a *seriedade* do gênero musical litúrgico, como determinava o *Motu Proprio*. A textura e a harmonia serão, portanto, os elementos estruturais passíveis de enfoque.

A preponderância da linha superior na forma de melodia acompanhada é um recurso óbvio na maioria das missas escritas a uma ou duas vozes. Na *Missa Festiva* as melodias também são apresentadas na voz mais aguda de cada trecho. Nesta missa observa-se também o recurso de aumentar ou reduzir livremente a quantidade de vozes em determinados trechos. Ouve-se desde passagens em grande uníssono ou executadas por uma única voz até o *tutti* com divise dos naipes em determinados trechos. A verticalização da polifonia é recorrente, quer seja entre as vozes, na *Missa Festiva*, quer no acompanhamento das demais. Este elemento, entretanto, como já se observou, provavelmente está mais ligado à solução técnica encontrada por Palestrina para a compreensão do texto.

O acompanhamento por meio de acordes quebrados não pode ser constatado, uma vez que este recurso soaria excessivamente "pianístico", sendo, portanto, vetado na música litúrgica. Sobre este assunto merece destaque uma observação feita pelo clérigo Jaime Diniz (1949, p.200) – que foi aluno de Franceschini –, ao analisar, aprovar e recomendar a *Messa "Alleluja!"* para a *Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*:

> Sucessão de acordes de 3 a 4 sons numa parte (mais própria do estilo pianístico) só pode ser empregada, na música sacra, como exceção, para um efeito especial, por exemplo. Ninguém nega a força da expressão dada pelo órgão, com esses acordes, à essa afirmação vitoriosa de que o nosso Salvador ressuscitou segundo as escrituras. Está aqui mais uma lição a aprender do autor.

O acompanhamento de órgão é um elemento particularmente importante nas missas, não apenas pelo fato de este instrumento ter sido declarado o instrumento musical oficial da Igreja Romana no *Motu Proprio*, mas pela extensa defesa que Franceschini fez de seu uso. Há que se notar, entretanto, que para garantir a acessibilidade das missas, em quase todas – à exceção da Missa Festiva – o acompanhamento foi escrito em duas claves, para órgão ou harmônio. Mesmo após o Concílio Vaticano II – e a aceitação de outros instrumentos na liturgia –, o órgão foi o instrumento adotado para o acompanhamento da *Missa "Cristo Rei"* com a manutenção da linguagem empregada nas outras missas, ou seja, sem incorporar ritmos populares. Tal acompanhamento não pressupõe grande virtuosismo – próprio a linguagem

romântica –, de modo que o único acompanhamento considerado realmente difícil pelo compositor foi o da *Missa Festiva*. Este fato se relaciona diretamente ao interesse no fácil acesso às missas. Esta também é justificativa para a não existência de grandes virtuosismos nas partes vocais, mas não a única: o virtuosismo vocal era próprio da linguagem operística, tão combatida no *Motu Proprio* de Pio X.

Em relação à harmonia, pode-se dizer que este é o principal elemento que situa as missas de Furio Franceschini no período em que foram escritas. Se por um lado foram desenvolvidas pesquisas sobre a música modal, por outro, o uso da linguagem tonal ainda se constatava. O posicionamento estético de Franceschini em sua resposta à "Carta aberta" de Guarnieri apontava para a música modal e sua relação com a música tonal, porém sem a necessidade de se recorrer ao folclore, como propunham os nacionalistas. Teria esta posição se refletido nas opções composicionais em suas missas?

Exemplo 9 – Credo da *Missa "Azul"* de Franceschini (1993, p.191). c.116-125.

No exemplo acima é possível perceber, a partir do compasso 117, um afastamento do centro tonal Lá menor e uma aproximação de Fá maior, ainda que a tonalidade não tenha sido claramente afirmada, pois o primeiro acorde do referido compasso encontra-se em primeira inversão. Neste exemplo é possível perceber algumas características do período romântico: a progressão por mediante de Lá menor para Fá maior, apenas como afastamento do centro tonal, que será afirmado no compasso 123. Ocorrem, portanto, empréstimos de acordes de

tons vizinhos. Dominantes secundárias podem ser encontradas no terceiro tempo do compasso 120, um possível V^7/VI que sofre uma cadência de engano em Ré menor. Esta tonalidade seria afirmada na resolução do terceiro e quarto tempos do compasso 121 no primeiro tempo do compasso 122, mas novamente houve cadência de engano. O acorde a que se chegou por meio da cadência de engano pode ser ouvido como uma sexta napolitana em posição fundamental – Si bemol maior – em relação à tonalidade afirmada no primeiro tempo do compasso 124. Para chegar à cadência autêntica típica do estilo clássico[92] que afirma a tonalidade, Franceschini utilizou ainda um acorde aumentado com sétima maior como dominante secundária para o quarto grau, que apareceu na primeira inversão como acorde de passagem, no quarto tempo do compasso 122. Em resumo, apenas no exemplo acima, foi possível constatar seis das oito características destacadas por Owen para o período romântico no que diz respeito à harmonia.

A *Missa "Azul"* apresenta uma complexidade harmônica maior se comparada à *Messa "Alleluja!"* ou à *Missa "Cristo Rei"*. Duas explicações são plausíveis para isto: na primeira é empregada com maior freqüência a tonalidade menor e se acompanhamento é bastante posterior à escrita da *Messa "Alleluja!"*, o que demonstra um estilo mais sólido. Contra este argumento, pode-se alegar o fato de a *Missa "Cristo Rei"* ter sido composta por último, mas neste caso, há que se considerar o fato de que a assembléia deveria também participar e que uma harmonia muito complexa ou dissonante poderia influenciar na afinação da linha vocal.

Na *Messa "Alleluia!"* os empréstimos tonais são feitos, se não de tons vizinhos, de tonalidades até duas posições distantes no ciclo das quintas. O *Agnus Dei* desta missa é totalmente diatônico, sem qualquer nota alheia à tonalidade de Fá maior. É interessante do ponto de vista formal o fato de o *Sanctus* ter sido escrito com armadura de clave de Si bemol Maior e o *Benedictus*, em Fá maior. Isto sugere que o segundo estaria na região de dominante do primeiro, contudo, para garantir a forma, o "*Hosanna in excelcis*" do *Benedictus* tem como acidente ocorrente o Mi bemol visando a repetição literal do mesmo texto do *Sanctus*. O inverso ocorreu na Missa Festiva: o *Benedictus* – escrito em Lá maior – parece escrito na subdominante do *Sanctus*, em Mi Maior. O *Hosanna* traz apenas a indicação *ut supra* – como aquele escrito acima – no *Benedictus*, unificando formalmente as duas peças.

Ainda quanto à forma, pode-se afirmar que as missas seguem a forma própria do cantochão, sem a inserção, na maioria das vezes, de repetições desnecessárias do texto. Quando isto

[92] No estilo clássico, "cadências autênticas enfatizam a configuração $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$" (OWEN, 1992, p.295).

ocorreu, parece ter tido o claro intuito de valorizar o texto – como o *Adoramus te*, no *Gloria* da *Missa Festiva* – ou de promover a participação dos fiéis, na *Missa "Cristo Rei"* por meio de respostas dadas pela assembléia às frases cantadas pelo coro.

O tamanho do texto musicado e a inexistência de textos idênticos que exijam alguma configuração conferiram ao compositor maior liberdade em relação aos empréstimos tonais de tonalidades mais distantes, via de regra, no *Gloria* e no *Credo* e certa contenção nos demais textos da missa. Esta constatação fica mais clara no *Gloria* da *Missa em Honra de N^{a} S^{ra} Aparecida*, no qual o texto "*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*" é apresentado em Fá maior, "*Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te*", com a armadura de clave de Fá menor, um grande afastamento do centro tonal com a apresentação de quatro sustenidos na clave, quando do texto "*propter magnam gloriam tuam*". Entre as sílabas "po" e "tens" do texto "*Deus Pater omnipotens*" reaparece a armadura de clave de Fá menor, para, em "*Quoniam solus Sanctus*", retornar à armadura de clave de Fá maior. Note-se que, enquanto a música se encontrava na armadura de clave de quatro sustenidos, não houve afirmação de qualquer tonalidade, fazendo-se, por vezes, sentir relações de progressão de mediantes e enarmonia. De certo modo, percebe-se uma organização formal em espelho do uso das tonalidades, mas tal organização não decorre do texto. Como se vê, mais uma vez o uso da harmonia situa as missas de Franceschini na continuação do uso da tonalidade expandida, recurso próprio da linguagem romântica e não como um simples exercício de cópia estilística da música do século XVI.

Um último recurso que deveria ser aqui mencionado é a aplicação da teoria de Maurice Touzé à composição das missas, mas este recurso é de difícil comprovação, vez que o emprego de relações tonais e harmonia expandida dificultam tal análise. O que se pode dizer é que existe uma perfeita integração do cantochão modal à polifonia tonal escrita nas missas e uma constante ambigüidade entre tonalidade e modos, uma vez que Franceschini evitou usar cadências autênticas na composição das missas, assim como Nepomuceno, em suas obras de uso litúrgico (GOLDBERG, 2006). A sensação de ambigüidade entre modo e tonalidade que a audição das missas provoca sugere a aplicação da teoria de Maurice Touzé.

