

# JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

---

---

Biografia

Coleção Rodolfo Garcia

Volume 42

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República **Jair Bolsonaro**

Ministro da Cidadania **Osmar Terra**

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente **Helena Severo**

Diretora Executiva **Maria Eduarda Magalhães Marques**

Centro de Pesquisa e Editoração **Marcus Venicio Ribeiro**

Coordenador de Editoração Substituto **Jorge Teles**

Centro de Coleções e Serviços aos Leitores **Maria José Fernandes**

Coordenadoria de Acervo Especial **Mônica Carneiro Alves**

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Presidente **João Guilherme Ripper**

Vice-Presidente **André Cardoso**

1º Secretário **Manoel Corrêa do Lago**

2º Secretário **Ernani Aguiar**

1º Tesoureiro **Ricardo Tacuchian**

2º Tesoureiro **Turíbio Santos**



# JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

---

---

Biografia

CLEOFÉ PERSON DE MATTOS

2ª edição

Rio de Janeiro 2019



Coordenadoria de Editoração  
Av. Rio Branco, 219, 5º andar – 20040-008 – Rio de Janeiro, RJ  
editoracao@bn.gov.br | www.bn.br

Editor **Marcus Venicio Ribeiro**

Coordenação Editorial **Valéria Pinto, Jorge Telles**

Preparação de Originais **Francisco Madureira, Rosanne Pousada**

Revisão **Francisco Madureira, Rosanne Pousada**

Assistentes Editoriais **Janilda Souza, Taiyo Jean Omura**

Pesquisa Iconográfica **Marcus Venicio Ribeiro, Simone Muniz**

Reprodução fotográfica Laboratório de Digitalização **Paulo Leonardo da Costa Cunha**

Agradecimentos **Astrid Person de Mattos Villas Bôas, Academia Brasileira de Música, Arquivo da Cúria Metropolitana, Escola de Medicina da UFRJ, Escola de Música da UFRJ, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Monica Carneiro, Museu Histórico Nacional.**

---

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

---

M39j

Mattos, Cleofe Person de, 1913-2002

José Maurício Nunes Garcia : biografia / Cleofe Person de Mattos. – 2. ed. -  
Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional. Coordenadoria de Editoração :  
Academia Brasileira de Música, 2019  
364 p. : il. ; 17,0 x 24,0cm. – (Coleção Rodolfo Garcia, v.42)

Inclui bibliografia.

ISBN 978 85 333 0788 9

1. Garcia, José Maurício Nunes, 1767-1830. 2. Compositores – Brasil -  
Biografia. I. Biblioteca Nacional (Brasil). Coordenadoria de Editoração. II.  
Academia Brasileira de Música. III. Título. IV. Série.

CDD- 927.8

---

Catalogação na fonte elaborada pelo CPP (Centro de Processamento e Preservação da Fundação Biblioteca Nacional).  
Bibliotecários responsáveis pela elaboração da ficha catalográfica: José Carlos dos S. Macedo CRB7 n. 3575 e Sergio  
Apelian Valerio CRB7 n. 3222

# SUMÁRIO

Apresentação	7
Prefácio da 2ª edição	9
Prefácio da 1ª edição	21
PRIMEIRA PARTE (1767-1807)	
Raízes	29
A criança	34
O Rio de Janeiro no século XVIII	36
A criança e o jovem	43
A ordenação	51
O mestrado	59
O fim do século: o orador sacro e a manifestação profana	62
O início do século XIX	68
SEGUNDA PARTE (1808-1821)	
1808	◦ Severiana Rosa de Castro 75
	◦ A chegada de D. João VI 77
1808-1811	◦ Os três anos vividos na Capela Real 80
	◦ A travessia 107
1812	◦ A doença e a tensão no trabalho marcam o fim de um período 117
1813	◦ O lento ressurgir do compositor 122
1816	◦ A morte de D. Maria I e da mãe de José Maurício 133
	◦ A chegada da Missão Artística Francesa 140
	◦ Sigismund Neukomm 142
1817	◦ O casamento de D. Pedro com D. Leopoldina 144
1818	◦ A aclamação de D. João VI 149
	◦ O Requiem de Mozart é apresentado no Brasil 158
1821	◦ O retorno de D. João VI a Portugal e suas consequências 163

### TERCEIRA PARTE (1822-1830)

1822	◦ A carta documento de José Maurício a D. Pedro I	171
1823-1825	◦ Anos de dificuldades financeiras no país	176
	◦ O incêndio do Real Teatro São João	178
1826	◦ A Missa de Santa Cecília	180
	◦ Os últimos anos	184
	◦ O requerimento dos músicos da Capela Imperial	185
	◦ A renúncia ao Hábito de Cristo	188
1829	◦ O casamento de D. Pedro com D. Maria Amélia de Leuchtenberg	190
1830	◦ A “legitimação” do Dr. Nunes Garcia	193
	◦ Morre José Maurício Nunes Garcia em extrema miséria	196

### POST-MORTEM

O destino de uma obra	203
Século XX	214
Notas	219
Cadastramento das obras	283
Discografia	327
Bibliografia	343
Índice onomástico	351
Dados biográficos da autora	361

# APRESENTAÇÃO

Marcus Venício Ribeiro  
Coordenador-Geral do Centro de Pesquisa e Editoração  
Fundação Biblioteca Nacional

Não poucos motivos levaram a Fundação Biblioteca Nacional a publicar, em 1997, a biografia do padre José Maurício Nunes Garcia, escrita pela musicóloga e regente Cleofe Person de Mattos. Além de ser o mais importante compositor brasileiro no Período Colonial, algumas coincidências aproximam a trajetória desse músico carioca e negro à história da Biblioteca Nacional. Ligando-as está a figura de D. João VI, patrono desta instituição e com sensibilidade para reconhecer o talento de José Maurício, na época o mestre de capela da Sé Catedral.

Foi nesta catedral – então a modesta Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos, situada no Largo do Rosário, junto à antiga Rua da Vala (atual Uruguaiana) – que, em 8 de março de 1808, dia do desembarque da corte no Rio de Janeiro, foi oficiado o primeiro *Te Deum* em ação de graças pela bem-sucedida viagem para o Brasil. Música e coro regidos por José Maurício, “uma grande orquestra rompeu em melodiosos cantos”, segundo conta a biógrafa, ao reproduzir palavras do padre Perereca em suas *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Três meses depois, o príncipe-regente transferia a Sé para a capela do antigo Convento do Carmo, situada quase em frente ao Paço dos Vice-Reis, tornando-a Real Capela, e nomeava José Maurício seu mestre de música.

Por 50 anos, a Real Biblioteca, origem da Biblioteca Nacional, e a Real Capela foram vizinhas no Largo do Paço (atual Praça Quinze de Novembro). A Real Biblioteca, acomodada inicialmente em salas do Hospital da Ordem Terceira do Carmo (que ficava nos fundos da Igreja da Ordem Terceira), e pouco depois transferida para onde estavam as catacumbas dos religiosos daquela ordem. Já a Real Capela, hoje Igreja do Carmo, ficava à direita da Igreja da Ordem Terceira (e, portanto, da Real Biblioteca). Entre os dois prédios, havia apenas uma torre e uma portaria, mais tarde demolidas para ligar a antiga Rua do Cano (depois Sete de Setembro) ao Largo do Paço (atual Praça Quinze de Novembro). É muito provável que o mestre

da Real Capela frequentasse a Real Biblioteca, em cujo acervo havia inúmeras preciosidades da música européia. Foi iniciativa de José Maurício a execução, em 1819, do *Requiem*, última obra de Mozart e primeira do magistral compositor a ser executada no Brasil.

A Biblioteca Nacional também passou pela vida de Cleofe Person de Mattos. Nesta instituição ela não só consultou livros, periódicos e manuscritos para sua pesquisa, como teria sido parceira informal na criação, em 1952, por Mercedes Reis Pequeno, sua antiga colega na Escola de Música, da hoje Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Segundo registra o maestro André Cardoso na introdução desta segunda edição, foi trabalhando na elaboração da *Bibliografia musical brasileira*, ao lado de Mercedes e sob a coordenação do maestro e musicólogo Luiz Heitor, que ambas passaram a se interessar pela pesquisa em música e se tornaram responsáveis por importantes iniciativas na vida musical do Rio de Janeiro.

Autor do clássico *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* – marco da historiografia musical brasileira que a Biblioteca Nacional reeditou em 2016 –, Luiz Heitor considerou José Maurício “o primeiro grande compositor brasileiro”, outra forte motivo para a Biblioteca Nacional publicar sua biografia. E também homenagear Cleofe Person de Mattos, a autora desse fino estudo sobre um momento fundamental da música brasileira, além de lembrar Mercedes Reis Pequeno, cujo nome está eternamente associado à preservação e divulgação do acervo musical desta Casa.

A Biblioteca Nacional o faz com o generoso e oportuno apoio da Academia Brasileira de Música, instituição que, desde 1945, quando foi fundada por Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e outras personalidades da vida cultural do país, se dedica à valorização da nossa música.



## PREFÁCIO DA SEGUNDA EDIÇÃO

*André Cardoso*

Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e vice-presidente da Academia Brasileira de Música

O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) foi, sem sombra de dúvida, o mais importante compositor brasileiro de seu tempo e tem lugar reservado na galeria dos grandes artistas nacionais, ao lado de tantos outros que viveram e produziram no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII até as primeiras décadas do XIX. Ao contrário das criações arquitetônicas, escultóricas ou pictóricas, que podem ser apreciadas nos museus, igrejas e centros históricos de várias cidades brasileiras, a música de José Maurício após sua morte, no já longínquo ano de 1830, foi apenas eventualmente ouvida em cerimônias religiosas. Os manuscritos, em sua maior parte, ficaram encerrados em arquivos, aguardando para serem resgatados. A produção de José Maurício sobreviveu graças ao trabalho abnegado de alguns poucos que se dedicaram a promover uma obra que é uma das mais importantes criações artísticas do chamado Período Colonial e que já está indelevelmente incorporada ao patrimônio cultural brasileiro.

As trilhas foram abertas ainda no século XIX pelo cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), por Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e Bento Fernandes das Mercês (1805-1887). O primeiro foi, nas palavras de Cleofe Person de Mattos, “figura notável em nossa história” e autor do necrológio do compositor que, ao ser publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 7 de maio de 1830, praticamente inaugurou a historiografia mauricianiana. O segundo, jornalista, escritor e pintor, conhecido como barão de Sant’Angelo, escreveu a primeira biografia do compositor. Seus *Apontamentos sobre a vida e a obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia* foram publicados no tomo 14 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1856. Segundo a autora da presente biografia, Bento das Mercês “ocupa posição única na sobrevivência da obra do padre José Maurício Nunes Garcia”. Ele nada escreveu sobre o compositor. Ao antigo copista e arquivista da Capela Imperial devemos a preservação da maior parte dos manuscritos musicais que hoje se encontram guardados na Biblioteca Alberto Nepo-

muceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e no Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Durante anos, Bento das Mercês copiou e colecionou manuscritos de obras de José Maurício, pelo qual tinha enorme admiração. Após sua morte e graças à iniciativa de Alfredo d'Escragnole Taunay (1843-1899), a coleção foi comprada pelo governo republicano para o Instituto Nacional de Música.

O visconde de Taunay foi outro nome fundamental na trajetória de sobrevivência da obra de José Maurício. Taunay conheceu Bento das Mercês em 21 de dezembro de 1872 na solenidade que marcava a abertura dos trabalhos legislativos e que começava com a celebração da Missa do Espírito Santo na Capela Imperial. O encontro com o já então idoso arquivista foi narrado por Taunay em suas *Memórias*, assim como a forte impressão que a música de José Maurício lhe causara. Era a primeira vez que ouvia uma obra do compositor, do qual sequer sabia o nome. Taunay revela que Bento das Mercês o repreendeu mal-humoradamente por desconhecer o autor da música. A partir de então, Taunay tomara iniciativas fundamentais para a preservação e divulgação da obra de José Maurício.

Servindo-se de suas prerrogativas de deputado e, posteriormente, senador, Taunay apresentou dois projetos de grande importância. No primeiro, propôs a realização de um inventário completo das obras de José Maurício, incluindo até mesmo aquelas pertencentes a acervos particulares e localizadas em outras cidades do Brasil. Posteriormente, em 4 de junho de 1887, proferiu um discurso no Senado, no qual solicitou um crédito no orçamento do Império para a impressão das obras de José Maurício. A primeira proposta originou a elaboração do pioneiro catálogo de obras do compositor, organizado por uma equipe comandada por Joaquim José Maciel, sucessor de Bento das Mercês como arquivista da Capela Imperial. O documento original se encontra hoje no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A segunda proposta resultou na primeira edição de uma obra de José Maurício através de uma subscrição pública. O *Requiem*, de 1816, em redução para coro e órgão, foi impresso no Rio de Janeiro pela editora Irmãos Bevilacqua em 1897, já no período republicano. Para a referida edição o visconde de Taunay escreveu um “Esboço biográfico do autor”. Taunay conseguiu ainda a publicação de uma segunda partitura de José Maurício pela mesma editora em 1898, a *Missa em si bemol*, de 1801, para coro a três vozes e acompanhamento de órgão ou harmônio.

Outra iniciativa importante de Taunay foi a campanha empreendida, não só da tribuna do parlamento como também através de artigos na imprensa, para a compra pelo governo da coleção de manuscritos de Bento

das Mercês para o Instituto Nacional de Música. O Instituto já possuía manuscritos de obras de José Maurício em sua biblioteca, entre eles o autógrafo do *Compêndio de música e Método de pianoforte* e uma cópia da *Missa de Santa Cecília*, provenientes do extinto Conservatório de Música, além de cinco obras vindas do espólio da Real Fazenda de Santa Cruz, em 1894. A campanha se materializou na proposta do deputado mineiro João Pandiá Calógeras (1870-1934) que, reconhecendo o mérito da proposta de Taunay, incluiu, em fins de 1897, a quantia no orçamento federal para a compra da coleção, que estava sob a guarda de Gabriela Alves de Souza, sobrinha e herdeira de Bento das Mercês (Cardoso, 2004, p.51).

Dois diretores do Instituto Nacional de Música se qualificaram também como promotores da obra de José Maurício. O compositor Leopoldo Miguez (1850-1902) deu início ao livro de registro da biblioteca do Instituto, onde constam informações preciosas sobre a origem dos manuscritos de José Maurício lá existentes. A Miguez devemos também o conhecimento de obras que sobreviveram apenas através de cópias por ele realizadas, como a abertura *Zemira*, para a qual produziu também uma versão para piano a quatro mãos. Com sua caligrafia clara e precisa realizou o levantamento de outras partituras, como o da *Sinfonia fúnebre*, a partir de partes de diferentes versões da obra, do *Te Deum* em ré, do hino *Ave Maris Stella* e do *Te Deum* em dó.

A contribuição de Alberto Nepomuceno (1864-1920) se deu mais como autor da redução para órgão das edições do *Requiem* e da *Missa em si bemol*, promovidas pelo visconde de Taunay, e como regente, especialmente no grande concerto de consagração da Igreja da Candelária, em 3 de julho de 1898, quando foi executada a *Missa de Santa Cecília*. Leopoldo Miguez e Nepomuceno incluíram a *abertura Zemira* em concertos sinfônicos dirigidos no Instituto Nacional de Música e no Teatro Lírico, fazendo com que a obra entrasse no repertório das orquestras.

Já no século XX, a obra de José Maurício se manteve em evidência através de iniciativas do filho do visconde de Taunay, o engenheiro e historiador Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958), e dos musicólogos Francisco Curt Lange (1903-1997) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992). Taunay reuniu os artigos e pronunciamentos de seu pai sobre o músico e os fez publicar em dois livros, ambos em 1930, ano do centenário de morte do compositor. O primeiro, inteiramente dedicado a José Maurício, ganhou o título de *Uma grande glória brasileira*. O segundo foi dividido entre José Maurício e Carlos Gomes e recebeu o título de *Dois artistas máximos*. Cleofe Person de Mattos considerava que os dois peque-

nos volumes foram durante anos “a mais preciosa fonte de informação sobre o compositor carioca”.

O musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, por sua vez, centrou prioritariamente seus estudos sobre a música brasileira dos séculos XVIII e XIX na região das Minas Gerais, a partir da década de 1940. Nos muitos arquivos musicais que visitou, deparou-se com várias obras de José Maurício. No catálogo da Coleção Curt Lange, depositada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, estão registradas 20 obras do compositor carioca, cujos manuscritos o musicólogo reuniu ao longo de décadas de pesquisas no Brasil. Registre-se ainda a publicação por Curt Lange dos *Apontamentos biográficos*, escritos pelo doutor José Maurício Nunes Garcia Júnior sobre a vida de seu pai, na *Revista de Estudios Musicales*, da Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, na Argentina, em 1950.

Com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo chegamos enfim àquele que abriu o caminho para que Cleofe Person de Mattos se tornasse a protagonista das pesquisas mauricianas. Sua condição inicial de bibliotecário do Instituto Nacional de Música franqueou seu acesso aos manuscritos de José Maurício. Ao assumir, em 1934, a editoria da *Revista Brasileira de Música*, primeiro periódico acadêmico-científico sobre música de nosso país, criou as condições para o início de uma nova fase de estudos sobre José Maurício e a edição de suas obras. Na seção intitulada *Arquivo de Música Brasileira*, apresentou textos críticos para as partituras editadas em forma de suplemento. Por iniciativa de Luiz Heitor foram editadas a *Missa dos defuntos* (1809) e o *Tantum ergo*, com acompanhamento de sopros. Régis Duprat (2010, p.177), em artigo dedicado a Cleofe e publicado na *Revista Brasileira de Música*, afirmou ser Luiz Heitor “o primeiro musicólogo a estudar a obra de José Maurício, em nível técnico e estilístico”.

Luiz Heitor deixou o cargo de bibliotecário em 1939 para assumir a recém-criada cadeira de folclore na Escola Nacional de Música. É o momento no qual a trajetória do jovem professor se cruza com a de Cleofe Person de Mattos, aluna de sua primeira turma de folclore, que abraçaria a causa mauricianas com determinação. Os múltiplos interesses de Luiz Heitor e a variedade de temas que abordou em suas atividades como musicólogo e crítico, de certa forma contrastam com a opção de Cleofe de se dedicar quase exclusivamente à vida e obra de um único compositor. Mas não podemos ignorar que a musicologia desenvolvida por Cleofe descende, evidentemente, do trabalho de Luiz Heitor. Podemos supor que os criteriosos procedimentos metodológicos que pautaram suas atividades como pesquisadora foram forjados a partir de 1941, quando concluiu sua gradu-

ação na Escola Nacional de Música e passou a colaborar com Luiz Heitor na elaboração da *Bibliografia musical brasileira*, obra de referência fundamental para o conhecimento do que foi publicado sobre música no Brasil a partir de 1820. O próprio Luiz Heitor revela que desenvolveu o trabalho “em estreita colaboração com Cleofe Person de Mattos” e que procederam “vagarosamente, sem precipitação” (Azevedo, 1952, p.5). Outro trecho do prefácio escrito por Luiz Heitor que é bastante revelador é aquele em que informa que, com a publicação da *Bibliografia*, “torna-se possível, assim, verificar, num relance, tudo o que se escreveu sobre o padre José Maurício, Carlos Gomes ou Villa-Lobos” (ibid. p.8). É perfeitamente plausível, portanto, supor que as pesquisas de Cleofe Person de Mattos sobre José Maurício tenham como ponto de partida o levantamento realizado para a *Bibliografia musical brasileira*, momento no qual teve acesso a tudo que foi escrito sobre o compositor, desde o necrológio publicado por Januário da Cunha Barbosa.

Outra colaboradora de Luiz Heitor no projeto da *Bibliografia musical brasileira* foi Mercedes de Moura Reis. Mais conhecida por seu nome de casada, Mercedes Reis Pequeno confirmou, muitos anos depois, em entrevista para a *Revista Brasileira de Música*, que foi no trabalho com Luiz Heitor que ela e Cleofe tiveram despertado o interesse pela pesquisa em música (Machado, 2008, p. 182). O próprio Luiz Heitor, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, transcrito no vol. 27, nº 1 da *Revista Brasileira de Música*, reconheceu o papel fundamental de Cleofe e Mercedes na organização da *Bibliografia musical brasileira*. Disse Luiz Heitor: “eu sou o último dos autores, porque, na realidade, uma grande parte cabe a Cleofe Person de Mattos e a maior parte, a organização total do volume, a Mercedes Reis Pequeno” (p. 191). Em outro trecho do mesmo depoimento ficamos sabendo que, no levantamento bibliográfico realizado, Mercedes Reis Pequeno se responsabilizou por toda a parte de periódicos e Cleofe Person de Mattos pelos livros (p. 203). Mercedes Reis Pequeno realizou também um trabalho absolutamente fundamental para a musicologia brasileira ao criar o Setor de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Foi como chefe do setor que organizou, em 1967, a *Exposição comemorativa ao 2<sup>o</sup> centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia*, cujo catálogo contou com um texto introdutório de Cleofe Person de Mattos. Importante também na referida publicação foi a “Prévia ao Catálogo Temático em elaboração”, onde foi apresentada uma relação das obras de José Maurício até então conhecidas. Também no ano do bicentenário, Cleofe conseguiu junto ao Conselho Federal de Cultura o levantamento e cópia

da partitura das *Matinas de Natal*, cujas matrizes em papel vegetal foram doadas à Academia Brasileira de Música.

O ano de 1941 pode ser considerado o marco divisório no ressurgimento da obra do padre José Maurício Nunes Garcia. Além de ter iniciado sua colaboração com Luiz Heitor na *Bibliografia musical brasileira*, foi em 1941 que Cleofe Person de Mattos fundou o Coro Pró-Música, que se transformaria na Associação de Canto Coral, instituição que muito contribuiu para o desenvolvimento das atividades corais no Rio de Janeiro a partir de 1946. Com a ACC, Cleofe Person de Mattos apresentou não só as grandes obras do repertório coral sinfônico internacional, em colaboração com as orquestras da cidade, como também promoveu a estreia de obras de compositores brasileiros contemporâneos. Os concertos da ACC sob a direção de Igor Stravinsky (1882-1971), Jacques Pernoo, Karl Richter (1926-1981) e Helmuth Rilling marcaram época. Outra característica do trabalho de Cleofe como regente foi o resgate de obras de nosso passado musical. Com a ACC realizou diversas audições de obras do padre José Maurício Nunes Garcia e outros compositores do período colonial brasileiro, participando também dos primeiros registros fonográficos no fim da década de 1950, alguns deles únicos até os dias de hoje. Destaco a gravação da *Missa de Santa Cecília* realizada ao vivo em concerto no Theatro Municipal, no dia 7 de setembro de 1959, com a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Edoardo de Guarnieri (1899-1968), lançada pela Funarte, em LP, na série Documentos da Música Brasileira.

Em 1964, Cleofe Person de Mattos foi eleita para a cadeira nº5 da Academia Brasileira de Música. O patrono não poderia ser outro: padre José Maurício Nunes Garcia. Cleofe também presidiu a Associação Interamericana de Regentes Corais e a Sociedade Brasileira de Musicologia, e integrou a Comissão Nacional de Folclore e os Conselhos do Museu da Imagem e do Som e da Casa do Estudante do Brasil. Por seu trabalho como musicóloga, recebeu a Medalha Silvio Romero, em 1957, o Troféu Estácio de Sá, do governo do estado do Rio de Janeiro em 1972, a Medalha Biblioteca Nacional, em 1989, e o Prêmio Nacional da Música do Ministério da Cultura, em 1995. Dedicou sua vida ao “padre Zé”, como a ele carinhosamente se referia e passou décadas pesquisando em inúmeros arquivos pelo Brasil e em Portugal, especialmente na biblioteca da Escola de Música da UFRJ, onde foi professora titular e emérita.

Facilmente constatamos, ao conhecer sua trajetória profissional, que Cleofe Person de Mattos nutriu seu trabalho musicológico com suas atividades artísticas, sobretudo como regente coral, onde as obras de José

Maurício constituíram a pedra fundamental de seu repertório. De certa forma, o trabalho de Cleofe Person de Mattos sintetizou as diferentes iniciativas de seus ilustres predecessores. Como pesquisadora, abordou a vida e a obra de José Maurício. Revirou arquivos no Brasil e exterior à procura de manuscritos ou até mesmo seguindo indícios e referências de obras desaparecidas. Inventariou e catalogou a obra do compositor. Promoveu a edição de partituras e as interpretou em concertos e gravações.

O trabalho de Cleofe Person de Mattos representa, portanto, a culminância das pesquisas musicológicas em torno da figura do padre José Maurício no século XX. Essa eminente pesquisadora teve sua vida diretamente relacionada ao padre-mestre durante mais de cinquenta anos, sendo referência em todo e qualquer assunto que diga respeito ao compositor. Em 1970, fez publicar, sob os auspícios do Conselho Federal de Cultura, o *Catálogo temático* das obras do padre José Maurício, que continua sendo modelo para catálogos congêneres de outros compositores.

A partir de 1976, dedicou-se ao trabalho de edição de algumas das principais obras de José Maurício. O primeiro volume, dedicado a obras corais *a capella*, foi editado pela Associação de Canto Coral em comemoração aos 35 anos de sua criação. A partir de 1978 vieram à luz, com o apoio da Funarte, as *Matinas de Natal*, com as matrizes de 1967 cedidas pela Academia Brasileira de Música, o *Ofício 1816*, as aberturas *Zemira* e em ré, os salmos *Laudate pueri* e *Laudate dominum*, os graduais *Justus cum ceciderit* e *Dies santificatus*, a antífona *Tota pulchra*, primeira obra do compositor, escrita aos 16 anos de idade, e a extraordinária *Missa de Santa Cecília*, última obra, escrita em 1826 em homenagem à padroeira dos músicos.

No fim dos anos noventa nos deu aquela que podemos considerar, pela profundidade da pesquisa e rigor científico, a biografia mais completa do compositor que, junto com o *Catálogo temático*, praticamente esgotou o trabalho de levantamento de informações em fontes primárias. Em sua investigação criteriosa seguiu as pegadas deixadas pelo compositor em sua trajetória de pouco mais de 62 anos de vida no Rio de Janeiro, cidade da qual jamais se afastou.

Resultado final de exaustivas pesquisas em arquivos públicos e de irmandades religiosas, o livro de Cleofe Person de Mattos traça um panorama minucioso não só da vida do compositor e de sua produção artística, mas de um momento histórico fundamental para a formação da nação brasileira, que é o da transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, até os primeiros anos do Brasil como país independente. Os três períodos em que divide a vida do compositor dão a noção das profundas



transformações pelas quais passou o Brasil, saindo da subalterna condição de colônia para a de sede da Corte portuguesa a partir de 1808, até os anos de crise política e financeira advindos do processo de independência.

No primeiro período (1767-1807), Cleofe aborda a ascendência do compositor, sua origem humilde, sua formação intelectual, discípulo de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), seus estudos musicais com o professor mineiro Salvador José de Almeida Faria e sua decisão pela carreira religiosa como opção para a continuidade de seu desenvolvimento artístico e intelectual, assim como de ascensão social.

O segundo período é aquele que corresponde à permanência da corte portuguesa no Brasil (1808-1821), quando a vida musical carioca ganhou impulso com a chegada de músicos e cantores vindos de Portugal e, posteriormente, da Itália, destacando-se os famosos *castrati* e seus malabarismos vocais. Nesse período, a música de José Maurício se adaptou ao gosto dos nobres portugueses, ganhando dramaticidade e colorido com um maior desenvolvimento das partes vocais e a incorporação de um efetivo maior de instrumentos.

Cleofe nos revela que o gosto pela ópera italiana, predominante na Corte, invadiu as igrejas e salões, e modificou o estilo da música sacra e das modinhas, gênero de canção popular. A música sacra brasileira oitocentista, que tem na obra de José Maurício um de seus paradigmas, perdeu a sua contida religiosidade, acusando a virtuosidade da música para o teatro lírico. Falando em modinha, Cleofe chama a atenção para o fato de José Maurício ter sido um cultor do gênero, e mostra que a presença discreta da inflexão modinheira em algumas de suas composições religiosas pode ser interpretada como uma das primeiras manifestações do nacionalismo musical.

Entre 1808 e 1811, o compositor gozou de grande prestígio na Corte, principalmente com o príncipe regente D. João, que o nomeou mestre de sua Capela Real. Não tardariam as manifestações de ordem discriminatória por parte de alguns, sobretudo seus superiores e colegas portugueses. Cleofe Person de Mattos mostra, através da transcrição de documentos oficiais, o desconforto causado entre os que vieram da metrópole fugindo das tropas de Napoleão, pelo fato de o principal posto da hierarquia musical ser ocupado por um músico brasileiro mulato que, inicialmente, não correspondia ao que era considerado o bom gosto musical, ou seja, o estilo lírico italiano. A mudança no estilo composicional de José Maurício, que se configura mais explicitamente na *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de 1810, pode ser avaliada não só como uma imposição do gosto dominante, mas também



como uma estratégia de sobrevivência profissional em um meio que vai ficando cada vez mais competitivo, com a chegada de novos compositores que com ele dividiram as responsabilidades de fornecer a música adequada aos ouvidos reais.

A diminuição comprovada de suas atividades composicionais ligadas à Família Real torna-se evidente a partir da chegada, em 1811, do compositor Marcos Portugal (1762-1830) e da nomeação de Fortunato Mazziotti como mestre de capela. Apesar da perda de espaço profissional na Capela Real, tese que vem sendo revista por outros pesquisadores, José Maurício não deixou de produzir obras de grande valor, como o extraordinário *Requiem*, composto em 1816 para as exéquias de D. Maria I e considerado por Cleofe uma de suas obras primas. O *Requiem*, admirado pelo visconde de Taunay a ponto de merecer seus esforços para viabilizar a primeira edição de 1897, como já mencionado, teve em Cleofe Person de Mattos uma das responsáveis por sua primeira gravação em 1958. Realizada em concerto ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigido por Edoardo de Guarnieri à frente da Associação de Canto Coral e da Orquestra Sinfônica Brasileira, a gravação foi lançada em LP pelo antigo selo Festa, criado em 1954 pelo jornalista e produtor Irineu Garcia. Para a editora Carus-Verlag de Stuttgart, Cleofe preparou uma nova edição da obra e assinou o texto introdutório.

O último período da vida do padre José Maurício (1822-1830) é descrito no livro de maneira pungente. Após o regresso de D. João VI para Portugal e a consequente independência do Brasil, teve início uma fase que a pesquisadora avaliou, a partir de uma determinada perspectiva, como de decadência na vida musical carioca. Os conjuntos da Capela Imperial foram reduzidos, o compositor enfrentou problemas de saúde e uma crise financeira que o obrigaram a fechar o curso gratuito que durante anos mantivera em casa e que formou várias gerações de músicos.

Pouco antes de sua morte “em extrema penúria”, diz a autora, José Maurício reconheceu o primogênito de seus seis filhos com Severiana Rosa de Castro, com quem manteve uma vida paralela à de sacerdote desde 1808. O filho primogênito, o dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior, se tornou uma importante figura da medicina brasileira de seu tempo, compositor e pintor amador, tendo deixado o único retrato hoje conhecido de seu pai, que faz parte do acervo da Escola de Música da UFRJ.

Com Cleofe Person de Mattos chegamos enfim a um livro que pode ser considerado uma das mais importantes publicações da musicologia brasileira. Tendo ainda o complemento de uma discografia e um anexo com ilustrações do Rio antigo e de alguns dos principais personagens aborda-

dos, o livro surpreende pela enorme quantidade de notas. Mas antes de ser um estorvo, com as tradicionais idas e vindas de páginas, é uma virtude, pois, em vez de nos depararmos com simples referências bibliográficas ou documentais, encontramos notas que por si só já mereceriam um estudo pormenorizado em função das informações reveladoras que contém. São diversas as transcrições de documentos e informações inéditas apresentadas não só acerca de José Maurício, mas sobre a vida musical do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX. As notas do livro de Cleofe Person de Mattos são o ponto de partida para uma série de novos temas a serem abordados por gerações de futuros musicólogos. Ali, qualquer interessado na pesquisa da vida musical carioca do passado encontrará mesa farta.

Temos ainda como bônus o que a autora chamou de *Cadastramento de obras*, que apresenta uma relação sumária dos manuscritos datados, dos não datados e das obras desaparecidas. São informações complementares ao conteúdo principal do livro e que evidentemente não substituem o *Catálogo temático*, que está por merecer uma atualização, afinal muito foi descoberto pela autora e outros pesquisadores desde 1970. O simples cadastramento foi uma correta decisão editorial, para não dar ao livro um aspecto extremamente técnico, extrapolando os limites de uma biografia.

O hercúleo trabalho de Cleofe Person de Mattos colocou a figura do padre José Maurício em posição de destaque entre os compositores brasileiros do mesmo período, que não tiveram o privilégio de ter um pesquisador a eles exclusivamente dedicado. Os musicólogos que sucederam Cleofe Person de Mattos na pesquisa sobre José Maurício encontraram o terreno preparado para se debruçarem mais diretamente sobre as obras, em estudos que digam respeito menos à acumulação de informações factuais e inventários de acervos, e mais a abordagens analíticas, estéticas e interpretativas.

O trabalho de Cleofe Person de Mattos chegou a termo em 1997 com a publicação da primeira edição da biografia pela Biblioteca Nacional. A reedição da obra, para a qual tenho a honra de contribuir com este prefácio, coroa o labor de uma pesquisadora que, sem dúvida, continua sendo uma das referências para a musicologia brasileira. Mais emblemática se torna a segunda edição após as comemorações dos 250 anos de nascimento do compositor, ocorridas em 2017, quando músicos e pesquisadores brasileiros e portugueses estiveram reunidos em diversos eventos para celebrar a obra de José Maurício.

Cleofe faleceu em 2 de maio de 2002. Em 2009, após minucioso processo de organização e catalogação, em projeto desenvolvido por uma equipe de musicólogos e técnicos financiada pela Petrobras, seu acervo foi

doado pela família à Escola de Música da UFRJ. O conteúdo se encontra disponível na internet no Acervo Cleofe Person de Mattos, localizado em <http://www.acpm.com.br/>. Assim, a musicóloga que tanto doou seu tempo e até mesmo recursos financeiros pessoais para nos revelar José Maurício Nunes Garcia e sua obra, muda de perspectiva e de pesquisadora passa a ser objeto de estudo. Seu legado musicológico e artístico, seus métodos de trabalho, textos inéditos, correspondência e outros tantos documentos estão à espera dos pesquisadores. No Acervo Cleofe Person de Mattos encontrarão refletida a vida de uma das personalidades mais ativas e fascinantes da vida musical brasileira do século XX.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1952.

\_\_\_\_\_, Luiz Heitor Corrêa de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972 – entrevistadores: Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas e Eurico Nogueira França. Transcrição de Henrique Drach. *Revista Brasileira de Música*, v.27. n. 1, jan.-jun. 2014, p. 165-209.

CARDOSO, André. O arquivo musical e o repertório da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro: 1808-1889. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 2002, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p.40-54.

DUPRAT, Régis. O legado de Cleofe Person de Mattos. *Revista Brasileira de Música*, v.23, n. 1, abr. 2010, p. 175-179.

MACHADO, Maria Celina. Mercedes Reis Pequeno: pioneira na biblioteconomia musical do Brasil. Entrevista. *Revista Brasileira de Música*, v.23. n.1, abr. 2010, p.181-1



## PREFÁCIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Física e economia nortearam minha formação. Na primeira, cuidando da dinâmica de macrossistemas e partículas elementares. Na segunda, dos efeitos de interesses humanos, alguns mesquinhos, diante de recursos ditos limitados, escassos. Portanto, para mim, é prazeroso desafio prefaciá-lo livro escrito por Cleofe Person de Mattos.

Filha de José Rodrigues de Mattos e Annette Person de Mattos, Cleofe teve em seus pais os alicerces de sua formação musical, iniciada em sua própria casa, então na rua Mariz e Barros, na Tijuca, onde nasceu em 17 de dezembro de 1913. Consolidou-a na antiga Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) onde eram professores, entre outros, Francisco Braga, Francisco Mignone, José Paulo da Silva, Antônio de Sá Pereira, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Nessa escola tornou-se, por concurso, professora titular.

Já formada, Cleofe não hesitou em ser aluna do maestro Villa-Lobos, no Curso de Formação de Professores, na antiga Universidade do Distrito Federal, o que provocou ampliação de seus horizontes profissionais. Em-polgou-se com o canto em conjunto e ascendeu à condição – que iria marcar sua vida de artista – de regente do coro de vozes femininas, organizado ao final daquele curso, embrião do que veio a ser a consagrada Associação de Canto Coral, espécie de referencial dos corais brasileiros a partir dos anos 40, da qual foi diretora artística até 1993.

José Maurício Nunes Garcia, carioca como sua biógrafa, nascido em 22 de dezembro de 1767, na Freguesia da Sé, rua da Vala (atual Uruguaiana), à época “nos confins da cidade”, na condição de neto de escravos, não deve ter tido a veleidade de pensar que sua obra e sua vida, no século XX, seriam objeto de pesquisa diária, por consagrada professora de música.

Como fez Cleofe, revivemos os que nos legaram valores que podem influenciar na (re)construção da sociabilidade desta metrópole que, mais do que cartão postal do Brasil, é sua síntese, no sentido hegeliano do termo. Ouso dizer que as mulheres cariocas devem ter papel destacado nessa (re)construção, pois são elas que, mais do que enfeitar, dão graça

e vida a esta cidade, feminina em sua natureza, a despeito de seu nome masculino.

Lembro-me de Helena Meireles, a violeira do rasqueado mato-grossense que, recentemente, nas areias de Copacabana, perguntou: “Afinal, esta cidade é rio ou mar de janeiro?”. Sabedoria de perguntar, arte esquecida. O Rio de Janeiro é mar de vida, de janeiro a dezembro, apesar da mortal violentação que vem sofrendo.

Cleofe, em sua europeia elegância, é de uma simplicidade carioca singular, à Paulinho da Viola. Aos 82 anos, desprovida de vaidades, ainda se surpreende diante da vida, como a menina personagem de Jostein Gaarder em *O mundo de Sofia*.

Quando da primeira visita em sua casa, um apartamento na rua do Russel, na Glória, esperamos alguns minutos até que fossem desocupadas poltronas e cadeiras, cobertas de partituras e textos. Pensei: “Casa de quem está, mas não vive neste mundo, em que lugares e vidas estão econômica e politicamente predeterminados.”

Como se enfrentando o tempo, esse déspota, Cleofe diz sempre bom dia!, rejeitando a tirania dos turnos. Aprecia o bom vinho do Vale do Rhur e essa instituição carioca, o chope bem tirado, saudáveis ingredientes de um bom papo.