5.4 “POLIFONIA MODERNA” E A QUESTÃO DA CÓPIA ESTILÍSTICA

Verificou-se, nas missas de Franceschini, que textura polifônica e o emprego do cantochão como tema podem remeter à polifonia renascentista. Contudo, o uso de harmonia própria do período romântico, a ambigüidade que reiteradamente se estabelece entre modo e tonalidade e o uso da intertextualidade na escolha dos temas do cantochão[93] são elementos que permitem afirmar que tais missas não são simples exercícios de cópia estilística. As missas de Furio Franceschini remetem, portanto, à situação em que se encontrou também a arquitetura religiosa católica na primeira metade do século XX: um misto de passado e presente, que resultou no que Arruda (2005, p.2-3) chamou de *ecletismo histórico*:

> Era grande a responsabilidade dos arquitetos atuantes no Brasil, no início do século XX, pois foram educados segundo os cânones da tradição acadêmica. Em suas obras, além de responder ao desafio de propor novas soluções, eles deviam se adequar aos princípios e formas tradicionais. Isso resultou em uma arquitetura religiosa de ecletismo histórico – neo-romana, neogótica, neocolonial – cujos autores foram, em grande maioria, profissionais estrangeiros. [...]
> Entretanto, ao contrário do que comumente se apregoa, esse panorama não é uma exclusividade brasileira. Em *Urbanisme et art sacré: une aventure du XXe siécle*, um estudo abrangente e sistemático a respeito das mais de quatro mil igrejas construídas na França durante o século XX, os autores demonstram que “*durante os anos 1920, uma série de igrejas e basílicas compósitas, misturas audaciosas e executadas mais ou menos como neobizantinas ou neogóticas, contrastam com as formas modernistas e despojadas da Igreja de Perret em Raincy (1922); ao longo da primeira metade do século, os modelos se justapõem mais do que se sucedem, e apenas nos anos 1950 assistimos às criações de Le Corbusier em Ronchamp, de Matisse em Assy, e de Perret no Havre, vizinhas dos últimos baluartes do pastiche*”.

Parodiando a linguagem arquitetônica – e seu gosto pelo radical “neo” –, o estilo de Furio Franceschini revelado nas missas poderia ser definido como “neopolifônico”. Röwer (1907, p.64-65) o chamou de *polifonia moderna*, em oposição à polifonia do século XVI – sobretudo, a de Palestrina –, denominada “clássica” no *Motu Proprio* de Pio X.

A música de Franceschini não é, portanto, simples cópia estilística de Palestrina, mas uma criação própria da situação que se apresentava no período não apenas na música. Deste modo, é aplicável às missas de Furio Franceschini, por analogia, a máxima de Schwartz (1987) em *Nacional por subtração*: exigir para a música católica da primeira metade do século XX um caminho totalmente novo e desligado do passado sob pena de ser tachado como cópia estilística, seria reafirmar a situação mitológica da criação espontânea[94]. Não há que se

[93] Deve ficar claro que o uso da intertextualidade é um recurso particular de Franceschini e não uma característica do estilo romântico.

[94] Schwarz (1987) apresentou em seu texto uma posição diversa do que circulava no meio literário e acadêmico acerca do “caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural” brasileira. Este caráter se fazia observar na inadequação dos casacos de neve do Papai Noel ao calor dos trópicos ou na expressão “macaco” de Mário de

esquecer, entretanto, que esta música reflete uma escolha, não apenas por parte do compositor, mas dos modelos adotados pela Igreja como ideais.

Franceschini acreditava, contudo, na existência de um referencial sonoro sacro autêntico. Hoje é difícil estabelecer critérios claros do que é sacro e do que é profano, senão pelo texto. O mesmo ocorreu em diversos períodos da história: a influência da dança antes do Concílio de Trento, a quebra das barreiras entre os estilos eclesiástico e cênico, por Monteverdi, a aceitação da música sacra composta em *estilo moderno* na Encíclica "*Annus qui hunc*", a música sacra de caráter operístico no século XIX ou a música pós-conciliar no Brasil. A lenda da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina foi uma forma eficaz de desenvolver um estilo exclusivamente eclesiástico. As missas de Franceschini revelam sua crença na existência de um estilo musical sacro e não na determinação do que é sacro e do que é profano apenas pelo conteúdo religioso do texto.

5.5 AS MISSAS DE FRANCESCHINI NO PRESENTE

Se as missas de Franceschini revelam que o compositor procurava apresentar aos fiéis uma sonoridade que acreditava ser sacra e, portanto, diferente da música feita fora da igreja, por que, então, são raríssimas, no presente, as execuções de tais missas dentro das igrejas?

Como se afirmou reiteradamente ao longo do trabalho, os estilos musicais empregados nas celebrações católicas são fruto de opções, e não do simples acaso. Neste sentido, existe a legislação, que, quando publicada em Roma, aponta sempre para a busca de uma identidade em relação àquilo que o clero considera profano. Assim, a legislação emanada do Vaticano para o mundo tende, quase sempre, ao *fechamento normativo*, ou seja, à distinção entre o adequado ou não para as celebrações.

O Concílio Vaticano II (1962-1965), entretanto, representou uma abertura em relação às provocações do meio, ou seja, permitiu que cada porção particular da Igreja aproximasse a liturgia de sua realidade. No Brasil – como em toda a América Latina e Caribe –, o resultado foi a busca por uma identidade regional. No período de implantação das idéias do concílio – décadas de 1960 e 1970 – ganhava força uma nova maneira de interpretar o cristianismo,

---

Andrade para designar o brasileiro que só conhecia coisas estrangeiras. A posição do autor mostra-se contrária à crença de que essa "vida cultural" poderia ser totalmente diversa do estrangeiro, criada a partir do nada.

diversa daquela que a Igreja sempre teve. De acordo com esta nova hermenêutica, a Teologia da Libertação, o cristianismo deveria realizar no plano terreno a igualdade e a libertação da opressão. Segundo Ratzinger (1984), a Teologia da Libertação não procurou mudar uma única dimensão da vida eclesiástica, mas reinterpretava o papel da Igreja como um todo. Afetada pela noção de luta de classes própria do pensamento marxista, a Teologia da Libertação se fez sentir na liturgia e, conseqüentemente, na música católica. Assim, toda a música que não expressasse – no texto e na música – algum posicionamento em relação à realidade social poderia ser considerada reacionária. Do mesmo modo, qualquer atividade restrita a um grupo e que, portanto, limitasse a participação da comunidade[95] seria criticada pelos partidários de tal pensamento. As missas de Furio Franceschini foram compostas, em sua maioria, para grupos corais, ainda que a uma voz. O compositor utilizou os textos litúrgicos conforme os livros litúrgicos oficiais da Igreja, ou seja, não têm interpolações de textos que ressaltem a dimensão social do cristianismo e seu papel revolucionário. Além disto, Franceschini não utilizou ritmos nacionais, pois acreditava nas prescrições do *Motu Proprio* de Pio X. Por tais razões as missas de Franceschini não sobreviveram – em termos de uso litúrgico – à transição para o período pós-conciliar. Note-se que, sequer a *Missa Ferial* de Osvaldo Lacerda, que participou da Comissão Nacional de Música Sacra da CNBB, resistiu a este período de transição. Isto porque, segundo Amstalden (2001, p.188), os códigos da cultura erudita desconhecidos pelos fiéis eram entendidos como um reforço da cultura do dominador em relação à do dominado – uma das razões que motivaram a saída de Lacerda da referida comissão. Além disto, a missa de Lacerda foi escrita para coro, o que, por si só, já representava uma afronta ao princípio da participação ativa dos fiéis, na visão dos partidários da Teologia da Libertação.

A utilização das missas de Franceschini poderia, no entanto, ter encontrado guarida entre grupos católicos tradicionais, que insistiam no uso do latim e em uma estética universalista, como propunha o *Motu Proprio*. Não há, entretanto, registros fonográficos ou escritos que comprovem a realização desta possibilidade.

Durante o pontificado de João Paulo II a Teologia da Libertação foi reprimida. Seria o momento em que as partituras das missas de Furio Franceschini sairiam das estantes de bibliotecas e tornar-se-iam música novamente, mas tal possibilidade não se concretizou. Desta vez, graças à estética do desespero. Os líderes da Igreja no Brasil – CNBB – continuaram

[95] A expressão “comunidade” tem larga utilização entre adeptos do pensamento da Teologia da Libertação, pois expressa a idéia de um povo unido por um ideal comum, no qual o celebrante está mais próximo dos fiéis.

apostando na música de mercado e na impossibilidade de os fiéis assimilarem códigos "eruditos" de cultura. E assim, para reconquistar os fiéis que se evadiam para igrejas evangélicas – sobretudo as de origem pentecostal –, houve um crescimento dos grupos da Renovação Carismática Católica e a difusão de suas músicas nas paróquias, a partir da década de 1990. Deste modo, as músicas de Franceschini foram relegadas a uma função diversa daquela para o qual foram pensadas: tornaram-se música de concerto e gravações.

A *Missa Festiva* foi gravada pelo Coral Baccarelli, em 1981, e lançada como CD, em 2005. Note-se, entretanto, que apesar de representar um novo ânimo, a gravação a dissocia a obra – e seria impossível que não acontecesse em uma gravação – de sua função original e da forma como foi concebida: não em seqüência direta, mas entremeada de leituras e de ações litúrgicas. Do mesmo modo, eventuais execuções das missas em concertos servem ao resgate das obras, mas perdem em relação à funcionalidade. Não foram encontrados programas de concerto que comprovassem a execução das missas em concertos, mas apenas de outras obras sacras de Franceschini.

A associação católica de direito pontifício Arautos do Evangelho está diretamente relacionada à Igreja, e tem grupos musicais – coros, banda sinfônica *etc* – que também promovem concertos. Esta associação poderia representar uma possibilidade no resgate das missas de Furio Franceschini. Note-se, entretanto, que o grupo tem concentrado seus esforços na execução litúrgica do cantochão e da polifonia renascentista, provavelmente, em razão de estes gêneros terem sido reiteradamente considerados os mais católicos, romanos e livres das "impurezas" da música profana, fatores que parecem diminuir o interesse desse grupo pela música de Furio Franceschini, situado no século XX.

E chega-se, de fato, ao presente. Com a nomeação de Bento XVI ao pontificado, sua interpretação do Concílio Vaticano II – *hermenêutica da continuidade* – ganhou destaque nas celebrações pontificais, como demonstrou Juliano Dias (2009) em sua dissertação. Para Ratzinger – Bento XVI, quando cardeal – a liturgia pós-conciliar tinha algo de inautêntico, de postiço ou fabricado, pois representava uma quebra em relação ao desenvolvimento orgânico da liturgia ao longo da história. Ratzinger propôs uma interpretação orgânica do Concílio Vaticano II em relação ao passado para superar a noção de quebra que este concílio pudesse representar. Assim, a *hermenêutica da continuidade* pode ser entendida como uma revisão e correção do Concílio Vaticano II. Serve como exemplo desta esta revisão o lugar onde a cruz é colocada no altar: com a mudança da posição do altar – que ficava no fundo do presbitério – para uma mesa na qual é possível que o padre celebre de frente para o povo, o sacerdote não

mais voltaria seus olhos para a cruz do altar-mor. No rito pós-conciliar, a cruz passou a ser colocada sempre ao lado da mesa do altar. Para Bento XVI, esta colocação descaracterizava o lugar central de Cristo na celebração, pois o sacerdote deveria manter seus olhos fixos no Cristo e não no povo. Assim, nas celebrações em que Bento XVI é o presidente, a cruz foi novamente trazida para o centro da mesa do altar.

O Concílio Vaticano II representou uma *abertura cognitiva* da cúpula da Igreja à realidade de seus fiéis, e também a outras religiões cristãs, sobretudo o protestantismo. Nota-se, nesta abertura, o que a teoria de Luhmann enfatiza: os sistemas autopoiéticos são operacionalmente fechados, pois, do contrário, perderiam sua identidade. De certo modo, o Concílio Vaticano II ameaçou a identidade da Igreja Católica ao mudar sua forma de celebrar:

> A questão que se coloca então é: quais as conseqüências de se abrir mão de símbolos Católicos [...] e injetar na nova forma ritual significados não-católicos? A resposta parece óbvia: crise e perda de identidade. Se se queria aproximação e unidade com os não-católicos, um dos propósitos do Vaticano II, isso não se realizou na prática, mas o resultado foi divisão interna, divisão oriunda de uma nova cultura religiosa. (DIAS, 2009, p.51).

Dentro da interpretação proposta por Bento XVI, as missas de Furio Franceschini fazem sentido novamente, pois servem ao resgate da identidade e universalidade do catolicismo. Isto parece ter sido percebido na Arquidiocese de Campinas, onde a *Missa "Cristo Rei"* foi recentemente executada (FRANCESCHINI, 2010a). Nesta arquidiocese existe um curso de formação específica em música litúrgica, fator que pode ter afetado a escolha do repertório.

Para encerrar esta abordagem das missas, resta questionar, no atual cenário, quais vantagens as missas de Furio Franceschini trariam para a Igreja e para os fiéis se novamente executadas. O primeiro aspecto que pode ser mencionado esbarra na crítica que os partidários da Teologia da Libertação teriam em relação às missas: nelas não há inovações em relação ao texto, pois Franceschini compôs sobre os textos litúrgicos oficiais da Igreja – tanto o latino, quanto o vernáculo. Utilizar missas em latim poderia representar – na visão de alguns clérigos e leigos – um retrocesso em relação às conquistas do Concílio Vaticano II ou um elemento impeditivo para a participação dos fiéis. Uma solução para isto seria encontrar uma tradução do texto latino que estivesse mais preocupada com a prosódia musical do que com rimas. Esta solução serviria não apenas à adaptação das missas de Franceschini, mas ao resgate de séculos de produção musical católica de uso litúrgico. Ainda em relação à participação dos fiéis, é possível afirmar que, mesmo pensadas para coro, as missas seriam perfeitamente aplicáveis ao uso exclusivo dos féis, pois foram compostas, em sua maioria, para coros uníssonos ou a duas

vozes[96]. Por outro lado, poderiam representar um incentivo à prática coral, pois, enquanto obras relativamente simples, serviriam de porta de entrada para obras que exigem maior nível técnico do coro. As missas de Furio Franceschini têm, por esta razão, um grande potencial pedagógico para os grupos corais, mas não só para estes. Para os fiéis, a execução das missas revelaria um potencial educativo em sentido mais amplo, pois representaria a possibilidade de aqueles que integram a assembléia conhecerem uma sonoridade diversa da música de mercado como algo acessível, que poderia ser cantado por qualquer pessoa, inclusive por eles próprios. Em outras palavras, a execução litúrgica das missas ameaçaria a noção de que existe uma barreira cultural entre os fiéis e os códigos da cultura erudita, pelo contrário, seria uma aposta na capacidade dos fiéis de apreender códigos mais complexos – o que certamente frustraria aqueles que ainda hoje, apesar de em menor número, defendem o cristianismo revolucionário da Teologia da Libertação.

Se a prática coral poderia ser resgatada com as missas, também o órgão – hoje, instrumento silenciado na maioria das igrejas ou apenas destinado aos casamentos – seria resgatado. Do mesmo modo, talvez as igrejas voltassem a investir em músicos profissionais – organistas e regentes. Note-se que as missas de Furio Franceschini não são a panacéia, que se executadas hoje poderiam sanar todos os problemas que se acumularam durante quase cinqüenta anos, mas grande parte do repertório restaurista teria este mesmo potencial. O leitor mais atento se perguntará: o resgate do passado pré-conciliar e sua música não representaria uma nova *tradição inventada*? Esta música não soaria inautêntica? A segunda questão pode ser facilmente respondida com base na *Missa em Honra de N^{a} S^{ra} Aparecida* de Franceschini: os temas utilizados em sua composição são executados ainda hoje nas igrejas católicas. Quanto à primeira questão, o que se propõe aqui não é apenas resgatar o passado e ignorar o presente. Este item explora uma dentre muitas alternativas para a superação do que se chamou de estética do desespero. O resgate de Franceschini poderia afetar os compositores do presente, que, desconhecedores da linguagem "erudita", poderiam ter, por exemplo, outra noção da relação entre unidade e diversidade nas composições[97]. Franceschini demonstrou como, mesmo em composições para pequenos grupos é possível estabelecer um equilíbrio entre unidade e diversidade, tornando as composições mais interessantes para o ouvinte. Se Franceschini conseguiu este resultado em suas missas, os compositores de obras litúrgicas

[96] No caso das missas compostas a duas vozes, uma das vozes poderia ser executada por um grupo ensaiado separadamente e a outra pela assembléia.

[97] Em muitas composições litúrgicas católicas pós-conciliares, os compositores reproduziram integralmente as músicas para partes diversas da missa e fizeram adaptações – intervenções – nos textos litúrgicos. Disto resultou um *Santo* idêntico ao Cordeiro de Deus, que, por sua vez não difere do *Ato penitencial*, e assim por diante.

também podem consegui-lo hoje.

Se para os compositores pode ser uma fonte de inspiração, para os músicos, as missas seriam um desafio técnico. A riqueza da harmonia romântica ao invés de harmonias limitadas a um único campo harmônico – com raros empréstimos tonais de tonalidades vizinhas e dominantes secundárias – representaria um enriquecimento musical para quem se acostumou ao repertório do presente. Assim, mais uma vez é ressaltado o potencial pedagógico das missas.

Em resumo, a execução litúrgica das missas de Furio Franceschini representaria o resgate de uma missão da Igreja – e de qualquer outra instituição que lide com algum público – que não está prevista em qualquer bula, decreto ou *motu proprio*, nem nos votos sacerdotais: educar os fiéis em um sentido mais amplo – neste caso, o musical. A dimensão educacional pode ser resgatada também nas artes sacras e na rica simbologia da liturgia romana do rito latino, aspectos que parecem ter perdido seu significado e sua beleza em razão de um busca por novidades efêmeras ou pelo simples desconhecimento de tais significados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As missas de Furio Franceschini revelaram a crença do compositor em um referencial sacro de composição. A eleição desse referencial seria a única solução possível para o impasse da música sacra diante da modernidade?

A Igreja, como um *sistema autopoiético* teorizado por Luhmann, fez escolhas entre as muitas possibilidades que o meio lhe apresentou ao longo do século XIX. Este é o ponto que melhor explica a música litúrgica do presente a partir do estudo das missas de Furio Franceschini: a Igreja teve diversas opções diante de si ao tempo do *Concílio Vaticano II*, desde a manutenção da situação até a radical modificação que se operou no Brasil com a leitura que a CNBB fez dos documentos do concílio.

Uma dessas possibilidades seria conciliar a afirmação de um caráter nacional e a elaboração artística das composições musicais. Exemplos disto foram as já mencionadas *Missa Ferial* de Osvaldo Lacerda, no Brasil e a *Misa Criolla* de Ramírez, na Argentina. Outra possibilidade seria a manutenção de um estilo universalista, mas adaptado à participação popular, como a *Missa "Cristo Rei"* de Furio Fraceschini. A cúpula da Igreja no Brasil optou, entretanto, por uma adaptação da música de mercado com algum sotaque regionalista. Esta opção não deve ser vista como uma posição "integrada" diante da "cultura de massa", no sentido empregado por Umberto Eco (1993), ou seja, a Igreja não via novas possibilidades estéticas com a música de massa. O que ocorre é a total ausência de um juízo estético – ou a existência de uma "estética do desespero" – sobre a música litúrgica, de modo que ela apenas funcione como um chamariz de fiéis, principalmente daqueles que recorreram às religiões evangélicas de origem pentecostal, prova disto foi o fenômeno da *inculturação*, sobre o qual se discorreu no início do trabalho. Executar liturgicamente as missas de Franceschini hoje, ou mais especificamente, a *Missa "Cristo Rei"*, como o coral da Igreja de Santa Isabel da Arquidiocese de Campinas (FRANCESCHINI, 2010a), significa buscar suprir num passado relativamente distante – de quase quarenta anos – um hiato de composições corais em vernáculo.

Em suma, a cúpula da Igreja Católica no Brasil, a CNBB não vê na música uma dimensão formativa, como Furio Franceschini evidenciou em seu texto sobre a música pós-conciliar. Este é outro significado passível de atribuição às suas missas, o da preocupação com a formação do ouvido de quem canta e de quem escuta suas missas. Ele se desdobra em outro

fato: a acessibilidade das obras a grupos pequenos, tanto pelo fato de terem sido escritas a poucas vozes, quanto pela simplicidade da textura, na maioria das vezes, homofônica.

Não se pode ignorar o fato de que a acessibilidade das missas não só configurava uma expansão do pensamento ultramontano, como também tem um aspecto econômico: com mais coros que conseguiriam executar suas missas – à exceção da Missa Festiva –, maior certamente foi a quantidade de encomendas e de vendas de partituras. O lucro, entretanto, não parece ter sido o elemento propulsor da opção de Franceschini pela música sacra. Esta afirmação se baseia em um documento anexado à tese de José Luís de Aquino (2000), o recibo do último pagamento da aposentadoria de Franceschini. Nele há uma anotação de Manoel Antonio Franceschini constatando o fato de se tratar de menos de um salário mínimo – que há algum tempo era destinado às missões da filha religiosa de Furio, Ir. Irene.