Quando a conheci tive dificuldades em seguir seu discurso, dada a rapidez com que expressa seus raciocínios, muitos dos quais dissonantes para aqueles acostumados em outros conhecimentos. Logo aprendi e era docemente provocado pelo que gosta de conversar: artes e humanidades, Florença, Paris, Rio de Janeiro, José Maurício, Mozart, Villa-Lobos. Estava diante da mulher cartesiana em sua dedicação intelectual, dionisíaca ao manifestar tensão entre suas naturezas.

Trato mais da biógrafa do que do biografado. Dele tratou Cleofe, o leitor tem a palavra final.

A autora resgata, a um só tempo, vida e obra de José Maurício e a sofrida inserção dos negros no mundo do trabalho no Brasil, sob uma cultura organizacional marcada pelo escravismo.

Regente, professora, musicóloga, escritora, mulher independente, Cleofe nos oferece agora a biografia de um homem que, na música e no sacerdócio, parece ter achado o caminho das pedras para ter mínima cidadania. Foi um ser marcado pela tensão entre sua veia popular e a necessidade de sobreviver como artista no mundo da aristocracia. “O contraste de luz e sombra vai acompanhá-lo por toda a vida”, segundo sua biógrafa.

Como é próprio da história brasileira, o fecundo compositor José Maurício Nunes Garcia teria ficado encoberto por espessas cortinas, não fosse Cleofe Person de Mattos.

Paulo Roberto Franco Andrade  
*Rio de Janeiro, 1995*





Oh! noche que guiaste,  
oh noche amable más que el alborada;  
oh noche que juntaste  
Amado con amada  
amada em el Amado transformada.

San Juan de la Cruz  
*Noche oscura*, 5



---

---

---

**PRIMEIRA PARTE**  
**(1767-1807)**



## RAÍZES

“... entrar sem reserva alguma na história humilde de toda a minha genealogia.”

Não são palavras do padre José Maurício Nunes Garcia as que se leem na epígrafe, e sim de seu filho dr. Nunes Garcia,<sup>1</sup> mas definem a linha dos antepassados do compositor. Duas criaturas de cor escura – as duas avós nasceram escravas – encontram-se na ascendência direta do padre José Maurício Nunes Garcia.

O pai – Apolinário Nunes Garcia<sup>2</sup> –, “pardo forro”, é o que informa a certidão de casamento transcrita no processo *de genere*, nasceu na Ilha do Governador, bispado do Rio de Janeiro, e aí foi batizado (igreja de Nossa Senhora da Ajuda). A mãe – Vitória Maria da Cruz –, natural de Minas Gerais, foi batizada na capela de São Gonçalo do Monte, bispado de Mariana, nas proximidades de Cachoeira do Campo.

O casamento de Vitória Maria com Apolinário realizou-se no Rio de Janeiro, na igreja da Freguesia de Santa Rita, em 14 de agosto de 1762, cerimônia celebrada às sete horas da noite. Foi registrada às páginas 150v. do “Livro de Assentamentos de Matrimônios da Igreja S. Rita”, livro atualmente desaparecido, razão de citar-se o processo *de genere* (habilitação à carreira sacerdotal) de onde foi copiado o documento, às páginas 31 verso, como fonte primária. Segue transcrição:<sup>3</sup>

Pág. 32: O Vigário de Santa Rita - Antonio José Correa, informa:

Certifico, que no Livro de assentamentos de casamentos desta freguesia, às pp 150v declaro o assento que da = Aos catorze dias do mes de Agosto de 1762 annos, na capela de N. S<sup>a</sup> da Coc. cita no Campo das D<sup>res</sup> p<sup>las</sup> sette horas da noute com Provisão de S. Ex<sup>m</sup> dig<sup>m</sup> e do Rev<sup>o</sup> Adj<sup>a</sup> Dr Juiz dos casamentos José dos Reis per<sup>a</sup> claustro, em presença das tes<sup>t</sup> abaixo nomeadas e do R<sup>do</sup> p<sup>c</sup> Caetano Freire e do Rdo pe ( ) com palavras da prez<sup>d</sup> na forma do Sagrado Cons. Trid.dn<sup>t</sup> do Bispado, o R<sup>do</sup> p<sup>c</sup> Ant<sup>o</sup> Pedro de Laet de licença minha, recebeo em matrimonio a Apolinário Nunes Gracia, pardo forro f<sup>o</sup> n<sup>al</sup> de Anna Correa do Desterro Crioula de Guiné e de Pai incognito, natural da Ilha do Gov deste Bispado: Com Victoria M<sup>a</sup> da Crus, parda forra, f<sup>a</sup> n<sup>al</sup> de Joana Giz, crioula e de pay incognito, n<sup>al</sup> e batizada na Capella de S. G<sup>co</sup> do Monte, feg<sup>a</sup> de N. S<sup>a</sup> de Nazareth da Cachoeyra

do Ouro Preto Bispedo de M<sup>na</sup> e lhes deo as Benções na fr<sup>a</sup> do Actual Rito e (humano?) com (como?) tudo me constou por hua certidão passada.

R<sup>do</sup> p<sup>e</sup> Ant<sup>o</sup> Pedro Laet:

Sacerdote do Hábito de S. Pedro, o qual vinha jurado em como – se tinha recebido os Contrat<sup>es</sup> acima na fr<sup>a</sup> que neste assento declaro do que tudo fez este assento o coadjutor Jozé de Almeida S<sup>a</sup>. Hé o que conthem o d<sup>o</sup> assento, a que me reporto na verd<sup>e</sup> in verbo

Aos 25 de Junho de 1791

Antonio Jozé Correa.

O processo *de genere* foi instaurado em 5 de janeiro de 1791 por um jovem músico, José Maurício Nunes Garcia, que assim concretizava o desejo de “entrar em ordens”. O processo – cujo objetivo era colher informações acerca dos hábitos religiosos de seus ascendentes, especialmente se batizados, se haviam sofrido “pena vil” ou acusação de heresia – fazia-se através de documentos e depoimentos de testemunhas chamadas a prestar, sob juramento, as informações necessárias. Desenvolveu-se o processo de José Maurício Nunes Garcia em dois pontos geográficos: Minas Gerais e Rio de Janeiro. Em Minas Gerais – São Gonçalo do Monte, distrito de Cachoeira do Campo, e em Mariana, sede do bispado – para as inquirições sobre a ascendência materna. Na cidade do Rio de Janeiro – Ilha do Governador (igreja de Nossa Senhora da Ajuda) e na freguesia de Irajá (igreja de Nossa Senhora da Apresentação) – para as inquirições sobre a ascendência paterna.

Em São Gonçalo do Monte, distrito onde Vitória Maria da Cruz passou parte da meninice, foram ouvidas pessoas “humildes mas tementes a Deos e da verdade” que a haviam conhecido e dela ainda se lembravam. Vitória Maria da Cruz era filha de Joana Gonçalves, “crioula da Guiné”, informam as testemunhas. Joana “mina”, escrava de Simão Gonçalves, é o que adianta o vigário da matriz de Cachoeira do Campo – Manuel José de Oliveira – com base nos livros de registro da freguesia de Nazaré, em Cachoeira do Campo. Pai incógnito. A vinda de Vitória para o Rio de Janeiro aos dez anos, mais ou menos, estaria vinculada à família do senhor de sua mãe. Na informação de uma das testemunhas, Vitória Maria teria viajado “em poder de” Barbosa Gonçalves – nome citado no registro de Vitória – provável parente ou descendente de Simão Gonçalves.

A ordem emanada do bispado do Rio de Janeiro para que se procedesse à inquirição *de genere* de José Maurício Nunes Garcia nas pessoas de Vitória Maria da Cruz, sua mãe, e de Joana Gonçalves, sua avó, chegou ao vigário da igreja matriz de Cachoeira do Campo – Nossa Senhora de Na-

zaré – através da Câmara Episcopal da cidade de Mariana.<sup>4</sup> A informação do vigário é o dado concreto mais antigo sobre os ancestrais do já então jovem compositor, e afasta dúvidas quanto ao batismo de Joana Gonçalves. Diz o pároco da freguesia de Nossa Senhora de Nazaré, de Cachoeira do Campo:

Revendo o Livro dos baptizados desta mesma Freguesia de Nossa Senhora de Nazareth da Cachoeira acho hua Joanna Mina Escrava de Simão Gonçalves, hua Vitoria filha de Joanna Mina digo filha de Joanna Escrava de Barbosa Gonçalves ambas (Minas?): a filha baptizada na mencionada capella de São Gonçalo do Monte filial desta Freguesia e que me dizem ser os proprios de que se faz menção no dito Mandado. He o que posso certificar, e juro inverbo Sacerdotes. Cachoeira, Março, dez e Sette de 1791, O Vigário Manoel José de Oliveira. As pessoas que podem jurar ser vizinhos adois digo o Vigário Manoel José de Oliveira, Reconheço Por verdadeira Santa Anna / As pessoas que podem jurar por ser vizinhas e da qualidade requisita São os seguintes....

Se não deixava dúvidas quanto ao batismo da mãe, como da filha, ao especificar que o de Vitória fora realizado na capela de São Gonçalo do Monte, o vigário permite dizer que o batismo de Joana Gonçalves fora feito na própria matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira. De qualquer modo, a resposta não era satisfatoriamente informativa, o que determinou novo pedido com outros esclarecimentos. Em 23 de março de 1791 a Câmara Episcopal de Mariana dirigiu-se novamente ao vigário:

Mando ao Reverendo Pároco da Freguesia de N. Sra. de Nazareth deste Bispado, que visto este meu mandado hindo por mim assinado em seu cumprimento passe por certidão abaixo deste o de assento de Baptismo de Vitoria Maria da Cruz, parda Liberta, baptizada na capela de São Gonçalo do Monte da dita Freguesia, filha natural de Joanna Gonçalves, crioula da Guiné e igualmente que fora também por certidão achada no assento do cazamento da dita Vitoria Maria da Cruz com Apollinario Nunes pardo Liberto cazo fosse celebrado na dita Freguesia e que assim cumprira remetendo a esta Camara Eclesiástica ... Dado e passado nesta cidade Mariana sob o meu signal somente, aos 23 de março de 1791. – Se-guem assinaturas: Ferrão, Botelho...

A resposta do vigário Manuel José de Oliveira não tardou. Tem data de 2 de abril:

Em virtude do Mandado Supra do muito Reverendíssimo Senhor Doutor Provi-zor revi os Livros dos Baptizados desta Freguezia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira do Campo [ilegível] delas afolhas cento trinta se acha hum assento

cujo teor dis o Siguiente “Aos dez dias do mez digo aos dez de Mayo de mil sete centos trinta enove, na Capela de São Gonçalo do Monte filial desta Matriz o Reverendo Padre José Gomes com Licença minha baptizou epos os Santos olios a Vitoria filha de Joanna Escrava de Barbosa Gonçalves: foram Padrinhos João Mendes e Manoel Ferreira Chaves da Itabira foi baptizada por forsa de que fiz este assento que assinei ut supra e não se continha mais no dito assento a que me reporto e juro o referido inverbo Sacerdotes Cachoeira do Campo em Abril dois de mil e sete centos e noventa hum annos” o Vigário Manoel Jose de Oliveira.

No mesmo documento, o vigário de Cachoeira do Campo atendeu à segunda parte do mandado enviado de Mariana, quando dá outra informação:

Em virtude do mesmo Mandado Supra revi os Livros dos Cazamentos desta Freguezia com toda adiligencia. Certifico que neles se não acha o assento do cazamento da dita Vitoria Maria da Cruz com Apolinário Nunes Isso Se acha nos Livros dos baptizados desta Freguezia ao fim do assento do baptismo do Avo do habilitando José Mauricio Nunes Garcia, que sendo mandado a pessoa a que tudo possa na verdade o que juro inverbo Sacerdotes Cachoeira Abril dois de mil e sete centos e noventa e hum annos O Vigário Manoel José de Oliveira Reconheço por verdadeira a letra assima da certidão Supra por pleno conhecimento que dela tenho Santa Anna...

Foram ajuntadas as certidões aos autos, em 4 de abril. E assim, cumprindo ordens do bispado do Rio de Janeiro para proceder à inquirição sobre a avó de José Maurício, confirma-se seu batizado, dado importante no processamento de habilitação.

As buscas realizadas no Rio de Janeiro em torno da ascendência paterna dividiram-se, como já foi dito, entre a Ilha do Governador – freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, onde Apolinário nasceu e foi batizado – e a igreja da Apresentação, na freguesia de Irajá, onde foi batizada sua mãe, a também “crioula da Guiné” Ana Correa do Desterro.

Para esse fim foram acionados os respectivos vigários, mas seus resultados foram nulos. O pároco de Nossa Senhora da Ajuda informou em 20 de janeiro ter indagado pessoas antigas, que disseram não conhecer “pessoa alguma desta geração, nem nunca ouvirão nomiar”. Da mesma forma o vigário da igreja de Nossa Senhora da Apresentação certificou em 9 de junho não ter encontrado “algum de seus ascendentes por mais que me tenha canzado de pesquisallas”.

Esgotam-se, portanto, em duas escravas, as inquirições sobre a ascendência de José Maurício. O desconhecimento do nome e da qualificação



do avô – do lado materno como do paterno – reforça espontaneamente a suposição de que repetia-se, no caso das avós do futuro mestre de capela, a rotina da vida das escravas. A pergunta sem resposta deixa entrever o caminho estreito por onde transitou a parcela de raça branca em José Maurício.

Os depoimentos das oito testemunhas de São Gonçalo do Monte, quase todos vizinhos do local onde vivera Vitória Maria, mas lembrados, em 1791, da menina que de lá saíra aos dez anos, não são conflitantes nas respostas dadas a um formulário previamente estabelecido. Confirmam que Vitória Maria era filha de Joana Gonçalves, crioula da Guiné, escrava de Simão Gonçalves,<sup>5</sup> nascida e batizada naquela freguesia.

A identificação de nomes e circunstâncias da vida das pessoas ligadas por sangue a José Maurício – seus pais e suas avós – nos depoimentos das testemunhas citadas no processo *de genere* e confirmados no documentário transcrito, deixa sem apoio a certidão de batismo de Vitória Maria veiculada por Francisco Curt Lange na revista *Barroco*, em 1981.<sup>6</sup>

Dentre os personagens envolvidos nessas inquirições, o vulto de Vitória Maria persiste mais longamente ao olhar da história. Afastada ainda menina da freguesia de São Gonçalo do Monte, Vitória é reencontrada no Rio de Janeiro aos 23 anos quando do seu casamento com Apolinário Nunes Garcia em 1762. Casava-se já viúva de Raimundo Pereira de Abreu.<sup>7</sup> Sobre o casamento de Vitória Maria e Apolinário é possível ajuizar do ambiente familiar do casal através de informações prestadas em 1791 no processo *de genere*, por testemunhas que os conheceram desde os primeiros anos de casados, ou mesmo antes. É o caso de Salvador José de Almeida e Faria, músico de profissão, mineiro de origem, conterrâneo de Vitória Maria, que esclarece a respeito de Apolinário: “viveu o sobredito de seu ofício de alfaiate”. Manuel Garcia Rodrigues, também mineiro e natural do bispado de Mariana – e que conheceu Joana Gonçalves – diz que “sempre foram bons católicos, vivendo com muita decência”. Outra testemunha, Antônio Francisco Barbosa, porteiro da Fazenda, também os conheceu antes de casados e acrescenta que Apolinário vivia “com bom crédito de seu ofício de alfaiate”.

Cinco anos e um mês aguardaram Vitória Maria e Apolinário a chegada do filho. O Rio de Janeiro já se transformara na capital da colônia portuguesa quando lhes vem essa criança a quem o destino não reservara certamente uma vida marcada pela felicidade. Mas dotara-a de um condicionamento de inteligência e de sensibilidade que fariam dela um nome brilhante na história artística de seu país. Tinha Vitória Maria 26 anos e quatro meses.

## A CRIANÇA

Nasceu José Maurício no dia de São Maurício, no Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1767. Veio ao mundo na freguesia da Sé – rua da Vala, atualmente rua Uruguaiana – e batizou-se na Catedral e Sé, no dia 20 de outubro do mesmo ano. O registro do batismo foi lançado no Livro de Batizados de pessoas Livres da Cathedral (Lº 11, folha 116), hoje extraviado, mas que até 1914 alinhava-se entre as fontes documentais do arquivo da Catedral. A mais antiga cópia desse registro, solicitada em 1791 por José Maurício para instruir o processo de sua habilitação a sacerdote encontra-se à página 30v. do processo *de genere* no arquivo da Catedral (Arquivo Metropolitano do Rio de Janeiro).<sup>8</sup> Documento que se transcreve a seguir:

O Padre Manoel dos Santos e Souza Escrivão da Camara Ecleziastica e Reverendissimo Senhor Dom Jozé Joaquim Justiniano Mazcarenhaz Castello Branco por merce de Deos e da Santa Se Apostolica Bispo do Rio de Janeiro do Conselho de Sua Magestade Fidelissima etc.etc. Certifico que revendo o Livro undecimo dos assentos dos baptizados da Freguezia da Sé nella a folhas cento e dezasseis versa Se acha o assento da forma seguinte ...Aos vinte diaz do mez de Outubro de mil Sette Centos e cessenta e sette annos nezta Cathedral baptizou e pos os Santos Óleos o Reverendo coadjutor Manoel Fernandes de Castro a Jozé filho Legitimo de Appolinario Nunez baptizado na Ilha do Governador e de sua mulher Victoria Maria da Cruz baptizada em Minaz: neto paterno incognito e Anna Correa do Desterro baptizada em Iraja e pela materna de Joanna da Sylva e Pay incógnito: foi Padrinho Manoel Jaques Frixe (?) nasceu a criança a vinte dous de Setembro proximo... Antonio Jozé Malheiro conigo Cura = E não Se continha mais coiza alguma em o dito assento a que me reporto em fé do que fis passar apresente por mim Subzcrita e assinada. Rio de Janeiro aos vinte e Sinco de Junho de mil Sette Centos e noventa e hum. Eu o pe. Manoel dos Santos e Souza a subscrevi e assinei.

Predestinada a grandes feitos era essa criança que vinha ao mundo modestamente no lar de Apolinário e de Vitória Maria. Neto de duas escravas, o contraste de luz e sombra vai acompanhá-lo por toda a vida. Será visível esse conflito entre a condição natural de mestiço, que é a sua, e a força latente e luminosa que decorre dos múltiplos talentos de que é dotado. Nascido em ambiente simplório, passará a conviver na corte entre

os poderosos da terra, carregando na pele a marca de sua ancestralidade africana. Sua inteligência apurada e a musicalidade que o distingue entre os brasileiros farão com que José Maurício viva oprimido em hostil preconceito diante de sua condição de brasileiro nato. O feroz confronto social ao longo de sua existência não impediria contudo a essa criança, por força e ironia dos caminhos da vida, cumprir a missão de enriquecer a cultura musical de sua gente.

## O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XVIII

Vinha à luz José Maurício numa cidade de surpreendente beleza que desde 1763, ao tornar-se a sede do vice-reinado da colônia portuguesa, vivia em pleno surto de desenvolvimento e renovação. Um lançar de olhos nos sucessivos melhoramentos da cidade que passava a ter o privilégio da presença de um vice-rei permite avaliar as condições oferecidas pelo Rio de Janeiro que será a moldura da infância e da juventude de José Maurício. De toda a sua vida, enfim.

O Rio de Janeiro já alcançara algumas inovações,<sup>9</sup> mas encontrou no marquês do Lavradio, vice-rei, o administrador que, transferido de gestão altamente profícua em Salvador, na Bahia, procurou embelezá-lo: abriu novas ruas, construiu chafarizes novos, e restituiu à cidade lazes condizentes com a sua própria personalidade festeira. Passando a viver em ambiente onde as celebrações religiosas eram particularmente importantes no contexto social, não esquecia o marquês das realizações profanas a que se habituara em Salvador.

Na verdade, o Rio de Janeiro era uma cidade voltada sobretudo para as comemorações do calendário hagiológico e mantinha uma periodicidade bastante estreita, cujo patrocínio dividia-se entre a própria coroa e o Senado da Câmara. Acrescentavam-se às habituais comemorações o eco dos acontecimentos que diziam respeito à vida da própria cidade, como fatos ocorridos na família reinante, em Portugal, o que se devia comunicar à colônia, e, mais do que isto, festejá-los condignamente: casamentos, nascimentos e mortes, assinalados com *Te Deum*, missas e outras celebrações religiosas. Algumas comemorações mais festivas deram origem a festas mais importantes e variadas, que se prolongavam por vários dias: as chamadas festas reais.<sup>10</sup> Estas representam, historicamente, a oportunidade de avaliar-se a infraestrutura musical da cidade, suas disponibilidades artísticas, e as condições de oferecer ao povo o entretenimento que os fazia participar com alegria das razões da festa e não apenas assistir aos atos religiosos. Em outras palavras, as festas reais davam a medida do desenvolvimento musical de que se dispunha para abrihantá-las. Várias dessas festas reais marcaram a história do Rio de Janeiro ao tempo dos vice-reis, e mesmo antes.

Ao chegar o marquês do Lavradio, entre os mais significativos empreendimentos de sua gestão vale citar a criação da nova sala de espetáculo, ato aguardado com ansiedade pelo público do Rio de Janeiro desde que desaparecera num incêndio o antigo Teatro do Padre Ventura.<sup>11</sup> Ao contrário deste, que se instalara além da rua da Vala, no limite extremo da cidade, o novo teatro – logo chamado Nova Ópera – plantou-se em ponto nobre, junto ao palácio do vice-rei, inequívoco sinal da destacada posição que lhe caberia no mais apurado ambiente de lazer da cidade.<sup>12</sup> Enriquecia-se a vida musical do Rio de Janeiro com as perspectivas de novos eventos que vinham satisfazer o gosto de um público certo e a garantia de trabalho dos numerosos atores, músicos e dançarinos que acorriam de vários pontos do país para participar de peças dramáticas, das zarzuelas ou das chamadas “óperas”.

Ao instalar-se no Rio de Janeiro, em 1763, o marquês do Lavradio, acompanhava-o a curiosa figura de um ex-soldado português, a um tempo músico, fagotista, bailarino, cabeleireiro e empresário: Manuel Luís Ferreira, que já servia ao vice-rei na Bahia. O marquês confirmou sua proteção a Manuel Luís, fazendo-o diretor do novo teatro ao mesmo tempo que lhe concedia facilidades necessárias para a realização de funções recreativas na cidade. Também nisto Manuel Luís mostrava-se eficiente: favorecia o convívio social, o que resultava em maior participação das pessoas nos salões da aristocracia local, estimulando assim a presença das senhoras nos teatros em companhia dos maridos – espécie de tabu vencido – e também nos saraus no próprio palácio do governador.

Manuel Luís Ferreira não se limitou a cuidar do próprio teatro. Seu aguçado espírito comercial fazia-o alugar o espaço para diversas finalidades, inclusive posse de vice-reis. Nesse momento vamos encontrar o nome de José Maurício vinculado à solenidade de posse dos dois últimos vice-reis, em 1801 e 1806.

Assumia também Manuel Luís os preparativos das “óperas francas”, ou seja, abertas ao público, e ainda encarregava-se dos espetáculos que se realizavam na praça “do Curro”, posteriormente Campo da Aclamação, Campo de Sant’Ana, hoje praça da República. Eram espetáculos cuidadosamente preparados, anunciados em “bandos” de publicação que percorriam a cidade a cavalo, soltando foguetes, com roupas vistosas para músicos e máscaras que anunciavam os motivos da apresentação. Ficava em festa toda a cidade para apreciar os “toiros” tanto quanto o desfile de carros alegóricos transportando grupos cantantes e dançantes de músicos profissionais, que se apeavam ao chegar à frente das autoridades para executar as evoluções cabíveis aos respectivos ofícios: ourives, alfaiates etc.

Atuavam no Teatro de Manuel Luís artistas brasileiros e portugueses, entre eles alguns nomes conhecidos nas rodas de teatro – Lobato, Manuel Rodrigues, José Inácio da Costa, Maria Jacinta, a Marucas ou a Rosinha, exímia no sorongo – mas também nomes que aparecerão mais tarde militando junto de José Maurício, intérpretes ou alunos do curso de música da rua das Marrecas: Luís Inácio, Geraldo Inácio, e não será com pouca surpresa que se vai encontrar o nome de Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha, brilhando no palco do Teatro de Manuel Luís no século XVIII, antes de a cantora viajar para Portugal e encantar as plateias portuguesas no Porto e em Lisboa, no Teatro São Carlos, com sua voz magnífica, da qual “fazia o que queria”, nos anos de 1794 e 1795.<sup>13</sup>

Antes de retornar a Portugal, Lavradio terá tido tempo para dar estímulo à área cultural incentivando os estudos de história natural, filosofia e agricultura na Academia Científica do Rio de Janeiro (1777-1779). Segundo Hipólito da Costa,<sup>14</sup> o poeta Silva Alvarenga esteve ligado a essa Academia, como o será mais tarde, e com maior impulso, à Sociedade Literária, já no fim do século XVIII.

Informações mais detalhadas em torno da vida do Teatro de Manuel Luís serão abordadas na nota 12, onde será melhor avaliada a contribuição do atilado empresário empenhado em alegrar a vida da cidade, aliando-se ao esforço e à inteligência de artistas voltados para a música e para a arte dramática no Rio de Janeiro no fim do setecentos e início do século XIX.

Manuel Luís Ferreira, a quem posteriormente foram atribuídos títulos militares de coronel e brigadeiro, bem como de comendador e “moço da Câmara”, permaneceu no Rio de Janeiro ao retornar para Portugal o seu protetor. Continuou à frente do seu teatro, que será frequentado a partir de 1808 – após a chegada de D. João ao Brasil – pela corte portuguesa, ministros e corpo diplomático. Iniciava o Rio de Janeiro sua vocação de cidade cosmopolita, que a presença da cúpula administrativa da coroa portuguesa logo principiou a atrair.

Sempre à frente do Teatro que se chamara Nova Ópera e tivera o seu nome, obrigou-se Manuel Luís a torná-lo digno do novo público. O edifício, reformado, passou a ter duas ordens de camarotes, bela iluminação e, por fim, seu nome é substituído pelo de Teatro Régio.

Assistido pela corte, o Teatro de Manuel Luís alcançou, sem dúvida, um momento de apogeu. Mas em razão das suas condições – o teatro já carregava três décadas de atividades – houve o inevitável confronto com os teatros europeus, o de Lisboa, sobretudo: dificilmente conseguiria adaptar-se aos ambiciosos projetos de seus frequentadores. Situação que forçou a

alta administração da coroa a encarar a necessidade da construção de um teatro de ópera para substituí-lo. Era o princípio do fim do velho teatro setecentista que fora o de Manuel Luís. Cumprira a sua missão.

Um recuo ao fim do século anterior não deixará esquecido um pequeno teatro de “amadores” que funcionou por essa época em frente à rua do Passeio. Antônio Nascentes Pinto, a figura principal do mesmo teatro,<sup>15</sup> era filho do coronel de milícias de nome idêntico, proprietário de um terreno vizinho da casa na rua das Marrecas, onde funcionou o curso de música do padre José Maurício.

Entre os artistas e músicos atuantes no teatro de “amadores”, mais uma vez serão encontrados os amigos de José Maurício, alguns dos quais já foram vistos atuando no Teatro de Manuel Luís: Luís Inácio Pereira, Geraldo Inácio Pereira, a Lapinha, e a voz excepcional de João dos Reis Pereira, sobre o qual teremos ainda de falar.

Coincidências iniludíveis, reforçadas pela participação de Silva Alvarenga – que ensaiava, neste teatro, peças “trágicas e cômicas” de amigos seus – fazem acreditar no envolvimento do jovem músico, então em torno dos vinte anos de idade, como instrumentista ou cantor de voz adulta, no funcionamento do pequeno teatro onde se ouvia Cimarosa, Paesiello e outros compositores que Nascentes Pinto tivera ocasião de ouvir na Itália.

Não terá sido em vão o envolvimento de José Maurício com a música ligeira que se ouvia no teatrinho da rua do Passeio.<sup>16</sup> O repertório, substancialmente constituído de peças em voga na Itália, é ponto que interessa abordar. Além de Cimarosa (1749-1801), de *L'italiana in Londra*, *Il matrimonio segreto*, ouviam-se outros compositores italianos: Millico (1739-1802), Jommelli (1714-1774). Não será imaginoso centrar nesse repertório, onde conviviam elementos da escola napolitana, acentos italianizantes na música de José Maurício antes de 1808, quando chegaram ao Brasil D. João e seus cantores italianos.

Não foi menos significativa, nos primeiros anos de vice-reinado, a transformação que se vinha operando no sistema educacional. Atingida que fora em 1759, pela expulsão da ordem jesuítica (Companhia de Jesus),<sup>17</sup> a coroa portuguesa instituíra na cidade, em substituição ao ensino praticado nos colégios “da Companhia”, o sistema de aulas régias à frente das quais trabalhavam professores credenciados e inovadores na educação da juventude. O apoio econômico para enfrentar os gastos com esse ensino, que era leigo e gratuito, originava-se de um imposto – o subsídio literário – que já circulava em 1772. As crianças e os jovens foram bafejados por essa decisão da coroa, que lhes oferecia aulas régias – inclusive de

primeiras letras – o que significava ensino não limitado a preparar “padres e juriconsultos”, como então se criticava. Professores credenciados para aulas régias havia no Rio de Janeiro, entre eles latinistas e teólogos que viviam em conventos onde eram mantidos cursos de alto nível. A estes juntavam-se brasileiros ilustres, alguns com cursos feitos na Europa – em Coimbra ou em Montpellier – cabeças bem formadas como o marquês de Maricá (Mariano José Pereira da Fonseca – Rio de Janeiro, 18 maio 1773 - 16 set. 1848), figura notável de filósofo e cientista, autor de célebres *Máximas e pensamentos*, e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, poeta, músico e filho de músico, professor de retórica, ambos ligados a José Maurício, como se verá adiante. Na realidade, desenvolvera-se no Rio de Janeiro uma sociedade em que a minoria culta pairava muito acima da população que mal começava a ter acesso regular aos primeiros degraus da aprendizagem literária.

Os professores portugueses com os quais procurava-se afastar a memória e os métodos de ensino jesuítico no Brasil ampliaram no Rio de Janeiro não só o ensino das primeiras letras para a população, mas também classes de gramática latina, retórica, grego. A medida alcançará José Maurício na adolescência, dando-lhe oportunidade de desenvolver a alta capacidade intelectual que o distinguia desde criança, e a formação condigna que seus contemporâneos lhe reconheciam.

O ensino musical repousava na iniciativa do professor particular; é o caso de José Maurício, encaminhado para a classe de Salvador José, “o pardo”. Valiam-se esses mestres, entre outros processos, de “artinhas” manuscritas que eram passadas de um a outro aluno. Em casos mais raros, as cópias tinham origem em volumes impressos em Portugal. Num caso e noutro, eram trabalhos que reuniam, em poucas páginas, as noções indispensáveis para ler e escrever música. Serve de exemplo para avaliação do nível dessas “artinhas” um volume proveniente de Mariana, ora no Arquivo Público Mineiro. No capítulo “Noções de Contraponto”, abre-se o caminho à participação do estudante de música, orientando-o no servir-se de instrumento ao seu alcance, ou utilizando a própria voz. Desse modo estaria fazendo a imediata aplicação dos ensinamentos teóricos empregados como técnica para os futuros compositores. O talento multiplicava os resultados.

A cidade crescera ao transformar-se na capital da colônia, atraindo músicos oriundos de outras províncias. Importante, sobretudo, é a contribuição de Minas Gerais; o declínio da produtividade na mineração provocou o deslocamento de muitos músicos para o Rio de Janeiro. Classe



ativa – instrumentistas, cantores, professores, copistas –, integrou-se na sociedade carioca reforçando a infraestrutura especializada, absorvida que foi pelos teatros e pelas numerosas irmandades. Músicos mineiros atuavam no Teatro de Manuel Luís, mas era nas irmandades – a mais numerosa categoria musical na cidade do Rio de Janeiro – que eles se concentravam.<sup>18</sup>

Confrarias ou associações de leigos com objetivos religiosos, as irmandades promoviam cerimônias com a participação de irmãos para orações, ladainhas e novenas, ou procissões. Compromissadas com devoções particulares – São Pedro dos Clérigos, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, ou “da Misericórdia” – não deixavam de reforçar as grandes festividades do calendário da Igreja.

Os músicos formavam uma categoria profissional bastante forte, empenhada numa rotina de trabalho que resultará, na década de 1780, na criação da Irmandade de Santa Cecília, voltada para os professores de música. Seu objetivo era ordenar a vida dos irmãos e zelar pela sua vida profissional; dela nos ocuparemos oportunamente.

As confrarias de Nossa Senhora do Rosário e a de São Benedito dos Homens Pretos, duas irmandades eretas separadamente no século XVII, juntaram-se numa só entidade, reunindo o nome dos dois oragos, ainda na velha Sé de São Sebastião, para fortalecer-se diante dos desentendimentos com o cabido. No século seguinte, em terreno doado, na rua da Vala, a irmandade levantou uma capelinha onde, em 1739, vem abrigar-se a Catedral que tão mal a acolhera quando na São Sebastião.

Nunca houve bom entendimento entre as duas partes, apesar de o cabido permanecer setenta anos na igreja dos Irmãos “do Rosário” que eles deixaram em 1808. Destaca-se essa irmandade pela posição altaneira que tomou, em 1746, defendendo para os seus músicos o direito de cantar na igreja – que era deles – as músicas por eles escolhidas, contra a vontade do mestre de capela da Sé.

O ambiente musical do Rio de Janeiro, ao findar o século XVIII, não era propriamente inexpressivo, na medida cabível a uma cidade colonial distante centenas de quilômetros dos grandes centros de cultura da Europa, e ainda separados por um oceano. Orquestras funcionavam – a da Catedral e Sé – e o incontável número de pessoas filiadas às irmandades assumia com orgulho e dignidade a realização musical, relevante na vida dessas confrarias.

Surpreende, por isso, a constatação de não ter sobrevivido qualquer vestígio do que foi produzido pelos participantes dessa realidade.<sup>19</sup> O extravio da documentação pertinente não permite avaliar o nível da música que

se fazia na Catedral, nem sua categoria, nem os meios sonoros utilizados. Sabe-se, por exemplo, que a “muzica” fazia-se então com quatro meninos e um organista. A participação de tenores e baixos seria excepcional, em ocasiões solenes. Desacompanhadas da documentação musical teria ficado perdida a oportunidade de traçar uma linha de continuidade na produção – não se ousa dizer linguagem – dos compositores que atuaram no período, bem como no repertório utilizado pelos mestres de capela, as raízes musicais do que representariam os elementos tradicionais de nossa música religiosa. José Maurício teria encontrado no arquivo da Catedral essas raízes e essas tradições musicais, para conhecê-las e desenvolvê-las. E não uma página em branco.

## A CRIANÇA E O JOVEM

Pouco se sabe a respeito dos primeiros anos de vida de José Maurício. A rua da Vala, onde nasceu, situava-se “nos confins da cidade” no caminho para o Valongo, o tristemente célebre mercado de escravos. O canto dos escravos ouvido por José Maurício na infância não marcou sua música, procedimento inconcebível nos padrões sociais da época. Viveu até 1791 na freguesia da Sé.

Uma irmã de Vitória Maria – de nome ignorado – completava o quadro familiar na modesta casa de Apolinário. A partir de 1773, quando desapareceu o chefe da família, a criança ficou entregue aos cuidados das duas filhas da escrava Joana Gonçalves, que demonstram suficiente intuição ao encaminhá-lo na direção certa: proporcionar-lhe aulas de música e favorecer-lhe o desenvolvimento intelectual. A tia desapareceu em 1790.<sup>20</sup> A mãe acompanhou-o e com ele morou até morrer, em 1816.

Se faltam dados essenciais acerca do primeiro período de sua vida, os contemporâneos de José Maurício que escreveram a sua biografia – Januário da Cunha Barbosa e Manuel de Araújo Porto-Alegre – dão a conhecer traços que lhe são peculiares. Porto-Alegre, que define as qualidades musicais como uma “força da natureza”, esclarece: “tinha belíssima voz e prodigiosa memória musical”; “reproduzia tudo o que ouvia”; “improvisava melodias e tocava cravo e viola sem nunca ter aprendido”.<sup>21</sup> “Menino franzino”, escreve Januário da Cunha Barbosa,<sup>22</sup> que confirma a precocidade nas demonstrações da excepcional musicalidade de José Maurício, e não esconde o seu entusiasmo pelos “múltiplos talentos” do futuro compositor, que avultam “muito mais por outros merecimentos que ele soubera adquirir”.

Seria bem criança quando começou a estudar música, “ouvindo lições” de Salvador José, o Pardo. O nome do professor é o do músico mineiro Salvador José de Almeida e Faria,<sup>23</sup> conterrâneo de Vitória Maria e velho amigo da família. Desconhecida embora a sua formação musical e não confirmado fosse compositor ele próprio, não se pode deixar de levar em conta o ser natural de cidade vizinha de Vila Rica, a velha capital da província onde a criação musical alcançara nível bastante alto. Caminham

juntos na vida musical do Rio de Janeiro o mestre e o aluno: em 1784 estão reunidos na fundação da Irmandade de Santa Cecília. Em 1791 Salvador José é testemunha – e o faz com indiscutível consideração – a respeito das qualidades morais, intelectuais e a condição familiar do antigo aluno, quando este decide entrar “em ordens”. Sem menosprezar a reserva de conhecimentos do prestigiado professor que Januário da Cunha Barbosa reconhece em 1830 pessoa “de quem ainda hoje tantos discípulos bem aproveitados se contam entre os nossos melhores músicos”, pode-se avaliar que as disposições musicais do aluno não teriam tardado a esgotar a capacidade de ter algo de novo para ensinar-lhe. Porto-Alegre a isso faz referência, ao escrever que em breve o professor achou-o em condições de “por si só poder continuar os estudos de uma arte que requer, além dos dons naturais, uma prática não interrompida”.<sup>24</sup>

Salvador José não terá representado, para José Maurício, apenas o professor de “primeiras notas”. Foi o músico familiarizado com as tradições musicais no período áureo da criação setecentista em Minas Gerais, cujas bases teóricas e práticas transferiu ao aluno bem-dotado. A resposta aos seus ensinamentos e a experiência do dia a dia de sua vida profissional transparecem como origem da mineiridade – no fundo, na forma, no contexto – projetada nas mais antigas obras do jovem músico. Este não tardará a extrapolar os ensinamentos recebidos em termos de estrutura, de harmonias, instrumentação no delineamento vocal tanto quanto nos elementos técnicos presentes em obras da década de 1790: *Sinfonia fúnebre* (1790) ou nas *Matinas do Natal* (1799), que revelam aspectos novos e a imagem de outra personalidade artística.