As missas e os documentos estudados neste trabalho permitem atribuir às opções estéticas de Furio Franceschini um significado que pode ser resumido em uma palavra: convicções. Estas convicções não devem ser confundidas com conservadorismo, pelo contrário, o próprio compositor mostrou-se favorável, aos noventa e quatro anos, à participação do povo nas celebrações, tendo escrito inclusive uma missa com este intuito.

As convicções de Franceschini dizem respeito, portanto, primeiramente ao catolicismo. O compositor era um católico fervoroso, que pautou sua estética por suas convicções religiosas pessoais. A aceitação das mudanças propostas pelo Concílio Vaticano II revelam também a convicção de que as ações do pontífice romano eram infalíveis e deveriam ser respeitadas. O que Franceschini questionou não foi o concílio e suas decisões, mas a música litúrgica composta desde então. Passa-se então à convicção artística: a música deveria servir à liturgia, mas deveria conter também a preocupação com a qualidade do que era escrito.

Quanto às questões técnicas da composição, a música de concerto do período era de seu conhecimento. Franceschini conhecia os modos de transposição limitada de Messiaen, as obras de Stravinsky, a música dodecafônica, como também conhecia os estudos envolvidos na restauração do canto gregoriano e as outras teorias que derivaram desta restauração: a teoria do ritmo livre musical de dom Mocquereau e a teoria de Maurice Touzé, respectivamente. Além destas teorias mais recentes, Franceschini conhecia o estilo de compositores barrocos, clássicos e românticos, pois foi professor de análise musical e publicou trabalhos analíticos de obras destes períodos. Assim, não há que se dizer que as missas revelam o desconhecimento da música de seu tempo, mas como diz o título deste trabalho, foram opções composicionais.

Ainda que seja possível uma crítica à teoria de Touzé quanto à quantificação do *ethos* de cada modo eclesiástico, é inegável sua aplicação do ponto de vista técnico para a transição entre modo e tom ou entre modos, o que Franceschini claramente absorveu.

Este trabalho teve um caráter teórico, de estudo da música do passado. Desde a introdução ficou claro que não se tratava de uma pesquisa-ação ou algum gênero semelhante. Contudo, não é possível simplesmente ignorar o presente, pois formular um pensamento crítico em relação ao presente, a partir dos métodos e informações utilizados neste estudo, foi um dos problemas levantados. Não se questionou em qualquer momento o aspecto funcional que tem a música litúrgica, mas procurou-se apresentar uma visão diferente, defendida por Franceschini: fazer música na igreja é não apenas adequar os textos cantados ao calendário litúrgico, mas também educar o ouvido dos fiéis.

A música sacra do passado não formava apenas seus intérpretes, mas também quem a ouvia. Aí reside a responsabilidade do compositor, do instrumentista, do cantor, do clero e do leitor que chega ao final deste trabalho: perguntar se a música feita na atualidade possui eficiência nos fins a que se propõe ou para os fins que se desejaria que adotasse, e como essa eficiência pode ser aumentada. As estratégias não dependem necessariamente de uma missa em latim a oito vozes, como a imponente *Missa Festiva* de Franceschini, mas uma composição simples como a *Missa em Honra de Na Sra de Lourdes* já é capaz de acrescentar algo a quem a ouve e não apenas reproduzir gêneros musicais exaustivamente transmitidos nos meios de comunicação.

Se a música litúrgica que se ouve hoje em tantas igrejas não é mais capaz de expressar concepções artísticas autenticamente sacras, há que se questionar o que pode ser feito para mudar tal situação. Se este trabalho for capaz de gerar tal questionamento no leitor, terá valido a pena.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. Tradición. In: *Diccionario de Filosofia*. Trad. Alfredo N. Galletti. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.1146-1147.

ACADEMIA Brasileira de Música. *Cadeira n.° 28*: Ernesto Nazareth. [20--]. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/html/patrono/patr28.html>. Acesso em 21 mar. 2011.

ALEGRIA, Pe. José Augusto. A decadência do canto gregoriano e João Pedro Luís Palestrina. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.7-8. jul.-ago. Petrópolis: Vozes, 1955. p.101-106.

ALMEIDA, Márcio Antônio de. *Mistagogia da Música Ritual Católica Romana*: Estudo teórico-metodológico. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

A MISSA Natalícia do Maestro Fúrio Franceschini. In: KOEPE, Frei Romano (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.201-202.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

AQUINO, José Luís Prudente de. *Furio Franceschini e o órgão*: relação constante preferencial voltada à música sacra. 2.v. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ARNS, Paulo Evaristo. Encontro com o Pastor: A música e a mensagem. In: *O São Paulo*, São Paulo. n.957. 29 jun. a 5 jul. 1974.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Centenário da Arquidiocese de São Paulo*: Várias igrejas serviram de Catedral provisória. Fonte: jornal O São Paulo. [2008?]. Disponível em: <www.arquidiocesedesaopaulo.org.br/centenario/centenario_2662_igreja_provisoria.htm> . Accesso em 01 mar. 2011.

ARRUDA, Valdir. Tradição e contradições na arquitetura religiosa brasileira dos anos 1950. In: Seminário DOCOMOMO, 6., 2005, Niterói. *Trabalhos*: Moderno e Nacional. Niterói: DOCOMOMO, 2005. 14p. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br>. Acesso em 24 mar. 2011.

ATTALI, Jacques. Listening. In: *Noise – the Political Economy of Music*. Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2001, p.2-20.

BARBOSA, Lucas de Paula. Reflexões sobre unidade em música. In: *Opus*. v.14. n. 1. jun. Goiânia: ANPPOM: 2008. p.65-78.

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. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

BATISTA, Gisele Sant'Ana. *Os órgãos de tubos de Guilherme Berner na cidade do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

BERTOLUCCI JUNIOR, Hélio. Casa do maestro Fúrio Franceschini. In: *Casas Históricas Paulistanas*: Memória arquitetônica, fotográfica e das famílias paulistanas e imigrantes. *Blog*. 2011. Disponível em: <http://casashistoricaspaulistanas.blogspot.com/2011/01/casa-do-maestro-furio-franceschini.html>. Acesso em 21 mar. 2011.

BEVILACQUA, Otávio. O Órgão da Catedral Metropolitana. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1949. p.65-66.

BÍBLIA SAGRADA. 24.ed. rev. trad.Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1977.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Marquês de Pombal*. Lisboa: Ministério da Cultura e Coordenação Científica: Biblioteca Nacional, 1982. Série Pombalina.

BIHLMEYER, Karl & TUECHLE, Hermann & CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio de. *História da Igreja*: Idade Moderna.v.3. São Paulo: Paulinas, 1964.

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.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). Livro de Ouro da Música Sacra. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.12. dez. Petrópolis: Vozes, 1946. p.237-240.

_____._____. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1949. p.198-200.

CAMS-SP (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra de São Paulo). A Música Sacra em São Paulo. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.8. ago. Petrópolis: Vozes, 1948. p.154-155.

CARCANHOLO, Tatiane, MARCONDES, Rodrigo. O Caso da Reforma do Órgão do Teatro Municipal de São Paulo. In: *Caixa Expressiva*. Ano 4. n.7. julho. Piracicaba: Associação Brasileira de Organistas, 2001.

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' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: *I Colóquio Internacional A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

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

_____. Prescripciones tridentinas para la utilizacion del estilo antiguo y del estilo moderno en la musica religiosa catolica (1570-1903). In: Primer Congreso Internacional de Musicología. Buenos Aires (Argentina): Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. *Anais.*… Santiago de Chile: Instituto de História, Pontifícia Universidad Católica de Chile, 2002.

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

CONCIGLIANI, Gabriella, GHISELLI, Alfredo. *Grammatica moderna della lingua latina*: Teoria. 2.ed. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1993. Collezione scolastica.

CONSULTÓRIO. 66 - Exame Oficial de Músicas Sacras. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.7. jul. Petrópolis: Vozes, 1946. p.123-124.

CONTIERO, T. T. João Paulo II e a Teologia da Libertação: volta à Grande Disciplina?. *Ensaios de História* (Franca), v. 11, p.187-194, 2006. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st11/Contiero,%20Tiago%20Tadeu.pdf> . Acesso em 30 abr. 2010.

CUNHA, Tiago Donizette. Igreja e política durante a primeira república: o caso do cônego José Valois de Castro. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Ano III, n.7. mai. 2010. p.301-323. Disponível em: < http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf6/13Tiago.pdf >. Acesso em 5 mar. 2011.

DIAS, Juliano Alves. Sacrificium laudis: *A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

DIAS, Romualdo. *Imagens da Ordem*: a doutrina católica sobre autoridade no Brasil (1922-1933). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

DINIZ, Clgo. Jaime C. 1218 – Fúrio Franceschini – Messa “Alleluia!”. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.10.out. Petrópolis: Vozes, 1949a. p.199-200.

_____. Inauguração dum órgão. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1949b. p. 76.

_____. Os Órgãos Eletrônicos e a Santa Sé. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano X. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1950. p.81-83.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Canto Religioso Popular Católico: O porta-voz de mudanças?. In: Congresso da ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais.*… Florianópolis: ANPPOM, 2010a. p.888-892.

_____. *Motu Proprio tra le Sollecitudini*: Fonte historiográfica para a análise musical. In: Congresso da ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais.*… Curitiba: ANPPOM, 2009. p.186-194.

_____. Palestrina no Século XX: o mito restaurador a serviço do Ultramontanismo. In: Congresso da ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais.*… Florianópolis: ANPPOM,

2010b. p.893-898.

DUPRAT, Régis. Música e mito. Barroco no período colonial. In: *ARTEunesp*. v. 6. São Paulo: Instituto de Artes, Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1990. p.61-67.

_____. São Paulo. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press 2007-2010. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com. Acesso em 26 abr. 2010.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Obra Aberta*: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ESTEVES, Cláudio Antonio. *A obra vocal "de capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.

FAUSTINO, Evandro. *O renitente catolicismo popular*. v.1. Tese (Doutorado em História). 1996a. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____._____. v.2. Tese (Doutorado em História). 1996b. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FELLERER, K. G.. Church Music and the Council of Trent. Trad. Moses Hadas. In: *The Musical Quaterly*. v. 39. n. 4. oct. [Oxford]: Oxford University Press, 1953. p.576-594. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/739857>. Acesso em 20 jan. 2010.

FERNANDES, Rubem César. Os vários sistemas religiosos em face do impacto da modernidade. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. *O impacto da modernidade sobre a religião*. São Paulo: Loyola, 1992. Coleção Seminários Especiais Centro João XXIII. v.6. p.253-272.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de publicações de música sacra e religiosa brasileira* – Obras dos Séculos XVIII e XIX.1ª fase – dos primórdios até 1830. [200-]a Disponível em: <http://www.interkit.com.br/musicasacra/brevehistoria1fase.php>. Acesso em 12 abr. 2010.

_____. _____. Delimitação do objeto. [200-]b Disponível em: <http://www.interkit.com.br/musicasacra/oprojetodelimitacao.php>. Acesso em 2 out. 2010.

_____. Editar José Maurício Nunes Garcia. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 jul. 2000. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001. p.21-71.

FORTESCUE, Adrian. Liturgy of the Mass. In: *The Catholic Encyclopedia*. s.d. do conteúdo digital. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/09790b.htm>. Acesso em 10 mar. 2011.

FRANCESCHINI, Furio. Acompanhamento ao Canto Gregoriano. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1948a. p.84.

_____. *Análise do estudo de Chopin em dó sustenido menor para piano*: op. 25, n. 7. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

_____. Ao Rei dos Reis o Rei dos Instrumentos: Em prol do órgão tradicional na Igreja. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1948b. p.63-64.

_____. _____ (cont.). In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.3,6,8,12. mar,jun,ago,dez. Petrópolis: Vozes, 1949. p.41-42; 101; 143-144; 221-222.

_____. Colocação do Órgão nas Igrejas. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VII. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1947a. p.201-203.

_____. Composições em Ritmo Livre. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1948c. p.201-203.

_____. Contralto ou Tenor?. In: In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VII. n.2. fev. Petrópolis: Vozes, 1947b. p.27.

_____. Estudo Sobre os Modos: Modulações Modais-Tonais. Bimodalidade. parte 1. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VI. n.10,11,12. out,nov.dez. Petrópolis: Vozes, 1946. p.182-186; 213-216; 226-228.

_____. Numa Aldeia Paupérrima. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VII. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1947c.

_____. Por um canto sacro digno, artístico e universal. In: *O São Paulo*, São Paulo. n.957. 29 jun. a 5 jul. 1974. p.9.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio, FRANCESCHINI, José Luiz V. A. Furio Franceschini e a Música Sacra. In: BISPO, A. A. *Musices Aptatio*: collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis. Consociationis Internacionalis Musicae Sacrae (CIMS) Romae Publicationes. Revista anual. Roma: Urbania U. P., 1981.

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

FREI FELICIANO Trigueiro, O. F. M.: In Memoriam. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.9-10. set-out. Petrópolis: Vozes, 1955. p.144-146.

FREITAG, Léa V. Jubiläum von Furio Franceschini (1880-1980) der Restaurator der Kirchenmusik in São Paulo. In: BISPO, A. A. *Musices Aptatio*: collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis. Romae Publ. Roma: Urbania University, 1981.

FREITAS, Elvira. Furio Franceschini é homenageado em SP: Compositor foi considerado o maior organista brasileiro. In: *O São Paulo*, São Paulo, São Paulo, n.2805. 29 de junho a 5 de julho. Local/Geral. p.A5.

GABRIEL, Vitor. Patrimônio, inventário e herança: a posse de mestres de capela da Sé de São Paulo no Século XIX. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). Encontro de Musicologia Histórica: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.125-137.

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*. v.17.n.34. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010>. Acesso em 29 abr. 2010.

GAILLARD, Pierre. Histoire de la légende palestrinienne. In : *Revue de Musicologie*. v. 57. n. 1e. Société Française de Musicologie, 1971. p.11-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/927495>. Acesso em 12 jan. 2010.

GMEINWIESER, Siegfried. Cecilian movement. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 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, Universidade Federal de Minas Gerais.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). Encontro de Musicologia Histórica: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

GOTTRON, Adam. Língua Pátria no Culto Divino: Considerações sobre o novo Ritual. trad. Frei F. Trigueiro (ofm). In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XII. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1952. p.6-7.

GROUT, D. G., PALISCA, C. V., *História da Música Ocidental*. v. 1. 1. ed. 2. tir. Lisboa: Gradiva, 1997.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN [*sic*], Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931)*: A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral. v.1. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. A obra sacra de Henrique Oswald. In: *Brasiliana*: Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música. n. 11. mai. [Rio de Janeiro]: Biblioteca Nacional, ABM, 2002.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em Música. In: Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1., 1998. Curitiba. *Anais…* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.

JEPPESEN, Knud. *Counterpoint*: the polyphonic vocal style of the sixteenth century. trad. Glen Haydon. New York: Prentice-Hall, 1939.

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

KERR, Dorotéa. *Catálogo de Órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume,

Hosmil, Fapesp, 2001.

_____. *Da atividade organística*: organistas, compositores e organeiros – Brasil. v.1. Tese (Livre-Docência). 2006. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

KOEPE, Frei Romano (ofm) (ed.). Livros, Revistas e Músicas. [Editorial]. In: KOEPE, R. *Música Sacra*. Ano XVI. n.1. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1956. p.31-32.

_____. _____. In: *Música Sacra*. Ano XVII. n.1. jan.-fev. Petrópolis: Vozes, 1957.

_____. Maestro Fúrio Franceschini: meio século ao serviço da música sacra no Brasil. [Editorial]. In: *Música Sacra*. Ano XIX. n.2. mar.-abr. Petrópolis: Vozes, 1959. p.24-26.

_____. Livros, Revistas e Músicas. In: KOEPE, R. *Música Sacra*. XVI. n.1-2. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1956. p.31-32.

_____. _____. KOEPE, R. *Música Sacra*. XVII. n.1. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1957. p.31-32.

_____. *Música Sacra*. XIII. n.1-2. jan-fev. Petrópolis: Vozes, 1953a.

_____. _____. Ano XIV. n.1. fev. Petrópolis: Vozes, 1954a.

_____. _____. Ano XIV. n.2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954b.

_____. _____. Ano XIV. n.6. nov. dez. Petrópolis: Vozes, 1954c.

KUNZLER, Caroline de Morais. 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.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1991.

LANG, Paul Henry. Musicology and Related Disciplines. In: BROOK, B.S. et al. *Perspectives in Musicology*. Reprint. New York: Dragon Press, 1985.

LANG, Uwe Michael. Perché è in crisi la musica sacra. In: *L'osservatore Romano*: Unicuique Sum Non Praevalebunt, Roma, Ano 41. 6 out. 2010. Cultura. Disponível em: <http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/230q04b1.html>. Acesso em 15 fev. 2011.

LEAVER, Robin A. What Is Liturgical Music. In: LEAVER, Robin A. ZIMMERMANN, Joyce Ann, C.PP.S. (Ed.). *Liturgy and Music*: Lifetime Learning. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1998. p.211-219.

LEHMANN, Pe. João Baptista (org.). *Harpa de Sião*: Coleção de cânticos sagrados. Parte de canto. 3. ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1957.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. *Missa Ferial de Osvaldo Lacerda*: Uma análise interpretativa. Dissertação (Mestrado em Música). 2007. Escola de Comunicação e Artes,

Universidade de São Paulo.

LUHMANN, Niklas. *El Derecho de la Sociedad*. formatação eletrônica: João Protásio Farias Domingues de Vargas e Marjorie Corrêa Marona. Título original: Das Rech der Gesellschaft. versão 5.0. s.l.: 2003. Disponível em <http://bibliotecasociologia.blogspot.com/2008/04/el-derecho-de-la-sociedad-niklas.html>. Acesso em 20 jun. 2008.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa*: Música e Iluminismo no Brasil colonial. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MAESTRO Fúrio Franceschini: Meio século ao seviço da música sacra no Brasil. [Editorial]. In: KOEPE, R. *Música Sacra*. Ano XIX. n.2. mar-abr. Petrópolis: Vozes, 1959. p.25-26.

MAMMI, Lorenzo. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. In: *Revista Musica*. v.9-10. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999. p.21-51.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social*: o Discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915). 1989. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARSHALL, Robert L. The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns. In: *Journal of the American Musicological Society*. v. 16. n. 3. autumn. California: University of California Press (on behalf of the American Musicological Society),1963. p.347-372. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/829827>. Acesso em 12 jan. 2010.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção*: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. v.1. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

MCKINNON, James W. [et al.]. *Mass*. In : *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press 2007-2010. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 abr. 2010.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. *O gospel é pop*: música e religião na cultura pós-moderna. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

MONACHUS. Ordinarium Missae – VIII Kyrie. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XII. n. 2. fev. Petrópolis: Vozes, 1952. p.22-24.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música*: canção popular e conhecimento histórico. In: Revista Brasileira de História. v. 20. n. 39. São Paulo: IHGB, 2000.

MORAES, Maria Blassioli. *A Ação Social Católica e a Luta Operária*: a experiência dos jovens operários católicos em Santo André (1954-1964). 1989. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MUSEU da Música de Mariana. *Missa*. Informações relativas ao CD *Missa*. [2001?]. Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/cd2_paginas/missa.htm>. Acesso em 05 mar. 2011.

MÚSICA Sacra na Inauguração da nova Catedral de São Paulo. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n. 2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.54.

NUNES, Joaquim de Siqueira. *Vida, ações e reações dos papas*: de São Pedro a Bento XVI. 1.ed. rev. São Paulo: BDG, 2007.

O CORAL Polifônico e Sua participação no IV Centenário. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n. 2. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.54.

O ESTADO de São Paulo. Os “Pequenos cantores de São Domingos”. 29 set. 1955. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.11-12. nov. dez. Petrópolis: Vozes, 1955. p.184.

OLIVEIRA, José da Veiga. *Furio Franceschini*: Uma vida dedicada à Música. O Estado de São Paulo – Caderno Cultura. p. 3-4. Abril. 1980.