Independente das aulas de Salvador José, e eventuais mentores, José Maurício não abdicaria de outros meios de desenvolver suas qualidades musicais na participação – que se pode julgar óbvia – em um conjunto coral, embora não fique claro fosse esse coro o da Catedral e Sé onde cantavam os alunos do Seminário São Joaquim.<sup>25</sup> Funcionando nas vizinhanças de sua casa, e formado por vozes infantis – meninos cantores – para sopranos e contraltos, complementadas por vozes adultas de tenores e baixos, o coro da Sé não deixaria de estimular no menino pobre que nascera músico o desejo de participar desse mundo encantado.

Os alunos do seminário aprendiam “solfa”, canto gregoriano e latim, donde se vê que não somente as qualidades musicais eram beneficiadas nesses estudos. A formação intelectual desenvolvia-se com os estudos que o futuro mostrará compensadores para sua vida, estimulando no intelectual que era por índole o jovem músico a capacitação maior para sentir e

compreender a beleza do canto litúrgico e o sentido profundo do texto, desenvolvendo no futuro mestre de capela o interesse pela música religiosa a partir da familiaridade com o conhecimento do latim.

A participação de José Maurício na estrutura da Catedral e Sé do Rio de Janeiro, não comprovada até então, não tardará a confirmar-se.

É forçoso reconhecer, porém, que se a linguagem do aluno de Salvador José pôde expressar-se além do que caracterizava a música dos mineiros, esse resultado não teria sido alcançado apenas com o passar do tempo, nem do espontâneo desabrochar de sua superior personalidade musical. Novas condições de trabalho propiciando vivência com literatura musical mais atualizada, mas sobretudo a transformação do meio musical após a chegada do príncipe regente de Portugal ao Rio de Janeiro, em 1808, contribuíram para isso. Sem deixar de levar em conta, em primeiro lugar, o seu talento musical.

Chegou José Maurício à juventude com novas aptidões desenvolvidas na prática musical, que lhe serviram de perspectivas para o futuro. Informam os contemporâneos que ele jamais possuiu piano ou cravo; seu adestramento nesses instrumentos teria sido alcançado no dia a dia de professor. Ensinando música e cravo a senhoras da sociedade, em suas residências, José Maurício encontraria oportunidade de exercitar-se nesses instrumentos, ao estudar “com afinco órgão, cravo e viola”, instrumentos que lhe seriam úteis na participação em grupos de igreja, e, quem sabe, também em teatros da cidade. O ponto de partida seria sempre a sua extraordinária intuição musical, porquanto eles foram dominados sem o auxílio de qualquer professor.

No aprendizado do órgão, instrumento de execução mais complexa e iniciação mais tardia, não teria encontrado José Maurício dificuldades para valer-se do exemplo – talvez ainda mais: assistência – dos bons instrumentistas da cidade.<sup>26</sup> Estes eram numerosos e atuavam não só nas irmandades e ordens terceiras; havia nos conventos músicos gabaritados que poderiam assistir ao jovem músico na iniciação ao instrumento para o qual José Maurício era impelido por uma atração compreensível e essencial à prática da música religiosa. Na verdade, não lhe faltaria condicionamento que só poderia favorecer, em ação recíproca, o desenvolvimento de sua personalidade de compositor.

Se José Maurício tornou-se organista respeitado, valem os louvores aos seus dons de improvisador – reflexo de sua imaginação criadora – que muito impressionaram os contemporâneos nos momentos, que não seriam raros, de expandi-la. Nenhuma obra escrita para órgão foi conservada. Os

trechos que sobreviveram limitam-se às partes em baixo cifrado, parcialmente realizadas nas composições em que era instrumento *obligato*.

A formação intelectual de José Maurício acompanhou, paralelamente, sua formação musical, com professores que mantinham inclusive aulas régias de história e geografia. Mais para o fim do século, a entrada em cena de dois professores – Agostinho Corrêa da Silva Goulão,<sup>27</sup> professor de filosofia racional e moral, e padre Elias, mestre público de gramática latina – viriam trazer a José Maurício a oportunidade de complementar sua integral formação humanística. Estudos que atrairiam o jovem músico como uma necessidade de sua brilhante inteligência ou, talvez, como estudos indispensáveis à carreira já entrevista. Após três anos de ensino, ambos manifestam admiração pelo discípulo mal saído da adolescência. Padre Elias considerou-o apto a ensinar a disciplina. A mesma atitude é adotada pelo professor de filosofia, mestre Goulão, que o convidou para ser seu substituto. Em ambos os casos, viu-se José Maurício na contingência de resignar ao convite, por ter a vida profissional voltada para as atividades musicais.

No mesmo período aplicava-se José Maurício a estudos de retórica, o que Salvador José também confirma. Explica-se, portanto, fosse apontado como “Orador” pelo deão da Sé, no processo *de genere*. Estudo que se verifica de insuspeitada significação na personalidade do músico, que voltará a estudá-la aos 35 anos, entre 1802 e 1804, já mestre de capela da Sé, com o mesmo professor, o mineiro Silva Alvarenga.

Ampliada sua capacidade profissional na execução de vários instrumentos, além de utilizá-la, como cantor já de voz adulta para garantir as despesas com a família, certamente não se limitaria às aulas particulares, às igrejas e aos salões a atuação do jovem músico na cidade. Não deve ser afastada a sua participação nas orquestras do Rio de Janeiro, sem excluir o Teatro de Manuel Luís. Nem se pode deixar de admitir nessa perspectiva o vínculo com o “teatrinho de amadores” da rua do Passeio.

Em 1779 – aos doze anos, portanto – é significativo saber que José Maurício assume como professor de música. A informação parte do próprio aluno – Bonifácio Gonçalves – e vem transcrita no processo *de genere*: “a razão de conhecer o habilitando hê por principiar há doze anos a aprender Muzica, de onde houve dele conhecimento”. Assim ficam explicadas as palavras de Januário da Cunha Barbosa, no Necrológio, ao referir-se à “decidida excelência da profissão que desde menino abraçara”.

Personalidade bem dotada e tecnicamente bem apoiada nos estudos e na prática da música, comprova-se desde os primeiros anos da década de

1780 que José Maurício estava preparado para compor. Na verdade, seus 16 anos coincidem com a primeira manifestação no terreno da criação musical. Era o sinal significativo de sua opção para a vida: ser músico. Sua primeira obra foi composta oito anos antes de tornar-se padre: a antífona *Tota pulchra es Maria*, em 1783.<sup>28</sup>

Outro sinal decisivo não tarda: em 1784, a criação da Irmandade de Santa Cecília enriqueceu a vida musical da cidade, conferindo categoria à numerosa classe musical. José Maurício assinou, como fundador, a ata da confraria dos professores de música.<sup>29</sup> Estava consagrado oficialmente professor de música. Tinha 17 anos.

Órgão regulador da vida profissional dos músicos sob a invocação da Padroeira da Música, sua criação representa o reconhecimento social da importância de uma classe numerosa que abrangia cantores, instrumentistas, diretores de música, copistas e compositores numa cidade onde a música fazia-se sempre presente nas comemorações oficiais. Caberá à Irmandade de Santa Cecília, a partir de 1784, zelar pela infraestrutura musical da cidade, os professores de música, seu preparo profissional, e controlá-los.

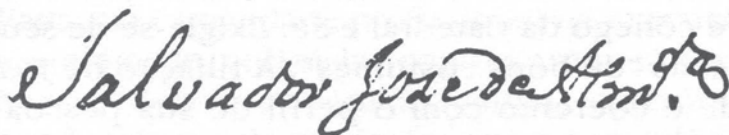
A Irmandade promovia exames para os que desejavam habilitar-se na profissão. “Exames difíceis”, escreverá mais tarde monsenhor Pizarro (José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo – 1753-1830 – autor das *Memórias históricas do Rio de Janeiro*), historiador e cônego da Catedral e Sé. Exigia-se de seus membros fossem pessoas “de bons costumes”. A filiação de José Maurício à Irmandade é coerente com o perfil de sua pessoa: professor desde 1779, compositor desde 1783, os “bons costumes” do jovem músico serão confirmados em 1791 nas declarações das testemunhas do processo *de genere*.

O compromisso da Irmandade de Santa Cecília alcançou confirmação da rainha D. Maria I em 1786. Impunha diretrizes de trabalho, de ganho, deveres e direitos. Os irmãos eram professores de música e entre as obrigações que lhes eram impostas figuravam a anuidade e o respeito às determinações do seu estatuto. Os 33 professores que assinam o compromisso não esgotariam, por certo, o número de músicos em exercício na cidade, mesmo excluída a categoria de religiosos seculares, ou das ordens terceiras. Vários dentre eles estarão ligados à vida particular de José Maurício como pessoas que mais tarde a ele estarão reunidas nos conjuntos de igreja, copiando a música ou executando a obra do mais jovem dos signatários de 1784. Também os futuros padrinhos dos filhos de que José Maurício será pai a partir de 1806 aí se encontram: José Batista Lisboa,<sup>30</sup> José do Carmo Torres Vedras e (possivelmente) Francisco Antônio da Silva. Ainda

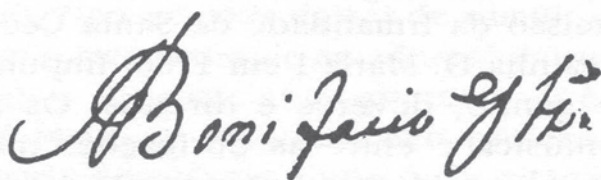
assinam o compromisso o dr. Vitório Maria Geraldo, Luís de Souza Rangel e José de Faria Barros, proprietários de manuscritos e copistas de obras mauricianas mais recuadas.

O ter destinado à Catedral e Sé a sua primeira composição revela trânsito fácil e por certo útil com o mestre de capela da Sé, cónego João Lopes Ferreira,<sup>31</sup> já idoso e carregando muitos anos de sacerdócio. O jovem músico, compositor desde 1783, agora consagrado professor pela Irmandade de Santa Cecília, tem as condições de prestar assistência contínua e, sem dúvida, proveitosa ao mestre de capela a quem iria suceder no mestrado.

Ao assinar a ata da criação da Irmandade de Santa Cecília, José Maurício reunia o seu nome ao do seu professor Salvador José de Almeida e Faria, e ao de seu aluno Bonifácio Gonçalves. (Vide, à falta de fotografia, a assinatura do seu mestre.)<sup>32</sup>



Salvador José de Almeida e Faria



Bonifácio Gonçalves

José Maurício atingiu momento decisivo na década de 1780. Mesmo preparando-se para a vida religiosa e estudando com afincos as disciplinas necessárias para os exames que deveria prestar, a criação musical não foi interrompida. A suposição de que seriam obras compostas para a Sé – o registro no catálogo de J. J. Maciel não deixa dúvida a respeito – alimenta outra: estaria colaborando com o cónego Lopes Ferreira não só no preparo do repertório (e no curso de música), como estimula a ideia da participação



de José Maurício na rotina das músicas cantadas na Catedral e Sé com obras de sua autoria. O catálogo de Joaquim José Maciel registra algumas poucas músicas compostas depois de 1783, data da *Tota pulchra*.

Ladainha de Nossa Senhora a 4 vozes e órgão, composta no ano de 1788.

*Dois hinos* a capela:

O *Redemptor sume carmen*, hino para a procissão da sagração dos santos óleos, a 4 vozes somente, 1789

*Pange lingua* - para a Procissão do ssm<sup>o</sup> Sacramento de 5<sup>a</sup> feira maior. (1789)

Não seria muito, nem as mais importantes realizações dos anos 1780. São apenas aquelas cujo registro sobreviveu, e com data assinalada. Antes de terminar a década, José Maurício conseguiu marcar um ponto alto em sua bagagem de compositor com a produção de obras *a capela* para a Semana Santa.

Peças que chegaram aos nossos dias em cópias precárias, quase todas sem nome de autor e sem data, é longa a história da identificação dessas peças – o que será completado em nota<sup>33</sup> – permitindo assegurar a autoria de José Maurício, e a data aplicada a essas obras.

O anonimato afeta, entre outros, os manuscritos dos *Bradados de 6a fr0 maior*, documento que, além da “Paixão” (Bradados) que dá título a todo o conjunto de obras, inclui os motetos do dia: *Popule meus*, *Cruz fidelis*, *Vexilla regis*, *Heù*, e *Sepulto domino*. O anonimato do documento desfez-se ao encontro da cópia avulsa do *Popule meus* e do *Domine Deus* e do *Vexilla regis* com a autoria devida, medida suficiente para identificar toda a série, ligada entre si pelo estilo, pela liturgia e pela sequência do texto. Sem data, porém. Esta vem lançada em outro documento sem nome de autor, folha avulsa, partiturada, com as quatro vozes nos dois últimos motetos dos *Bradados*.

Produção valiosa, foi dito. Mas não se deve esperar dessas peças *a capela* uma réplica dos padrões do moteto polifônico que um compositor do século XVIII utilizaria dentro da linguagem padrão de sua época. O estilo é harmônico: acordes ou harmonias que definem a tonalidade, não mais a modalidade. São obras que, utilizando os textos da Semana Santa, interpreta-os com simplicidade, mas vive-os à luz do dramatismo de sua personalidade musical. O contraponto como disciplina teria faltado na formação dos compositores brasileiros. Assim como faltaria, também, a realidade prática, o grupo vocal de alto nível que a grande vida musical proporciona.

A última década do século, auspiciosamente inaugurada, representa igualmente o futuro mestre de capela às vésperas de grandes acontecimentos em sua vida. Aos 22 anos, a criação das peças *a capela* a que acabamos de dar atenção, impressionam talvez menos a cidade colonial do que a composição de uma obra puramente instrumental: a *Sinfonia fúnebre*.<sup>34</sup> O interesse da peça, reunindo naipes instrumentais organizados na composição de uma obra de caráter específico, ampliou muito seu prestígio de compositor. Neste momento a diversificação do repertório não seria muito grande, e a importância em torno do que se fazia na Catedral ou ao seu redor era o padrão maior, mais significativo da música na colônia.

## A ORDENAÇÃO

Desponta, ao iniciar-se o ano 1791 – 5 de janeiro –, o primeiro sinal em direção ao marco decisivo em sua biografia: a escolha da carreira. O jovem compositor, decidido a fazer-se sacerdote, dirige-se ao juiz *de genere* solicitando seja feita a sua habilitação. Confirmada esta – após inquirições realizadas em Minas Gerais e no Rio de Janeiro –, estará José Maurício em condições de prestar os exames sinodais, nos três atos finais de sua preparação ao sacerdócio.

É indispensável considerar as circunstâncias vitais da personalidade de José Maurício para ajuizar das razões que o teriam levado, com tanta antecedência, a preparar-se nas disciplinas em que deveria prestar esses exames antes de tomar a decisão. No momento de manifestar oficialmente o desejo de “tomar estado”, ou “entrar em ordens”, José Maurício – de acentuada formação religiosa – já se revelara compositor, além de professor de música. Já era um profissional. A escolha da carreira, apontada como refúgio para alcançar *status* compensador à sua condição de mestiço, e pobre, parece refletir, na realidade, atitude bastante positiva ao revelar o empenho que o movia: realizar sua personalidade no campo da música.<sup>35</sup>

Para José Maurício, ex-menino de coro, familiarizado em latim tanto quanto no repertório e nos ritos das cerimônias religiosas, e que desde 16 anos compunha, o ingresso aos 25 anos na carreira que satisfazia vários aspectos de sua rica personalidade, ampliando sua mui louvada instrução, facilitava suas aspirações mais profundas. Essa escolha tem sentido bastante claro: era a porta aberta para o compositor, a oportunidade que se oferecia ao regente; era, enfim, o primeiro passo em direção ao mestrado na Cathedral e Sé, a qual estava tão profundamente ligada ao músico e, também, ao orador sacro.

No requerimento ao juiz *de genere*, José Maurício expõe com clareza as razões de sua escolha: o desejo de ingressar na vida religiosa acompanhou-o sempre, e para isso orientou seus estudos. Significa, em suma, que a intenção de entrar em ordens fora longamente preparada:<sup>36</sup>

Diz Jozê Mauricio Nunes Garcia, natural e batizado na Cathedral desta Cidade, filho Legitimo de Appolinario Nunes Garcia, Pardo Liberto, natural, e batizado na Freguezia de N. S<sup>ra</sup>. da Ajuda da Ilha do Governador; e de sua molher Victoria

Maria da Cruz, parda Liberta, baptizada na Capella de S. Gonsalo do Monte filial da Fregu<sup>a</sup>. de N. S<sup>ra</sup>. de Nazareth do Bispado de Marianna; que elle tem summo desejo de seguir a vida eclesiástica; e p<sup>a</sup> esse fim se tem applicado á Arte da Muzica, à Lingoa Latina e á Rhetorica, com o intento de servir a Deos no mesmo estado: e porque para o conseguir lhe hé necessário fazer a sua habilitação = de genere = e só espera ser admittido por V. Ex<sup>a</sup>. R<sup>ma</sup>.

Pede a V.Ex<sup>a</sup> R<sup>ma</sup>. seja servido admittir o Supp<sup>c</sup>. a fazer sua inquirição, nas origens de seos ascendentes, para poder conseguir o estado, que pertende.

E.R.M.

Entre o pedido de habilitação e a realização dos exames interpunha-se a comprovação dos sentimentos católicos dos seus ascendentes. No caso de José Maurício foi longo o período – 25 de janeiro a 25 de junho de 1791 –, mas permitiu reconhecer, tanto do lado paterno como do materno, a fé católica que havia levado ao batismo duas avós escravas.

Já foi ventilado no capítulo Raízes, o longo processo *de genere* desenvolvido em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, de acordo com a naturalidade de cada uma das avós de José Maurício. As inquirições na cidade natal do habilitando centraram-se, naturalmente, nas pessoas mais próximas: seus pais. Mas é sobretudo o próprio José Maurício – sua formação, suas tendências, seus estudos – o assunto mais em foco. Ao longo do processo resalta com nitidez a figura da criança que sempre viveu em “bons costumes”, do adolescente “morigerado” que ensinava música. Evidenciou-se a estima de quantos o conheciam e sobre ele prestaram depoimento. Inclusive autoridades eclesiásticas.

Ao contrário das testemunhas de São Gonçalo do Monte, as que foram convocadas no Rio de Janeiro para prestar informações sobre José Maurício e seus pais eram pessoas qualificadas:<sup>37</sup> um oficial da Alfândega, um capelão cantor, o porteiro real da Fazenda, vários sacerdotes, e ainda seu primeiro professor de música – Salvador José de Almeida e Faria – assim como Bonifácio Gonçalves, aluno seu ao findar os anos 1770. Mais tocante é o testemunho de Antônio Francisco Barbosa. Conheceu Apolinário e também Vitória Maria “desde que chegou de sua Pátria”. Indagado de possível “infâmia ou pena vil”, respondeu: “não seria capaz disso, por ser de boa conduta e bons costumes”. Eram pessoas que o conheciam “desde sempre”, ou “há mais de dez anos”, ou vinte, ou a seus pais “ainda sendo solteiros” como Salvador José, antes do nascimento do filho. São acordes todas as referências à personalidade do jovem e à sua “boa inclinação”, vivendo em companhia da mãe e “sujeito à sua doutrina e obediência”. Tal é o retrato traçado pelas pessoas que com ele conviveram – e com seus pais – em palavras que dizem

respeito, não à sua inteligência ou musicalidade, mas à pessoa do futuro sacerdote. Mais do que informações biográficas, são depoimentos que caracterizam a formação moral do adolescente estudioso que vivia no Rio de Janeiro e o jovem de 24 anos às vésperas de vestir a batina de sacerdote.

Bonifácio Gonçalves adianta que José Maurício “sempre mostrou muita religiosidade, ainda na idade da puerícia”. Salvador José, mais ligado à família, entreabre um pouco mais a cortina aludindo aos estudos de “Música, Filosofia e Retórica” e informa que Apolinário Nunes Garcia vivia do seu ofício de alfaiate. “Com bom crédito”, acrescenta a testemunha Antônio Francisco Barbosa.

O depoimento das testemunhas não alcançava, porém, o limite das exigências do processo de habilitação. Erguia-se diante de José Maurício outra dificuldade a ser vencida, ou justificada: o problema da raça, olhado como defeito para os futuros sacerdotes. Razão por que, ao mesmo tempo que formaliza em ofício o seu desejo de ingressar na vida religiosa, José Maurício que qualifica de “irregularidade” o defeito de cor, dirige-se ao bispo, solicitando a indispensável licença “justificativa” desse “defeito”, sem a qual não lograria habilitar-se.

O assunto dá margem a impressionante episódio de sua biografia, a partir da petição dirigida ao bispo. No documento, José Maurício chega a assumir uma atitude de desafio, desencadeada num momento de altivez pelo “filho de pretos”, representante de raça socialmente menosprezada, que ele contrapõe à sua condição intelectual alcançada em estudos perseverantes e de alto nível, à sua preparação em música e aos “bons costumes” que todas as testemunhas lhe reconhecem. É quase uma palavra de negritude exposta em inquestionável tom de oratória, palavra apoiada em lógica irretorquível que deixa entrever, no aspirante ao sacerdócio, a personalidade forte de quem defende um direito que julga caber-lhe. Ao mesmo tempo, ele espera da “benigna piedade” do bispo a autorização para fazer as mais diligências de estilo que lhe permitirão prestar a Deus bons serviços no estado de sacerdote. Neste sentido José Maurício manterá sua palavra no embate que terá de sofrer com os portugueses, na humildade com que recebe os ataques de músicos e ministros da Igreja.<sup>38</sup>

A resposta à sua petição – a sentença – coube, por indicação do bispo, ao deão da Sé, doutor Francisco de Gomes Villas-Boas. Ao julgá-la, o deão traz à luz o pensamento da Igreja sobre o problema do jovem que desejava ser sacerdote. Vale acompanhar a sequência iniciada com a petição; a magna importância desse documento justifica a transcrição, embora parcial, que segue:

Diz José Mauricio Nunes Garcia natural e baptizado na Cathedral desta cidade, filho legitimo de Apolinário Nunes Garcia e de Vitória Maria da Cruz, pardos Libertos, que ele para... ser dispençado da cor e merecer de Vossa Excelencia a dispença quer justificar os itens seguintes: Que elle é (...) filho legitimo dos Pays assima declarados, pardos, filhos de pretos, os quais derão boa educação ao Justificante. Provará que este mesmo desde a sua infancia teve vocação para o estado Sacerdotal, e para melhor poder conseguir se tem aplicado aos estudos de Gramatica, Retorica e Filosofia racional e moral, e arte da Muzica. Provará que o Justificante tem vivido com regularidade nos seus costumes sem nota alguma, e espera Sello athe o fim de sua vida, (...) ser temente a Deos, e obediente as Leys. Provará que o Justificante não desmerece esta graça não só por não estar incurso em alguma irregularidade que a do *deffeito da cor...* digo suspenção e excomunhão, como porque espera da benigna piedade de Vossa Excelencia esta grande esmolla com a qual poderá fazer as mais deligencias do estillo. Pede a Vossa Excelencia queira dignar-se admitir o Justificante a justificar as premissas e justificadas de [...] com o Suplicante do defeito da cor por serem seus Pays pardos filhos de pretos, visto que Vossa Excelencia tem esta facultadde, a qual espera o Suplicante na misericórdia do Senhor possa bem aproveitar lhe fazendo a Deos bons Serviços no estado Sacerdotal, remetendo para esse fim ao Muito Reverendo Dr. Provizor na forma do estillo.

A petição é peça fundamental no julgamento da personalidade de José Maurício. A altanaria com que ele chama de “irregularidade” o defeito de cor, a insistência em dizer que “provará” ser capaz de prestar “bons serviços” a Deus no estado de sacerdote, apesar do “defeito de cor”, revela, no tom oratório em que se expressa, as qualidades de um orador, título que lhe é aplicado pelo deão da Sé na sentença em que julgará a petição. Deixa também entrever o homem de formação humanística e a barreira que significava, para os seus sonhos de músico, o preconceito da cor. Altanaria vencida mais tarde, por força da humilhação constante que sofria na corte e do menosprezo pelo que ele tinha de melhor, a sua arte, em razão de ser “filho de pardos” e sua mãe “filha de pretos”.

A sentença do deão, que se segue no processo, à petição, fala com pleno conhecimento de causa e resume as fases do mesmo:

Vistos estes autos Suplica do Orador Justificante, Documentos juntos, testemunhas... Mostra-se que o Orador he homem pardo, filho Legitimo de Apolinário Nunes e Vitoria Maria da Crus, também pardos ainda que descendentes de pretos e que tantos os Pays do Justificante Orador como este tem vivido com muita christandade e o mesmo Orador é bem morigerado, e com muita vocação desde seus tenros anos, para o Estado Ecclesiastico e com muita aplicação aos Estudos de latinidade, Retórica e Filosofia, que por todas estas boas qualidades virá a Ser muito util á Igreja. Como porem pela Constituição da Bahia, que foi

adoptada neste Bispado não são admittidos os descendentes de pretos, por isso necessita o Orador de despença para poder habilitarse para o dito Estado e assim recorre a Sua Excelencia Reverendíssima para o despençar do deffeito da cor, que padece, e pelo mesmo Excelentíssimo Senhor dignamente<sup>39</sup> foi admittido a justificar o sobredito e remeter-me a mesma supplica folha duas para o fim pertendido, nos quaes termos está o Orador no de merecer a graça implorada: por que o Supposto de Direito *Canonico sejão repelidos os Neophitos* de pouco tempo convertidos a fé católica, ainda estes mesmos são admittidos pelo mesmo direito ao Sacerdocio se derem boas provas de sua perseverança e como o Orador não he Neophito nem filho de algum, ainda que Seus Pays delles descendão, não pode comprehenderse nessa proibição e muito mais sendo Constante a sua boa conduta na observancia da Ley e Preceitos de Sua Magestade, digo, e Preceitos da Santa Madre Igreja sem que obste ao referido a despoisição do Concilio Tridentino Sess. vinte e três de ref. Cap. Setimo, emquanto ordena que os que houverem de Ser promovidos a Ordens alem de constar da sua boa indole, vida e costumes, devão ser de boa geração, porque esta determinação procede em conformidade dos Sagrados Canones, isto he que sejão taes, quaes não sejão repelidos pelos Sagrados

Canones e por isso não obsta ao Orador Justificante assim como não pode obstarlhe a Constituição da Bahia, porque ella neste Bispado não he praeceptiva, he somente directiva, e por isso ainda que podesse entenderse como boa não impede a despença. Portanto, pelas Faculdades a Sua Excelencia Reverendíssima competentes e a mim comettidas julgo ao Orador Justificante hábil para ser admittido, sem embargo do deffeito declarado, o dispenço, ohei por dispençado delle para o referido fim e mando se lhe dê Sentença pagos os Autos. Rio quatorze de junho de milsetecentos noventa e hum, Francisco Gomes Villas Boas.

A brilhante sentença do deão da Sé, declarando habilitado José Maurício Nunes Garcia à carreira sacerdotal foi ajuntada aos autos em 16 de junho. Suas palavras, que nas próprias entrelinhas dos preceitos da Igreja encontram o meio de acolher o pedido de José Maurício, evidenciam que as autoridades eclesiásticas já tinham pensamento formado em torno da pessoa do habilitando, e que esse pensamento era positivo, na medida em que à condição religiosa é acrescentada a avaliação intelectual.

Aos 29 dias de junho eram entregues os autos com os seus despachos e certidões e dados como publicados pela mão do escrivão da Câmara Eclesiástica. Estava José Maurício habilitado a fazer prova perante examinadores sinodais, o que será realizado em três etapas, a partir de setembro do mesmo ano. Os “livros de matrícula de ordinandos” – L<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, fl. 1, n<sup>o</sup> 7 – informam com precisão esses acontecimentos: o primeiro é a matrícula em 7 de setembro de 1791 para os exames, que seriam “prestados no Seminário Teológico”:<sup>40</sup>

José Mauricio Nunes Garcia, natural desta cidade, filho legítimo de Apolinário Nunes e de Victoria Maria da Crus. Dispensado em interstícios e defeito de cor.

José Maurício confirma esse passo na carreira sacerdotal com a entrada, na mesma data, na Irmandade de São Pedro dos Clérigos.

No dia 17 de dezembro do mesmo ano o já tonsurado diácono inscreve-se para novos exames. Finalmente, em 3 de março de 1792, vencidos os exames da última etapa, José Maurício é “promovido a ordens” e está preparado para celebrar a primeira missa, realizada no palácio do bispo, palácio da Conceição, provavelmente diante da bela imagem da padroeira – hoje no museu de Arte Sacra de São Paulo. Tinha o novel sacerdote 25 anos.

Uma exigência da Igreja para os que se habilitassem sacerdote – possuir patrimônio – fazia-se necessário. O problema de José Maurício, de família pobre, foi resolvido pelo comendador Thomás Gonçalves, abastado comerciante na rua do Mercado, pai de um seu “condiscípulo” que lhe faz doação de uma casa na rua das Marrecas, então chamada “das Bellas Noutes”.<sup>41</sup> Nessa casa, alguns anos mais tarde, será instalado o curso de música do qual o padre José Maurício será professor durante quase 28 anos.<sup>42</sup>

É válido questionar, neste momento, a vocação de José Maurício para o sacerdócio. Sem dúvida, o fundo religioso era autêntico no jovem sacerdote e disso dará sempre provas. Não seria, porém, apenas ou exatamente este o motivo que o impeliu para o sacerdócio. Afirmar-se na profissão de músico – compondo, tocando órgão, ensinando música, regendo – era o caminho para onde convergiam seus mais altos sonhos. É possível que a já entrevista atração para a oratória tivesse a sua parcela na decisão. Porém, sem deixar dúvidas, era a opção de natureza musical a que o levava por esse caminho, e José Maurício assume integralmente essa opção.

A sobrecarga de estudo para os exames sinodais que tinha pela frente não lhe teria deixado, em 1791, tempo suficiente para dedicar-se à composição, nesse caso uma única obra é assinalada – o *Te Deum* pela “feliz chegada” de D. Luís de Vasconcelos a Portugal, aonde fora entregar o posto ao seu sucessor<sup>43</sup> – e será compensada nos anos que se seguem à sua ordenação, até 1798.

A grande conquista do jovem sacerdote, além das facilidades sociais, ele as encontraria na própria Sé: ampliavam-se as condições de melhor servi-la, ali colaborando mais intensamente antes mesmo de ser mestre de capela. Não se limitava a compor, tocar eventualmente ao órgão, ou na orquestra, reger e dar assistência ao mestre de capela. Isto fica evidente, por



volta de 1795, ao ser encarregado de ensinar no Curso Público de Música instalado na rua das Marrecas. Colocado o seu preparo musical a serviço do que, na época, podia substituir a formação professoral, José Maurício, músico por vocação, professor desde 1779 e agora professor do curso onde cumpria atribuição do mestre de capela, ganhava importância e estabelecia o sinal mais positivo de seu vínculo com a Catedral e Sé.<sup>44</sup>

Grande serviço prestou à vida musical do Rio de Janeiro esse curso, apesar da precariedade do seu aparelhamento. Não dispunha de instrumento adequado às necessidades didáticas das aulas: piano ou cravo; o professor tinha como único apoio uma “viola de arame”, que passava de mão em mão.<sup>45</sup> Muito importou para o bom resultado desse curso a complementação prática segundo o sistema vigente de ensino: habituar o aluno à prática musical simultânea, incentivando-o ao estudo de alguns instrumentos, ou fazendo-o cantor em coro. Fato confirmado pelo inspetor da capela em 1822, que José Maurício “aumentou com os seus alunos o número de cantores da Sé”. Toda uma geração de músicos irá sentar-se nos seus bancos: futuros professores, cantores, músicos de orquestras, compositores, importantes personalidades da administração da vida musical da cidade que ao longo do século XIX vão ocupar posição de relevo no Rio de Janeiro.<sup>46</sup>

O período de sua vida no “após 1791” encontrará o recém-ordenado sacerdote pronto para ocupar o posto máximo na vida de um músico do século XVIII: o de mestre de capela. Fase de grande produtividade no terreno da criação musical. Interessa observar que nesse momento começa a ser organizado o arquivo da Catedral. Trinta e duas partituras, aproximadamente, são destinadas à rotina da igreja, em que se procura atender com obras diversificadas ao funcionamento da Catedral: uma série de graduais, antifonas, *Vésperas das dores* – todas com orquestra – e ainda outras com acompanhamento de órgão: *Vésperas de Nossa Senhora*, *Vésperas dos apóstolos*, salmos avulsos, *Magnificat* a quatro vozes somente, e obras para a Semana Santa: dois Miserere (para quarta e quinta-feira) e outras peças para o mesmo *tempore* enriquecem sua bagagem até 1798. Não sobreviveu a missa registrada por J. J. Maciel: *Missa para as pontificais da sé*, em 1797, a primeira de que se tem notícia.

A enumeração tomou por base manuscritos localizados, obras datadas e citações também datadas. A fonte – salvo menção especial – é o catálogo de J. J. Maciel, o que as coloca no âmbito da Catedral.

O estilo dessas obras faz reconhecer que, embora transitório, é significativo na apreciação global do compositor, em confronto com obras

de escrita mais tardia. Numa visão *a posteriori* pode-se dizer que elas representam o estilo setecentista mauriciano. Nas harmonias escolhidas a escrita é discreta. Numa visão incipiente, sem dúvida, evoluirá pelos caminhos do pré-classicismo italiano para obras mais afirmativas, ainda no século XVIII. A medida das qualidades do compositor poderá ser avaliada no século XIX.

Que assim procedesse com a autorização, ou por incumbência, das autoridades eclesiásticas, nessas obras que obviamente vinham preencher um vazio na Catedral predomina o propósito de compor para o repertório da Sé, enquanto mantinha-se no posto o cônego Lopes Ferreira, que o ocupou até 1798. As obras que José Maurício compôs para a Semana Santa de 1798 foram a última contribuição para o repertório da Sé antes de ser expedida a portaria que o tornava mestre de capela.

## O MESTRADO

Aproximava-se do fim, a esta altura, a vida do mestre de capela cônego Lopes Ferreira. Com 28 anos de mestrado, pesaria nos seus ombros todo o tempo que ensaiou, tocou órgão, dirigiu a música nas cerimônias da Capela. Compôs? Difícil a resposta a respeito de um mestre de capela de quem não se encontrou nenhuma página positiva de música de sua autoria, pelo menos até agora. Ter-se-iam perdido, como ocorreu com a dos seus predecessores. A suposição de que tivesse quem eventualmente o substituísse não deve ser afastada. O cônego Lopes Ferreira tinha às mãos o padre José Maurício, cuja capacidade deveria conhecer desde muito tempo, talvez menino, que atuava na Sé, dirigia o curso da Sé e em 1798 já carregava uma bagagem de pelo menos três dezenas de composições, supostamente para a Sé Catedral, algumas bastante importantes.

O cônego Lopes Ferreira desapareceu no dia 4 (ou 5) de julho do mesmo ano, na rua da Vala, onde morava.<sup>47</sup> O livro de óbitos da Catedral registra o acontecimento, assim como o Sacramento, e a Irmandade de São Pedro, o que dá margem a pequena diferença de data.

Dois dias antes, em portaria do bispo José Joaquim Justiniano, fora indicado para o posto o padre José Maurício Nunes Garcia. O Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (Catedral) registrou o fato nos seguintes termos:<sup>48</sup>

Aos dois de julho de mil setecentos e noventa e oito se passou portaria de M<sup>e</sup>. de Capela da Sé ao Padre José Mauricio Nunes Garcês na f<sup>a</sup> que se acha registrada no L<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>, f. 155. De que se fez este registro. Eu o p<sup>e</sup>. Manoel dos Santos e Souza Escri<sup>am</sup> da Camara o subscrevi e assinei.

Não deixa de ser estranho o “Garcês” grafado pelo mesmo escrivão que sete anos antes acompanhara de perto a tramitação do processo *de genere* em que se habilitara o sacerdote. O fato insólito de antecipar-se a portaria ao falecimento do titular – provavelmente por doença grave e sem solução à vista – pode ter sido decidido pelas autoridades eclesiásticas para oficializar posição que já exercia na Igreja, em caráter officioso, o jovem compositor nos trabalhos da Sé. Credenciais suficientes tinha-as José

Maurício para justificar a indicação. Não só pelo preparo técnico, mas a vinculação à velha Sé, junto ao velho mestre, ou no seu lugar, substituindo-o quando necessário como compositor ou como regente, tornavam-no a pessoa a ser escolhida, sem hesitação, no caso de desaparecimento do cônego Lopes Ferreira.

Assumia o padre José Maurício Nunes Garcia o mestrado na Sé, que ocupará até o fim da vida entre momentos de grande alegria e profunda decepção. Naquele momento, realizava o seu sonho, que reunia o músico que iria compor para a Catedral e aí dirigir as suas obras, e o orador na mesma pessoa.

Como mestre de capela cabia-lhe também responder perante o Senado da Câmara pela “música” que acompanhava as funções anuais de acordo com o calendário litúrgico preestabelecido. O elo, como ato administrativo, entre José Maurício e as autoridades do Senado, fazia-se através de “arrematações” que diziam respeito a determinadas festas: São Sebastião, Corpus Christi, Visitação de Nossa Senhora, São Francisco de Borja. Além dessas cerimônias, era igualmente do Senado a responsabilidade por eventuais ocorrências na família real – casamentos, batizados, mortes – ou na própria colônia, inclusive posse de vice-reis, falecimento de pessoas gradas.<sup>49</sup> Uma das primeiras arrematações fora da rotina coube ao *Te Deum* em ação de graças pelo nascimento de D. Pedro I, nosso primeiro imperador, em 29 de novembro de 1798. José Maurício recebeu 33\$280 pela “função”.<sup>50</sup> Tudo assinalado em cerimônias religiosas, do que resultavam perspectivas artísticas bastante razoáveis em cada ano, nas quais o mestre de capela não era apenas o arregimentador e ensaiador, mas o regente e, eventualmente, o compositor.

Os assentamentos administrativos genéricos e abrangentes desses atos limitavam-se, na maioria dos casos, a simples referência à “Música para as Festas do Senado”, o que não permite identificar as obras que lhes corresponderia como graduais, matinas ou vésperas, em manuscritos que porventura hajam sobrevivido.