OLIVEIRA, Dom Plácido de (osb). Ó Órgão ao serviço da Igreja: Órgãos eletrônicos e harmônios. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1955. p.140-142.

ORIOLA VELLÓ, Frederic. Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936). In: *Nassarre*: Revista Aragonesa de Musicología. n. 25. Zaragoza: Diput. Prov. de Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010. p.89-108. Disponível em: <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/06oriola.pdf>. Acesso em 12 out. 2010.

OSÓRIO, César. Festival de Missas em São Paulo. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.1-1. jan.-fev. Petrópolis: Vozes, 1955. p.21-22.

OS PEQUENOS cantores da Cruz de Madeira. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.8. set. Petrópolis: Vozes, 1948. p.177-180.

OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint*: From Josquin to Stravinski. New York: Schirmer Books, 1992.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira [*et al*]. *O Brasil republicano*. 4.ed. v.11. economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

POLASTRE, Claudia Aparecida. *A música na cidade de São Paulo, 1765-1822*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

POSCH, Frei Elmar (ofm). O Nascimento do "Pópule Meus" de Palestrina. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XV. n.1-2. jan.-fev.. Petrópolis: Vozes, 1955. p.31-32.

PRANDI, Reginaldo. *Um sopro do Espírito*: a renovação conservadora do catolicismo carismático. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1997.

PREDMORE, Rev. George V. *Sacred Music and The Catholic Church*. rev. aum. Boston: McLaughlin & Reilly (reimpr. Kessinger Publishing), 1950.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 10, p.99-107, 2004.

QUEREAU, Quentin W. Aspects of Palestrina's Parody Procedure. In: *The Journal of Musicology*. v. 1. n. 2. abr. California: University of California Press, 1982. p.198-216. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/763596>. Acesso em 12 jan. 2010.

_____. Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis. In: *Journal of the American Musicological Society*. v. 31. n. 3. autumn. California: University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1978. p.401-441. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831363>. Acesso em 28 jan. 2010.

QUEM é o maestro Fúrio Franceschini?. In: KOEPE, Frei Romano (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano XIV. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1954. p.55-56.

RODRIGUES, Cátia Regina. *A Arquidiocese de São Paulo na gestão de D. Paulo Evaristo Arns (1970-1990)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Padre L. *Música Sacra*: História – Legislação. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943.

ROMANO, Cristina Toledo. *Santa Cecília*: uma paróquia na confluência dos interesses da elite paulista e da Igreja Católica entre 1895 e 1920. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ROMITA, Mons. Fiorenzo. A Proibição da Santa Sé de Introduzir nas Igrejas o Chamado "Órgão Hammond". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1949a. p.161-167.

_____. _____. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1949b. p.181-186.

_____. O Instrumento "Hammond". In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.11. nov. Petrópolis: Vozes, 1949c. p.201-202.

ROSE, Irmã Marie (op). *Canto Gregoriano*: método de Solesmes. v.1. 3.ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963. Coleção Pio X. v.5.

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

SANTOS, Irinéia Maria Franco dos. *Luta e Perspectivas da Teologia da Libertação*: O caso da Comunidade São João Batista, Vila Rica, São Paulo: 1980-2000. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

[SANTOS, Mattathias Gomes dos]. *Os Jesuítas*: – no Brasil: – na história; – e o Breve do

Papa Clemente XIV. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Publicidade, 1941.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29-48.

SERGL, Marcos Júlio. *Ópera e Música Sacra em Itu*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 21. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 2000.

SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). Uma entrevista com o maestro Furio Franceschini. [Editorial]. In: *Música Sacra*. Ano II. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1942. p.161-162.

_____. *Música Sacra*. Ano VIII. n.7. jul. Petrópolis: Vozes, 1948.

_____. _____. Ano VI. n.2. fev. Petrópolis: Vozes, 1946a.

_____. _____. Ano VI. n.10. out. Petrópolis: Vozes, 1946b.

_____. _____. Ano IX. n.4. abr. Petrópolis: Vozes, 1949.

_____. _____. Ano XII. n.5,6. mai. jun.. Petrópolis: Vozes, 1952.

SOARES, José Carlos de Macedo. A história dos Congressos Eucarísticos e o Papa Leão XIII. In: *Separata da Revista do Instituto Heráldico Genealógico*. n. 9. São Paulo: Imprensa Oficial, 1945.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Modelos Pré-Composicionais nas canções de Oswaldo de Souza. In: *Ictus*. v. 5. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2004. p.29-44. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/48/91>. Acesso em 27 mai. 2010.

_____. *Modelos Pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia.

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

SOUZA, Antonio Alvimar. *A Igreja entrou renovadamente na festa*: Igreja e carisma no sertão de Minas Gerais. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

TESORO-SACRO-MUSICAL (Revista). "Hamond Organ Company" ou "Hamond Instrument Company"?. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano IX. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1949. p.94-95.

TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*: a Igreja e a Sociedade Brasileira. São Paulo: Grijalbo, 1968.

TOUZÉ, Maurice. *Précis de Musique Intégrale*: La mélodie : ses lois, son evolution. v.1. Paris : H. Hérelle & Co, [s.d.].

UMA ENTREVISTA com o maestro Furio Franceschini. [Editorial]. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm) (ed.). *Música Sacra*. Ano II. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1942. p.161-162.

VALENÇA, P. Manuel. Órgãos de Tubos e Órgãos Eletrônicos. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano X. n.5. mai. Petrópolis: Vozes, 1950. p.81-82.

VÁRIAS. Villa Lobos; Hosana; A "Criação" de Haydn no Congresso Eucarístico; Os Pequenos Cantores da Cruz de Madeira. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. Ano VIII. n.9. set. Petrópolis: Vozes, 1948. p.176-180.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. In: *Revista Eletrônica de Musicologia* – REM. v. 5. n. 1. jun. 2000. Curitiba: Departamento de Artes da UFPR, 2000. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv5.1/vol5-1/rio.htm>. Acesso em 20 set. 2010.

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

_____. Os primórdios do ultramontanismo em São Paulo (1851-1906): perspectivas de pesquisa. In: Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, 4., 1985, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, 1985.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. Furio Franceschini, o professor. In: *Da música como recurso terapêutico*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 1985. Série "Arte e Cultura": Publicações avulsas. n.9.

FONTES, GRAVAÇÕES E PARTITURAS

1 FONTES MANUSCRITAS, DATILOGRAFADAS, DOCUMENTOS DISPONÍVEIS NA INTERNET E PUBLICADOS

ANNUS QUI HUNC – Indice generale – IntraText CT. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/ITA0227/>. Acesso em 28 jan. 2009.

DOCUMENTOS del Concilio de Trento. *Decreto De observandis et evitandis in celebatione Missae*. 1562. Disponível em: <http://multimedios.org/docs/d000436/>. Acesso em 28 jan. 2009.

DOCUMENTOS sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005. Coleção Documentos da Igreja. v.11.

LA MANSARDE Casa de cultura. *Catálogo*: Condições de Venda. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <www.lamansarde.com.br/catalogo/catalogo_lm-14.pdf>. Acesso em 5 mai. 2010. 49p.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Missa Festiva Natalícia – Furio Franceschini (1880-1996* [*sic*]*)*: Anotações analíticas indicando os temas gregorianos utilizados pelo autor na sua "Missa Festiva Natalícia". [São Paulo], 1981. 1 f. Documento cedido pelo autor para a elaboração da dissertação.

_____. Missa campal. [*Fac-símile*]. Anotações de Manoel Antonio Franceschini. 1 f. 1995. Documento cedido pelo autor para a elaboração da dissertação.

GUARNIERI, Camargo. *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. 7 nov. 1950. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/carta_aberta.html>. Acesso em 05 mai. 2011.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário estatístico do Brasil – 1994*: Estatísticas Populacionais: Tabela 2.1. Rio de Janeiro: IBGE, 1994. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1994/populacao1994aeb_01.pdf>. Acesso em 10 mar. 2011.

_____. *Censo demográfico – 2000 – tabulação avançada*: Tabela 1.1.2. Rio de Janeiro, IBGE, 200-. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tabulacao_avancada/tabela_brasil.shtm>. Acesso em 10 mar. 2011.

_____. *Tendências demográficas*: Uma Análise dos Resultados da Amostra do Censo Demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica Socioeconômica, 13. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/tendencias.pdf>. Acesso em 10 mar. 2011.

KOELLREUTTER, Hans J. *Réplica de H. J. Koellreutter*. 28 dez. 1950. Disponível em:

<http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/replica.html >. Acesso em 05. mai. 2011.

MEDIATOR DEI – PO. Carta Encíclica do Papa Pio XII sobre a sagrada liturgia. Disponível em: <www.vatican.va>. Acesso em 2 out. 2009.

PIO X. *Motu Próprio de S.S. Pio X sobre a musica sacra*. Boletim Ecclesiastico, Mariana, ano 3, n.4, p.15-24, jan., fev., mar. 1904.

QUEIROZ, Camila de. *Índice cronológico dos artigos e notícias publicados na revista Música Sacra*: orientação de Paulo Castagna. São Paulo: IA/Unesp, 2005. Disponível em: <http://www.archive.org/details/IndiceCronologicoDosArtigosENoticiasPublicadosNaRevistaMusicaSacra>. Acesso em 15 jun. 2010.

RATZINGER, Joseph. Apostolado Veritatis Splendor: *"Eu vos explico a Teologia da Libertação" (1984)*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/4734>. Acesso em 15 jan. 2011.

TRA LE SOLLECITUDINI, Pio X, 22 novembre 1903. Texto no idioma original. Disponível em: <www.vatican.va>. Acesso em 3 mai. 2009.

VATICANO. *Acta Sanctae Sedis*: in compendium opportune redacta et illustrata. 1903-1904. v. XXXVI. Roma; New York: Typographya Polyglotta; Johnson Reprint Corporation, [1904]. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/ass/index_po.htm>. Acesso em 5 out. 2010.

_____. *Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae Summorum Pontificum*. 2007. Disponível em: <http://www.vatican.va>. Acesso em 2 out. 2009.