Em 1799, José Maurício ingressou na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Até então concentrara em duas irmandades o sentido profissional que o conduzia: a Irmandade de Santa Cecília, “confraria dos professores de música”, e a Irmandade de São Pedro dos Clérigos, desde 7 de setembro de 1791. Não o fizera antes, certamente pela oposição entre o Cabido e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Em 1799, já mestre de capela, afastadas as razões de oposição, José Maurício pôde filiar-se à Irmandade

onde o Cabido se abrigara sempre, até então. Estranha-se, porém, não haja composto alguma obra dedicada aos oragos da Irmandade.

A funcionalidade – no sentido de adequação da obra à liturgia – será um traço perseverante na sua música, nesse período. Chega a ser, em muitos casos, obstáculo à sua presença artística – como a música de Mozart ou de Haydn.

São obras construídas num esquema em que a alternância do canto gregoriano e o coro – ou a orquestra – não têm a necessária agilidade que se pressupõe existir entre partes concebidas para o funcionamento harmônico dos grupos estabilizados.

Duas obras bastante significativas compostas em 1799 refletem aspectos antagônicos – a austeridade e a graça – da criação do mestre de capela ao findar o ano de 1799: o *Ofício para defuntos*, a *Missa de requiem* e as *Matinas do Natal*. O primeiro traz no título a homenagem aos membros do Cabido, mas pode ter sido composto em memória de seu predecessor no mestrado da Sé, cônego Lopes Ferreira.<sup>51</sup>

As *Matinas do Natal* vivem a atmosfera alegre, festiva, na simplicidade da comemoração natalina. Os textos evocados nos oito responsórios são momentos de louvação, de alegria pelo Natal que chega. O *andante* do 3<sup>a</sup> responsório – “*dicite, annunciate*” – representa um momento de felicidade para a música brasileira, no solo de soprano que se expande na transposição espiritualizada de uma modinha: “dizei, anunciai o que vistes”.

A realização desse trecho faz pensar nos limites e nos compromissos entre a formação europeia que o compositor assimilou, e o sentimento nacionalista que ele vivenciou. O que não pode ser olhado com indiferença no contexto artístico e temporal de uma obra composta para o último Natal do século XVIII, no Brasil colônia.

## O FIM DO SÉCULO: O ORADOR SACRO E A MANIFESTAÇÃO PROFANA

Dois caminhos contrastantes partindo da mesma rica personalidade dão sinais positivos antes de findar o século XVIII: a manifestação profana e a imagem do orador sacro. A deficiência de documentação pertinente impede seja devidamente aquilatado o seu valor no contexto da multifacetada estrutura intelectual do padre José Maurício. O impulso interior que o impelia para uma direção – ou para outra – tinha o momento exato de exercer-se, na medida em que cada uma delas exigia da sociedade apoio específico e oportuno para sustentar-se e desenvolver-se: a capacidade oratória e a liberdade de expandir seus sentimentos nativistas através da música religiosa.

No fim do século XVIII, o movimento da intelectualidade no Rio de Janeiro sofreu novo impulso com os trabalhos da Sociedade Literária, que nos dois sentidos teve ação sobre José Maurício. Ativa em duas fases (1786 e 1790 como sociedade científica), renascida em 1794 como literária, dela faziam parte intelectuais ligados ao bispo, entre eles Manuel Inácio da Silva Alvarenga, seu professor de retórica antes de o ser no início do século XIX. A participação do padre José Maurício nas tertúlias da Sociedade Literária é discutível e só encontra eco nos nomes das pessoas a que esteve realmente ligado.<sup>52</sup> Acusada de envolvimento político não favorável aos interesses da coroa portuguesa, a Sociedade foi dissolvida em 1794 por ordem do vice-rei, conde de Resende. Seus integrantes ficaram presos até o indulto de D. Maria I, em 1797.

O convívio com os membros da Sociedade Literária foi marcante, na década de 1790, para a formação de José Maurício. O nativismo em sua personalidade teria tido por certo o estímulo dos ideais do poeta Silva Alvarenga.<sup>53</sup> Mineiro de Ouro Preto, em quem não faltariam vínculos com os intelectuais da Inconfidência, nem a tristeza com que considerava a “inculta Pátria minha”, seria surpreendente, para a época, aflorasse na música do compositor carioca esse toque de brasilidade em sua música religiosa.

Não serão aspectos muito ventilados na fisionomia cultural do padre-mestre a do orador sacro que efetivamente o foi, tanto quanto a do músico animado por profundo sentimento nativista.

A palavra entre todas ilustre de um grande orador brasileiro – frei Francisco de Monte Alverne – deve ser citada na referência em que aprecia o nível dos oradores sacros que se faziam ouvir no Rio de Janeiro. Lembra que D. João costumava dizer: “... possuía no Rio de Janeiro uma seleção de pregadores que não lhe permitiam lembrar os que deixara em Portugal”. Acrescenta Monte Alverne, definindo o valor da contribuição brasileira de modo abrangente, mas com a força de sua autoridade: “Nós podemos afirmar com todo o orgulho da verdade, que nenhum pregador transatlântico excedeu os oradores brasileiros.”<sup>54</sup> Na luta aberta entre brasileiros e portugueses, o ambiente musical da Real Capela seria propício à ferocidade desencadeada pelas incontidas vaidades entre intérpretes. Seria esse o agressivo ambiente que cercava o orador e mestre de capela. Sob esse aspecto – o musical – mais uma vez a voz de Monte Alverne deve ser lembrada quando se refere à Capela: “... serviu de arena onde se mostrou em toda a sua pompa o gênio brasileiro”. A abrangência da palavra de Monte Alverne, embora não cite diretamente o nome do compositor brasileiro – aliás, nenhum nome é citado – não exclui a figura de José Maurício dentre os oradores sacros, músico de cabeça bem estruturada, com estudos de retórica apreciados por seu mestre, Silva Alvarenga, e louvados “talentos fora da música”, como escreveu Cunha Barbosa. É bom recordar que em 1791 o deão da Sé já reconheceria essas qualidades em José Maurício e o aponta no processo *de genere* como “Orador”.

Na mesma linha intervém Januário da Cunha Barbosa, que não esconde, em sua admiração pelo padre-mestre, a preferência pelo orador sacro, e louva o intelectual “que se fez cultivando com zelo e perseverança os talentos com que o dotara a natureza”. Escreve, no Necrológio, o grande tribuno:

Mas a sua gloria, parecendo bem firmada nesta base [da música] que faz a admiração dos nacionais e dos estrangeiros, avulta muito mais por outros merecimentos que ele soubera adquirir, e que não he justo entregar ao silencio dos mortos, mormente quando da sua recordação se pode conhecer que o grande Musico, que ora parece deixar vago e por longos tempos, o lugar que tão dignamente ocupava entre os mais celebres, sabia ajuntar aos conhecimentos da sua Profissão favorita, outros não menos respeitáveis.

Mais adiante, Januário da Cunha Barbosa reafirma o seu pensamento:

Estudou Rhetorica com igual aproveitamento, ouvindo as lições do Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, e deu provas depois de que estava senhor dos preceitos de eloquencia e de que sabia usar deles na exposição de argumentos

de Theologia, a que também se aplicou, *em muitos e excelentes Sermoens que pregou*, depois de se ordenar de Presbytero no anno de 1792. [grifo da autora]

São depoimentos, sim, mas que valem pelo valor da figura que depõe. O que resta da sua oratória, se não foram preteridos ao sabor da imaginação e da inteligência em vez de grafados, limita-se hoje simplesmente aos temas de cinco sermões. Seus títulos estão inscritos na alegoria impressa na folha de rosto das *Mauricinas*<sup>55</sup> do dr. Nunes Garcia: Sermão das Dores, Sermão das Lágrimas, Sermão de Santa Cecília, Sermão dos Santos Inocentes e Sermão de Pentecostes.

Não só a figura do orador sacro é deficiente na documentação mauriciana. Também o é a manifestação profana, não obstante o conhecimento que se tem do cantador de modinhas e xácaras acompanhando-se ao violão. Impressas no século XIX, elas representam um dos aspectos sabidamente marcantes da personalidade do músico de forte veia modinheira. O hábito do sacerdote não lhe abafará essa veia, que tem o seu lado de sensualidade e não o abandonará até tarde da vida.<sup>56</sup>

Ao findar o século, o padre José Maurício fixa residência na zona festiva da cidade. Escreve Taunay sobre os célebres “saraus musicais” da rua das Marrecas, então chamada rua das Bellas Noutes. As novas condições proporcionadas por essa moradia abrem espaços novos em sua obra e em sua vida. Os moradores reuniam-se nas calçadas cantando modinhas e fazendo serenatas, formando nas vizinhanças do Passeio Público o ambiente estimulante para os compositores na expansão do gênero.

A fase deve corresponder não só às três modinhas posteriormente impressas, como admitir que o padre José Maurício haja composto número bem maior do que as três cujos títulos se conhecem. Ter-se-ia perdido o material desabrochado nas calçadas da rua das Marrecas, seja porque fossem obras de vida efêmera, nascidas para viver aquele momento, seja porque, como expansão a meio caminho da música popular, nem todas houvessem sido grafadas.

Três modinhas foram impressas pelo editor Pierre Laforge<sup>57</sup> nas datas seguintes e anunciadas no *Jornal do Commercio*.

*Beijo a mão que me condena* (1837)

*No momento da partida meu coração t'entreguei* (1837)

*Marília, se me não amas, não me digas a verdade* (1840)

A primeira divulgou-se com letra da autoria do dr. Nunes Garcia, segundo anuncia *O trovador*<sup>58</sup> em 1876, fazendo crer que o texto original, anterior ao que foi publicado por Laforge, haja desaparecido.



A segunda talvez represente parceria com o marquês de Maricá.<sup>59</sup> Colaboração não assinalada na fonte:

No momento da partida, meu coração t'entreguei, modinha brasileira, com acompanhamento de piano, composta pelo insigne R. S. P. M. José Maurício Nunes Garcia, preço 160.

A propósito desta modinha cabe referência a um álbum impresso, de que foi encontrado exemplar incompleto. Das modinhas que fariam parte do volume 10 ou 12 – o que era frequente em Portugal e no Brasil – apenas cinco foram conservadas: as de números 1, 2, 6, 8, 10. No exemplar único até agora localizado (Escola de Música, reg. 4132-4137) a folha de rosto inexistente, do que resulta faltar o título, o local e a data da impressão. Também não estão lançados nas páginas os nomes dos respectivos compositores. Apenas o número. Algumas foram identificadas por serem conhecidas. Seus autores são todos contemporâneos de José Maurício, inclusive alunos seus.<sup>60</sup> Na modinha de número 8 o texto utilizado é, precisamente, o que vem anunciado no *Jornal do Commercio* de 23.11.1837.

São elementos que permitem seja atribuída a José Maurício Nunes Garcia a autoria dessa modinha composta sobre texto duas vezes impresso.

As outras modinhas impressas eram peças já conhecidas em unidades avulsas. Leve-se em conta a métrica e as soluções dadas à estrutura da modinha, a audácia na movimentação e o caráter um tanto erudito da peça, que traem o compositor habituado a lidar com vozes tecnicamente trabalhadas. Além da similitude estrutural com outras modinhas de José Maurício.

A terceira modinha principia a ser conhecida no anúncio do *Jornal do Commercio* de 14.2.1840:

**MUSICA.**  
Na imprensa de P. Laforge, rua da Cadeia n. 89, acaba de se imprimir a seguinte modinha, composta pelo celebre compositor flumiense o padre mostre José Maurício Nunes Garcia, preço 160:  
*Marilia, se me não amas,  
Não me digas a verdade, etc.*

## MUSICA.

Na imprensa de P. Laforge, rua da Cadêa n. 89, acaba de se imprimir a seguinte modinha, composta pelo celebre compositor flumiense o padre mostre José Mauricio Nunes Garcia, preço 160:

Marília, se me não amas,  
Não me digas a verdade, etc.

O *trovador*<sup>61</sup> oferece a transcrição integral do texto da modinha, esclarecendo: “Poesia e Música do falecido Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia”. Não deixa de ser curioso o suspirar arcádico do padre-mestre na versão de *O trovador*.

Marília, se me não amas / Não me digas a verdade  
Finge amor, tem compaixão / Mente, ingrata, por piedade.  
Dize que longe de mim / Sentes penosa saudade,  
Dá-me esta doce ilusão / Mente, ingrata, por piedade.

Um exemplar da edição de Pierre Laforge, de 1840, reúne esta e outras modinhas brasileiras e foi localizado na Alemanha, na Bibliotek der Robert Bosch:<sup>62</sup> *Colleção de modinhas brasileiras com acompanhamento de piano / de vários autores*. Rio de Janeiro; Imprensa de música de P. Laforge, rua da Cadêa, n. 89.

A respeito desta terceira e deliciosa modinha e à autoria do texto, que traz novamente à baila o marquês de Maricá, é bom recordar Joaquim Manuel de Macedo.<sup>63</sup> Refere-se o autor a uma moça Chiquinha, chegada de Minas Gerais, de costumes fáceis, que tocava sofrivelmente guitarra e cantava com excelente voz modinhas e lundus. E não havia ninguém, como essa moça mineira, que cantasse com doçura, expressão e requintado gosto a modinha então em voga (1822), em versos do ilustrado filósofo depois marquês de Maricá: *Marília, se me não amas, não me digas a verdade*.

Difícilmente se admitiria, na condição social do Brasil, outra manifestação que pudesse integrar o sincretismo de brasilidade na música brasileira, fora do sentimento seresteiro. A modinha, feita de elementos comuns à música europeia – o texto, a melodia chegada a padrões conhecidos, nascida e desenvolvida sob o signo de um cruzamento de raças – tinha qualidades para ocupar, culturalmente, o espaço que lhe cabia nessa miscigenação. E crescer com ela. São cantos seresteiros que traem na obra de José Maurício o cantador de modinhas e xácaras, e revelam o músico que traz um vulcão dentro de si e se rende a esse gênero meio popular, meio

erudito, fazendo-o aflorar em várias composições religiosas. Os ecos desse gênero na música de José Maurício podem ser vistos como as primeiras manifestações do nosso nacionalismo musical.

## O INÍCIO DO SÉCULO XIX

Ao despontar o século XIX, a personalidade do neto das escravas Joana Gonçalves e Ana Corrêa do Desterro afirma-se como uma estrutura sólida. Sua figura de professor, regente, compositor e orador sacro projeta-se com prestígio crescente na sociedade carioca.

Condicionada embora às necessidades do culto, a produção do mestre de capela abre-se a gêneros mais diversificados, sem contar as prováveis manifestações na área profana. O interesse pela realização puramente instrumental transparece, na virada do século, nas introduções de peças religiosas – veículos abertos à sua fantasia de músico, em contraste com a austera simplicidade da concepção coral – e afirma-se na composição de duas aberturas: a chamada “da Tempestade”, cuja data não se conhece exatamente, mas que foi apresentada por ocasião de um *Elogio dramático* no aniversário do vice-rei D. Fernando de Portugal, que exerceu o mandato de 1801 a 1806;<sup>64</sup> e a *Zemira*, composta em 1803.

Ao fixar a atenção para o momento de transição que se aproxima, a importância da produção setecentista avulta – e no seu conceito estilístico pode-se estendê-la até 1807 – por incidir numa linguagem em evolução livre de influências que pudessem descaracterizá-la, antes que se transforme todo um conceito de música religiosa.

Quarenta obras representam, aproximadamente, a bagagem de José Maurício desde sua primeira composição em 1783. O que cabe aos sete anos focalizados neste capítulo limita-se a seis obras datadas: dois graduais – para a festa de Reis e de Pentecostes – o moteto “a solo”, de 1800, um *Te Deum* para vozes e órgão em 1801, a *Missa em Si bemol*, também de 1801, a *Zemira* em 1803 e a antífona *In honorem beatissimae Mariae Virginis*, com orquestra, composta em 1807. Duas dessas obras são conhecidas em versão não autêntica: a *Missa em Si bemol* e a *Zemira*.

Os originais que serviram à reconstituição dessas duas obras foram entregues a Alberto Nepomuceno e a Leopoldo Miguez e nunca mais encontrados. No caso da *Missa*,<sup>65</sup> o título não foi transcrito por nenhum dos que cuidaram dos manuscritos e de sua problemática, assunto tratado em nota: a indiscutível incompletação da obra – falta a parte de baixo vocal – e o acompanhamento, se por órgão ou orquestra. A *Zemira*<sup>66</sup> é conhecida

através da orquestração feita no fim do século XIX por Leopoldo Miguez e apresentada em 1898 em concerto do Centro Artístico como “Protofonia” de ópera desaparecida, o que nada confirma.

Em 1800, José Maurício compôs o moteto “a solo” para soprano e acompanhamento de orquestra (flautas, trompas, cordas sem viola).<sup>67</sup> Peça de estrutura binária, o moteto é a obra estilisticamente mais rococó no panorama da música do padre José Maurício. Seu preciosismo dinâmico vem exposto na oscilação frequente entre o piano e o pianíssimo, ou na opção em tornar o primeiro tempo do compasso o momento propício aos pianos súbitos, evitando atribuir-lhe um peso que o sobressalto na prosódia latina não compensa.

A antífona de 1807, última obra localizada com data, antes de 1808, e que por essa razão pode ser considerada o encerramento de todo um período de criação musical – o setecentista – mostra que José Maurício, às vésperas da chegada de D. João, mantinha-se fiel aos princípios do Classicismo, com elegância e propriedade. Isso lhe atribui uma posição que será tratada no fim deste capítulo.

O empenho em preparar-se para a função de orador sacro e obter a necessária licença para pregar levou José Maurício a retomar os estudos de retórica de 1802 a 1804 com o professor Silva Alvarenga. Este não poupou os elogios ao aluno, de quem disse ter frequentado suas aulas fazendo “rápidos progressos que raras vezes se encontram”.

Obrigações assumidas em outras fontes de trabalho – compor para a Irmandade de São Pedro e para a Ordem Terceira do Carmo – acrescentam-se nessa fase da vida de José Maurício além de seus deveres de mestre de capela da Sé e do Senado da Câmara.

É estranho constatar-se seja escassa a produção localizada no período, não só em manuscritos tanto quanto em registros nos catálogos antigos. Os compromissos com o Senado eram arrematações rotineiras para as mesmas festas. Não se deve admitir a escassez de obras como decréscimo na produção; o extravio de obras explicará o fato, coincidente nas demais fontes de trabalho.

Admitido na Irmandade de São Pedro como irmão, em 1791, o vínculo como compositor no preparo da música principiou, como na Sé, após o desaparecimento do cónego Lopes Ferreira, que respondia igualmente pela música na Irmandade de São Pedro.<sup>68</sup> O primeiro compromisso com a “música para as festas do dia do Santo Patriarca” evoluiu nos anos seguintes para outras comemorações: registram-se vésperas, novenas, Te Deum, música para as domingos e para a Semana Santa, e ainda missa

de cantochão na quinta-feira Santa. Novas devoções estão assinaladas nos anos de 1807 em diante, alcançando um total de mais de trinta obras o que representa algo de ponderável, lançado no livro 3º da Receita e Despesa da Irmandade. O assunto será objeto de referência no capítulo dedicado a 1811, quando se interrompeu o vínculo entre José Maurício e a Irmandade de São Pedro.

A outra fonte de trabalho – a Venerável Ordem Terceira do Carmo – que desde o século XVIII realizava cerimônias religiosas pela Semana Santa e festas de Nossa Senhora do Carmo (julho) e Santa Teresa (outubro), revelou-se o destino de muitas e importantes obras do padre José Maurício. Deve-se admitir apenas que os entendimentos profissionais entre a Ordem Terceira e o compositor eram mais complicados.<sup>69</sup> Partindo da premissa que Batista Lisboa não era compositor – poderia ser regente, como “professor” que era desde 1784 pela Irmandade de Santa Cecília, e diretor de música, posto que lhe é adjudicado em 1802 –, conclui-se que no caso de José Maurício o irmão andador funcionava como uma espécie de empresário: era o responsável pela obra encomendada e por sua execução. O nome do autor da música não era citado nos livros de despesas; circunscrevia-se aos manuscritos musicais,<sup>70</sup> conservados, não no arquivo da Ordem Terceira, mas no arquivo de Batista Lisboa.

Conquanto seja impossível a comprovação, por ausência de recibos ou quaisquer outros sinais mais expressivos nos manuscritos localizados, todos os casos prováveis de obras compostas para os eventos da Ordem Terceira foram conservados por Batista Lisboa em seu arquivo particular. É o que permite olhar como que um círculo fechado, a composição e o seu destino.

A evidência desses fatos ressalta em coincidências várias: o registro do evento nos livros da Ordem, a composição do padre-mestre para a cerimônia, no mesmo ano, e o manuscrito correspondente, sempre rubricado pelo diretor de música. Os manuscritos que trazem essa rubrica – em 1790, como em 1798, 1807, como ocorrerá em 1813, 1814, 1815, 1816 e 1818 – sinal de passagem pelo arquivo de Batista Lisboa, levantou o véu dos acontecimentos.<sup>71</sup> É essa a engrenagem que se encontra em manuscritos da época, e se repete em 1807, última data antes da chegada de D. João, na antífona para Nossa Senhora do Carmo: *In honorem beatíssimæ Maria Virginis*.

São pertinentes essas observações, tendentes a esclarecer a produção mauriciano nos primeiros anos do século XIX. O trabalho concentrado de José Maurício nas funções que assumiu na Real Capela, a partir de 1808,

impediu durante alguns anos a colaboração com a Ordem Terceira do Carmo.<sup>72</sup>

A rubrica de Batista Lisboa não frequentará manuscritos de José Maurício datados até 1813, quando novas e importantes obras serão compostas pelo padre-mestre, já em outra fase. Igualmente transferidas para a coleção de Bento das Mercês.<sup>73</sup>

É sobretudo a data da composição que faz recair na pequena antífona de 1807, *In honorem beatissimae Mariae Virginis*, última obra com data anterior a 1808, ao mesmo tempo que encerra todo um período de criação musical, o ponto de referência escolhido para o confronto entre as duas fases distintas da linguagem mauriciana: a setecentista e a que está prestes a manifestar-se. O que justifica suas características musicais.

Peça de curtas proporções – 26 compassos –, as linhas gerais da antífona evidenciam que às vésperas da chegada de D. João, em 1808, o compositor mantinha-se fiel à simplicidade e elegância, apanágios do Classicismo, numa composição bem mais modesta do que muitas obras anteriores do século XVIII.

Equilibrada como estrutura, divide-se em vários segmentos: introdução, solo de soprano, coro, interlúdio de orquestra e coda final.

A melodia desenvolve-se com simplicidade, com leve tendência ao cromatismo.

O curto solo de soprano e o âmbito em que se move – intervalo de 6ª maior – não deixa dúvida destinar-se a um tiple.

Toda a gama das harmonias naturais de dominante são empregadas nesta pequena peça: a elas acrescentam-se acordes de sétima por prolongação, a 6ª napolitana e, num caso único que alia traços do passado e um pouco de ousadia, um acorde de 6ª aumentada dá um toque mais vivo. O baixo cifrado é presença constante desde as primeiras obras de José Maurício. Os instrumentos de sopro são tratados com discrição: os metais com a função harmônica peculiar à obra o compositor conservou mesmo em fase mais tardia. A flauta não se limita a duplicar a voz ou instrumento agudo. Tem movimentação própria, bem escrita, graciosa. Partes que têm a envolvê-las o movimento simples onde não falta o interesse, quer no diálogo e movimentação das frases, quer nas articulações instrumentais com notas repetidas, acordes, notas em *staccati* que enriquecem a escrita das cordas.

A antífona de 1807 é a última obra com data conhecida composta por José Maurício no início do século XIX. Alguns meses após a composição desta peça, o aviso da próxima chegada do príncipe regente de Portugal sobressalta a cidade, prenunciando para o Rio de Janeiro o encerramento de

uma fase histórica: o fim do período colonial para a cidade que desde 1763 era a capital da colônia portuguesa na América. O Rio de Janeiro passava a ser a sede da administração da coroa portuguesa.



---

---

---

**SEGUNDA PARTE**  
**(1808-1821)**



## SEVERIANA ROSA DE CASTRO

Antes de abrir espaço para o ano de 1808, quando importante acontecimento sacode a história do Rio de Janeiro, impõe-se breve digressão não musical para assinalar a presença de uma criatura na vida do padre-mestre. Chamava-se ela Severiana Rosa de Castro,<sup>74</sup> era vinte e dois anos mais jovem do que José Maurício e a mãe dos filhos que pesam em sua bagagem sentimental. Prole proibida pela Igreja, não seria cômoda na consciência do sacerdote.

A respeito da descendência do padre José Maurício esclarece o dr. Nunes Garcia, em 1860, que ao tempo do reconhecimento paterno eram “quatro os meus irmãos vivos de pai e mãe”. Palavras que vêm confirmar, não só a pluralidade da descendência do padre, filhos de uma única mulher, como o fato de os filhos de Severiana registrados nos livros de batismo da freguesia de São José serem, realmente, filhos do mestre de capela. O dr. Nunes Garcia acrescenta dados mais precisos com referência a esses irmãos, o que não exclui a ideia de algum outro já falecido, ou de outra origem que não a Severiana.<sup>75</sup>

A alusão aos filhos “vivos” exige referência ao menino nascido de Severiana em 1806 (batizado em 3 de junho) que tomou o nome de José. Teria sido batizado às pressas, pois não teve madrinha de batismo, apenas padrinho; desapareceu antes de 10 de dezembro de 1808, quando o seu nome é dado a outra criança, que será o futuro dr. Nunes Garcia.

Os livros 4° e 5° de batismo da freguesia de São José dão consistência às informações do dr. Nunes Garcia a respeito de seus irmãos, citando nomes. Segue registro abreviado:<sup>76</sup>

1806 - José; padrinho: Manuel Delfim Silva. Batizado a 3.6, L° 4°, p. 332 v.

1807 - Apolinário José; padrinhos: José Batista Lisboa e Victoria Maria da Cruz. Batizado a 29.8, idem, p. 372.

1808 - José; padrinhos: Francisco Joaquim da Silva e Victoria Maria da Cruz por seu procurador José Batista Lisboa. Batizado em 21.12, L° 5°, página 16v.<sup>77</sup>

1810 - Josefina; padrinho: José do Carmo Torres Vedras. Batizada em 3.3, L° 5°, fl. 86v.

1811 - Panfília; padrinho: tenente Manuel Rodrigues Silva; Batizada em 16.9, L° 5°, fl. 163v.

1813 - Antônio; padrinho: Antônio Bernardino dos Santos Ferreira. Batizado em 27.3, L° 5°, fl. 267v.

O dr. Nunes Garcia acrescenta particularidades dessa descendência. Inclui entre os “quatro irmãos vivos à época do falecimento do pai”, duas irmãs em estado de “meia loucura”. Seriam as meninas nascidas em 1810 – Josefina<sup>78</sup> – e 1811 – Panfília, e alude ao irmão Apolinário, nascido em 1807, como “hábil músico e organista”. O nome de Apolinário, juntamente com o do dr. Nunes Garcia, participa da dedicatória do *Compêndio elementar de música* escrito em 1821, quando o padre-mestre passou a ensinar música aos dois filhos.

A esses irmãos juntava-se outro, cujo nome o doutor não cita por força da indisposição entre ambos com razões acumuladas desde a morte do pai: Antônio José Nunes Garcia.<sup>79</sup> Quanto a Severiana, o que pensar dessa criatura capaz de atrair um intelectual da estatura do padre José Maurício, senão admitir fosse dotada de vivacidade, além do natural deslumbramento pelo compositor e possivelmente também pelo orador. Dentre os seus filhos, quatro evidenciaram algum talento: letras, música e medicina. Casada posteriormente com um comerciante – Francisco Rodrigues Martins – Severiana teve outro filho, Severiano Rodrigues Martins, nascido em 1820. Médico de nomeada, cuidou de Gottschalk quando esse pianista e compositor americano contraiu febre amarela no Rio de Janeiro, em 1879. O dr. Severiano morreu em Paris, no ano 1897. Severiana, já viúva, morreu em 28 de maio de 1878 e foi enterrada no cemitério da Ordem 3ª dos Mínimos de São Francisco de Paula, no Catumbi, da qual era irmã.

## A CHEGADA DE D. JOÃO VI

Ao iniciar o ano de 1808, o padre José Maurício tinha 40 anos de idade e dez de mestrado na Sé. Era compositor prestigiado e professor respeitado na cidade. Estava em curso o mês de janeiro quando a cidade foi sacudida por inesperada notícia: a próxima chegada do príncipe regente de Portugal, o futuro D. João VI. Acompanha-o a rainha D. Maria I, a real família, grande parte da corte e a alta administração da coroa portuguesa. Todos a caminho do Rio de Janeiro.

Os preparativos para a chegada são decididos pelo Senado da Câmara,<sup>80</sup> com a previsão de uma cerimônia religiosa na mais bela igreja da cidade – a da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo – situada no Terreiro do Paço, próximo ao palácio dos vice-reis. Não foi escolhida a Sé Catedral, afastada do centro nobre da cidade, instalada em templo mal conservado, com o chão em terra batida, onde os irmãos do Rosário viviam em meio a turbulências e constante litígio com os membros do Cabido.

Semanas mais tarde, outra notícia mais próxima informava a data da chegada – dia 7 de março – e comunicava o desejo do príncipe, logo após o desembarque: dirigir-se à Catedral para assistir a um *Te Deum* em ação de graças pela viagem bem sucedida. Os preparativos já iniciados na igreja da Ordem Terceira do Carmo – armação, paramentos, panaria – foram imediatamente transferidos para a igreja do Rosário.<sup>81</sup> A cerimônia seria realizada com a maior pompa possível, numa igreja modesta. Responderia pela música o grupo da Sé: os capelães cantores para o gregoriano, os meninos do Seminário de São Joaquim para as vozes de sopranos e contraltos, os tenores e baixos e o organista e eventuais instrumentistas. O padre José Maurício, mestre de capela da Sé Catedral, dirigiria, obviamente, o conjunto.

No dia marcado apontou na barra do Rio de Janeiro a esquadra ansiosamente esperada. O desembarque fez-se no dia seguinte, 8 de março, mas a rainha – doente – desembarcaria mais tarde. D. João, o príncipe regente, acompanhado pela corte em grande gala, recebido com a deferência possível, fez a pé o percurso do cais à Catedral e Sé ao som de “tambores e instrumentos músicos” localizados em pontos vários. Fogos de artifício e

o repique dos sinos das igrejas do Rio de Janeiro saudavam o cortejo, que caminhava sobre um chão coberto de areia e ervas odoríferas.

Um coreto junto à rua do Rosário fazia ouvir, nas palavras do padre Perereca,<sup>82</sup> “melodiosas vozes instrumentais como vocais”, entoando hinos de júbilo e louvor a Sua Alteza Real. E assim, cercado de música ao longo do caminho, o príncipe regente entrou na Catedral ao som de uma “grande orquestra”. E é na pequena e humilde igreja levantada pelos irmãos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, que o príncipe regente de Portugal e dos Algarves ajoelha-se na tarde de 8 de março de 1808 para assistir ao *Te Deum* e “agradecer a Deus a graça de havê-lo feito chegar a salvo”.

A cerimônia na Sé coroou as demonstrações públicas de afeto e calor humano do povo do Rio de Janeiro, sentimentos que cercaram D. João nos anos em que permaneceu na capital da colônia portuguesa. Foi também a primeira oportunidade de tomar conhecimento com a realização musical da Catedral onde iria permanecer 13 anos. A alusão direta à música deve-se, mais uma vez, ao padre Perereca:

[...] uma grande orquestra rompeu em melodiosos cânticos logo que entrou S.A.R. com sua augusta família, e ao som dos instrumentos e vozes, que caminhavam pelo santuário, caminhou o Príncipe Regente....

Mais precisamente no tocante à música então ouvida, informa o historiador: “Concluído o hino de graças e cantadas as antífonas *Sub tuum praesidium* e *O beate sebastiane...*”<sup>83</sup>

Comentando *a posteriori* esses acontecimentos, o escrivão do Senado acrescenta:<sup>84</sup>

Jamais se viu nesta cidade tão luzida função: a Igreja Catedral ricamente ornada e também preparada para que se não visse hum bocado de seu interior que não estivesse coberto da mais fina tapeçaria; dous coretos dos melhores músicos e da mais escolhida música [...]

E finaliza:

[...] hum luzido ajuntamento de militares, nobres, eclesiásticos, e sobretudo do Senado da Camara [...] compunham um corpo tão respeitável que parecia o Rio de Janeiro uma nova cidade.

Se D. João deu de imediato atenção ao méritos do mestre de capela é difícil saber. Teria essa oportunidade dias após – 12 de março, sábado – na missa solene em louvor de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Casa Real e Domínios que ele próprio mandou celebrar “pela sua salvação e feliz chegada ao Brasil”. Realizou-se a cerimônia, não mais na Catedral e Sé mas na igreja dos Terceiros, vizinha à capela dos religiosos da Ordem Carmelitana, que D. João já havia dado sinal de que não tardaria a ser erigida em Capela Real. Sucederam-se as cerimônias religiosas pelo mesmo auspicioso motivo. A Irmandade de Santa Cecília com seus músicos e cantores prestou homenagem ao príncipe na igreja do Parto. A função em nome da cidade promovida pelo Senado, prevista pelo escrivão, realizou-se no dia 15 do mesmo mês, na Catedral. Cantou-se na ocasião, “missa solene” e Te Deum “com grande magnificência, quer no ornato da igreja, quer na excelência da música”.<sup>85</sup>

Assim como se observara nas cerimônias anteriores, não há referência ao responsável pela música ouvida nesse dia, sem esquecer que, além das obrigações na Sé, com a responsabilidade das promoções do Senado, o padre José Maurício atuava como regente de orquestra e do coro da Irmandade de Santa Cecília, e provavelmente como compositor.

Ao completar um mês do desembarque no Rio de Janeiro, D. João mandou realizar outra “festa de ação de graças pela sua feliz chegada”, na capela do convento do Carmo. Ofereciam-se ao príncipe regente, desse modo, diversificadas oportunidades de avaliar a qualificação musical do conjunto da Sé e o nível de criação específica, no gênero, de seu mestre de capela, o padre José Maurício.

## OS TRÊS ANOS VIVIDOS NA CAPELA REAL

Em poucos dias D. João pudera conhecer as igrejas mais importantes da cidade e tomar conhecimento do quadro de dificuldades humanas que cercavam o funcionamento da Catedral e Sé. Não apenas o estado decadente do edifício, pouco adequado à pompa que lhe queria atribuir, como Capela Real, mas as dissensões entre os irmãos do Rosário, donos da igreja, e o Cabido nela instalado. O suficiente para fazer nascer a ideia, logo posta em prática, de transferir o Cabido para outra igreja nas imediações do velho palácio dos vice-reis: serviria de capela particular à família real, tradição entre os seus antepassados. A escolha recaiu na capela dos religiosos da Ordem do Carmo, situada entre a igreja dos Terceiros e, de outro lado, o convento da mesma ordem, já requisitado pela coroa para abrigar a rainha.

Na documentação oficial que registrava as medidas da organização social da corte portuguesa no Brasil, a escolha logo aponta. No dia 6 de abril lê-se no Livro de Registros de Avisos IJJ155, página 18, que Sua Alteza Real “baixa à Sua Capela” sábado, dia 9 do corrente, às dez horas da manhã e à tarde, às cinco, onde “se há de celebrar uma Festa em ação de graças pela feliz chegada do mesmo Senhor a esta Capital”. D. João desenvolveu imediatamente a ideia da criação da Capela Real que implicava em uni-la à Catedral, distribuindo-a para estudo aos que administrativamente respondiam pelo assunto.<sup>86</sup>

No decorrer do mês de abril, a ocupação da nova capela de D. João vai progredindo ao sabor de documentos e consultas às autoridades religiosas vinculadas ao assunto. O período que antecede a criação oficial da Real Capela não significa a paralisação dos conjuntos que integravam a música da antiga Sé. A Semana Santa é realizada na capela dos padres carmelitas e, no dizer do padre Perereca, as cerimônias tiveram a solenidade costumeira acrescida pelo “esplendor de três Monsenhores, dois cônegos e cinco beneficiados da Patriarcal vindos com a Família Real, auxiliados por outros sacerdotes da cidade e alunos do Seminário São Joaquim, para isso convidados por Sua Alteza Real”. Foi muito apreciada, nos atos da Semana Santa, a atitude de devoção do príncipe regente, especialmente o “respeito à palavra de Deus e aos cânticos da igreja”.<sup>87</sup>



A decisão de criar uma capela junto ao seu palácio, e sobretudo, de uni-la à Catedral, deveria aguardar a chegada do bispo, o que somente em 25 de abril ocorreu. A entrada solene do bispo D. José Caetano da Silva Coutinho na cidade realizou-se no dia 13 de maio, aniversário de D. João, em cerimônia na Catedral.

Inteirado dos projetos do príncipe regente, que desejava para a Real Capela do Rio de Janeiro fossem reproduzidos quanto possível os ritos e o cerimonial da Patriarcal de Lisboa, logo preparou-se o bispo para viabilizar a execução da delicada tarefa que lhe cabia: integrar no Cabido da Catedral e Sé do Rio de Janeiro os ministros da patriarcal de Lisboa. Já fora incumbido o tesoureiro – padre Elói – de estruturar financeiramente a nova Capela, preparando a “relação das despesas que se poderiam fazer” com a que seria a Capela Real, incluindo o levantamento dos ordenados daqueles que dela deveriam fazer parte.

Cita os músicos vindos com D. João: padre Antônio Pedro e o organista José do Rosário Nunes. Mas é sobretudo o padre Francisco de Paula Pereira que merece destaque pela competência e qualidades musicais evidenciadas.

O trabalho e a responsabilidade do mestre de capela da Sé mantinha-se normalmente, mas não se pode deixar de considerar, nesse momento, um sinal lançado no documento do padre Elói, que pode parecer natural – ou mera insinuação – referindo-se ao padre Francisco de Paula (Pereira) “que pode dirigir a Música e instruir os cantochonistas”.<sup>88</sup> Se o padre Francisco de Paula participou da organização musical da Capela ou lhe foi atribuída qualquer função de “dirigir a música” nesse momento de adaptação aos moldes de Lisboa, não se encontrou comprovação.

A admissão dos ministros brasileiros que compunham o Cabido da Sé do Rio de Janeiro “entre os mais que se houverem de admetir” é encarada pelo padre Elói com tranquilidade, reconhecendo “que não poderiam ser ignorados nem esquecidos” na reformulação da Catedral e criação da Real Capela. Outro documento sem assinatura, porque secreto, mas que obviamente expressava o pensamento coletivo dos ministros da Patriarcal é encaminhado juntamente com o estudo do padre Elói. Diz respeito mais de perto à posição do mestre de capela e representa a resposta à consulta formulada por D. João sobre a fusão da Catedral à nova Capela Real. O objetivo principal da resposta era fazer ver a D. João os inconvenientes de unir num organismo único a Sé à Capela Real. E maliciosamente era sugerido a D. João, uma vez que as circunstâncias econômicas não permitiam erigir a Capela com a magnitude que D. João pretendia, que o

príncipe poderia fazê-lo com menor número de ministros, de maneira a diminuir as despesas. E insinuava que se limitassem os ministros àqueles que haviam acompanhado o príncipe regente. O Cabido do Rio de Janeiro ficava fora, portanto.<sup>89</sup>

Prossegue o documento acrescentando a todo esse maquiavelismo ditado pela insegurança em manter os respectivos postos, um gesto de intolerância e falta de respeito humano, com o qual a argumentação conclui no caso de unir-se a Capela Real à Catedral: “acomodações deveriam ser feitas de maneira a evitar o convívio entre os ministros de Lisboa e os do Rio de Janeiro”. E, muito respeitosamente, faziam ver a D. João:

É preciso refletir que Sua Alteza economisa muito pouco na união das duas igrejas porque fica com o peso das despesas da Fabrica, a que a Sé não pode suprir, e da sustentação dos ministros que não podem ser empregados; e a pequena vantagem que nisso se lucra é contrapesada com o sacrifício da liberdade de sua capela, e com o desgosto de entrar nela alguma pessoa com defeito físico visível.<sup>90</sup>

Razão imperiosa para esses ministros, a pessoa “com defeito físico visível”, o padre José Maurício Nunes Garcia, tinha dois graves defeitos: era brasileiro e não era branco de pele. Foi essa a resposta que José Maurício recebeu dos ministros de sua igreja, à chegada da corte, quando pôde sentir, mais acidamente, a hostilidade e o desprezo pela sua pessoa e a indiferença pelo seu talento, destilados por criaturas hierarquicamente superiores a ele, mas de qualidade humana certamente discutível, embora fossem brancos.

Não era a primeira vez, bem se sabe em sua carreira de músico e sacerdote, que José Maurício se via pressionado pelo problema de cor. Impossível esquecer a veemente petição que dirigira ao bispo em 1791 defendendo seus direitos – como pardo liberto – de “servir a Deus no estado de sacerdote”. O golpe agora era mais fundo. Era uma barreira que se opunha aos seus sonhos de músico e à alegria de compor para a Real Capela. Mais fundo ainda porque essa reação não partia de homens iletrados e sim de pessoas que representavam a cúpula de sua igreja e julgavam o problema que o atingia como uma inferioridade humana.

Foi vencida, porém, a reação dos monsenhores da Patriarcal de Lisboa, que tão asperamente haviam manifestado repulsa à presença de José Maurício na recém-criada Capela. A vontade de D. João soube evitar a injustiça que se pretendia praticar com o repúdio ao mestre de capela com superior formação e musicalidade indiscutível. Mesmo porque, na colônia, nenhum outro músico de igual envergadura tinha condições de ocupar o

posto na Capela que, a partir de junho, reuniu duas entidades: a Catedral e a Capela Real. O padre José Maurício será transferido, com o Cabido, para a igreja dos religiosos do Carmo.

Não foi amena a existência de José Maurício na Capela criada por D. João. A posição de tranquilo prestígio que desfrutava até então na cidade em que nascera foi abalada com a atitude de rejeição dos ministros portugueses. A hostilidade, confiada ao sigilo de um documento oficial, fora apenas o prenúncio da agressividade que o cercou ao longo dos anos na mesma Capela.

No dia 15 de junho, véspera da festa de Corpus Christi, realizou-se na igreja da Irmandade do Rosário o primeiro ato da transferência da Catedral para a Capela onde se instalou a nova sede da Catedral do Rio de Janeiro. As vésperas solenes do Corpo de Deus,<sup>91</sup> celebradas com música do padre José Maurício, significavam para o Cabido a última função na igreja onde estivera sediada a Sé Catedral ao longo de sete décadas. No âmbito da festa escolhida para solenizar a inauguração da Real Capela, prosseguiram os atos seguintes com procissão e missa solene.<sup>92</sup> Assim entrava em funcionamento a entidade que em futuro não muito distante será o cenário das maiores realizações musicais da colônia portuguesa na América: a Real Capela.

No dia seguinte (16 de junho) era expedido o alvará com força de lei que concretizou as medidas necessárias ao funcionamento da nova Capela. Longo, e bastante divulgado, o alvará da criação da Capela Real será parcialmente transcrito em nota, onde se pode verificar das intenções de religiosidade e zelo pela dignidade da família real determinantes de sua criação, tanto quanto o cuidado em defender a posição do povo português e seus direitos de padroeiros de todas as igrejas do Brasil.<sup>93</sup>

O alvará alonga-se em torno da nova hierarquia dos prelados da Capela, mas alcança um conjunto normativo que tinha a ver com os deveres do mestre de capela.

Não se limitou à transferência global expressa no alvará de 16 de junho de 1808 a indicação do padre José Maurício para a Capela Real. No dia 26 de novembro do mesmo ano uma portaria especificava seus deveres:<sup>94</sup>

Atendendo a achar-se José Mauricio Nunes Garcia Presbítero secular servindo os Empregos de Mestre de Muzica de minha Real Capella, organista della e dando gratuitamente lições à mocidade que se destina a aprender aquella arte: Sou servido que pela Folha dos ordenados da mesma Real Capella vença o sobredito José Mauricio Nunes Garcia, por todos os referidos empregos a quantia anual de seiscentos mil reis pagos aos quartéis na forma do costume. O presidente de

Meu Real Erario o tenha assim entendido, e o faça executar com os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro, em 26 de Novembro de mil oitocentos e oito (com a rubrica do Príncipe Regente).

Ao admiti-lo na Capela Real, a coroa portuguesa atribuía a José Maurício funções múltiplas nos termos da portaria. O ordenado era único: a mesma quantia que recebia na Sé desde 1798, o que os termos da portaria confirmam. A aula de música é mencionada e também a função de organista. Mas os trabalhos burocráticos e os deveres de compor para a Sé, a mais importante função do mestre de capela porque compunha o seu perfil de músico perante a história, esta não vinha assinalada na portaria. Não sem razão. Sem previsão financeira, José Maurício exerceu-a exaustivamente desde a instalação da Real Capela até 1811, e jamais teve pagamento.<sup>95</sup>

Acontecimentos dessa fase na Capela confirmam que o conjunto musical da antiga Sé não teria merecido o entusiasmo de D. João. Nem o seu repertório. O primeiro problema foi resolvido logo, com a deliberação prevista no projeto de padre Elói mandando vir de Lisboa os músicos da Capela Real para o Rio de Janeiro. O príncipe regente, sempre interessado em obras originais e ao sabor das que se adequavam ao seu gosto musical, decidiu organizar o arquivo com a composição de obras novas. Desse modo atendia-se à organização do arquivo musical e do repertório para esse arquivo, atribuindo ao padre José Maurício a composição dessas obras.<sup>96</sup>

Compelido a atender à extensa série de solenidades de variada importância, cerca de setenta obras são assinaladas entre 1808 e 1811. José Maurício compõe sem descanso, porquanto o repertório básico deveria estar em condições de ser imediatamente ouvido nas festas previstas do calendário religioso da Capela.<sup>97</sup> As obras compostas até o fim de 1808 constam do catálogo de J. J. Maciel.<sup>98</sup>

Não imaginava sequer José Maurício ao assumir na Real Capela, que ao mesmo tempo que alcançava grandes satisfações artísticas – as maiores, talvez, em sua vida – essa função seria a raiz dos sofrimentos sem fim em torno de sua vida profissional. A trilha que vai seguir será pontilhada por descon siderações à sua pessoa, desde os agravos de natureza econômica, a que já se aludiu, ao problema da cor e às dificuldades de natureza vária que a rotina administrativa não registrou.

Fontes de informação sobre a vida da cidade mencionam cerimônias religiosas realizadas até o fim de 1808 das quais o padre José Maurício teria sido o compositor. O catálogo de Maciel confirma em 1808: a *Missa*

da *Natividade* e possivelmente a *Missa da rainha Santa Isabel*, ambas a quatro vozes e órgão, além de obras que, felizmente, sobreviveram: a *Missa de São Pedro de Alcântara* (CT 104), oferecida a D. Pedro,<sup>99</sup> as *Matinas da Assunção* (CT 172) primeira versão, *Missa e Credo para a catedral do bispado* (CT 119), assim como a *Missa pastoril* (CT 108) para seis vozes e órgão. E outras conhecidas por referência histórica: *Vésperas do corpo de Deus* – na transferência do Cabido para a igreja que seria a Capela Real – salmos avulsos, *Missa em fá maior* (Purificação - CT 119) e um *Qui sedes* orquestrado (CT 162). Ainda em 1808, José Maurício compõe a *Missa da Conceição* que Maciel registra como “reformulada para o dia de São Pedro de Alcântara”. Como se verifica neste breve enunciado, não foi escassa a produção de José Maurício no segundo semestre de 1808, fase de adaptação da Capela a um modelo novo.

As últimas cerimônias solenes do ano ficam por conta de vitórias militares, algumas sem fundamento. Um tríduo foi mandado celebrar por D. João em solenes funções pela restauração de Lisboa, além de missas solenes nos dias 19, 20 e 21 de dezembro, *Te Deum* e “pomposa procissão” pelas ruas da cidade. Outra cerimônia – na capela dos Terceiros – ocorrida no dia 23 do mesmo mês merece comentários, em nota.<sup>100</sup>

Os compromissos com o Senado da Câmara prosseguiam normalmente em 1808, acrescidos de eventos obviamente não previstos nas arrematações realizadas em 1807. Do que resultarão cerimônias multiplicadas tanto quanto a composição de obras de maiores proporções – *vésperas*, *matinas*, *missas*, peças não incluídas na rotina com o Senado, até então, inclusive as *Vésperas do corpo de Deus*, cantadas na transferência do Cabido para a Capela Real.

Viu-se obrigada a Capela Real, logo após sua criação, a tomar decisões para sua programação com os músicos da velha Sé do Rosário. Estes continuarão atuando enquanto não chegam ao Rio de Janeiro os músicos da Capela de Lisboa chamados por D. João, entre eles os *castrati*<sup>101</sup> que gozavam da preferência do príncipe regente. Os cantores principiarão a chegar no início de 1809; os instrumentistas somente em 1810 atuarão no Brasil. O que quer dizer: são os recursos musicais da cidade que respondem pelo funcionamento da Real Capela no segundo semestre de 1808. Pouco mais longínqua, a chegada dos instrumentistas qualificados forçou uma decisão que atingiu o próprio repertório da Capela, restringindo a utilização da orquestra. A medida, de caráter provisório, refletiu-se na obra de José Maurício nesse período em que predominam as composições com acompanhamento de órgão, frequentemente reforçadas por violoncelos,

fagotes e contrabaixos. O ano de 1808 representa, sob esse aspecto, um compasso de espera na vida da Capela Real.

Além da criação da Real Capela, um balanço nas realizações do príncipe D. João nos primeiros meses após sua chegada exhibe o gigantesco esforço no aparelhamento administrativo empreendido na determinação de transformar a colônia no país que anos mais tarde ele reconhecerá como Reino Unido a Portugal e Algarves. Ao dotá-lo de condições adequadas, D. João arma-o com todo o aparato de uma burocracia em moldes portugueses, organizando o mundo que se move em torno de sua pessoa como a réplica do que o cercava em Portugal.

Em poucos meses instalou-se de fato, no Brasil, o Desembargo do Paço ou a Mesa de Consciência e Ordens, mas também a Casa da Suplicação, o Real Erário, o Banco do Brasil e a Tipografia Régia. Aos poucos se vão esvaindo dificuldades inerentes ao funcionamento do regime colonial.

Escolhendo os titulares para dirigir essas instituições, valia-se D. João de seus velhos amigos, alguns com experiência administrativa, como o conde de Linhares, ou o marquês de Aguiar, que já fora vice-rei, Vila Nova da Rainha e Antônio de Villa Nova Portugal. A cabeça mais lúcida seria, porém, a do conde da Barca.

Ainda em 1808, D. João cumulava de mercês os titulares dessas instituições, criando uma espécie de aristocracia vinculada à execução de ideias positivas para o Brasil. Em julho concedeu ao seu mestre de capela tratamento equivalente ao de muitos outros servidores da coroa: a “ração de creado particular”.<sup>102</sup>

Não ficaria limitada ao Rio de Janeiro, com a organização da vida administrativa e a criação de órgãos indispensáveis à estrutura da coroa, o cuidado dispensado por D. João ao país em que veio viver. A Real Fazenda de Santa Cruz passará a ser objeto imediato das atenções do príncipe regente. A partir de setembro do mesmo ano são expedidas ordens de serviço e providências são tomadas visando sobretudo a desenvolver o potencial agrícola e pecuário das antigas terras da ordem jesuítica para evitar problemas de abastecimento criados pela chegada inesperada de milhares de forasteiros. A riqueza natural da fazenda atrairia, sem dúvida, o interesse de D. João, mas não teria passado despercebido ao melômano príncipe a potencialidade musical dos escravos-músicos que atuavam nas cerimônias religiosas da fazenda. Nesse sentido, tomou as medidas indispensáveis ao desenvolvimento desses escravos, do que resultou a imediata decisão de fazer reviver o ensino de música implantado pelos jesuítas até 1759. Destacou dois professores de música para a fazenda.<sup>103</sup>

D. João terá compensação para esse gesto: os escravos- músicos serão intérpretes de obras especialmente compostas para eles pelos mestres de capela e cantadas na Real Fazenda e Real Quinta. Na bagagem de José Maurício apontam os resultados concretos a partir de 1810, quando compõe o moteto *Praecursor domini*. Outras obras – especialmente motetos – seguirão essa composição, algumas de importância no conjunto da obra do mestre da Real Capela.

A partir de janeiro de 1809 começam a ser expedidas aos cantores da Real Capela de Lisboa as portarias de admissão à Capela do Rio de Janeiro.<sup>104</sup> A participação desses músicos, integrantes de um conjunto louvado entre as capelas principescas da Europa, será a pedra angular do conjunto que se vai formar na capital da colônia portuguesa, conferindo-lhe a notabilidade reconhecida pelos viajantes estrangeiros em artigos e livros publicados contemporaneamente.

Iniciado nos primeiros dias do ano 1809, o ingresso dos músicos foi gradual e continuou pelos meses seguintes. O fluxo de chegada prosseguiu em 1810 e intensificou-se em 1811, quando chegou Marcos Portugal. Em 1817 virá o mais célebre *castrato* que atuou no Brasil: Gianfrancesco Fasciotti.

Vozes de timbre especialíssimo, trabalhadas na conquista de grande técnica e alta virtuosidade, em função do repertório da Capela de Lisboa, além da conotação estilística estabelecida numa relação de causa e efeito, esses cantores atuavam em teatros e igrejas da Europa, inclusive em Portugal. Prezadíssimos por D. João, eles desenvolviam uma sonoridade que pela primeira vez era ouvida na história da Catedral do Rio de Janeiro. Sua atuação merece ser considerada sob o ângulo da influência na obra do padre-mestre José Maurício, profundamente afetada pela qualidade e pelas características das vozes para as quais passava a compor. Não só *castrati* vieram de Portugal. Outros nomes passaram a figurar nos manuscritos que José Maurício escreveu para a Real Capela: o Sr. Caprânica ou o Sr. Cicconi (sopranos), o Sr. Gorif (contralto), o Sr. José Maria da Vila Viçosa e o Sr. João Mazziotti (tenores), padre Antônio Porto (capelão) e padre Paula (baixos). Excelentes cantores não *castrati* somam-se, na relação citada na nota 104, para formar o impressionante elenco vocal, inclusive brasileiros que anteriormente participavam no conjunto da Sé Catedral, amigos e antigos alunos do padre José Maurício: João dos Reis Pereira, Manuel Roiz da Silva, Geraldo Inácio Pereira, Luís Gabriel Ferreira Lemos e outros cujos nomes não foram conservados pela burocracia dos primeiros tempos da Capela Real, que responderam pelo funcionamento da música nela realizada no decorrer do ano de 1808.

A convivência do padre José Maurício com os músicos vindos da Capela Real de Lisboa foi muito penosa. Sofrerá deles agressões que lhe causarão muita amargura porque dirigidas à sua pessoa no terreno artístico. Habitados a outro estilo musical, e insatisfeitos por serem dirigidos por um brasileiro, e de raça por eles considerada inferior, não hesitarão em repudiá-lo. Agem como o mais feroz grupo de pressão contra o compositor, a quem censuravam por “não ter frequentado os conservatórios” ou por “não ter saído do Brasil”.<sup>105</sup>

Ao ser criada, a Capela Real não dispunha de estatuto próprio. Seu funcionamento obedecia ao que fora feito em 1733 por D. João V. A elaboração de um documento capaz de acudir às condições próprias da nova Capela nos termos do alvará que a criara – “sem se derogarem contudo os Estatutos que regiam a Catedral nas partes em que forem compatíveis com o dito estilo, enquanto se não formam novos estatutos inteiramente conformes e adaptados ao novo estilo da capela” – foi ordenado por D. João ao bispo, por este cumprido no decorrer dos anos 1808 e 1809 e entregues em 4 de agosto de 1809.<sup>106</sup> Em data de 17 de agosto de 1810, em novo ofício, D. João encaminhou ao bispo algumas observações ao mesmo projeto, às quais o bispo deveria, com conhecimento de causa, interpor o seu parecer e assim aprovar os estatutos em sua forma definitiva. Entre outros assuntos, as tardias observações objetivavam as funções e regalias dos mosenhores da Capela e os direitos do Cabido no caso de Sé vaga. O bispo responde em 22 de agosto de 1810, e os estatutos são finalmente aprovados em 27 de setembro desse ano.<sup>107</sup>

Os deveres dos músicos e do mestre de capela estão previstos no projeto de 1809 que se detém longamente num período de adaptação a uma estrutura nova, criada no Rio de Janeiro para atender à formação da nova hierarquia, a dos mosenhores, que incluía membros da Patriarcal de Lisboa e do Cabido do Rio de Janeiro. As obrigações de toda a categoria ligada à música eram especificadas: o calendário a ser cumprido cada ano com maior ou menor solenidade, fosse o evento de maior ou menor importância, conforme o rito que as classificava em festas de primeira, segunda ou terceira ordem.

Do ponto de vista estritamente musical, o estatuto sintetizava preceitos já recomendados no Alvará que criara a Real Capela, repetido nos vários documentos que a ele conduziam. Todo um comportamento abrangente, do cerimonial ao estilo de música que nela se faria ouvir, era inspirado pelo conceito de que à Capela do Rio de Janeiro caberia reviver, em todos os aspectos possíveis, “o estilo da Real Capela de Lisboa”. Nesse



esquema, a criação musical obedeceria a um padrão. Por outro lado, os deveres atribuídos aos seus diferentes níveis funcionais não viriam facilitar o relacionamento entre o mestre de capela e o quadro de músicos que a integrava. Para o mestre de capela, o estatuto previa encargos estranhos à função de um *Kapellmeister*, nada fáceis de serem cumpridos pelo padre José Maurício face à situação preconceituosa criada em torno de sua pessoa. Observem-se os itens I e II do Título I:

I - Será o Mestre de Capela e nas suas faltas o Muzico mais antigo, ou o organista, obrigado a vigiar sobre a residência de todos os outros e a dar parte cada dia ao Apontador das faltas de cada hum deles, para serem apontados segundo os dias, e funções a que faltarem do modo que se acaba de dizer a respeito dos “tesoureiros”.

II - Poderão e deverão alem disso ser anotados pelos mestres-de-capela segundo a qualidade do erro que cometerem, não passando a multa nas primeiras 3 vezes da metade da quantia correspondente a hum dia do seu ordenado, e devendo passar-se ao dobro, e a três dobros desta pena aos casos de reincidência e contumacia, aplicando-se sempre para a Fabrica da Igreja.

Para um mestre de capela admitido a contragosto, a situação não podia ser mais embaraçosa. As obrigações essencialmente musicais não faltavam – as aulas – nem as que se relacionavam com o preparo das cerimônias religiosas na Catedral. Eram obrigações às quais o padre José Maurício atendia além de ser compositor, regente e preparador das músicas escolhidas ou compostas, atuando também como organista, nos termos da portaria de 26 de novembro de 1808.

Aguardando embora os cantores que viriam de Lisboa, foram numerosas as cerimônias religiosas realizadas no ano de 1809 onde a presença da música é assinalada. A comemoração do dia do padroeiro da cidade, em janeiro, a primeira assistida por D. João no Rio de Janeiro revestiu-se de muita solenidade:

[...] além das solenes Vésperas que foram oficiadas pelo Excelentíssimo e Reverendíssimo Bispo Capelão-mor, cabido e capelães da Real Capela, e cantadas pelos músicos da mesma, houve Matinas igualmente oficiadas e cantadas.<sup>108</sup>

Esta é a informação de Perereca sobre a cerimônia.

No mês de março acrescentou-se uma rotina à vida musical da cidade: a comemoração – mantida anualmente de 1809 até 1822 – em ação de graças pelo “dia 7 de março”, dia da chegada do príncipe regente ao Rio de Janeiro. D. João mandou celebrar missa e Te Deum na Capela Real em

“grande pompa”, com a corte “em trage de gala”. No dia seguinte o Senado da Câmara repetiu a comemoração pela mesma data na Capela “dos Terceiros”. Tudo faz crer que o padre José Maurício fosse o autor da música ouvida nessas cerimônias.<sup>109</sup>

Três outras missas são assinaladas por J. J. Maciel com data de 1809: a *Missas de São Miguel Arcanjo*, a de *São Pedro de Alcântara*, já citada, e a da *Visitação de Nossa Senhora e Anjo custódio do reino*.

No mês de abril realizou-se com grande solenidade a Semana Santa. Decidiu-se que D. João “desce à sua Real Capella nos dias de Domingo de Ramos, Quinta-feira de Endoenças, Sexta-feira da Paixão e Domingo de Pascoa” para assistir aos “officios divinos”. Participam os ministros da Real Capela, os do Cabido do Rio de Janeiro em grande aparato; pela música responderia o padre José Maurício, mestre de capela, com a evidente participação dos cantores recém-chegados de Portugal.<sup>110</sup> Pela primeira vez o catálogo de J. J. Maciel registra obras de José Maurício, comprovando que essa participação começava a influir no pensamento artístico:

*Credo a 8 vozes somente, para 5ª feira santa*

*Moteto de Nossa Sra., para procissões, a 6 vozes somente;*

*Moteto para a procissão da aclamação do rei D. João IV, a 9 vozes somente.*

Duas obras sobrevivem da Semana Santa de 1809: *Judas mercator* (CT 195) e *Matinas da Ressurreição* (CT 200), esta última na versão orquestrada. Entre os autógrafos encontrados de 1809 vale assinalar a sequência “Lauda Sion” para a festa do Corpo de Deus.

Coincidiu o imediato aproveitamento dos cantores vindos da Capela Real de Lisboa com o desaparecimento das vozes infantis na Capela Real do Rio de Janeiro. Não prevista no plano elaborado inicialmente pelo tesoureiro da Capela, a atuação dos meninos do Seminário de São Joaquim desapareceu após a Semana Santa de 1809.

Nessa fase movimentada aventurou-se o padre-mestre em gênero pouco familiar à sua personalidade: compor a música de cena para duas peças dramáticas da autoria de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho: *Ulisséa, drama eroico, posto em musica por José Mauricio Nunes Garcia em 1809, para o dia 24 de junho*. A obra representa, sem dúvida, homenagem ao aniversário de D. João, como se vê na data acrescentada ao título, mas evoca a luta vivida em Portugal. A outra obra, *O triunfo da America*, também destinada a ação cênica pelo mesmo autor do texto, é animada de espírito igualmente laudatório.<sup>111</sup>

A cantora brasileira Joaquina Maria da Conceição da Lapa foi a solista prevista para ambas as peças. Se as obras foram ouvidas no momento imaginado não se tem notícia, mas *O triunfo da America*, como peça dramática, foi “recitada”, na expressão do padre Perereca, no dia 13 de maio de 1810, aniversário do príncipe regente e casamento de sua filha D. Maria Teresa.

Outro grande gesto de consideração do príncipe regente pelo seu mestre de capela – a concessão do Hábito de Cristo, ordem militar – empolgou o padre José Maurício no decorrer desse ano.<sup>112</sup> No mês de fevereiro de 1809, durante um sarau musical realizado na Quinta da Boa Vista, desenrolou-se a cena espetacular que Taunay reproduziu: D. João retirou do peito do visconde de Vila Nova da Rainha a condecoração da Ordem e a colocou na batina do padre. Obedecia D. João a um impulso de entusiasmo pela atuação de José Maurício, que acabara de pôr em evidência sua qualificação de cravista e de cantor, fazendo ouvir Mozart e Cimarosa.<sup>113</sup>

A tramitação burocrática do processo foi longa – durou 12 meses! – e não se pode duvidar que as dificuldades eram criadas por intermediários de categoria, provavelmente inconformados com a perspectiva de ver usufruindo tal honraria um compositor brasileiro de pele escura. O impasse decorria de condições peculiares ao condecorado: ser dispensado em defeitos de cor e realizar-se, ou não, na Catedral, a cerimônia de investimento do hábito. A 5 de abril, dois meses após a cena desenrolada no Paço, o padre José Maurício iniciou o processo, em termos que revelam o emaranhado ao redor do assunto, e de onde partiam as dificuldades:

Diz o Padre Jose Mauricio Nunes Garcia M<sup>e</sup> da Muzica da Capella de V.A.R. que tendo-se divulgado que V.A. fazia ao Sup<sup>e</sup>. a mercê do Habito de Christo, e tendo V.A.R. mandado que o Sup<sup>e</sup>. fosse ao Illm<sup>o</sup> e Exc<sup>mo</sup> D Fernando Jozé de Portugal p<sup>o</sup> este mandar passar ao Sup<sup>e</sup>. a Provisão p<sup>a</sup> ele por o Habito, como V.A.R. disse ao Sup<sup>e</sup>. respondeu o mesmo Exc<sup>mo</sup> D. Fernando que ainda V.A.R. lhe não tinha mandado; portanto / Pede o Sup<sup>e</sup>. a V.A.R. queira pela sua grande Bondade conceder-lhe a Graça e a Merce do Habito da Ordem de Christo.

O despacho foi lançado no mesmo documento e trouxe a rubrica de D. João:

Attendendo ao que o Supplicante representa: Hei por bem fazer-lhe Merce do Habito da Ordem de Christo com doze mil reis de Tença effectiva. Palacio do Rio de Janeiro, em 5 de abril de 1809.

Na mesma data, o conde de Aguiar comunicou o fato à Mesa de Consciência e Ordens e repetiu palavras de D. João:

E manda que para o receber e professar se lhe façam as Provanças e Habilitações na sua pessoa, na forma dos Estatutos e Definições da mesma Ordem.

O padre requereu imediatamente cópia da certidão de batismo e fez ver a necessidade de “correr folha”<sup>114</sup> pelos escrivães do Juízo Eclesiástico.

As duas certidões foram concedidas. Apesar disso, quatro dias após ter requerido as certidões o padre José Maurício enviou outro ofício pedindo, “por justos motivos”, a dispensa das certidões.<sup>115</sup> Mais uma vez D. João despachou, no mesmo dia e no mesmo documento, isentando-o da apresentação dessas certidões.<sup>116</sup> Escreve, *in extensis*, o príncipe regente:

Atendendo ao que o Suplicante representa Hey por bem dispensar das Provanças e Habilitações de sua pessoa e havelo por habilitado, para receber o Habito da Ordem de Christo, de que lhe fiz Merce Dispensando-o outro sim da apresentação de quaes quer certidões, Folhas Corridas, que deveria ajuntar; e para que na Santa Igreja Cathedral desta cidade possa qualquer pessoa constituída em Dignidade Eclesiástica lançar-lhe o mesmo Habito e admiti-lo logo à Profissão delle, sem embargo dos Estatutos e Definições da dita Ordem em contrario. A Mesa de Consciência o tenha entendido e lhe mande passar os despachos necessários. Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1809.

A sentença do Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens, proferida em 7 de julho, foi registrada em documento ornamentado com oito rubricas e a recomendação: “Guarda-se no Arquivo”. Vinte e um dias mais tarde, Francisco José Rofino de Souza Lobato assinou em outro documento a sentença que julgou José Maurício Nunes Garcia habilitado a tomar o hábito e professar na Ordem de Cristo. Não estavam porém concluídas as formalidades da habilitação. Apesar da continuada interferência do príncipe regente no processo, sempre a favor do seu mestre de capela, mais sete meses se passarão até que sejam encontrados novos sinais de andamento. No dia 15 de fevereiro de 1810, no documento de investidura igualmente assinado por Sousa Lobato, a referência aos “doze mil reis de Tença” é completada pela declaração de que “p<sup>a</sup> pagar os tres quartos respectivos se passou o presente”. Assunto definido em adendo, onde o “Fiel Pagador da Tesouraria mor do Real Erário Francisco Duarte Nunes” registrou os 9\$000 “que recebeo pelos tres quartos da Tença acima mencionada”.<sup>117</sup>

A palavra final de D. João, em data de 15 de fevereiro, completou as informações.<sup>118</sup>

Dom João por Graça de Deos Príncipe Regente de Portugal e dos Algarves e da Índia. E do Mestrado, Cavallaria e Ordem de Nosso Senhor Jesus Christo: Faça

Saber a vós, Monsenhor Almeida do Meo Conselho, que estaes encarregado de lançar os Hábitos da ditta Ordem, que Joze Mauricio Nunes Garcia, mostrando desejos e devoção de servir a Nosso Senhor, e a Mim na mesma Ordem, Me pediu por Mercê. Houvesse por bem Recebello e Mandar-lhe lançar o Habito delia: e tendo-lhe tu feito essa Mercê a Graça de o Dispensar das Provanças e Habilitações de sua pessoa, Havendo-o por habilitado para o Receber: por esta vês Mando, Dou poder e Comissão, que lhe lanceis o Habito dos Noviços della na Minha Real Capella de Nossa Senhora do Carmo, que serve de cabeça da Ordem nesta Corte, na forma das definições, e de que assim lhe foi lançado, fareis assentamento no livro da Matricula dos Cavalleiros Noviços e Esta Carta fareis guardar no Cartorio da Arca deputada para as Cartas dos Hábitos, que na ditta Minha Real Capella Mando lançar e lhe passareis vossa Certidão com o trabalho desta, para sua guarda [...] Esta se cumprirá sendo registrada no Registro Geral das Mercês e passada pela Chancellaria da Ordem. Rio de Janeiro, Quinze de Fevereiro de 1810. O Príncipe com guarda, etc. ...

Realizou-se, finalmente, a investidura com ou sem a pompa devida a um mestre de capela. Manuel de Araújo Porto-Alegre informa a data – 17 de março – e os nomes dos padrinhos:<sup>119</sup> frei José Marcelino Gonçalves, Francisco José Rofino de Souza Lobato e o visconde de Vila Nova da Rainha, então barão.

Estava confirmado como noviço na Ordem de Cristo o padre brasileiro José Maurício Nunes Garcia. Pouco retorno além das crispções detectadas no processamento dessa honraria terá resultado para a figura ilustre do músico: recordar o gesto de entusiasmo de D. João pelo talento de seu mestre de capela cantando no Paço; ou simplesmente ornamentar, para os olhos da posteridade, a sua batina com a condecoração no retrato a óleo que mais tarde será pintado por seu filho.

Difícil, como se pode ver, o processamento da concessão do Hábito de Cristo ao padre José Maurício não será menos eloquente no fazer sentir o desequilíbrio entre a vontade de D. João, as manobras de seus ministros e a desconsideração dos músicos da Capela, o que revela um aviso de 3 de dezembro de 1809 enviado da Fazenda de Santa Cruz, onde se encontrava o príncipe regente, ao conde de Aguiar. O tratamento de que era alvo o compositor grita, nesse documento oficial – correspondência entre o conde de Linhares, ministro da Guerra e dos Estrangeiros, e o conde de Aguiar –, para ser comunicado ao juiz de fora inspetor dos Teatros, a quem cabia tomar providências. Teor parcial do aviso:

Havendo sido presente a S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor que a bela pessa em musica composta pelo padre J. Mauricio para ser posta em cena no augusto dia dos anos de S.M. a Rainha Nossa Senhora, tem sido tão pouco ensaiada

pelos músicos e com tal negligencia, que se faz muito difficil o poder ser a mesma bem e dignamente ezeccutada, como S.A.R. deseja que infalivelmente seja: é S.A.R. servido que V. Ex<sup>a</sup>, mandando chamar o Juiz de Fora inspetor do teatro, lhe ordene que daqui em diante, de manha e de tarde, se façam os ensaios da sobredita pessa, que nenhuma outra seja ensaiada neste intervalo e que de todo modo se procure que a mesma vá ao sobredito dia em cena e vá dignamente.

Não se pode confirmar se a “bela pessa” foi ou não ouvida.<sup>120</sup> Sem dúvida o padre José Maurício contava com a estima e a consideração do príncipe regente. As sucessivas provas que lhe foram dadas ao longo do processo da Ordem de Cristo não permitem esquecer.

Ainda assim, no mesmo ano, mais uma vez D. João veio ao encontro das dificuldades financeiras que afligiam o seu mestre de capela.

Os acontecimentos que corriam paralelamente aos da Real Capela mostram que a convivência era difícil no Senado. Apenas eram de outro gênero, e diziam respeito ao pagamento dos serviços que lhe eram prestados. Cabia ao mestre de capela ordenado anual, fixo (102\$400, em 1809). A insuficiência do ordenado no sentido de poder cumprir as arrematações segundo as necessidades de contratação de músicos chegaram ao conhecimento de D. João, que sugeriu ao presidente desembargador do Senado aumentá-lo para 200\$000.

Não lhe adiantará o aumento de ordenado sugerido por D. João, porquanto o Senado não levará em conta o pagamento dos músicos convocados para cada evento, pagos por antecipação pelo mestre de capela, a quem o Senado ressarciria. A impontualidade deste no pagamento criava situações intransponíveis ao mestre de capela porque foi sempre ignorada a obrigação de indenizá-lo. Seu salário não poderia sequer competir no momento em que as cerimônias importantes tornavam-se mais frequentes e esses músicos passam a ser os da Capela Real com ordenados maiores. Nessa ciranda, o *budget* do padre José Maurício não se sustentou.

Para compreender melhor a desconfiança em que se desenrolavam os compromissos entre o Senado e o mestre de capela, não será inútil evocar os fatos. O assunto será parcialmente tratado em nota,<sup>121</sup> assim evitando a monotonia de um desfilhar contínuo de pedidos e mandados de pagamento, ou alusões às quitações e evasivas das autoridades.

Em outubro de 1809, seguindo-se a longo período de atraso nos pagamentos, o Senado liberou o referente a um ano de ordenado. Não eram pagos os eventos extraordinários, apenas os quartéis já estabelecidos em arrematação, de outubro de 1808 a outubro de 1809. Nenhuma alusão ao pagamento prévio aos músicos participantes, embora a festa de São Sebas-

tião, patrocinada pelo Senado, houvesse sido enriquecida, como se lê no testemunho do padre Perereca, com vésperas solenes e matinas oficiadas e cantadas.<sup>122</sup> Era esse o tratamento que lhe dava o órgão encarregado de promover cerimônias oficiais em nome da cidade.

Uma iniciativa pouco feliz tomada pelo padre-mestre em 1809, quando o favorecimento pela sua pessoa era positivo, não trouxe para a sua vida senão desgosto e desilusão: José Maurício recorreu à Justiça para reaver terras em Obatiba, distrito de Maricá, herdadas por sua mãe do casamento anterior com Raimundo Pereira de Abreu, assunto já tratado na nota 9. Equivocou-se Vitória Maria quanto à localização das terras, ou o padre José Maurício não avaliou as artimanhas que se faziam por trás da Justiça: o resultado do processo foi desfavorável para o compositor.<sup>123</sup>

A desafiadora atitude dos músicos da Capela, insatisfeitos por terem de conviver com o compositor brasileiro, ilustra suficientemente o ambiente da Capela Real em dezembro de 1809.

O dia de São Sebastião de 1810 foi comemorado com “a mesma pompa do ano antecedente”, diz Perereca, e com “Matinas”. Obra com orquestra que Maciel registra.

Antes da festa, José Maurício – numa clara referência ao adiantamento que se devia aos músicos – solicitou ao Senado o pagamento do último quartel do ano de 1809 “para servir de adjutório aos pagamentos que tem de fazer”. Não foi atendido o mestre de capela. O Senado expediu mandado de pagamento de 25\$400, correspondente a um quartel de ordenado em data de 14 de fevereiro, após o dia da festa, sem qualquer referência aos músicos que ficaram sem o pagamento antecipado.<sup>124</sup> Agravou-se a situação do padre José Maurício, que assinou a “quitação”.

Dias mais tarde realizou-se, na Capela dos Terceiros do Carmo, a comemoração do dia da chegada de D. João ao Rio de Janeiro, “dia 7 de março”. No dia 31 de março o padre José Maurício requereu o pagamento da festa, pago pelo Senado em 4 de abril.<sup>125</sup>

Transcrição do requerimento:

Senhores do Senado – Diz o p<sup>o</sup>. José Mauricio Nunes Garcia, Mestre da Capela Real, que ele, por aviso do Illm<sup>e</sup> Presidente do Senado – O Dr. Juiz de Fora – apresentou, no dia 16 do corrente mes a Muzica da Festa e Tè Deum que o mesmo Senado fez em ação de graças pelo aniversario da chegada de S A R nesta cidade na Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo, e como deve pagar os músicos que assistiram a essa festa, portanto, p. a V.S<sup>as</sup>. sejam servidas mandar a mesma quantia do ano passado, que foram 153\$600.