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo – ACMSP

Livro de tombo do Seminário Episcopal de São Paulo (1889-1914) 8-3-26

Livro de tombo n.° 2 da Paróquia da Sé (1896-1917) 1-3-17

Livro caixa n.° 1 da Paróquia São João Batista do Brás (1908-1918) 19-2-15

Acervo Furio Franceschini – Instituto de Artes da UNESP

FRANCESCHINI, Furio. *Rythmo Livre e rythmo medido*. São Paulo: Cardozo Filho & Comp., 1911. 23 p.

[FRANCESCHINI, Manoel Antonio]. *Acervo Maestro Furio Franceschini*: Biblioteca Musical (0001 a 2243). v.1. [São Paulo], [19--]. 156f. Disponível no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

2 GRAVAÇÕES: DISCOGRAFIA E VÍDEOS

DOM HENRIQUE Soares da Costa, Bispo Titular de Acúfica e Auxiliar de Aracaju fala sobre sagrada litúrgia [*sic*] no programa Escola da fé. Criado em: 5 mai. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9oL1oq4daRg>. Acesso em 10 mai. 2011.

FURIO FRANCESCHINI. *Baccarelli interpreta Furio Franceschini*: Missa Festiva (Natalícia): Te Deum. Coral Baccarelli, Silvio Baccarelli, regente, Selma Asprino Macedo, órgão. São Paulo: CDA – Contemporary Digital Arts, [1995].

_____. *Cordeiro de Deus (Furio Franceschini) - Coral Cantate Domino - Missa da Ceia do Senhor 2010*. [*Missa "Cristo Rei"*. Coral da Igreja de Santa Isabel, Campinas, SP]. 2010a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cUYreev6xyU>. Acesso em 1 out. 2011.

_____. *Eudóxia de Barros interpreta Furio Franceschini*. Eudóxia de Barros, piano. Gravação em LP. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *José Luís de Aquino interpreta Furio Franceschini*. José Luís de Aquino, órgão. Gravação em CD. São Paulo: Paulinas, COMEP, 2010b.

_____. *Missa Festiva*: coro polifônico e órgão. Silvio Baccarelli, regente. Selma Asprino Macedo, órgão. Gravação em LP. São Paulo: Intersom, 1981.

_____. *Missa Festiva*: Te Deum. Coral Baccarelli. Selma Asprino Macedo, órgão. Gravação em CD. São Paulo: Paulus, 2000.

_____. *Santo (Furio Franceschini) - Coral Cantate Domino - Missa da Ceia do Senhor 2010*. [*Missa Cristo Rei*. Coral da Igreja de Santa Isabel, Campinas, SP]. 2010c. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cUYreev6xyU>. Acesso em 1 out. 2011.

RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla - Sanctus (Ariel Ramírez)*. Los Fronterizos e Coro de la Catedral de Santo Isidoro. DVD de Magenta Records. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SSesWRNfT6w>. Acesso em 15 fev. 2011.

RESSUSCITOU ALELUIA. Monges beneditinos do Mosteiro da Ressurreição. Ponta Grossa – PR. São Paulo: Paulinas, COMEP, 1998.

3 PARTITURAS: HINÁRIOS, COLETÂNEAS E PARTITURAS AVULSAS

CNBB. *Hinário Litúrgico*. v. 2: Quaresma, Semana Santa, Páscoa, Pentecostes. 4. ed. São Paulo: Paulus, 1987.

FRANCESCHINI, Furio. *110 Cânticos em Latim a 1 e 2 Vozes*: extraídos da 2ª edição da "Nova Coleção de Cânticos Sacros" em latim e em vernáculo. São Paulo: s.n., [1954].

_____. *Messa "Alleluja" per coro a due voci (tenori e bassi)*. Paris [?]: G. Ricordi & C., 1907.

_____. *Missa "Azul"*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1956.

_____. *Missa Cristo Rei*. São Paulo: Ricordi, 1971.

_____. *Missa em Honra de Nª Srª Aparecida*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1960.

_____. *Missa em Honra de Nª Srª de Lourdes*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1955.

_____. *Missa Festiva (Natalícia)*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1953.

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

GRADUALE ROMANUM. n. 696: Graduale Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis. SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum ed editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rythmicis signis a solesmensibus monachis. Tournai, Bélgica: Desclée & Soch; S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregatonis Typographi: 1961.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. Missa Papae Marcelli. In: MASSES AND MOTETS: Giovanni Pierlugi da Palestrina: based on Raffaele Casimiri's Edition. New York: Dover, 1993. p.187-221.

PAULUS. *Campanha da Fraternidade 2011* – Fraternidade e a vida no planeta. 2011. Disponível em: <http://www.paulus.com.br/servicos/partitura_cap.php?id_partitura=89>. Acesso em 20 fev. 2011.

RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla*: folk mass based on the rythms and traditions of Hispanic America. [1963]. New York: Lawson-Gould, G. Schirmer, [19--].

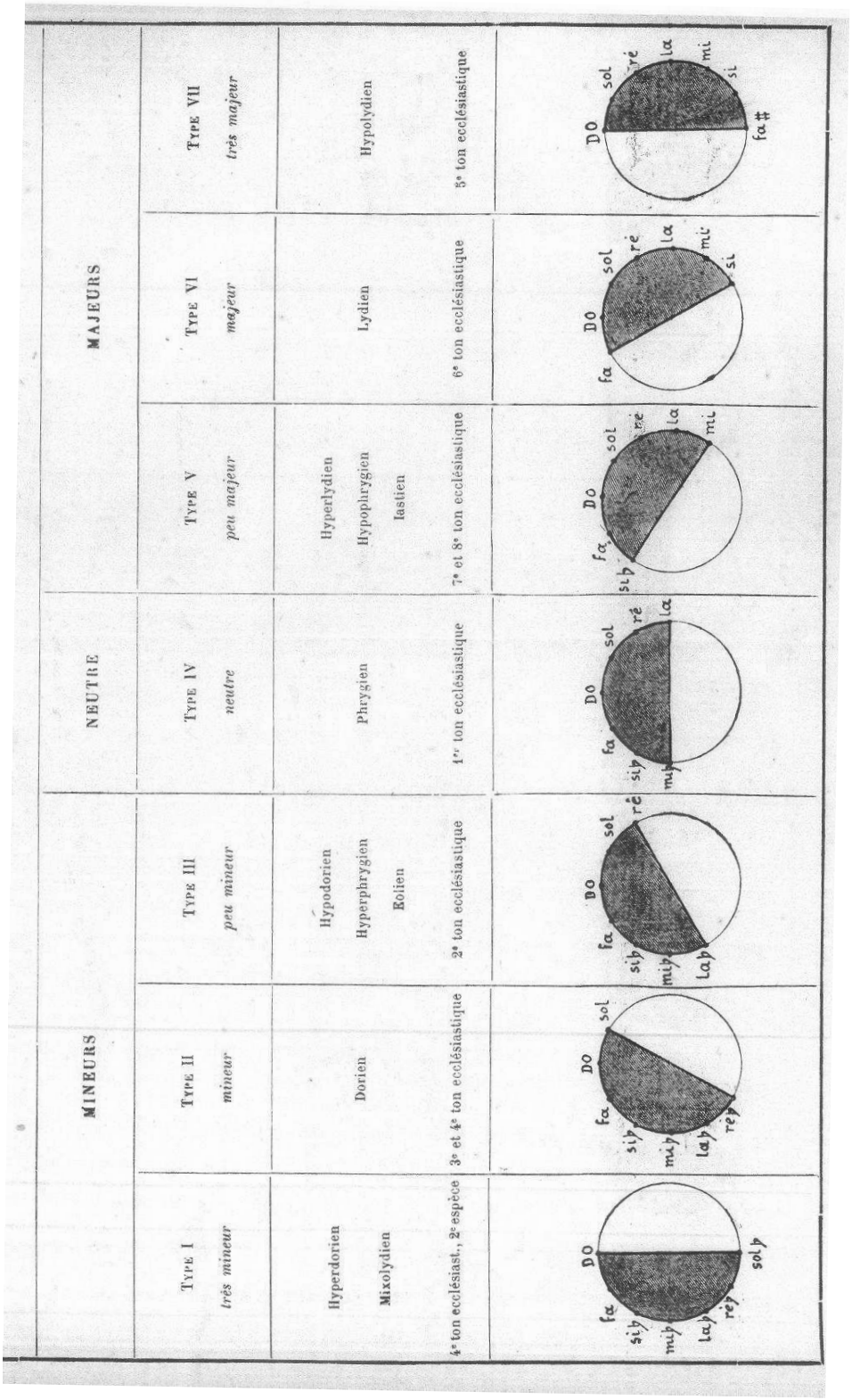
THE LIBER USUALIS with introduction and rubrics in English: edited by the Benedictines of Solesmes. Tournai (Bélgica): Desclee Company, 1961.

ANEXOS

A CAPA DA COLETÂNEA *MUSICA SACRA* (1908)

FRANCESCHINI, 1908.

B MODOS ECLESIÁSTICOS NA TEORIA DE MAURICE TOUZÉ



MINEURS			NEUTRE	MAJEURS	
Type I *très mineur*	Type II *mineur*	Type III *peu mineur*	Type IV *neutre*	Type V *peu majeur*	Type VI *majeur*	Type VII *très majeur*
Hyperdorien Mixolydien	Dorien	Hypodorien Hyperphrygien Eolien	Phrygien	Hyperlydien Hypophrygien Iastien	Lydien	Hypolydien
4e ton ecclésiast., 2e espèce	3e et 4e ton ecclésiastique	2e ton ecclésiastique	1er ton ecclésiastique	7e et 8e ton ecclésiastique	6e ton ecclésiastique	5e ton ecclésiastique

TOUZÉ, [s.d.], *Tableau 2*.

C CONVERSÃO DE NOTAÇÃO GREGORIANA EM MODERNA

Conversão de notação gregoriana neumática em notação musical moderna de acordo com a teoria do Ritmo livre musical de dom Andre Mocquereau, osb. (ROSE, 1963, p.53-55).