Em 12 de maio, o padre José Maurício, em novo requerimento, solicitou ao Senado o pagamento do ordenado – agora reajustado para 200\$000 anuais, de acordo com a sugestão do príncipe regente – para “satisfazer aos músicos o que se está devendo desde o início do ano”. Comprova-se que não fora feito o pagamento. Rendera-se o mestre de capela à evidência de que não dispunha de recursos para continuar honrando com antecedência o que era devido aos músicos. Segue a íntegra do requerimento:<sup>126</sup>

Diz o Padre José Mauricio Nunes (*Mestre de Muzica* da Real Capela desta cidade) que está encarregado de prontificar as muzicas de vozes e instrumentos p<sup>a</sup> todas as Festividades que este Senado hé obrigado a fazer, e para as quais recebe a quantia de 200\$000 que *se distribuem proporcionalmente pelos Muzicos*, se faz preciso ao Suplicante que V. Sas lhe mandem agora satisfazer toda a referida quantia de 200\$000, não só para pagar o *que se está devendo aos Muzicos desde o princípio do corrente ano* como para ajustar por preços mais comodos adiantando alguma parcela aos mesmos muzicos que hão de servir na próxima festividade de Corpo de Deos; em cujos termos // P. a V.Sas sejam servidas atender à justa representação do suplicante mandando-lhe pagar os 200\$000 como requer; sendo nesta parte o *interesse do suplicante somente servir bem ao Senado*, de quem espera // R.M.” [grifos da autora]

O ofício deixa claro que algo mudara no tratamento profissional entre músicos e o mestre de capela: os 200\$000 seriam distribuídos proporcionalmente pelos músicos.

A resposta do Senado ao ofício de José Maurício tem data de 26 de maio. É o mandado de pagamento dos 200\$000 “de um ano de ordenado”, esclarecendo que fora arbitrado esse pagamento em “acordo de Vereação”, realizado no dia 10 de janeiro de 1810.<sup>127</sup>

A ordem de pagamento, expedida em novembro, foi quitada. A demostra em assiná-la – seis meses! – configura a não concordância do mestre de capela com o seu conteúdo. Resistência afinal vencida.

A transcrição, mesmo parcial da correspondência entre o Senado – e sua posição irreduzível – e o mestre de capela – vivendo uma situação insolúvel – representa, na verdade, o início de um diálogo alucinado que se prolongará até 1812. O aumento da anuidade para 200\$000 não é interpretado como aumento de ordenado para o compositor, e sim, como ele próprio o reconhece no ofício de 12 de maio, uma quantia que seria dividida proporcionalmente pelos músicos. Ao compositor, e regente da obra, restará apenas a satisfação de ouvir a sua obra na Capela Real, cumprindo a obrigação de “somente servir bem ao Senado”. Nada mais. Sem desejar insistir demasiadamente na exaustiva sequência de mandados, de despa-



chos, de um reajuste de ordenado que o padre-mestre nunca usufruiu, não se pode abandonar o assunto, porque o sacrifício imposto a José Maurício não havia terminado.

Tal situação, cheia de tensões, está lançada nos livros do Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro, testemunhas silenciosas de acontecimentos insolúveis e explicam as razões da decisão que o padre José Maurício vê-se obrigado a tomar em agosto de 1810: contrair uma dívida de 400\$000 (quatrocentos mil réis) para livrar-se da conjuntura difícil. Gesto desesperado e em nada favorável ao seu equilíbrio emocional, cujos resultados não teriam repercutido bem na projeção de sua imagem pessoal.

As condições do empréstimo são duras. A “Escritura de dívida e obrigação que faz o Reverendo José Mauricio Nunes Garcia a Mateus Francisco Gomes em 18 de agosto de 1810” será transcrita integralmente em nota,<sup>128</sup> ressaltando espaço a seguir para um ponto importante: a forma de ser saldada a dívida:

[...] em pagamentos iguais, de três em três meses, que começarão a correr de hoje, e hão de findar daqui a hum ano prefixo satisfazendo-lhe juntamente os competentes juros que for vencendo à proporção do que for pagando; e que a tudo isto se obriga por seus bens presentes e futuros e especialmente por hũa morada de casas terreas que tem na rua das Marrecas, que partem com o Coronel Antonio Nascentes Pinto por hum lado, e de outro com quem direito for, as quais são livres de foro, pensão, penhora ou hipoteca alguma, e ele outorgante agora as hipoteca para segurança melhor desta dívida alem da qual oferece por seu fiador e principal pagador o Capitão Antonio Carlos da Silva Ramalho morador na sua chacara do Bairro de São Cristovão da Freguesia do Engenho Velho, o qual compareceu e foi por mim reconhecido e dice que de facto se obriga a solução desta dívida como fiador principal pagador dela por seus bens presentes e futuros.

O outorgado Mateus Francisco Gomes declarou aceitar a escritura, que foi lida e assinada em 18 de agosto de 1810 por todos os mencionados e mais as testemunhas: Luís Inácio Pereira Sarmiento, João dos Reis Pereira e, no impedimento de Antônio Teixeira de Carvalho, assinou Joaquim Costa da Rocha Pita.

Merece atenção o nome do vizinho na rua das Marrecas, coronel Antonio Nascentes Pinto, possivelmente pai do que mantinha um teatro de amadores na rua “do Passeio” – e o das testemunhas Luís Inácio Pereira Sarmiento e João dos Reis Pereira – velhos amigos, que o assistem nessa hora difícil.

O padre José Maurício não encontrou, no ano seguinte, meios de satisfazer o seu credor no prazo previsto. Os problemas com o Senado con-

tinuaram irremovíveis, e o compositor teve que carregá-los, pagando aos músicos, e ainda arcando com a dívida. Somente em 1812 a dívida será paga, em condições que adiante serão comentadas.

Ainda nesse ano, de intensa atividade na Capela, nova tarefa foi acrescentada à trabalhosa vida do padre José Maurício. Esta lhe chega com o arquivo de música do Palácio de Queluz; para ele o mestre de capela é indicado arquivista. A esse trabalho referiu-se o compositor no documento que em julho de 1822 enviou a D. Pedro, já príncipe regente, e permite avaliar o que representou como sobrecarga no quadro de sua vida. São palavras de José Maurício no citado documento: “Servia e ainda serve de Archivista. Servio quasi trez anos de Organista.”

Mais adiante especifica:

[...] trabalhou sempre com exactidão nas composições que S.M. lhe mandava fazer para as Funções da R. Capela antes e depois de chegar o Archivo de Musica de Queluz, do que lhe resultou ficar deteriorado na sua saúde ate o presente.

Apesar de excessiva a responsabilidade de sua nova função – não prevista na portaria e talvez manhosamente decidida para distanciá-lo do exercício de compor e reger, funções mais condizentes com a sua personalidade musical – não se pode deixar de reconhecer que o trabalho de arquivista foi positivo no processamento de sua renovação artística. Sua linguagem vai enriquecer-se com as novas técnicas que lhe são oferecidas pela vivência com repertório eclético e mais atualizado. As partituras trarão ao seu conhecimento novos processos de criação, fonte dos renovados recursos incorporados à sua escritura a partir dessa época. Alguns pouco desejáveis, sem dúvida: outros, porém, representam contribuição definitiva para a sua personalidade musical, o que será examinado mais adiante.

A propósito dessa “livraria”, vale lembrar as não poucas alusões à “famosa biblioteca” da qual ele seria “proprietário”. A informação, partida de Adrien Balbi,<sup>129</sup> criou o mito da biblioteca que supostamente lhe pertencia. O mito desfez-se no documento de 1822, com a palavra do próprio compositor. Não foi localizado o ato oficial para essa incumbência – não prevista na portaria de sua indicação para a Real Capela, em 1808 – talvez porque não implicasse em compromisso financeiro da coroa.

Mergulhado em ocupações várias no exercício do mestrado, as preocupações financeiras do padre agravavam-se. A impontualidade do Senado inviabilizara desde o início do ano a capacidade de satisfazer por antecipação seus compromissos com os músicos. O ano inteiro foi marcado por

desentendimentos de ordem financeira e assim foi até o desenlace, cheio de traumas, em 1811.

A despeito de todo o envolvimento negativo em sua vida, a obra de criação do mestre de capela continuou crescendo. Maciel registra *Matinas de São Sebastião a 4 vozes com orquestra* (violinos, violetas, flautas, clarinetas, fagotes, clarins, trompas e contrabaixo). Repetindo ato do ano anterior, José Maurício compôs “para o dia 7 de março” a *Missa* e o *Te Deum* na comemoração do dia da chegada de D. João ao Rio de Janeiro. O evento ocorreu em 16 de março na Igreja dos Terceiros do Carmo.<sup>130</sup>

Um *Ecce sacerdos* a oito vozes com acompanhamento de órgão, violoncelos e fagotes (CT 5) e o *Magnificat* das vésperas de São José sobrevivem na biblioteca da Escola de Música. A participação dos novos instrumentistas chegados de Lisboa encontrou momento importante para fazer-se ouvir na festa do Corpo de Deus, para a qual José Maurício compôs um salmo: *Beati omnes*.<sup>131</sup>

Nem só em obras originais trabalharia o compositor. Tênuê compensação nesse ano traumatizante recebeu o padre José Maurício com a incumbência de transpor para a voz de tenor – original para contralto – e fazer o arranjo no solo “Tu devicto”, do *Te Deum* de Marcos Portugal, a ser executado no casamento de D. Maria Teresa, realizado no dia 13 de maio desse ano.

Em julho de 1810, o Rio de Janeiro teve a oportunidade de ouvir uma obra de Marcos Portugal em grande estilo. A missa festiva é executada na Capela Real na festa de Nossa Senhora do Carmo. Não há como iludir-se quanto ao significado da escolha dessa missa entre as primeiras grandes obras com orquestra logo após a admissão dos instrumentistas portugueses na Capela do Rio de Janeiro. Se outros argumentos faltassem, a obra fazia sentir que aquele era o padrão a ser implantado na Capela Real. Criava raízes o “estilo da Capela Real de Lisboa”, impondo o seu modelo no Rio de Janeiro e estimulando, quem sabe, o desejo de atrair o compositor português para o Brasil. A *Gazeta do Rio de Janeiro*, que noticiou o evento, não informa o que parece óbvio: a direção musical da festa.<sup>132</sup>

Uma diversificação em termos de intérpretes de sua música, e consequentemente, à margem de sua personalidade artística, é o que representa a composição do moteto *Praecursor domini*, o primeiro de uma série de motetos destinados ao conjunto musical dos escravos-músicos da Fazenda de Santa Cruz.<sup>133</sup> Herdeiros de uma tradição musical que os fizera participantes habituais de cerimônias religiosas promovidas pelos jesuítas nos

séculos anteriores, os escravos, que desde 1808 contavam com o ensino de música, principiavam a dar novos sinais de suas possibilidades musicais. Conquanto o *Praecursor domini* represente o primeiro passo técnico no longo caminho que terão pela frente – desde o tom de Dó Maior aos reduzidos recursos harmônicos com que é construído o moteto – não deixará de ser uma concessão para quem já tinha uma bagagem valiosa de compositor bem alentada.

Não foi o moteto a última obra composta por José Maurício em 1810. Nesse ano entrecortado de lutas, o compositor encontra fôlego para escrever a *Missa de Nossa Senhora a 8 de dezembro*, apresentada no dia da festa da padroeira do reino, Nossa Senhora da Conceição. O acontecimento, marcante na vida profissional do mestre de capela, está registrado no livro das “Funções da Corte”<sup>134</sup> com a informação de que o príncipe regente desceria à sua Real Capela no sábado, dia 8 de dezembro “pelas des horas da manhã para assistir à função de Nossa Senhora da Conceição”.

Não deixa de ser gratificante constatar que nesse momento difícil vivido pelo compositor, um esforço de renovação artística agitava o pensamento musical do padre José Maurício, e ele teria composto uma das suas mais importantes missas para abrilhantar uma cerimônia realizada em grande gala, na presença de toda a corte, dos ministros, do corpo diplomático e dos figurões da nobreza criada pelo príncipe regente. Foi executada pelos cantores e instrumentistas da Real Capela sob a direção de seu mestre de capela, já professo na Ordem de Cristo.

Assumia José Maurício posição definitivamente consagrada na música brasileira com a composição dessa missa. Confirmava-se que o conceito de música para o culto havia mudado, os meios sonoros eram outros. O padre José Maurício, que desde 1809 deixara de compor para tiples e contraltos, encetava um voo de virtuosidade e de técnica embalado numa orquestra numerosa.

Marco representativo da criação mauriciana, convivem nessa missa aspectos vários de renovação estilística abrindo novas perspectivas à música brasileira com o tratamento vocal insuspeitado aos ouvidos e aos olhos do povo da colônia. Aspectos que serão objeto de confronto no capítulo “A Travessia”, a considerar o conflito entre a permanente gravidade envolvendo o *Kyrie* opondo-se ao estilo ornamentado das áreas destinadas aos cantores da Capela Real.

Era a face da profanidade abrindo caminho no *Laudamus*, solo de soprano, ou no *Qui tollis*, concertante para tenor e coro, ou nos processos visíveis de acompanhamento realizado pelo coro em determinados trechos,

procedimentos que se justapunham à austeridade de duas fugas: *Christe eleison* e o *Cum sancto spiritu*.

O contexto não negará a extraordinária qualificação da obra concebida na estrutura da missa cantada que vai dominar, doravante, a composição das missas do padre José Maurício, uma de suas colunas mestras.

O ano de 1811 marca, na vida do padre José Maurício Nunes Garcia, o encontro com o compositor português que viria ensombrecê-la: Marcos Antônio da Fonseca Portugal. Os fatores que concorriam para o frente a frente indesejado ultrapassavam o natural choque entre personalidades artísticas distintas: uma voltada para a música de teatro, apesar do longo passado compondo para as capelas reais portuguesas; outra, coerente com a função que exercia na Capela, concentrava na música religiosa a força de sua criação. Na verdade, o confronto decorria sobretudo da posição social que distinguia cada um dos protagonistas: o português, altaneiro, prestigiado pela corte, pelos ministros e pelos músicos vindos da Capela de Lisboa – pessoas movidas por vaidades e preconceitos – e o brasileiro, submisso, imobilizado em suas aspirações por esses mesmos preconceitos e desprestigiado entre os que o cercavam face à modéstia de sua origem. A admiração do príncipe regente ambos a tinham; foi porém insuficiente no caso de José Maurício para defendê-lo do contexto adverso que o envolvia.

Não é fantasioso vincular à chegada de Marcos Portugal uma série de descaminhos na vida profissional do padre compositor, embora, como se tem constatado, as hostilidades viessem de longe. Não fiquem esquecidas as terríveis palavras dos monsenhores da Capela Real, em 1808, resistentes à admissão de alguém com “defeito físico visível”. Nenhuma razão conhecida, além da chegada do compositor português explicaria também a quase simultaneidade de dois fatos ocorridos ao longo da segunda metade de 1811: a “Relação das obras compostas por José Maurício Nunes Garcia para a Real Capela do Rio de Janeiro até o dia 6 de setembro de 1811” e a interrupção das arrematações de música para as cerimônias patrocinadas pelo Senado. A “Relação de obras”<sup>135</sup> trazia à luz a luta que se estava travando na Capela Real. Não há como iludir-se quanto ao sentido desse documento, cujas razões terão sido fulminantes na vida de José Maurício. Era a confirmação do novo *status* que dele afastava a missão de compor para a Capela. Tinha o sentido inquestionável de um marco triste, de um gesto de despedida.

Na listagem numericante imprecisa dessa “Relação”, com títulos não transcritos nem fixadas as datas das composições, em tudo transparece o seu estado de espírito, sua desilusão por mais essa derrota que se acumu-

lara às que sofrera ao longo desses dois anos terríveis. Não mais dirigirá aquela “orquestra prodigiosa”, nem terá à sua disposição cantores que não opunham entraves técnicos à sua criação e davam asas à sua imaginação.

Em suma, o documento significava o que era presumível desde a chegada de Marcos Portugal: na Capela Real poderia haver lugar para dois mestres de capela, mas não havia espaço para duas personalidades distintas. Uma delas deveria apagar-se; e foi esta parte que coube a José Maurício. Desde 6 de setembro de 1811, findara sua missão de compor para a Capela. Não foi encontrado o ato administrativo que silenciou o padre José Maurício no momento em que era alijado da mais cara das suas funções. Nada o explicaria, porquanto as razões estavam muito próximas do poder, mas ao fixar em 6 de setembro o limite cronológico de seu trabalho de compor para a Capela, José Maurício cumpria um ato de obediência a determinações superiores, medida drástica que tinha tudo a ver com a chegada de Marcos Portugal.<sup>136</sup> O acontecimento foi imediatamente marcado por medidas administrativas. No dia 23 de junho quatro “avisos” do marquês de Aguiar comunicavam regalias a que teria direito o recém-chegado. Outras benesses estariam ligadas à generosidade do “real bolsinho”. Seguem os quatro “avisos”:<sup>137</sup>

Aviso do ministro Conde de Aguiar ao tesoureiro da Real Capela: Meta em folha a Marcos Portugal, mestre de musica de Suas Altezas Reais, com a quantia de seiscentos mil réis em cada ano, que ele vencia em Lisboa como mestre do seminário e compositor da Patriarcal.

-----

Aviso do mesmo ao Visconde de Vila Nova da Rainha: Havendo o Príncipe Regente Nosso Senhor nomeado Marcos Portugal para mestre de musica de Suas Altezas Reais, é servido que por este serviço vença o ordenado de quarenta mil réis por mês e duzentos e quarenta mil réis anualmente para pagamento das casas de sua habitação. O que tudo lhe deve ser satisfeito pelo Seu Real Bolsinho, assim como a tença de duzentos mil réis que foi concedida em Lisboa a sua mulher como sobrevivência para ele, de que lhe faz mercê continuar nesta corte.

-----

Aviso do mesmo ao Conde de Redondo: o Príncipe Regente Nosso Senhor é servido que V. Ex<sup>a</sup> passe as ordens necessarias para que pela Real Ucharia se dê a razão competente diariamente a Marcos Portugal, mestre de musica de Suas Altezas Reais.

-----

Aviso do mesmo ao Marquês de Vagos: O Príncipe Regente Nosso Senhor é servido que V. Exa mande por, em todos os dias de lição, uma sege das Reais

Cavaliças à porta de Marcos Portugal, mestre de musica de Suas Altezas Reais, a fim de o conduzir para o Paço e daí para a sua casa, depois de acabada a lição.

O desdobramento do mestrado na Capela Real em duas pessoas, se não implicava no afastamento do padre José Maurício, não subentendia de modo algum igualdade de posição entre os dois músicos. Além do óbvio desnível decorrente da naturalidade e da categoria social, a desigualdade tinha origem – premeditada ou não – na diferença de título atribuído a um e a outro quando admitidos no real serviço. O título de Marcos Portugal – mestre compositor – não era o mesmo que em novembro de 1808 fora atribuído ao padre José Maurício: mestre de música. Nem o deste correspondia ao de mestre de capela que recebera em 1798. O que não impediu que as funções exercidas por José Maurício fossem precisamente as de mestre de capela: compor e reger. Tal a sua qualificação em folhas de pagamento e outros papéis oficiais até 1830. É precisamente no trabalho de compositor que o título condiz com o seu labor na Capela, face à intensa capacidade de criação desenvolvida entre 1808 e 1811, preparando, sempre por ordem de D. João, o repertório da Capela. O que lhe valeu a oportunidade de compor para importantes eventos, em proporções que podem ser avaliadas no levantamento das obras do arquivo da Capela Imperial, onde foram recolhidas as obras compostas para a Sé, como para a Real Capela.

Em 1811, a recompensa do padre José Maurício será suportar as medidas que lhe são impostas pela nova situação. O estilo da Capela Real de Lisboa, que, segundo o desejo do príncipe regente, implantava-se na Capela do Rio de Janeiro, tinha agora à sua frente o compositor que de fato e de direito era o símbolo desse estilo. Sem reação possível.

A transferência de Marcos Portugal para a cidade do Rio de Janeiro trouxe uma agravante na vida do padre José Maurício: outra leva de músicos da Capela de Lisboa acompanhou o compositor português, precedendo-o ou seguindo-o de pouco; do que resultou fazer crescer o número de pessoas pouco afeitas a prestigiar o compositor brasileiro. Determinação que vai marcar, definitivamente, o clima musical da Capela criada por D. João e pode localizar, talvez, a frase que se atribui a José Maurício, num desabafo tardio e triste: “O que tenho sofrido daquela gente, só Deus sabe”.<sup>138</sup>

A presença do compositor português foi notória sobretudo no cumprimento das prerrogativas correspondentes ao título de mestre compositor que lhe fora outorgado. Não só a responsabilidade de compor para as cerimônias que se realizavam na Real Capela, que passava às suas mãos,

como se adianta que D. João “descia à Real Capela quando o regente era Marcos Portugal”.

O encontro entre os dois compositores, promovido no Paço da Boa Vista “por inspiração de Dona Carlota Joaquina”<sup>139</sup> foi pelo menos enganador no tocante à cordialidade exibida por Marcos Portugal quanto à realidade futura. Se não é exato atribuir à sua vinda todos os males que atingiram o compositor brasileiro, a animosidade dos músicos e dos ministros que o cercavam era estimulada por sua simples presença.

O dia a dia profissional do padre José Maurício não acusa qualquer abrandamento ao tenso ambiente de 1810, ao iniciar-se 1811. As preocupações financeiras o perturbam tanto quanto os agravos à sua personalidade artística. Sobrevive nos livros do Senado da Câmara, fonte das informações que seguem em nota a respeito dos últimos lances desses acontecimentos, o registro administrativo dos sucessivos passos desse momento histórico, que levará o compositor ao impasse final, na vida da Capela.

O catálogo de Maciel registra a obra composta por José Maurício para a festividade do padroeiro da cidade: *Hic est vere, moteto para a procissão de São Sebastião, a 9 vozes somente, composto no ano de 1811*.

No mês de março, como de rotina desde 1809, o padre José Maurício compôs a *Missa* e o *Te Deum* para as cerimônias comemorativas da chegada de D. João.<sup>140</sup>

A missa realizou-se na Capela Real. A Catedral conserva no arquivo a partitura autógrafo da primeira versão do *Te Deum* para o evento; nas partes avulsas, também autógrafas, vem o esclarecimento: “p<sup>a</sup> o dia 7 de março”. Composto para vozes com acompanhamento de órgão, fagotes, violoncelos e contrabaixo, e sem lograr alinhar-se entre as obras mais representativas do padre José Maurício, o *Te Deum* alcançou o apreço de D. João, que ordenou sucessivos acréscimos instrumentais à versão original.

The image shows a musical score for a vocal and organ piece. The top staff is for the vocal line, labeled 'côro uniss.' and the bottom staff is for the organ, labeled 'org.'. The music is in common time (C) and features a vocal line with lyrics: 'Te De - um lau - da - mus Te Do - mi - num con - fi - te - mur Te a - ter - num'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f'.



Se a missa que acompanhou este *Te Deum* no evento festivo corresponde a alguma das missas que sobreviveram no arquivo – o que parece possível – não há comprovação definitiva. O certo, porém, é que as duas partituras terão sido as últimas grandes obras compostas por José Maurício para a Capela Real antes de chegar Marcos Portugal.

No final do ano, o padre José Maurício acrescentou aos títulos já conhecidos orquestração da *Missa pastoril para a noite do Natal*, composta em 1808. O acento bucólico dessa composição, envolvido como um *leitmotiv* por um solo de clarineta faz pensar em como conseguiria conciliar a sua vida difícil com tanta amenidade.<sup>141</sup>

Por outro lado, a introdução da “viola concertata” do *Laudamus* põe em evidência a virtuosidade do instrumentista, provavelmente chegado no ano anterior, da Capela de Lisboa.

Ao considerar a produção de José Maurício em 1811, não surpreende, pelas razões já apontadas, vê-la mais pobre do que nos anos anteriores. Interrompera-se no segundo semestre o seu mais absorvente trabalho – a Capela Real – e os problemas que cercavam as contratações com o Senado da Câmara davam sinais de que também chegavam ao fim. O que se observa em nota.<sup>142</sup>

Encerrava-se assim, com forte acento melancólico, nesse ano negativo, essa fase profissional do padre José Maurício, a que dera o melhor de sua vida e de suas forças, e os mais fortes sinais de domínio sobre si mesmo, desde 1808. Mudara, sem dúvida, a posição do mestre de capela brasileiro com a chegada de Marcos Portugal. À derrota na Capela Real e às arrematações interrompidas com o Senado não tardariam outros inequívocos sinais de rejeição, como se vai ver com a Irmandade de São Pedro dos Clérigos.

Vinte anos de convívio, iniciado como irmão desde o dia em que selava seu destino de músico ao de sacerdote – dia 7 de setembro de 1791 –, vinte anos ligados ao que ele chamou em 1814 “a minha Irmandade”, e para a qual escrevera dezenas de obras, hoje desaparecidas, eram postos de lado, ao cessarem os compromissos do padre José Maurício com a Irmandade de São Pedro dos Clérigos, mantidos desde 1799. Onze anos fora ele o compositor da música para o dia e véspera do “Santo Patriarca”, devoção que se foi crescendo e diversificando até alcançar, em 1810, cerca de quarenta obras. É o que se lê no livro 3º (1793-1820) da Irmandade,<sup>143</sup> e representa algo de ponderável como produção musical. Impressionante, porém, é o desaparecimento de quase tudo. A exceção possível dirige-se a um ofício para *Domingo de Ramos*, sem nome de autor (CT 218), ma-

nuscrito conservado no arquivo da igreja da Irmandade e que se pode crer faça parte do registro de obras “Para a Semana Santa” e assim atribuir uma data, que o manuscrito não tem: 1806.

Em 1811, desapareceu definitivamente dos livros de despesa da Irmandade o nome do compositor. A deficiência de saúde pôde explicar naquele momento medida tão drástica. Não ficará explicada, porém, tal atitude durante anos, mesmo quando José Maurício compôs, em 1814, a *Novena do apóstolo São Pedro* e, em 1815, as *Matinas do apóstolo São Pedro*, obras obviamente destinadas à igreja “dos clérigos”.

Não terminariam neste ponto as razões de inquietação na vida do padre-mestre: a dívida contraída em 1810 com o major Mateus deixa de ser paga no prazo limite, 11 de junho. Ainda em 1811, em condições não suficientemente esclarecidas, José Maurício faz o pagamento da quarta parte da importância devida.<sup>144</sup> Tal é o contraponto que o envolve neste ano tormentoso que é 1811.

## A TRAVESSIA

Ao findar 1811 envolvido em uma luta desigual desde a chegada da corte, a desesperança cerca a vida do padre José Maurício Nunes Garcia. Tudo lhe escapa ao mesmo tempo: impedido de compor para a Real Capela, as contratações com o Senado da Câmara não mais ficarão aos seus cuidados; sua credibilidade é atingida e a sombra projetada por Marcos Portugal afeta-o. Completando o quadro desses infortúnios, o compositor tem a infelicidade de pôr no mundo duas filhas doentes: Josefina, nascida em 1810, e Panfília, em 1811. Por fim, o padre José Maurício adoeceu.

É a hora de indagar o que estaria acontecendo com a obra de criação produzida sob tensão tão violenta. A pergunta explica a razão deste capítulo e a avaliação do que está por vir. O ano de 1808 será, obviamente, o ponto de partida para considerar as transformações a que é submetida a linguagem do compositor na tumultuada travessia por estilos diversos. No término do período, o padre José Maurício não mais será o compositor cujo estilo identifica-se com algumas obras capitais do Setecentos. Os anos de 1790, 1794, 1798 e 1799 serão datas de obras marcantes, mas ao mesmo tempo expressões estabilizadas de um contexto já ultrapassado como estilo e condições técnicas.

O conceito de estilo, considerado como o modo peculiar na utilização de elementos específicos da linguagem musical, subentende a aceitação de estruturas rítmicas, formais, uma concepção melódica com características próprias. Por outro lado, José Maurício não recebeu dos compositores que o precederam no Rio de Janeiro, o legado de uma criação nascida e desenvolvida com características próprias, elementos de uma linguagem que representasse o elo de uma corrente musical que se transmite, que se aprende, que se assimila. Enfim, de um estilo próprio.

A inexistência – ou o desconhecimento – de documentação viva, capaz de ilustrar um passado histórico com características peculiares para definir a vida musical na cidade é fato dramático na sua história. O Rio de Janeiro não foi réplica da imagem musical de Minas Gerais, no século XVIII, nem repetiu a experiência histórica de outras regiões culturais – a espanhola, por exemplo – em condições de conduzir a um estilo, como é o caso da América Latina.

José Maurício construiu aos poucos até 1807 um estilo próprio, partindo de raízes de Minas Gerais, haja vista a *Tota pulchra*.

Ainda no século XVIII reformulou seu estilo e não tardou a transformar-se no músico com uma linguagem que o distinguiu no panorama da colônia.

Com a chegada de D. João, ao ingressar em junho de 1808 na Capela Real, o padre José Maurício iniciara fecundo período criador. Impulsionado por outra concepção de estilo na música religiosa, familiarizou-se com novos processos de composição, desconhecidos até aquele momento na música escrita, ou praticada, na colônia portuguesa.

O alvará, ao criar a Capela, deixava claro que as raízes históricas da Capela Real de Lisboa deveriam servir de modelo à Capela do Rio de Janeiro; o que convinha ao cerimonial aplicava-se necessariamente à música destinada a abrigar as cerimônias realizadas na capital da colônia. A palavra nova que resulta dessa transformação caberá a uma arte mais brilhante e movimentada, onde a busca do efeito tem os seus momentos de se fazer valer.

Os esquemas definidores da nova linguagem partem, em princípio, da assimilação de procedimentos técnicos – que ao mesmo tempo poderão ser qualificados como expressionais – conjugados no sentido de aderir à virtuosidade admitindo novas estruturas. Em conjunto, representam procedimentos até então ausentes da música do padre-mestre ao longo de sua evolução natural, mas que se incorporam à sua linguagem de maneira a constituir-se, dentro em pouco, no novo estilo do compositor:

- o recitativo

- a virtuosidade no canto e na melodia instrumental permeabilidade a elementos de profanação excessiva ornamentação melódica

- recurso a clichês musicais

- adesão positiva ao concertante

- a prolixidade do discurso musical: textos que se repetem e progressões

- a presença polifônica; a forma fuga

- o sinfonismo

- a missa-cantata

O enriquecimento do discurso musical resultante da assimilação desses elementos estilísticos marcará definitivamente a obra de José Maurício a partir dessa fase decisiva em sua carreira de compositor. Impulsionado na busca de novos meios de expressar-se e ao mesmo tempo acionado pela urgência no atendimento da música para a Capela, é forçoso reconhecer que a produção do padre-mestre, durante esses três anos, nem sempre cor-

respondeu ao melhor de sua obra. Constatação que não subentende estigmatizá-la como fase menos boa quando se considera o inquestionável valor de determinadas obras então vindas a lume, algumas definitivas no cômputo geral do seu legado. O condicionamento técnico então desenvolvido marcará substancialmente a produção futura, e vai proporcionar ao seu discurso a dignidade dos moldes clássicos em que se inspirou.

A aceitação dos novos modelos não vai impedir a assimilação – concomitante e inevitável – de traços menos felizes porque sintomas de inadequada profanização da música religiosa: o abusivo recurso à ornamentação, ao recitativo, assim como a utilização de fórmulas galantes no contexto da obra, sobretudo nos acompanhamentos.

A ação inovadora generalizou-se, mas tem sentido mais profundo nas missas, o que se compreende diante da complexidade com que se desenrolam os pequenos dramas que se sucedem na composição de uma missa – piedade no *Kyrie*, exaltação no Glória, afirmação de fé no Credo e o grande mistério do “Et incarnatus” – aspectos passíveis de serem tratados com outros recursos que não os das duas missas compostas até 1808.

O recitativo, irremediavelmente ligado à obra religiosa do compositor a partir de 1808, intercala-se com frequência nas missas, no geral em trechos destinados a solos: *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam*, por vezes o “Et in terra”.<sup>145</sup> Nunca o recitativo seco; o *accompagnato* é a forma que se generalizou na obra do padre-mestre. Mesmo em obras profanas – no drama *Ulisséa* ou em *O triunfo da América* – evidenciou-se o pouco estímulo na utilização do cravo com o mesmo objetivo e recorre ao *accompagnato*, assim revelando novas fontes de convívio musical.

Ao centro dos fatores significativos na transformação que se processava, importa citar como elemento decisivo a qualificação dos novos intérpretes. O recurso à riqueza sonora colocada à sua disposição estabelece outros parâmetros, bem distantes a esta altura das condições vocais e instrumentais dos músicos da velha Sé. Não mais tipleis ou contraltos infantis, nem instrumentistas de meia força. O novo repertório é concebido com vistas a intérpretes de categoria, habituados a outros voos fazendo jus a tratamento adequado. Sua escrita vocal desenvolve-se na base da agilidade dos novos intérpretes pondo em relevo, não só a sonoridade específica, mas o seu brilhantismo e o seu estilo próprio.

Prioritários os cantores na chegada ao Rio de Janeiro, é precisamente no enfoque das vozes que surgem os primeiros sinais de renovação na música de José Maurício. Não apenas nas melodias destinadas aos sopranos e contraltos – *castrati* – mas de todo o quarteto vocal e também na escrita

S  
 C  
 T  
 B  
 Vin. I/II  
 Vic.

cresc.  
 qui - tol - lis pec - ca - ta  
 cresc.  
 qui - tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mundi qui - tol - lis pec - ca - ta  
 qui - tol - lis pec - ca - ta  
 cresc.  
 p

cresc.  
 qui - tol - lis pec - ca - ta mis - re - re  
 ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di  
 qui - tol - lis pec - ca - ta mis - re - re  
 cresc.  
 p

coral, sempre qualificada, do compositor. Inegável é o seu encantamento pela virtuosidade vocal, o que responde pelo caráter menos ortodoxo, ou aligeirado, que afeta determinados trechos de suas composições, alinhando-se entre os fatores de sua nova maneira de compor: a excessiva ornamentação aplicada às vozes e aos instrumentos, solistas ou não. Convivem em sua obra procedimentos de maior austeridade estilística: a forma fuga e os concertantes em grande estilo.

O ano de 1810 foi o grande momento da transformação em marcha. Nesse ano o padre José Maurício compôs para grande orquestra a *Missã de Nossa Senhora a 8 de dezembro (Missã da Conceiçã, CT 106)*. O *Laudamus*, para soprano, é tratado com todos os requisitos de agilidade e de estilo



que lhe são próprios, na tessitura adequada a que se condiciona, enfim, a grande ária para coloratura.

**Allegro Brillante**

The musical score consists of three systems. The first system shows the Soprano (S) part with the lyrics "Lau-da mus te Lau-da mus te benedi-ci-mus". The second system continues the Soprano part with "Te Be-ne-dí-ci-mus te ado-ra-mus te ado-ra-mus". The third system shows the Soprano part with "te glo-ni-fi-ca-mus te". The instrumental parts for Violin II (Vn. II) and Viola (Vcl.) are also shown, with dynamic markings like *f* and *p*.

A adesão a princípios que se opunham às obras destinadas ao culto religioso pode ter criado em torno de determinados trechos a imagem da concessão ao gosto do príncipe regente ou à pressão organizada dos músicos da Capela. Forças ponderáveis de vontades que se sobrepunham às dele, compositor, sem dúvida existiam, mas a conclusão a tirar não vai além da meia verdade. De fato, o padre José Maurício capitulou diante da técnica e da qualificação das vozes com as quais pela primeira vez passava a trabalhar, não só os sopranos e contraltos *castrati*, mas as vozes masculinas, todas com muita categoria. O solo de baixo – *Qui sedes* e *Quoniam*

– da mesma missa da *Conceição*, é trecho brilhante onde o compositor explora a técnica e a potencialidade do solista, provavelmente o brasileiro João dos Reis.

*f*  
*vi.*  
*via.*  
*b. geral*  
*etc.*  
*solo*  
 Quo-niam tu so-lus tu so-lus tu so-lus

A revelação da capacidade de renovar em tão pouco a sua linguagem diante da categoria vocal dos cantores da Real Capela brilha porém no *Quoniam* – sexteto de solistas – com dois baixos, tenor, contralto e dois sopranos, expressão máxima de concertante em sua obra. No *incipit*, fragmento do sexteto para solistas.

SI  
 SII  
 C  
 T  
 BI  
 BII  
 Fi-li-us Pa-tris Fi-li-us Pa-tris Fi-li-us Pa-tris

A partir da composição dessa missa em 1810, com duas fugas, o sexteto, o concertante no *Domine Deus*, pode-se considerar consolidada na linguagem de José Maurício uma fase de transição estilística, marco impor-



tante na evolução da música brasileira, muito valorizada com a integração da forma fuga. Ausente dessa estrutura até 1808, a assimilação da forma foi imediata, ainda que a rigor não se possa classificar como fuga – nem mesmo como *fugato* – um trecho bem caracterizado tematicamente mas no qual deixam de aparecer os elementos estruturais. É o que ocorre com o *stretto*, pouco presente nas fugas de José Maurício (*Missa mimosa*).



Evidentemente faltou a José Maurício, em sua formação, o estudo da forma em profundidade. A técnica contrapontística, que beneficiou os compositores que se submeteram à sua disciplina – que já deixara de ser a linguagem da época – não alcançou o músico nascido e vivido longe dos centros de cultura onde se haviam desenvolvido as raízes dessa técnica.

A ideia depreciativa que essas palavras possam suscitar não significa a inexistência de fugas de boa construção e de bom estilo na obra do padre-mestre. Há validade, no conteúdo e tratamento de sua temática quando empregou a forma polifônica num contexto cujo arcabouço é construído em termos de criação harmônica. Há, sobretudo, o sentido de forma, o que se pode vislumbrar no *incipit*:



Data de 1808 a primeira fuga composta por José Maurício e logo passa a ocupar ponto fixo na arquitetura de suas missas: o final do Glória, como Haydn e Mozart. Apesar de experiência recente no caminho das inovações, é expressivo o número de segmentos da forma que a integram:

exposição, divertimentos, pedal da dominante e da tônica, bem como um aceno de *stretto*. Em dois casos – Missa “da Conceição” e *Missa em mi bemol de 1811* – também o *Christe eleison* foi tratado como fuga.

Virá cedo, em 1810, no impulso da transição vivenciada pelo compositor, o momento de compor suas melhores fugas, seja em termos estruturais como da adequação de inventividade melódica às características da forma. O ter chegado cedo impede dizer-se que o modelo haja evoluído nas mãos do padre José Maurício. As fugas da *Missa da Conceição* oferecem a temática em bom estilo, com o tecido polifônico extraído da temática da obra.<sup>146</sup>

Allegro

Cum San --- cto spi-ri-tu in glo-ria De-i Patris a---

Cum San --- cto spi-ri--tu in glo-ria

Os elementos responsáveis pela nova imagem da missa de José Maurício não se limitaram, apesar de sua importância, à forma fuga. A estrutura geral – desdobrada em vários movimentos – e as proporções – que no período em foco acusam uma variação dos 579 compassos da *Missa de São Pedro de Alcântara* (1808) aos 1.339 compassos da *Missa da Conceição* (1810) – são estimulados por outro fator que invade, por caminhos diversos, a música do padre-mestre: o sinfonismo. Agindo paralelamente à evolução da forma, o sinfonismo alimenta as longas introduções que passam a frequentá-la, tanto quanto as repetições e progressões. São procedimentos conjugados que se podem apreciar e até medir em particularidades da sua estrutura nos compassos em movimento lento que antecedem o trecho final do Glória. A expansão desses compassos – quatro na missa de 1808, 24 em 1810, 42 em 1818 (*Missa do Carmo*), ampliando-se para 60 compassos na *Missa de Santa Cecília* (1826) –, mostra que a missa crescera proporcionalmente, em todos os sentidos.

Não só crescera como se diversificara. O Glória e o Credo são particularmente atingidos pela renovação, no momento em que sua arquitetura se desdobra em trechos alternadamente corais e os que se destinam aos solos: árias, duos, tercetos e quartetos vocais, trechos carregados de inovações estilísticas.

Abri-se à influência operística a missa pré-clássica do padre-mestre. Com nova estrutura, árias, concertantes e conjuntos solísticos no Glória, José Maurício adere aos princípios estilísticos da missa cantata. Muda também o som da orquestra. Fica mais denso e abre lugar para outros instrumentos, um dos quais – o clarinete – passará a ser o intérprete dos pensamentos seresteiros que perpassam em sua obra religiosa, como nas grandes frases de agilidade. Sua função mais importante, a de solista, brilha nas introduções de grandes obras, nos momentos de intervenções sinfônicas que serão apreciadas em obras mais tardias.

O haver centrado o estudo das manifestações renovadoras em torno das missas pode parecer exagerado. Suas razões encontram importância na coluna mestra que representa a sua criação, nos dois anos – ou pouco mais – em que ela se processa. Outras expressões importantes – matinas, vésperas, motetos – serão beneficiadas pelo exemplo dessa transformação. Motetos – ou responsórios, denominação que identifica a forma, quando destinados ao Ofertório das missas – foram largamente usados pelo compositor, como exemplo de forma tripartite, inspirada na estrutura do salmo religioso.

Fora cumprida, entre 1808 e 1811, a transformação estilística determinada pela decisão de fazer-se da Capela Real do Rio de Janeiro a réplica da Real Capela de Lisboa. A linguagem de José Maurício, que até 1807 conservara ressaibos setecentistas, escolhera outros caminhos, com novas perspectivas, novos questionamentos sobre sua arte, a serviço da nova personalidade musical.

O relacionamento humano mantinha infelizmente as mesmas lutas pessoais, as mesmas decepções ao longo desses anos que haviam marcado seu convívio na Capela. O despreço dos músicos, a luta com o Senado continuarão a ser o condicionamento desgastante, impossível de ser minimizado diante dos distúrbios definitivos de saúde, que o próprio compositor reconhece ao escrever a D. Pedro I, já imperador, o documento de 1822, que será transcrito adiante.

Exausto, sofrido, doente, silencia o compositor José Maurício durante algum tempo. A drástica diminuição do número de obras em 1812 é sintoma dos males que o afligem. Nunca mais José Maurício voltará a produzir com a frequência que marcou os primeiros anos da Capela Real.

O reencontro de José Maurício com outra forma de expressão mais depurada e expressiva chegará em tempos posteriores. Será possível então reconhecer que não fora em vão, apesar de tudo, o seu trabalho à frente de intérpretes ferozes ou mergulhado em partituras nos arquivos de música. O

resultado será apreciado quando outras obras-primas – o *Ofício* e a *Missã dos defuntos*, de 1816, *as Matinas de finados* – alinham-se entre as produções melhores de sua bagagem, obras de envergadura e definitivas como pensamento de um artista amadurecido.

Completara-se nesses três anos a transformação que o padre José Maurício julgara necessária à sua sobrevivência artística. A razão mais profunda, porém, da animosidade dos músicos da Capela contra o padre compositor não se esgotara porque essa luta tinha raízes mais fundas: a oposição entre portugueses e brasileiros. Nessa luta o padre José Maurício foi, no fim, o perdedor. Apesar da caminhada em direção aos novos padrões, as portas da Real Capela ficarão fechadas às suas obras.

## A DOENÇA E A TENSÃO NO TRABALHO MARCAM O FIM DE UM PERÍODO

Cientificado desde o ano anterior de que não se renovaria seu trabalho com o Senado, surpreende a incumbência que lhe é dada no início de 1812: responder pela música do oitavário da festa de São Sebastião na velha Sé do morro de São Januário.<sup>147</sup>

Não é provável – nenhum catálogo acusa composição com essa data – que o padre José Maurício haja composto obra nova expressamente para essa efeméride tantas vezes por ele atendida. O encargo significava mais do que a simples comunicação de uma tarefa. Na verdade, era o ato final dessa fase em sua vida nas relações com o Senado.

Realizou-se a festa do oitavário no dia 27 de janeiro, sem atentar-se na crueldade do ato: obrigar o compositor – doente, derrotado física e moralmente – a subir o morro de São Januário, tendo pago antecipadamente o salário dos músicos da Capela, circunstância por ele assinalada em ofício ao Senado da Câmara, datado de 1º de julho do mesmo ano. Cinco dias antes da festa, ou seja, a 22 de janeiro de 1812, o Senado encaminhou um mandado de pagamento:<sup>148</sup>

O Senado da Camara desta Corte [...] Mandamos ao actual Tesoureiro do Senado, Cap. Joaquim Ant. Alves que, em cumprimento deste, hindo por nós assinado, pague-se ao p<sup>o</sup> M<sup>e</sup> da Capella Real José Mauricio Nunes Garcia a quantia de 72\$000, resto de seu ordenado de duzentos mil reis que vence anualmente por ordem do Príncipe Regente N. Sr. e procede das musicas que fez nas festas do mesmo Senado; e por nos requerer o seu pagamento se lhe mandou satisfazer por despacho de 16.7<sup>bro</sup> 1811 e com quitação abaixo lavrada, se levará em conta nas que der de sua receita e despesa; o que cumpra. Dado em o Senado da Camara a 22 de janeiro de 1812. E eu José que no impedimento do Senado da Camara o subscrevi. (Segue “Quitação”).

Algo de irregular estaria por trás desse documento, subscrito, no impedimento do Senado, por alguém que não é o tabelião José Pires Garcia, nem é sua a assinatura. Aparentemente, tudo estava conforme a sugestão de D. João em 1809, salvo o assunto referente ao pagamento aos músicos – não abordado – que continuava fora das preocupações do Senado.

José Maurício reagiu tardiamente a este ofício. Na representação de 1º de julho<sup>149</sup> fez referência a compromissos já realizados e ainda não pagos pelo Senado: a festa de São Sebastião, de 1812, na qual já assumira a despesa dos músicos. Pela última vez – visto que não mais caberia ao Senado as despesas com a música – José Maurício lembra as duas vésperas de 1808 por ocasião da chegada de D. João, e solicita o seu pagamento, juntamente com o da festa do padroeiro.<sup>150</sup> Segue o teor da representação:

Senhores do Senado/ o p<sup>e</sup> José Mauricio Nunes, actual M<sup>e</sup> da Real Capela representa que ele pagou já aos Músicos a festa do oitavário de S. Sebastião *lá em cima na Sé Velha* no dia 27 de janr<sup>o</sup> a que o mesmo Senado assistiu; e gastou duas doblas e meia; e também representa que no primeiro anno que o Senado apresentou em presença de S A R n<sup>s</sup> suas festas anuais, elle supplicante gastou do seu dinheiro quatro doblas de acréscimo do numero e preço dos Muzicos e como o Senado não pagou, o que deu cauza a SAR mandar desse dinheiro suficiente, deo ao depois o Senado 200\$000 mais os 51\$200 do primeiro anno ainda não pagou, e Como o mesmo Senado já não tem q' fazer despesas com a muzica que se fazem na Real Capela, porquanto SAR as tomou a si; portanto,/ Pede que o mesmo Senado seja servido mandar pagar ao supplicante 83\$200 que se lhe deve conforme exposto acima/ E.R.M.

Somente no dia 7 de novembro respondeu o Senado à representação de 1º de julho e despachou a importância de 32\$000– e não os 83\$000 – pagamento solicitado pelo mestre da Capela Real. Também pela última vez, em 25 do mesmo mês, o padre José Maurício viu-se obrigado a assinar quitação de quantia inferior à que fora solicitada. Dez meses haviam decorrido desde a festa do padroeiro. Terminava tristemente o diálogo profissional em torno das festividades patrocinadas pelo Senado, em mãos do padre José Maurício desde 1798.

É preciso dimensionar o desespero financeiro do compositor, obrigado a enfrentar pagamentos superiores aos seus próprios ganhos, para compreender as razões que o levaram a escrever o ofício, defendendo a sua posição na Capela.

A data desta representação ao Senado – 1º de julho – precede de alguns dias a solução do compromisso assumido em 1810 com Mateus Francisco Gomes. Em 6 de julho apresentou-se este em juízo para assinar a “escritura de distrate” de outra dívida e obrigação que faz Mateus Francisco Gomes ao padre José Maurício Nunes Garcia:<sup>151</sup>

Saibam quantos este publico Instrumento de Escriptura de Distrate de outra virem que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e oito

centos e doze, aos seis de julho nesta cidade do Rio de Janeiro no meu Escriptorio perante mim Tabeliam appareceo como Outorgante Credor Matheus Francisco Gomes que vive de Lavoura e morador na Ilha da Sapucaia, Freguezia de Inhaúma, e como outorgado devedor o Padre Joze Mauricio Nunes Garcia professo na Ordem de Christo e Mestre da Capella Real reconhecido este de mim Tabeliam, e aquelle de duas testemunhas adiante nomeadas, e assignadas, e por elles me foi appresentado o Bilhete da Distribuição do teor seguinte = D. a Carvalho Matheus Francisco Gomes fez escriptura de Distrate de outra ao Padre José Mauricio Nunes Garcia em seis de Julho de mil e oitocentos e doze Brates = Dizendo-me o Outorgante perante as ditas testemunhas que o Outorgante lhe hera devedor da quantia de quatrocentos mil reis que lhe pedio emprestado, e porque já recebeo a quantia de cem mil reis e ao fazer desta a de trezentos mil reis perante mim do que dou fé disse que lhe dá quitação do total de quatrocentos mil reis, e seus competentes juro até a data desta, e que prometia nam mais exigir delle cousa alguma, e haver o seu fiador por desobrigado da fiança, e a hypotheca por desembaraçada. E logo pelo Outorgado foi dito que accetaria esta Quitação na forma delia. Em fé do que me pediram lhes fizesse este Instrumento que lhes li accetaram e assignaram as testemunhas presentes: Padre Firmino Rodrigues Silva e Joze Luiz Garcêz E eu José Antonio dos Santos Armeno que escrevi, ass.: Mateus Fran.<sup>co</sup> Gomes, P.<sup>e</sup> José Mauricio Nunes Garcia e as duas testemunhas.

Ouviram todos a leitura do documento, que foi assinado pelas testemunhas: padre Firmino Roiz da Silva,<sup>152</sup> e José Luiz Garcez, pelo padre José Maurício Nunes Garcia e pelo major Mateus Francisco Gomes.

Encerrava-se o problema da dívida contraída em 1810 pelo padre José Maurício. Livrara da hipoteca a casa da rua das Marrecas com o auxílio provável dos seus amigos. Sem explicação ficavam as razões que o levaram a perdê-la, mais tarde.

Ao transferir-se para o Brasil, Marcos Portugal – consagrado compositor de óperas – ficava obrigado a adequar-se às limitações do meio, passando a compor música religiosa. Fizera-o abundantemente no passado para as capelas reais portuguesas.<sup>153</sup> Ao chegar ao Rio de Janeiro, encontrava-se ainda em construção o Real Teatro. O compositor português não poderia ficar distante do mais importante centro musical da cidade – a Capela Real – mesmo que as obras carregassem os sinais reveladores da influência do gênero que lhe proporcionara louvores nos palcos europeus. Em casos específicos eram simples adaptações de obras religiosas anteriormente compostas para Mafra, Bemposta ou Vila Viçosa.<sup>154</sup> Passarão a ser de sua autoria as composições que formam o repertório da Capela Real no Rio de Janeiro, sobretudo nos dias que significavam um *happening* social, quando a presença de D. João era o sinal de sua maior importância.

A nova distribuição de trabalho que desaba sobre a Capela deixou suficientemente claro que seria esta a situação definitiva na Capela Real. Mas suas medidas restritivas não tardaram a generalizar-se. No Paço da Boa Vista, residência oficial do príncipe regente, onde se fazia música profana, seriam ouvidas obras de Marcos Portugal, inclusive com a participação de membros da família real, seus alunos. Em 1812, inaugurando, talvez, o intercâmbio com os escravos músicos da Fazenda de Santa Cruz, ouviu-se uma farsa de sua autoria – *A saloia enamorada* – com texto do poeta Domingos Caldas Barbosa. Não era obra original.

Em junho de 1812 morreu o sobrinho de D. João, o príncipe Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, marido de D. Maria Teresa. Marcos Portugal compôs a música para as exéquias: *Matinas de defuntos*.<sup>155</sup> A missa, no dia seguinte, era da autoria de Zanetti. As absolvições, a seguir, eram da autoria de Marcos Portugal, salvo a primeira, composta por Fortunato Mazziotti.

Novo motivo de mágoa para José Maurício – se é que ele estaria em condições de avaliá-lo – mestre de capela desde 1798, ver-se preterido em sua posição profissional por um compositor menor na oportunidade de atuar ao lado de Marcos Portugal na Real Capela.

José Maurício continuou, sem apelação, à margem das realizações importantes da Capela. O nome de Mazziotti partilhará, doravante, com o compositor português, em eventos na Capela Real, na direção de obras suas. Em 1816, será nomeado mestre de capela.

Dificuldades provavelmente devidas à sua saúde forçaram, em 1812, a administração da Capela a tomar providências tendentes ao afastamento de José Maurício do posto de organista que desde 1808 – cumulativamente e sem remuneração – exercia na Capela Real. Em fevereiro desse ano dois organistas eram nomeados: o padre João Jacques e Simão Vitorino Portugal,<sup>156</sup> em substituição a José Maurício e a Joaquim Felix Baxixa.<sup>157</sup> O mestre de capela era compelido a abandonar uma função que, trabalhosa embora e absorvente, estava arraigada à sua personalidade global de músico. Não poucos artistas e viajantes, sobretudo o compositor Neukomm, ao dizer que “ninguém lembra tanto o mestre como este mulato genial”, tiveram a oportunidade de ouvi-lo e deixaram depoimento sobre o organista que improvisava magistralmente.<sup>158</sup> Para o músico sofrido que no ano anterior fora afastado da regência e da composição para as grandes solenidades da Capela, era uma violência a mais cortar-lhe as oportunidades de expandir o talento no teclado, nos impulsos de grande improvisador que lhe reconheciam.



O decréscimo da criação musical nos últimos anos deve ser recordado diante da produção do ano 1812, reduzida a duas obras. Mais uma vez escrevia José Maurício para os “escravos-músicos” da Fazenda de Santa Cruz, ou para a Real Quinta da Boa Vista. A circunstância de ambas serem “paços reais” não amenizaria no padre compositor, mestre da Capela Real, o possível sentimento de desterro decorrente da limitação nos recursos musicais imposta à sua imaginação criadora. Deixava de escrever para cantores que não opunham entraves técnicos à sua criação, para solistas que davam asas à sua imaginação, e passará a adequar-se às condições de capacitação artística mais reduzida dos que passarão a ser, mais frequentemente, os intérpretes de suas obras.<sup>159</sup>

As perspectivas de José Maurício continuam mais modestas do que no passado, no panorama de sua criação, conquanto se deva reconhecer que, composto para o mesmo conjunto do moteto de 1810, o *Tamquam auram* de 1812 mostrava o progresso técnico dos escravos-músicos da Fazenda, onde continuavam em ação os professores de música, ampliando as possibilidades de execução. O que se reflete na composição da obra: reaparece o solo de soprano habitual no moteto tripartite, assim como a ornamentação melódica evitada no moteto de 1810.

A respeito da exibição pelo conjunto após uma apresentação na Real Quinta, um comentário escapou, à época: “Antes de hontem ove festa na Chacara de Sua Alteza. Ove missa grande de Marcos com estromental e tudo pelos pretos de Santa Cruz, q. deram excelente conta de si.”<sup>160</sup> Os mesmos intérpretes teriam cantado ainda a farsa de Marcos Portugal: *A saloia enamorada*, peça que será ouvida na igreja de Nossa Senhora do Rosário em tempos posteriores.

Mais uma vez Marcos Portugal encerrou as atividades musicais do ano apresentando no Teatro Régio, por ocasião do aniversário da rainha, sua ópera *Artaxerxes*. Que não era, como no ano anterior, obra inédita. O resultado artístico não terá sido de molde a entusiasmar o compositor na apresentação de obras suas em teatro no Rio de Janeiro. O espetáculo foi complementado por um bailado sério de Luís Lacombe: *Apolo e Dafne*, com “enredo” em três atos, e “grande estilo”.

## O LENTO RESSURGIR DO COMPOSITOR

Em 1813, os fados parecem sorrir para José Maurício. Dois salmos compostos nesse ano informam com precisão a época do retorno ao convívio da Ordem Terceira do Carmo, o mais constante campo de trabalho após a Catedral. A retomada do trabalho, a partir de 1813, fez-se lentamente, em obras sucessivas compostas para o compadre Batista Lisboa, com vistas à Ordem Terceira do Carmo. A julgar pelas expressões de alegria que o compositor coloca na dedicatória, pode-se dizer que é o único momento de expansão que se conhece, ao dirigir-se a um “Senhor Bidoloretos”, provavelmente, o próprio José Batista Lisboa.

Illm° Sr. Bidoloretos Remetto o seu Laudate dominum omnes gentes. Estimarei que saia a seu gosto; e que seja bem ganhadeiro, é muito pequeno e de pouca gente. Viva, viva, viva, Sr. Bidoloretos: Sua casa, ao 11 de julho de 1813

Não é menos prazenteiro o oferecimento do outro salmo:

Illm° Snr. Bidoloretos; vai o Laudate pueri; e fica V.S. Com 2 Psalmos de Anjinhos bem xibantes; ambos com motivo de Rondó; e pequenos; e Proprios para as vozes q' quer.

Como se vê, a jovialidade transparece nessas duas peças (CT 76 e 77) que utilizavam, por tradição, textos dos salmos *Laudate pueri* e *Laudate dominum* nas exéquias de infantes.

A referência ao resultado “ganhadeiro” das duas obras “para poucas vozes” e “pequenas”, como vem na dedicatória, parece convergir, na realidade, para a pessoa do compadre, que além de “diretor de música” preocupava-se em ganhar dinheiro. Ao mesmo tempo, revela a intenção de reduzir para termos mais modestos as exigências de execução na entidade que voltava a ser o destino musical das obras de José Maurício.

Duas outras composições trazem a mesma data. Ambas com o nome ou a rubrica de Batista Lisboa:

*Matinas da Assumpção de N. Sra / Para a festa de N. Sra. da Boa Morte na Igreja do Hospício a 15 de agosto / Compostas pelo p° José Maurício em 1813*

### *Missa pequena de pequena orquestra*

A data aplicada à partitura autógrafa das *Matinas* significa na realidade a da orquestração da obra. A feitura, o estilo já ultrapassado da composição aproximam-na do registro da mesma obra no catálogo de Maciel: *Matinas d'Assunção – para 4 vozes com acompanhamento de órgão; composta em 1808*. Orquestrada com discrição (flautas, clarinetes, trompas e cordas), a obra conserva a parte vocal sem perder as características de simplicidade que envolvia a primeira versão da obra, em 1808.

Na primeira página da *Missa pequena* foi acrescentada uma indicação: “Primeira Missa”, o que sugere haja sido cantada, na Ordem Terceira, na festa de Santa Teresa, que se realizava em dois dias sucessivos.

Essas obras compostas em 1813 merecem atenção pelo fato de serem das primeiras a partir do momento em que deixara de compor para a Real Capela. Embora poderosas, as irmandades e ordens terceiras não tinham as mesmas disponibilidades que proporcionavam brilho às cerimônias da Capela. José Maurício passará a escrever obras mais sóbrias de feitura, e de proporções mais modestas. Em complexidade técnica – orquestra, proporções, escrita vocal – a *Missa pequena* difere muito das missas que marcaram a vivência do compositor no período 1808-1811. O tratamento vocal da *Missa pequena* logo demonstra que, apesar da dignidade vocal do solo de baixo – *Qui sedes – Quoniam* – os demais solos não exigiam necessariamente a participação dos grandes cantores da Real Capela para vencer a virtuosidade das árias que em 1810 e 1811 eram cantadas pelos *castrati*.

A instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro acentuara a desigualdade já existente entre brasileiros e portugueses. Estes se atribuíam privilégios sobre os naturais do país. Os ordenados dos músicos não variavam apenas segundo a categoria de cada um: eram “confusos”, dirá mais tarde monsenhor Fidalgo, inspetor da Capela. Circunstâncias várias concorriam para esse resultado: pedido do interessado, assomo de entusiasmo do príncipe regente, a especial deferência por determinada pessoa, encaminhando para o “real bolsinho” a solução desses casos mais chegados. Os pedidos de equiparação de ordenado perseguiam D. João. Todos se queixavam, as reclamações eram generalizadas no tentar justificar o motivo do pedido: emprego, esmola, comenda, uma galinha por dia, conezia na capela, ajuda de custo e outros favores.

Caso típico é o de Pedro Colonna, professor de balé, vindo de Lisboa com D. João. Em 1813, reclamava lhe fossem também concedidas as “50 moedas” pagas pelo “real bolsinho” a Marcos Portugal, em vez das 13 que

ele recebia. O barão do Rio Seco, que informava o pedido, confirma o fato mas acrescenta: “Hé verdade que hum e outro são Mestres do Real Serviço, mas que diferença vay de hum a outro.”<sup>161</sup> Compreende-se que o padre José Maurício não era pessoa talhada para sobreviver vantajosamente em tal meio.

O acontecimento do ano é a inauguração do grande teatro “de ópera” que tomará o nome de Real Teatro São João.

Sua localização foi decidida a favor do Campo dos Ciganos, em terreno doado por Fernando José de Almeida, o Fernandinho, português de nascimento, cabeleireiro como Manuel Luís, vindo de Portugal com o marquês de Aguiar. Será o administrador e empresário.

Não seria ideal sua localização em antigas terras pantanosas, que já fora rocio e feira de cavalos. Não tardou a desenvolver-se em torno do edifício um comércio variado e numeroso que, com o passar do tempo, aglutinava casas de música e até um liceu musical, ajudando a compor a fisionomia que a caracterizou como a praça do Rocio, futuramente da Constituição, hoje Tiradentes. No dia da inauguração, a *Gazeta do Rio de Janeiro* dizia ser “a mais bela praça desta corte”.

Decidiu-se a construção sobre risco feito por João Manuel da Silva, concebido com indisfarçável desejo de aproximar-se do Teatro São Carlos, de Lisboa, com lugar para 1.200 pessoas na platéia “sem vexame” e 112 camarotes em quatro ordens. Complementava-o a Tribuna Real e uma varanda externa que ocupava toda a largura do prédio, na face voltada para a praça.<sup>162</sup>

D. João autorizou medidas de apoio ao Fernandinho: utilizar a cantaria que sustentava as colunas inacabadas da Sé Velha, assim como isentar o teatro da taxa alfandegária até que entrasse em funcionamento.<sup>163</sup>

Apesar do empenho do príncipe, a construção não estava totalmente concluída na data prevista para a inauguração – 12 de outubro de 1813 –, dia em que o príncipe D. Pedro completava 15 anos. Nem fora resolvido o complicado aparelhamento de um teatro que se propunha a cumprir complexa vida artística: apresentações dramáticas, óperas, bailados, farsas, burletas.

No que respeita ao quadro que de perto interessa a este trabalho, o de cantores, vale lembrar que, à exceção de Mariana Scaramelli – chegada ao Rio de Janeiro em 1811, presumivelmente alimentando perspectivas ligadas com exclusividade ao gênero operístico – o número de artistas qualificados e afeitos ao gênero era insuficiente no Rio de Janeiro para os projetos ligados ao teatro.

Alguns músicos mais bem dotados, como João dos Reis Pereira, e outros com prévia atuação no Teatro Régio, alcançaram imediato aproveitamento. Faltaria organizar grupo dramático de categoria; apesar da inata disposição dos portugueses para o teatro e a dança, o campo de ação destes no Rio de Janeiro era mais fértil em farsas e danças ligeiras. Bailarinos trabalhavam, em princípio, em pequenas peças ou atuações solísticas, mas não como artistas “aprendidos” no espírito de “corpo de baile”, em função de um repertório. A chegada ao Brasil, desde 1811, de Luís Lacombe e seus irmãos, e sua atuação no Teatro Régio dera melhores perspectivas ao gênero balé sério que será desenvolvido no Real Teatro.<sup>164</sup>

Da cenografia ocupava-se José de Carvalho Leandro, que teve auxiliares e continuadores: João Manuel, Manuel da Costa (arquiteto, pintor e maquinista). A esses nomes irá juntar-se, como cenógrafo, em 1816, o de Debret.

No quadro dos profissionais de que era carente a cidade, muitos propunham-se para funções diversas, desejosos de atuar neste ou naquele instrumento, ou viver determinados papéis em dramas ou óperas, procurando um vínculo estável com a coroa portuguesa através do teatro. Simão Portugal, irmão de Marcos, um desses pretendentes ao posto de organista, informa em requerimento que até o mês de junho o quadro dos músicos não se organizara.<sup>165</sup> Nem o estaria em 12 de outubro é o que pode explicar – sem muita convicção, aliás – a ausência de Marcos Portugal no espetáculo de inauguração do Real Teatro São João, em 12 de outubro. Estranhável, sobretudo, porque o compositor preferido do príncipe regente teria vindo para o Brasil em 1811 com vistas ao Real Teatro, já em andamento, e ocupar posto condizente com a notável qualificação que o distinguia. Em 1813, as condições reais do Teatro não teriam entusiasmado o compositor a participar de espetáculo em que a improvisação era previsível: a construção não terminaria, nem se estabilizaria o quadro dos artistas. Sua obra ficaria, assim, exposta a um tratamento deficiente, incompatível com a posição do “inspetor de todos os teatros da corte”.<sup>166</sup>

Foi inaugurado o teatro com o “drama em música” *O juramento dos Numes*. A música, incidental, era da autoria de Bernardo José de Souza Queirós<sup>167</sup> e o autor do texto, Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Este, da Marinha de Sua Majestade, autor de peças “postas em música” em 1809 pelo padre José Maurício, já exibira sua linguagem rebuscada, por onde desfilavam personagens mitológicas ou simbólicas. A peça, em um ato, parecia reflexo do estado provisório do Real Teatro e estaria muito aquém do repertório que será exibido em seu palco alguns anos mais tarde. O ato

foi complementado, na data da inauguração, com o bailado *O combate do vimieiro* e “dansas engraçadas” (compreendida essa expressão no sentido português de “bonitas”).<sup>168</sup>

Assim caminhava a organização geral do Teatro Real, de modo a definir a estrutura que nele vai funcionar: a Companhia Nacional – para os dramas e comédias –, a Companhia Lírica – para as óperas –, o Corpo de Baile para os grandes espetáculos de balé e o grupo dos “burlescos” para os bailes mais ligeiros, danças individuais. Não demorará muito a chegar o casal de dançarinos Augusto Toussaint e sua mulher, ele mestre de dança e coreógrafo, ela cantora, e assim reunirá o Real Teatro São João um conjunto qualificado para a dança, que complementava todos os espetáculos nele realizados.

Em dezembro, o aniversário da rainha não deixava escapar uma rotina do cerimonial da família reinante, trazendo de volta um espetáculo de ópera, esta da autoria de Antonio Salieri (1750-1825): *Axur, rei de Ormuz* (1787).

Em 1813, um gesto surpreendente de D. João no sentido de melhorar as condições musicais na Capela Real: propõe ao bispo a extinção do Seminário São José para “no seu edifício e com as suas rendas se estabelecer hum Seminário de Musica para os Sopranos da Capela Real”. A resposta do bispo é, naturalmente, não concordante. (Ver *Bulário*, com data de 23 de junho de 1813, sob título “Sobre a extinção, ou conservação do Seminário Episcopal de São José desta Corte”.)

O bispo alega não ver a necessidade de “fundar um novo Colégio de Musica para 12 rapazes, só com o fim de obter algumas vozes de soprano” porque para esse fim já D. João tem

[...] estabelecido hum suficiente ordenado a hum Professor de Musica, que hê igualmente Mestre de sua Capela Real, e que pode muito bem descobrir e aproveitar algumas dessas tais e quais vozes de soprano que houver no R.J.

E observa que tais vozes em um rapaz duram apenas até os 13 ou 14 anos, após os quais os alunos seriam despedidos. E isso numa idade em que ainda não estão totalmente aptos para dela viverem, mas suficientemente “indispostos para seguirem outro modo de vida”.

Pondera ainda o bispo que não se pode reear a falta de melhores músicos para a Real Capela,

[...] como realmente não faltam, visto que nela se podem achar os melhores ordenados e prêmios de seus talentos; e até se poderão escolher, não 12 alunos de

1 colégio [...] mas inúmeros indivíduos tanto do Brasil como de Portugal e do estrangeiro.

Julga o bispo mais conveniente deixar para outro tempo o projeto de um seminário de sopranos. Mas pondera que, firmando-se a ideia, não se deve extinguir o Seminário São José. E lembra outros favores que a igreja prestou à coroa: o terreno da antiga Sé, o Aljube, o Seminário da Lapa [...], o Recolhimento das “convertidas” de Nossa Senhora do Parto. E alude aos sentimentos religiosos de D. João, que seria melhor servido com a verdade. O Seminário São José é uma semente para a educação dos religiosos. Respondeu como bispo. Como vassalo, fará o que o rei determinar. E assim ficou a salvo o Seminário São José.

Duas obras – ambas com orquestra – são conhecidas com data de 1814: a *Novena do apóstolo São Pedro* (CT 66) e o *Bendito e louvado seja o SSm<sup>o</sup> Sacramento* (CT 12). Será pouco, quando se considera que desde o ano anterior – quase todo voltado para a Ordem Terceira do Carmo – o padre José Maurício normalizara, ou quase, suas funções de compositor. O manuscrito da *Novena* – possivelmente composto para expressar alegria com o retorno do papa Pio VII à cátedra de São Pedro, em Roma – consigna o oferecimento ao irmão andador da Ordem Terceira, mas ressalta, em nota autógrafa na partitura que o empréstimo do manuscrito “não deve ser recusado à Irmandade de São Pedro”.<sup>169</sup>

O fato subentende uma questão financeira como fator decisório entre as duas entidades. A institucional pobreza da Irmandade dos Clérigos não teria condições de assumir a execução, talvez nem mesmo a encomenda de grandes obras. A *Novena* trai, sem dúvida, um propósito de economia na orquestração: cordas – sem viola –, um clarinete, uma trompa e o baixo cifrado, tudo condizente com a escassez de recursos da Irmandade de São Pedro, destino previsto pelo compositor para a obra.

O *Bendito* (CT 12), obra festiva e circunstancial, é mais rico na orquestração: cordas com viola e contrabaixo, flautas, clarinetes, fagotes, trompas e clarins. Instrumental numeroso que faz compreender a encomenda de D. João para outro *Bendito* “mais pequeno e abreviado”, que José Maurício escreverá no ano seguinte para o conjunto musical da Fazenda de Santa Cruz.

O texto em vernáculo e de cunho menos severo, como expressão religiosa, pode estar associado a determinado tipo de cerimônia realizada com frequência no Paço da Boa Vista entre 1809 e 1815: os chamados “oratórios do Paço”. Não eram “funções de corte” com cerimonial e convites, como

as festas do Corpo de Deus, de São Francisco de Borja ou a função de São João Degolado, porém atos circunscritos ao ambiente da família real, ligados que eram à residência oficial.

O assunto oratórios do Paço foi abordado em 1809 quando o bispo D. José Caetano opôs-se à dramatização de temas religiosos no teatro. O limitado espaço físico reservado a esses atos no palácio da Boa Vista teria despertado a ambição por um espaço maior do que o “estreito corredor” em que se fazia música na Real Quinta. O pedido ao bispo teria sido a primeira tentativa – talvez única – de dramatizar esses atos, ideia estimulada provavelmente pela chegada dos músicos de Lisboa, afeitos ao gênero.

Não foi localizado nenhum manuscrito musical explicitando destinar-se a essas cerimônias. Nem os Benditos do padre-mestre, em que pese a natural aproximação com o caráter popular dos *villancicos* – de forte tradição ibérica –, suportariam conotação dramática vinculada às realizações do Paço da Boa Vista. Os pagamentos lançados diretamente nos livros de despesa testemunham concretamente a realização de oratórios que favoreciam não só a capela da Quinta da Boa Vista, mas a de Santa Cruz, e até a Capela Real.<sup>170</sup>

Buscando uma verdade entre coincidências várias, nada mais se pretende além de entrever a origem provável, ou presumível, de um repertório praticado nessas Capelas. Sem apoio documental suficiente para apontar obras citadas, conclui-se que lhes caberiam – inclusive por exigir número menor de participantes – peças de caráter devocional: ladainhas, novenas, setenários, trezenas.

O instigante, no caso, é que a essa suposição correspondem várias obras do padre José Maurício, assim como os registros em catálogos, que oferecem respaldo a uma aproximação que vai além da simples coincidência entre títulos conhecidos e registros burocráticos: referência às datas.

A *Novena de Santa Bárbara* (CT 65) é o exemplo mais expressivo de obra mauricianiana entre as que têm registro nos catálogos e nos Livros sobre Fazenda do Arquivo Nacional, com a mesma data do manuscrito,<sup>171</sup> o que vem consignado no Livro 3º de Avisos e Ofícios (p. 176); informa a importância paga (139\$100) e a data do pagamento (24.12.1810), ano confirmado no manuscrito autógrafo. Outras obras merecem ser citadas, embora o manuscrito e a data não ofereçam tanta coincidência.

Apesar dos numerosos registros abrangendo vários anos, poucos dados positivos podem ser adiantados a respeito desses oratórios e da música aí habitualmente ouvida. Deve admitir-se que haveria participação de pessoas mais próximas da família real em condições de dar, na intimidade,



expansão aos seus sentimentos religiosos tanto quanto às suas qualidades musicais.<sup>172</sup> Em 1814, dando continuidade a uma situação que durava desde 1808 na Fazenda de Santa Cruz, uma portaria confirma a indicação dos dois professores de música, incluindo-os na folha da Real Câmara.<sup>173</sup> Medida sábia, tomada diante do progressivo aperfeiçoamento dos escravos-músicos, que, além de permitir mais frequentes atuações no Paço da Boa Vista, conviviam com outro repertório, assim oferecendo outras perspectivas musicais no Paço de São Cristóvão. O padre José Maurício tinha na bagagem várias obras para eles expressamente compostas, na sucessão das quais se pode acompanhar o desenvolvimento musical do grupo, até alcançar a oportunidade de fazer ouvir uma das suas mais famosas obras.

Em 1814, abria-se à visitação pública a Real Biblioteca chegada ao Rio de Janeiro em 1810. Instalada nos vastos salões do Hospital da Ordem Terceira do Carmo, a famosa coleção – estimada em 60 mil volumes – juntamente com a Real Biblioteca da Coroa e a do Infantado, incluía manuscritos de grande valor, mapas, estampas raras, música, além do gabinete de física. Por ordem de D. João foi colocado o padre Joaquim Dâmaso, da Congregação do Oratório de Lisboa, para dirigi-la; para ajudá-lo, o bibliotecário Luís dos Santos Marrocos. O padre José Maurício, ligado desde 1810 à organização da parte musical do acervo, ocupava o posto de arquivista.

Instalado em Santa Cruz desde fevereiro, D. João – que não viera ao Rio de Janeiro para a Semana Santa – retornou à cidade para as comemorações do dia 7 de março, festejado na Capela dos Terceiros com a costumeira solenidade. Se a missa da festa era da autoria de Marcos Portugal – o que é provável – o *Te Deum* era obra composta por José Maurício, em 1811, em primeira versão para o mesmo evento;<sup>174</sup> foi repetido em 1814, já reorquestrado por ordem de D. João, o que vem assinalado pelo compositor:

Este Te Deum também tem huma Flauta, 2 clarinetes, Trompas e Clarins, tudo ad Libitum: e Som<sup>e</sup>: os Violoncellos e Fagotes he q' são obrigados; e outro acrescimo de sopros e Violetas foi mandado fazer-se para o dia 7 de março de 1814.

Cercou-se o ano 1814 de acontecimentos gratos ao príncipe regente e a todos aqueles que se haviam trasladado para o Brasil em 1807 por força dos tumultos no Velho Mundo. A queda de Napoleão significava o fim da guerra na Europa e o fim do exílio do papa Pio VII em Avignon. A alegria que se derramou sobre a cidade explodiu na forma costumeira, em cerimônias religiosas que se realizaram no final do ano, a começar pela missa so-

lene em pontifical, na Real Capela. Foi orador o franciscano frei Francisco de Santa Teresa Sampaio, pregador régio. No dia seguinte, manifestava-se o Mosteiro de São Bento, que também teve a presença de D. João, o corpo diplomático e pessoas gradas da cidade. A Irmandade dos Clérigos não podia ficar à parte do conagraçamento geral que festejava a liberdade do papa e sua entrada na capital do mundo católico em 27 de maio, e fez cantar, no dia 6 de novembro, Missa solene e Te Deum pomposo, atos que foram presididos pelo bispo diocesano, capelão-mor. Foi orador o padre Januário da Cunha Barbosa.

No dia 22 de novembro desse ano o padre José Maurício recebeu de D. João, “por justos motivos”, pensão anual de 25\$000 para constituir o seu “patrimônio clerical”.<sup>175</sup> Íntegra do decreto:

Por justos motivos que Me foram presentes e se fizeram dignos de Minha Real Beneficiencia: Hei por bem Fazer Mercê a José Mauricio Nunes Garcia Mestre de Minha Real Capella de huma Pensão de vinte e cinco mil reis anuais, paga pelo Real Erário para nella se constituir o seu Patrimonio Clerical. O Marques de Aguiar do Conselho de Estado e Presidente do Meo Real Erário o tenha assim entendido e o faça executar com as despesas necessárias, sem embargo de quaisquer Leis ou Disposições em contrario. Palacio do Rio de Janeiro, em vinte e dois de Nov<sup>o</sup> de 1814. (Com a rubrica do PRNS).