D *AVE MARIA* EM RITMO LIVRE

Ave Maria

(Á Nª Sra da Penha)

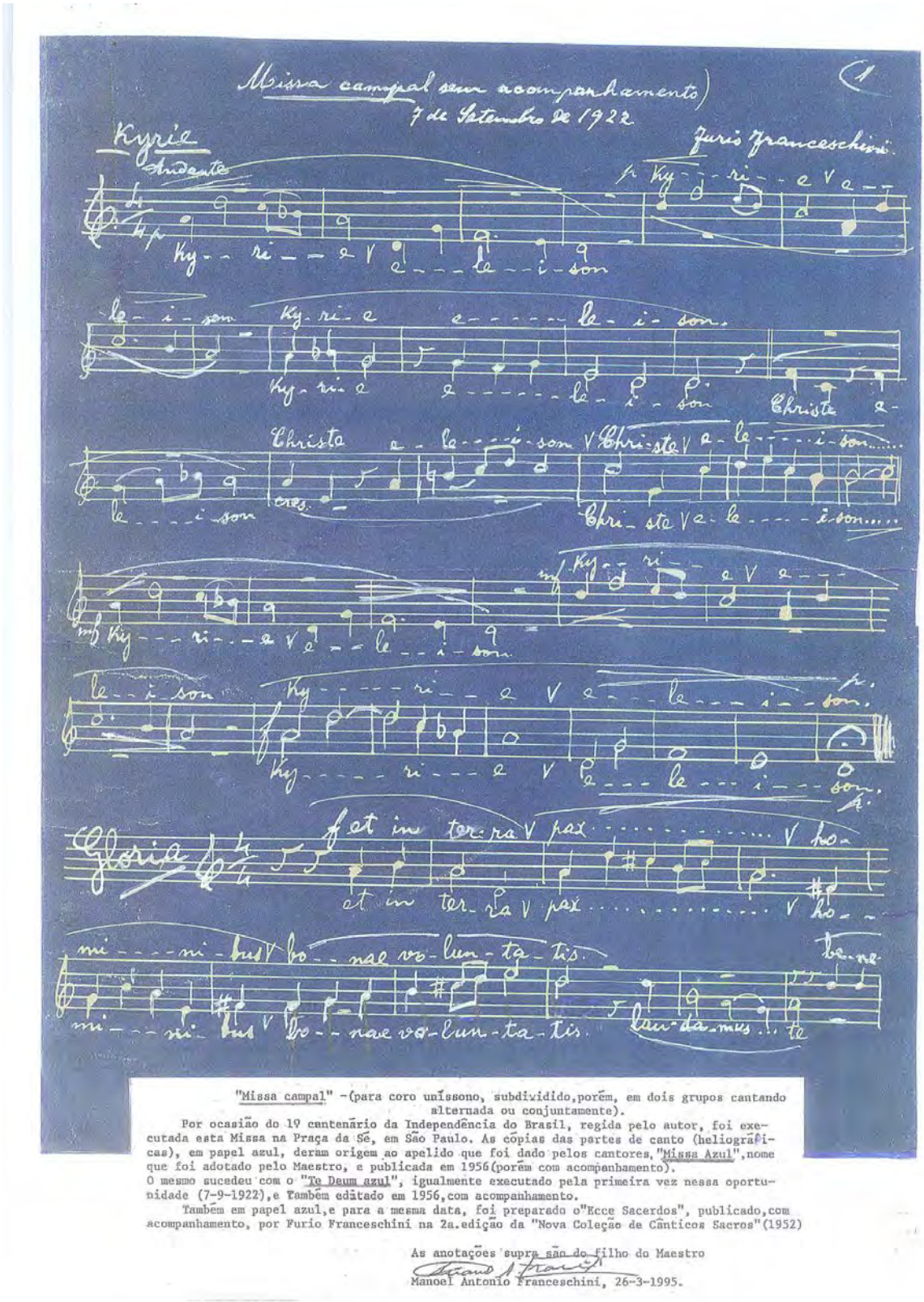
A mesma Ave Maria transcrita em compassos

F. FRANCESCHINI

47.

Ave Maria composta em *ritmo livre* escrita sem uso de barras de compasso e com notação mensurada (FRANCESCHINI, [1954], p.32-34).

E CÓPIA HELIOGRÁFICA DA *MISSA CAMPAL* (FAC-SÍMILE)



FRANCESCHINI, 1955.

F TEMAS EMPREGADOS NA *MISSA FESTIVA*

MISSA FESTIVA NATALÍCIA - FURIO FRANCESCHINI (1880-1956)

A MISSA FESTIVA (natalícia), uma das mais importantes obras de FURIO FRANCESCHINI (para um coro misto a 6 a 8 vozes mistas (1953 com "Credo", impressa em 1955) - é a 3a.versão da obra. A primeira delas (1937) foi composta para dois coros mistos (8 vozes) e órgão; a segunda (1941)para 2 coros de vozes viris (4 vozes cada) e órgão.

O autor se utilizou de diversos TEMAS e Incisos de CANTO GREGORIANO, como abaixo se exemplifica;- "Rorate cæli","Adeste fideles","Ave Maria", "Ecce lignum Crucis", "Alleluia", etc. - (É de interesse,outrossim, ler as "Considerações" à pag.26 da partit.

" RORATE CAELI "

TEMPORE ADVENTUS.

Oráte caéli dé-super, et núbes plú- ant jústum.

B. Ky - ri_e e - le_i_son... Ky - ri_e e - le_i_son

→ No "KYRIE": compassos 5/8,9/12,47/50,51/54,62/65 (partitura:pāgs.4/5,8/10) (parte de canto:4/5, 6/8)

" ADESTE FIDELES "

Adeste fideles.

D-éste fidé-les laéti, tri- umphántes : Veni-te, veni-te in Béthle-em : * Nátum vi-déte Régem Angelórum: Veni-te, adorémus, veni-te, adorémus, veni-te, adorémus Dóminum.

→ No "GLORIA": compassos 70/72

qui tol.lis pecca.ta mun...

(partitura,pāg.18; parte de canto,pāg.13).

→ No "SANCTUS" e "BENEDICTUS": compassos 35/38 (partit.pāg.51; p.de canto,p.32)

Ho - san - na Ho - san - na Ho - san - na

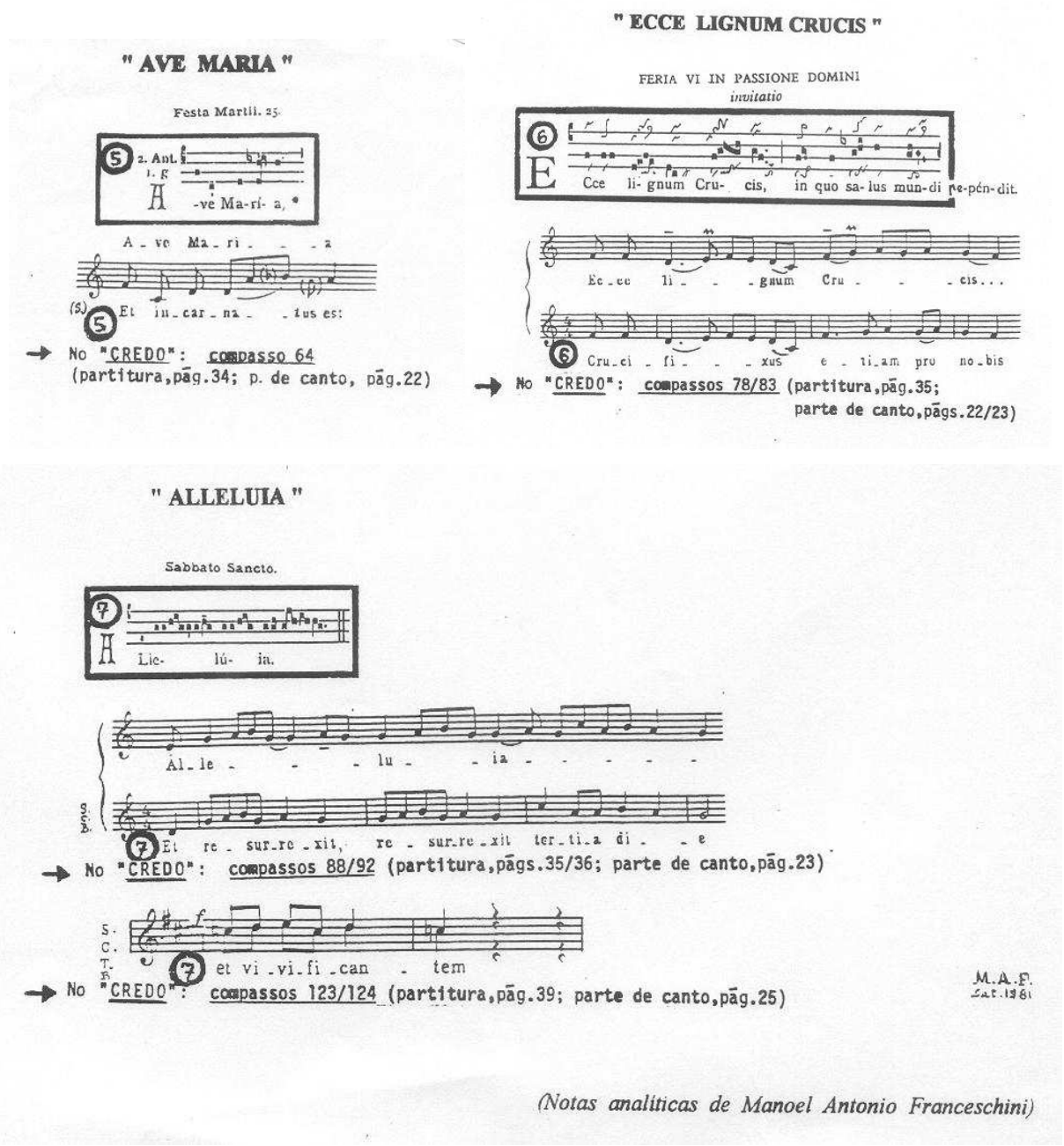
→ No "AGNUS DEI": compassos 3/5 (partit.pāg.53; parte de canto,pāg.33)

compassos 5/7(partitura,pāg.53 qui tol.lis pec.ca.ta

A - gnus De - i

→ No "GLORIA": compassos 21/28 (partitura,pāg.13; parte de canto,pāg.9)

Ad - o - ra - mus



FRANCESCHINI, 1981.