Sem dúvida, era um gesto de benemerência de D. João pelos diversificados serviços prestados pelo padre-mestre. Cumpria recente decisão instituída esse ano. Com o decreto de D. João, era reconhecida a pobreza de José Maurício.

O sentimento de júbilo que em 1814 tomara conta da cidade pelo retorno do papa à cátedra de São Pedro, explodindo em cerimônias solenes, continuou a dar demonstrações em 1815. O padre José Maurício, que em 1814 escrevera a *Novena do apóstolo São Pedro*, compôs outra obra importante de devoção ao patrono de sua igreja: as *Matinas do apóstolo São Pedro*.<sup>176</sup>

O tom quase heroico que percorre a obra, particularmente o 7<sup>o</sup> Responsório, onde o baixo solista assume a responsabilidade de ser o fundador da Igreja: “*et super hanc petram ædificabo ecclesiam tuam*” impressiona como afirmação de fé e obriga a pensar na veneração do padre José Maurício pela sua Irmandade.

Não adiantará a importância e a grandeza da obra. A Irmandade de São Pedro dos Clérigos, que desde 1811 afastara José Maurício como compositor das suas festas, não parece ter ficado comovida com a obra, destina-

da ao seu patrono, nem estimulado a sua execução. A partitura autógrafa encontra-se hoje no Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Uma indagação impõe-se, meio angustiante: teria o compositor ouvido a sua obra que não pôde dirigir? É difícil responder.<sup>177</sup>

Acontecimento político de magna importância, sugerido pela extrema clarividência de Tayllerand, marcou indelevelmente o ano. Para melhorar a imagem de Portugal perante as nações europeias da Santa Aliança, a decisão beneficiaria as relações entre brasileiros e portugueses. Concretizou-se o ato no dia 15 de dezembro, quando D. João assinou o decreto elevando o Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves.<sup>178</sup> A Carta de Lei, datada no dia 16, foi publicada no dia seguinte, aniversário da rainha:

Dada no Palácio do RJ aos dezaseis de Dezembro de 1815 [...] O Príncipe com guarda [...] - Marquês de Aguiar. Carta de Lei pela qual Vossa Alteza Real Ha por bem elevar este Estado do Brasil à graduação e cathegoria de Reino e uni-lo aos Seus Reinos de Portugal e dos Algarves de maneira que formem hum só Corpo Político debaixo do título de - Reino Unido de Portugal e do Brasil e Algarves [...] tudo na forma acima declarada - Para Vossa Alteza Real ver [...] Manoel Rodrigues Gameiro Pessoa a fez [...]

D. João,

reconhecendo quanto seja vantajoso aos meus vassallos em geral uma perfeita união entre os reinos de Portugal, do Algarves e do Brasil erigindo este àquella graduação e cathegoria que lhe devem competir, é servido ordenar: [transcrição parcial]

1° - Que desde a publicação desta Carta de Lei o Estado do Brasil seja elevado à dignidade, preeminência e denominação de Reino do Brasil.

2° - Que os meus Reinos de Portugal, Algarves, e Brasil formem d'ora em diante hum só, e unico Reino, debaixo do Título de Reino Unido de Portugal, e do Brasil e Algarves.

O Brasil deixava de ser colônia. A decisão, recebida com demonstrações de alegria foi bastante divulgada, como não podia deixar de ser no momento em que brasileiros se tornavam iguais, perante a lei, aos portugueses vivendo no Brasil. O reconhecimento aludia aos portugueses e filhos de portugueses “falando a mesma linguagem e adotando os mesmos hábitos”, como diz o padre Perereca. Decidiu-se festejar o acontecido com atos públicos em janeiro de 1816, quando realizaram-se as festividades religiosas. A *Gazeta do Rio de Janeiro* saudou o acontecimento em termos calorosos onde não faltavam alusões à aproximação humana.

A elevação do Brasil a Reino Unido foi comemorada oficialmente mês seguinte – 23 de janeiro – em cerimônia promovida pelo Senado com missa solene e Te Deum na igreja de São Francisco de Paula. De pronto, evidenciou-se que a igualdade entre brasileiros e portugueses do decreto de D. João não passava de letra morta e que a anomalia política e irregular do antigo sistema colonial não havia sido desfeita com esse decreto.

## A MORTE DE D. MARIA I E DA MÃE DE JOSÉ MAURÍCIO

Aos 49 anos, suportando com estoicismo a permanente discriminação racial tanto quanto a artística, o padre José Maurício viveu, em 1816 – ano inquieto, agitado, contraditório –, importantes momentos de sua existência. Despontava auspiciosamente o ano: impulsionado talvez pela ressonância da elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves, coube-lhe dirigir a missa em ação de graças pelo acontecimento.<sup>179</sup> O caráter altamente nacionalista da comemoração – promovida pelo Senado da Câmara – bastaria para explicar que recaísse no padre-mestre, brasileiro nato, além da regência, também a autoria da obra executada. O que até agora ainda não passou de especulação.

A cerimônia – previamente anunciada aos habitantes da cidade pelos habituais bandos, numerosos e bem organizados – realizou-se no dia 21 de janeiro na igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, no então chamado Largo da Sé Velha. O ato cercou-se de muita pompa com a corte em grande gala, a presença do príncipe regente e seus dois filhos, o corpo diplomático, ministros da Capela Real e, nas palavras da *Gazeta*, “grande número das pessoas mais distintas por sua nobreza e dignidade”. Participaram da execução os músicos da Capela Real e Câmara. Seguiu-se à missa o *Te Deum Laudamus* “que foi cantado, como tinha sido também a Missa, pela melhor e escolhida música, tanto vocal quanto instrumental, regida pelo Mestre da Capela Real, o r. p. José Mauricio Nunes.”<sup>180</sup> O cronista das *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, que dá esta informação, não acrescenta o nome do autor da música, embora desça a minúcias ao descrever a pompa do cerimonial: a esmerada indumentária das pessoas presentes e as belas carruagens puxadas por seis parselhas de cavalos. A atitude obstinada da *Gazeta do Rio de Janeiro* – periódico oficial – silenciando como sempre o nome do compositor brasileiro, não teria abrandado com a elevação do Brasil a Reino Unido.

Em outra esfera da sociedade o gesto do príncipe regente teve reação surpreendente: o comércio da cidade ofereceu, como resultado de subscri-

ção voluntária, uma quantia que tinha em vista beneficiar a educação pública. A resposta de D. João a esse oferecimento teve alcance incalculável. O que representou para a cultura no Brasil será avaliado na continuidade desta biografia: D. João propõe seja entregue ao Banco do Brasil a quantia arrecadada e “outras que se lhe podem acrescentar”, e com o seu rendimento unir às cadeiras de ciências em funcionamento na cidade o estudo das belas-artes, assim propiciando desenvolvimento e prosperidade em sua aplicação à indústria. O resultado concreto chegará ao Rio de Janeiro materializado no grupo de artistas que posteriormente tomará o nome de Missão Artística Francesa.

Um registro no catálogo de J. J. Maciel dá notícia de uma obra composta nesse ínterim por José Maurício:

*Moteto para a missa da eleição ou sagração do illustrissimo senhor bispo, prelado atual da Real Capela do Rio de Janeiro, em 15 de março*

Obra desaparecida. A solenidade da imposição do barrete cardinalício em D. Lourenço Caleppi, por indicação do papa Pio VII – ato magnífico, e augusto, pela primeira vez praticado na América –, realizou-se na Capela Real da Quinta da Boa Vista, e vem minuciosamente descrita em documento no Arquivo Nacional.<sup>161</sup>

Não tardará muito o dia 20, e, com ele, um passo doloroso na vida do padre José Maurício: o desaparecimento de sua mãe, Vitória Maria. Por coincidência, no mesmo dia da morte da rainha D. Maria I. Esta morreu no convento do Carmo, onde sempre habitou desde a chegada ao Brasil. Prevista desde a véspera, sua morte provocou comoção generalizada na cidade. O clero das quatro freguesias saiu às ruas fazendo orações e entoando ladainhas até soar o dobre do grande sino da Real Capela, logo respondido pelos outros sinos da cidade. Bandeiras a meio pau, salvas intermitentes durante três dias, pessoas caminhando pelas ruas em vestes de luto pesado, o Rio de Janeiro transformou-se numa cidade diferente, na imagem e no som.

As cores eram sombrias e tristes, eram os sons enquanto no convento do Carmo o corpo da rainha era preparado para o último beija-mão. Depositado numa grande sala ornamentada com dourados e prateados, as paredes cobertas de veludo negro, a população participou do desfile piedoso acompanhando a ação dos cônegos da Real Capela que se sucediam na recitação do ofício dos mortos. As matinas serão cantadas no dia 22 pelos músicos da mesma Capela, como as *laudes* e a missa em pontifical,

concluindo por volta da meia-noite a longa cerimônia. Vários dias haviam decorrido entre cerimônias religiosas quando chegaram as irmandades e os padres dos conventos para as encomendações.<sup>182</sup>

Já era noite quando o corpo foi colocado no carro fúnebre; movimentou-se o cortejo, que atravessará várias ruas da cidade até o convento da Ajuda para o sepultamento. Foi grande a afluência de pessoas de todas as classes sociais que ao longo do caminho, de pé e em profundo silêncio, assistiram, à luz das tochas e ao som dos tambores cobertos de baeta negra, a passagem do cortejo fúnebre. Três essas já armadas no convento serão ocupadas sucessivamente, em três diferentes momentos da cerimônia para a encomendação última por todo o Cabido presidido pelo bispo. O caixão com o corpo da rainha foi, então, entregue à abadessa.

Paralelamente no tempo, em cenário que poderia ser de outro mundo, mas era na mesma cidade, desenrolou-se outro drama iniciado no mesmo dia da morte da rainha: fora realizado o enterramento de Vitória Maria da Cruz. Seus últimos momentos de vida foram assistidos apenas pelo neto, então com oito anos. Apesar da idade, estava escalado entre as pessoas que faziam o “quarto” à avó doente. Ele próprio relata o acontecimento em 1860 ao escrever os “Apontamentos biográficos”. Quando o padre José Maurício voltou à casa, o filho foi ao seu encontro para dizer-lhe que a “Dindinha” estava “fazendo caretas”. Palavras terríveis aos ouvidos de José Maurício, que sempre lhe agradeceu por estar ao lado da avó nesse instante decisivo.

O que se segue ao último sopro de Vitória Maria é somente interrogação e tristeza. Vitória desapareceu silenciosamente. Não teve todo o clero para rezar-lhe o ofício dos mortos, nem é certo se o filho, às voltas com as cerimônias em torno da rainha pôde permanecer todo o tempo junto ao corpo, para velá-lo. O local onde foi enterrada também não se conservou na memória das pessoas que fizeram a história desses dias. Desaparecia Vitória Maria da Cruz aos 77 anos, encerrando uma existência voltada para os feitos do filho ilustre que ela pusera no mundo, sombra dos momentos de brilho ao vê-lo pregar, no púlpito, ou quando ouvia as músicas que calavam fundo no coração dessa mineira que vivera só para poder ouvi-las.

As exéquias oficiais por D. Maria I realizaram-se na Capela Real esplendorosamente ornamentada; o ofício no dia 23 de abril às 7:30 da noite, a missa de réquiem no dia seguinte, às 10:30 da manhã. Oficiou o bispo; atuaram na música, além dos capelães cantores, os músicos da Real Câmara e Real Capela. No transepto foram colocados o cetro e a coroa. Toda a corte e pessoas gradas da sociedade estavam presentes à cerimônia que foi acompanhada, conforme registro na *Gazeta do Rio de Janeiro* (27.IV),

por “excelente música, composta e dirigida pelo insigne Marcos Antônio Portugal”.<sup>183</sup>

Nenhuma informação chegou aos nossos dias sobre a cerimônia fúnebre por Vitória Maria; nem a data, nem a igreja em que foi enterrada. Mas a tristeza do filho soava em cada nota, em cada frase do *Ofício* e da *Missa dos defuntos* de 1816. Música que ele vivera intensamente nos momentos em que a compunha para ser cantada na cerimônia promovida pela Ordem Terceira do Carmo, em memória da rainha D. Maria I. A dedicação mais funda da mais famosa obra do padre José Maurício ficaria no recôndito de seu pensamento, porque fora concebida e composta no lastro desse sentimento profundo. É esse o sentido das palavras escritas pelo visconde de Taunay (1843-1899): “O Réquiem foi composto entre lágrimas.”<sup>184</sup>

Expressando-se na linguagem de um clássico, com ressonâncias barrocas, a obra tem expansões quase românticas contrastando o sombrio *Introito* com a eclosão dramática do *Dies irae* e seu envolvimento de terror. Um sentimento de pacificação paira sobre a *Missa* à medida que se aproxima do fim, quando a *lux aeterna*, já chegada, desce como uma esperança.

O *Ofício* e a *Missa dos defuntos* colocam-se, na verdade, entre as mais belas páginas da música brasileira, no gênero. A natureza dramática e introspectiva do seu autor revela-se em toda a linha diante do texto do *Ofício dos Mortos*, assim expandindo sua fé e sua tristeza com a força criativa de que lhe dotara a natureza.

O significado das duas obras no contexto da criação mauriciana justifica-lhe sejam reservadas algumas palavras. A beleza do *Ofício* foi sempre ofuscada pela aura de sentimento que bafejava a categoria artística de sua irmã gêmea, a *Missa*, mas também pela sua maior divulgação.<sup>185</sup> Nada perde em beleza. A qualidade musical dos solos que se multiplicam no *Ofício* – como o *Comissa mea*, com texto a exprimir o temor dos pecados – ou a fremente perturbação espiritual vivida em outra ária – *Anima mea turbata est* – colocam o *Ofício* a par dos momentos mais expressivos da obra nos “longos e inspiradíssimos responsórios” a que se refere o visconde de Taunay, a primeira voz a fazer alusão à obra e à sua qualificação musical.

Dois assuntos polêmicos envolvem a *Missa*: a influência do *Requiem* de Mozart e o fator circunstancial de ter sido, ou não, obra encomendada por D. João VI para as exéquias da rainha.

É indiscutível a similitude – temática, inclusive – de determinados trechos da missa do compositor brasileiro com a obra-prima de Wolfgang Amadeus Mozart. Similitudes perfeitamente reconhecíveis e identificáveis



que se encontram nas sucessivas gerações de compositores que precederam os caminhos de Mozart ou foram por ele iluminados.

São coincidências alimentadas pela identidade tonal e estilística, como no *Introito* (“*Requiem aeternum*”) nas duas peças. Não se confirma a identidade do baixo diante do fator estilo contrastante entre as duas obras. O de Mozart é um tema, um motivo, um sujeito, acompanhado em escrita polifônica nas outras vozes. Em resumo, é uma fuga, e nisso atende segundo a formação contrapontística do autor. Formação que José Maurício não teve. Esse estilo não é o seu, e é tratado harmonicamente. Com isto o caráter temático do baixo desaparece, integrado na harmonia da primeira frase, da qual é complemento harmônico.

No confronto entre o *Kyrie* de José Maurício com o *Requiem* de Mozart, ligados mais de perto pela semelhança e pelo estilo, deve-se levar em conta o motivo cuja característica principal repousa no intervalo melódico de 7<sup>a</sup> diminuta. Alguns exemplos vêm de longe, no tempo: 150 anos de evolução musical transformaram-no, agregaram elementos novos, mas o intervalo de 7<sup>a</sup> diminuta assume como que um movimento natural nesses motivos, prenunciando o que se define como função tônica-dominante. São palavras de *Monique Vachon em La fugue dans la musique religieuse de W.A. Mozart*.<sup>186</sup>

*Cette longue généalogie, comme les précédentes, manifeste de façon convaincante que le type (de motif) avec saut de 7ème diminuée est authentiquement un thème voyageur, qui a nourrit l’inspiration d’un grand nombre de maîtres.*

Monique Vachon ilustra musicalmente suas palavras com os exemplos de Benedetto Marcello, J. S. Bach e outros. É o que se constata nos motivos de Bach (*A oferenda musical*) e Haendel (*And with his stripes*) que estão entre as grandes figuras que precederam Mozart e permitem acompanhar a gênese desse motivo.

O que Monique Vachon escreve, conquanto não marque o fim da escalada desse motivo “*voyageur*”, aplica-se ao *Kyrie* de Mozart, relativamente ao *Kyrie* de José Maurício.

Aproximações melódicas e temáticas unem, sem dúvida alguma, o *Requiem* de Mozart e o de José Maurício.<sup>187</sup> Seria impossível, porém, deixar de sentir a criação mauriciana no tecido de que é feita a *Missa* de 1816, o seu estilo, a sua estruturação melódica e harmônica sem levar em conta a personalidade do autor, reconhecível nos acentos de resignação e de humildade que a envolvem como um todo e lhe dão o tom pessoal. O

“*Ingemisco*” para solo de soprano contribui para esse sentimento com a manifestação do ser humano que sente que “*culpa rubet vultus meus*” e disse se arrepende.

E essa linguagem não é a da admirável obra-prima de Mozart, na medida em que os efeitos psicológicos que ela transmite estão mais próximos da atitude do compositor brasileiro diante da vida.

O sentimento nativista que diz a última palavra do *Requiem* de José Maurício só a um brasileiro caberia escrevê-la. Essa palavra vem exposta nos violinos, no contracanto grave e nobre que acompanha o murmúrio das vozes, no *Communio*, em pianíssimo, fazendo ouvir o “*Lux aeterna luceat eis Domine*”. E com essa palavra a *Missa* chega ao fim, para o repouso definitivo, conformado, sublimado, num retorno irresistível às raízes do autor, não isento de um toque seresteiro, que não caberia a Mozart, que faz desse trecho uma admirável fuga.

A orquestração do *Ofício* – para cordas com duas violas, dois clarinetes e duas trompas – é basicamente idêntica à da *Missa de requiem*. Nesta, porém, uma nota autógrafa prevê outros instrumentos: “con oboi, clarins e timbales”. Os oboés e os clarins não foram encontrados, e sim partes avulsas e autógrafas de flautas e fagotes. Uma parte de timbales, em cópia de Bento das Mercês, tem condições de ser cópia do original mauriciano, e anexar-se legitimamente à orquestração da *Missa de requiem*.<sup>188</sup>

A tradição que acompanha a *Missa de requiem* como obra encomendada por D. João ao padre José Maurício para as exéquias de D. Maria I perde consistência diante da autoria assinalada em fontes contemporâneas: a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o padre Perereca. As exéquias oficiais realizaram-se na Real Capela a 23 de abril, com música de Marcos Portugal, assistidas por toda a representação social adequada a uma rainha.

Acrescente-se ainda o manuscrito de Marcos Portugal, de que existe cópia no Rio de Janeiro, no Museu Histórico Nacional, confirmando a autoria e a data.<sup>189</sup> A insistência em negar a encomenda, que representaria um gesto de extrema consideração de D. João, não desmente a informação histórica de haver sido a *Missa* de José Maurício cantada em uma das exéquias da rainha. Não a que teve a presença do príncipe regente, mas em cerimônia realizada pela Ordem Terceira do Carmo. Na palavra do barão de Taunay, que a transmitiu ao filho, a cerimônia teria sido “na Capela Real, em julho daquele ano”. As partituras não ficaram no arquivo da Capela Real, o que seria normal se fora encomendada pela coroa.

Ficaram, isto sim, no arquivo particular de Batista Lisboa até sua morte, e são assinalados na relação do acervo do diretor de música da Ordem,

no inventário de seus bens.<sup>190</sup> Lançados sem data e sem nome de autor, como grande parte dos registros da mesma coleção, conservam os títulos que lhe atribuiu José Maurício,<sup>191</sup> acompanhados pela avaliação e a evidente separação em dois volumes:

*Officio dos deffuntos* 16\$000

*Missa dos deffuntos* 10\$000

Comprova-se, dessa maneira, o vínculo da Ordem Terceira com os manuscritos. É importante assinalar a separação em dois volumes: a primeira página de cada obra, queimada pela exposição à luz, ficou com o papel mais escurecido do que as páginas internas. A encadernação das duas obras em um só volume – providência de Bento das Mercês – não apagou essa informação, visível até hoje.

Não menos importante são os sinais de posse do autógrafo. As partituras foram respeitadas, mas duas partes avulsas – flautas e fagotes, também autógrafas – trazem os nomes de Baptista e Bento, assim confirmando os sucessivos proprietários.<sup>192</sup> Desaparecido Batista Lisboa, a coleção de música deste, já agora pertencia a Bento das Mercês.

Valorizava-se a mauriciana deste, para salvaguarda da mais importante parcela da obra de José Maurício, hoje encaminhada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, grandemente enriquecida com esses manuscritos preciosos.

A 4 de julho do mesmo ano, outro mestre de capela era indicado: Fortunato Mazziotti.<sup>193</sup> Para um artista de sensibilidade apurada, em quem a saúde reagira à continuada tensão, a escolha de um terceiro nome para ocupar lugar idêntico ao seu foi motivo de profundo desgosto. Via-se cada vez mais distante de suas aspirações e irremediavelmente reduzida sua posição como mestre de capela. Fortunato Mazziotti era como uma sombra do compositor português e com ele partilhou algumas vezes a regência, inclusive de obras suas.

Com a nomeação de mais um mestre de capela, via José Maurício restringir-se à Fazenda de Santa Cruz o seu trabalho de criação para entidade da coroa. Seria a gota d'água na amargura que cercava a sua vida. Nesse ano, pede ao bispo licença para dizer missa em casa, alegando motivos de saúde.

## A CHEGADA DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

A preocupação de D. João em dotar o país de instituições capazes de atender à crescente necessidade de informações culturais despertara no príncipe regente a ideia de criar-se no Rio de Janeiro uma Academia de Ciências, ou Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Coube o agenciamento do assunto ao conde da Barca – Antônio de Azevedo Araújo, homem de grande cultura, francófilo convicto e ministro dos Negócios do reino – que providenciou a vinda para o Brasil de artistas franceses voltados para diversas áreas: pintura, paisagem, pintura histórica, escultura, arquitetura, mecânica, serralheria e outras áreas menores.

Esses artistas chegaram ao Rio de Janeiro no dia 26 de março de 1816, poucos dias após a morte da rainha D. Maria I. Com o nome de Missão Artística Francesa,<sup>194</sup> mais tarde assumido, a atuação em conjunto do grupo foi extremamente valiosa para o desenvolvimento do país. Constituído por artistas com capacidade reconhecida – membros do Instituto de França, Lebreton, um Prêmio de Roma (Taunay), chefiados por Henry Lebreton, ex-secretário do Instituto –, essas pessoas tinham proficiência comprovada em meio da alta representatividade intelectual e artística na Europa, e integraram-se na vida do país em que passaram a viver. Representavam a força viva de uma imigração cultural que se ampliou com o passar do tempo e valorizou esse mesmo país em realizações categorizadas. O espírito do Classicismo que defendiam e que resultou, com o passar dos anos, na alteração das características barrocas da velha cidade colonial, não retira o valor da contribuição da Missão Artística Francesa. Se a fisionomia do Rio de Janeiro desses dias pôde chegar até hoje através da imagem antiga da cidade, a reprodução de casas, cantos de rua, edifícios, tipos populares, personalidades de nossa história e paisagens que desapareceram, os nomes de Debret, de Montigny, de Taunay e outros mais devem ser lembrados.

Chegados a uma cidade abalada pela morte de sua rainha, os franceses assistiram, com espanto, à reação, não só do mundo oficial como

das camadas populares. As infindáveis e numerosas cerimônias fúnebres desenrolavam-se com uma pompa não condizente com o espetáculo humano que se agitava nas ruas.

Assim, puderam eles sentir de perto o que representava, socialmente, a população instalada do outro lado do Atlântico, os aspectos conflitantes de um povo em formação onde as forças que o compunham mal iniciavam compromissos de direitos e deveres.

Importante como um todo para a nossa cultura, não foi menor o que significou para o padre José Maurício a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil. Em primeiro lugar, pela importância de pessoas cultas em condições de avaliar e apreciar a sua obra de criação, firmando testemunhos válidos até os dias atuais. Entre eles, e sobretudo, os membros da família Taunay demonstram desde cedo ao compositor uma admiração que chegou a ser qualificada como “atávica” por um dos seus descendentes.<sup>195</sup> Não os separava o preconceito da diferença na cor da pele, atitude restritiva que recebia dos músicos e ministros da Capela. Partindo de artistas europeus, essa constatação cumulava de conforto o descendente de escravos que atingira uma posição a que fazia jus sua categoria intelectual: afirmar na música sua rica personalidade. O patriarca da família – Nicolau Antônio Taunay – que cedo retornou à França, não esquecia a figura do músico brasileiro – “*le grand mulâtre*” – de quem ele pedia notícias quando escrevia para os filhos. Um desses filhos, Adriano Taunay, também pintor, e com talento, que viajou com a Missão Langsdorf para o interior do Brasil, encontrou em Cuiabá, antes de afogar-se nas águas do Guaporé, em 1828, partituras de José Maurício que ele teve o cuidado de mandar copiar.<sup>196</sup> Outro descendente dos Taunay – o visconde – já nascido brasileiro, eleito deputado em 1881, será a primeira voz atuante no Brasil em defesa da memória do padre José Maurício. Cabe-lhe o mérito e a primazia de ter firmado a posição do compositor brasileiro no panorama artístico nacional. As informações transmitidas pelo visconde recebeu-as do pai, o barão de Taunay, contemporâneo do padre, a quem viu conviver na corte. São suas as informações que dão conteúdo e maior validade ao livro publicado pela Companhia Melhoramentos de São Paulo em 1930, quando do primeiro centenário de morte de José Maurício.<sup>197</sup> É precisamente ao visconde de Taunay, já eleito deputado federal que se deve, além do livro, a campanha iniciada por volta de 1875 em defesa da obra do compositor. Movimento desencadeado a partir de um encontro memorável com um músico da Capela Imperial, em 1872, e que culminou com a aquisição, pelo governo, da coleção mauriciana de Bento das Mercês.<sup>198</sup>

## SIGISMUND NEUKOMM

Outra figura de valor chegaria ao Rio de Janeiro algumas semanas após a Missão Artística Francesa: o compositor austríaco Sigismund Neukomm (Salzburgo, 1778 – Paris, 1858), compositor de categoria e de fecundidade privilegiada, fruto dos ensinamentos de Michael e Franz Josef Haydn, então com 38 anos.<sup>199</sup> Integrava a comitiva do duque de Luxemburgo, que vinha ao Brasil representando o sentimento de conciliação de Napoleão III junto à coroa portuguesa.

Em 16 de setembro de 1816, Neukomm era designado em portaria por D. João para o “ensino público”, com direito a um tratamento financeiro.

Tendo consideração ao reconhecido merecimento de Sigismund Neukomm na arte da musica que distintamente professa e querendo que o Meu Serviço se utilize dele tanto para o ensino publico da referida arte como para todas aquelas composições de que hei por servido encarregalo: Hei por bem fazer-lhe Merce de uma pensão de 800\$000 anuais pagos a quartéis pelo meu Real Erário, sendo também obrigado a tocar todas as vezes que para isso for avisado. O Marques de Aguiar, do Conselho do Estado, Ministro assistente ao Despacho do Gabinete, e presidente do Meu Real Erario o tenha assim entendido e o faça executar. Palacio do R.J., 16.IX.1816 – [com a rubrica de S. Magestade].

As obrigações eram claras, mas nem todas foram cobradas: tocar e compor quando para isso fosse convidado. Logo se vê que o bloqueio tinha origem nas imediações da cúpula administrativa. Ainda assim, Neukomm prestou homenagem a D. João, com a *Missa para o dia das chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo*, composta para a Aclamação, em 1818, que provavelmente não terá sido ouvida.<sup>200</sup>

Neukomm deu lições de música a Suas Altezas Reais. Dentre os filhos de D. João, é de justiça chamar a atenção para o príncipe D. Pedro, personalidade que pode configurar o músico nato que não tardará a demonstrar essas qualidades. Infelizmente, o espírito pouco afeito à disciplina não terá ajudado o aluno na oportunidade de acrescentar à sua musicalidade os benefícios de formação mais categorizada.

D. Pedro não terá correspondido com o necessário interesse às lições de contraponto de Neukomm, que também se queixava da pouca assidui-

dade do príncipe às aulas. Outro músico beneficiado por seus ensinamentos: Francisco Manuel da Silva, então com pouco mais de 21 anos e que pôde abordar o mundo musical que Neukomm representava.

Não se pode minimizar os resultados da permanência do músico austríaco no Rio de Janeiro que na ocasião reunia três compositores de categoria. Figuras que, se reunidas num objetivo comum, poderiam ter realizado algo duradouro na educação musical, ou mesmo traçado diretrizes para a cultura da música na cidade. O que não foi feito. Separava-os o preconceito, a vaidade, a desconfiança, o desnível na diferenciada posição perante o poder, que somente o prestigiado Marcos Portugal estaria em condições de promover.

Neukomm encontrou, porém, no Rio de Janeiro um interlocutor qualificado para os debates musicais na pessoa do padre José Maurício. A recíproca terá sido ainda mais verdadeira para o músico brasileiro, limitado no início da carreira à insuficiência que lhe oferecia o meio musical pobre. José Maurício defrontava pela primeira vez um músico evoluído em longa preparação, vivido em meio transbordante de vida musical para poder, enfim, ter a satisfação de alimentar discussões sobre a criação musical, seus problemas, sua história e seus caminhos.

## O CASAMENTO DE D. PEDRO COM D. LEOPOLDINA

Terminado o luto oficial pela morte da rainha, principiou o movimento das autoridades diante da perspectiva da aclamação do príncipe regente – o que acontecerá um ano mais tarde – e o noivado do príncipe D. Pedro. Os acontecimentos, sucessivos, exigiam medidas prévias para o futuro do príncipe D. Pedro, o que dá origem ao alvará com força de lei,<sup>201</sup> de 9 de janeiro de 1817.

Dado no Palacio do RJ em 9 de janeiro de 1817 – Rey – Conde da Barca – Alvará com força de Lei por que Vossa Magestade Ha por bem que o Príncipe D. Pedro, Seu muito amado e presado Filho Primogênito e os mais Príncipes Filhos Primogênitos desta Coroa que depois d’Elle vierem tenham o titulo de = Príncipe Real do Reino Unido de Portugal e do Brasil e Algarves e Duques de Bragança = em lugar do Titulo de Príncipe do Brazil que lhes foi conferido pela Carta de doação de vinte e sete de outubro de mil seiscentos e quarenta e cinco tudo na forma acima declarada = Para Vossa Magestade Ver.

A importância do acontecimento faz com que Marcos Portugal seja finalmente ouvido no Real Teatro. Duas vezes, em 1817. Na comemoração do noivado, em julho, a obra – não composta especialmente para o evento – mostrava que o apreço pela sala de espetáculos do Rio de Janeiro, ou pelo seu funcionamento, não o estimulava bastante para levá-lo a esse gesto.<sup>202</sup> Repetiu-se *Loro non compra amore*, peça já ouvida no Teatro Régio, em 1811. Embora simples réplica de espetáculo, o ato revestia-se de importância social, com a corte em grande gala: o motivo era a realização do casamento do príncipe D. Pedro com a arquiduquesa D. Josefa Carolina Leopoldina, uma Habsburgo, filha do imperador da Áustria<sup>203</sup> e irmã de Maria Luiza, ex-imperatriz dos franceses quando casada com Napoleão. A solenidade realizou-se por procuração na cidade de Viena, no dia 13 de maio de 1817. Tinha D. Pedro 19 anos. A *Gazeta* comenta o espetáculo, a regência de Marcos Portugal, assinalando o “dançado novo” arranjado e executado pelo primeiro bailarino Augusto Toussaint.



Apesar de ter partido de Viena para o Brasil logo após o banquete com que o marquês de Marialva comemorou o casamento, D. Leopoldina tardou alguns meses a tomar conhecimento com o príncipe D. Pedro, seu marido, e o país onde viria a ser a princesa real. A pausa que fez na Itália – em Livorno, particularmente, onde ficou aguardando o navio que iria buscá-la – demorou-se além do previsto. As perturbações políticas no Brasil, às voltas com a insurreição pernambucana, retardaram até novembro a chegada da futura imperatriz ao Rio de Janeiro.

Nos preparativos para a longa viagem que iria empreender a princesa, não se esqueceram os portugueses de organizar um conjunto instrumental para acompanhá-la e tornar mais agradável a travessia marítima. Voltaremos mais adiante a falar sobre essa banda.

O momento histórico de sua chegada, a 5 de novembro, foi comemorado na Real Capela logo após o desembarque, com a cerimônia religiosa da bênção nupcial. Oficiou-a o bispo D. José Caetano ao som do *Te Deum* de Marcos Portugal cantado pelos músicos da Real Capela.

Dois dias após a chegada de D. Leopoldina, realizou-se uma recepção na Quinta da Boa Vista. Após a abertura de Inácio de Freitas, cantou-se uma serenata de Marcos Portugal – *L'augurio di felicità* – com os cantores da Capela Real. Na mesma noite o príncipe D. Pedro, e suas irmãs D. Maria Teresa e D. Isabel Maria cantaram algumas árias.

As demonstrações de alegria pela chegada da princesa, todas realizadas com música, ainda não haviam terminado. No dia 8 de novembro, no Real Teatro São João era apresentada a ópera *Merope*, de Marcos Portugal. Uma vez mais, não era inédita, mas sim em primeira audição no Rio de Janeiro. Entre os intérpretes incluía-se Gianfrancesco Fasciotti, recentemente chegado ao Rio de Janeiro.

Na biografia do padre José Maurício apontam em 1817 sinais de que eram alarmantes suas dificuldades financeiras: o mestre de capela estava sem casa para dar as aulas do curso de música, o que quer dizer também para morar. O pedido que fez para alcançar a solução do problema confirma que o curso de música do padre José Maurício não mais funcionava na rua das Marrecas. Um aviso do conde da Barca – ministro dos Negócios do reino, D. Francisco de Almeida Melo e Castro – dá ciência do fato e transmite a ordem de D. João:<sup>204</sup>

El Rei Nosso Senhor attendendo ao que lhe representou o Padre José Mauricio Nunes Garcia, Mestre de Musica de sua Real Capella He servido ordenar que V.S<sup>a</sup> lhe de Casas de Aposentadoria para sua habitação, as quais devem ter o

espaço necessário para ahi dar a sua Aula de Música o que participo a VS<sup>a</sup> para sua intelligencia e execução. Deos guarde V.S<sup>a</sup> Paço, 17 de Fevereiro de 1817 ... Conde da Barca.

No mesmo ano, José Maurício passou a morar, segundo o *Almanaque Histórico e Comercial da Cidade do Rio de Janeiro*, na rua de São Jorge.<sup>205</sup> A rua traz à lembrança o conjunto que acompanhara D. Leopoldina na fragata que a trouxe ao Brasil, formado por 16 músicos:<sup>206</sup> dois clarinetes, dois flautins, duas trompas, dois clarins, dois fagotes, um trombão, um bumbo, uma caixa de rufo, dois pratos. Eram dirigidos por Erdmann Neuparth.<sup>207</sup> Provocou entusiasmo na cidade a sonoridade brilhante e a precisão rítmica desenvolvida pelo conjunto. O povo aglomerava-se no largo de São Jorge – próximo ao Rocio e da casa onde morava José Maurício – para ouvir os ensaios.

Sempre aberto a inovações, José Maurício compôs para esse conjunto doze *Divertimentos* para orquestra de sopros e percussão. Obra única no gênero em sua numerosa bagagem, extraviaram-se infelizmente os manuscritos.<sup>208</sup>

Do interesse do padre José Maurício pela música camerística, não foi localizado em nossos dias nenhum documento vivo. A produção existiria, no entanto. O dr. Nunes Garcia disso dá testemunho ao escrever, na alegoria que ornamenta as suas *Mauricinas*, os principais trabalhos do pai. Além dos títulos dos sermões que proferiu, um item surpreende: *Quartetos de rabecas*. No plural. Nenhuma informação foi encontrada, porém, sobre essas composições – repertório supostamente destinado às reuniões da Real Quinta – dentro dos parâmetros musicais da corte. Seriam provavelmente peças menores, não aquelas cuja forma e espírito são a expressão máxima da criação clássica. As atividades da Real Câmara não são muito conhecidas, em que pese a qualificação dos músicos indicados para integrá-la.

Coincide a época da composição dos *Divertimentos* – “Pouco tempo depois, e por ordem d’El Rei”, segundo Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>209</sup> – com a de outra obra profana que não transpôs os limites do registro histórico: *Le due gemelle*, única ópera na bagagem do padre José Maurício.<sup>210</sup> Discutível fosse encomenda de D. João. Apesar da autoridade daqueles que a veicularam, e até acrescentam ter sido a obra levada no Real Teatro, não se pode deixar de considerar pouco reais essas informações. A comissão do teatro que decidia sobre o repertório levado à cena e opinava a respeito de sua qualidade artística – Marcos Portugal, Fortunato Mazzotti e Simão Portugal – não seriam pessoas interessadas em prestigiar o compositor bra-

sileiro. Independente do mérito do seu trabalho, José Maurício não teria chance de vê-lo posto em cena.

Se essas considerações são discutíveis, não o são os dados inequívocos do extravio dos manuscritos. Segundo informação de Taunay<sup>211</sup>, o compositor lançou, em 1821, no Inventário da Música do Real Tesouro, a nota que se transcreve:

*Le due gemelle*, drama em musica por Jose Mauricio: com instrumental e partes cantantes. A partitura se acha em casa do Snr. Marcos Portugal.

É positiva a inclusão da nota no Inventário Musical do Real Tesouro a favor da encomenda de D. João e ao destino que lhe estaria reservado no Real Teatro. Do contrário, não haveria razão de encontrar-se a partitura em casa de Marcos Portugal. Quanto ao material da mesma obra – partes instrumentais e cantantes – que estavam no Real Teatro São João, o fogo os terá consumido no incêndio ocorrido no teatro em 25 de março de 1824.<sup>212</sup>

Não só na Capela e nos outros paços reais – Santo Inácio e São Cristóvão – atuavam os músicos da Real Capela; também o faziam nas igrejas e ordens terceiras, em solenidades eventualmente dirigidas por José Maurício. Não foi encontrada comprovação de que alguma obra do padre-mestre haja sido cantada por Fasciotti, estrela na sua categoria, o cantor de mais alto ordenado na Capela Real, superior ao de Marcos Portugal. Mas as relações entre o compositor e o cantor são objeto de uma informação que se deve a Neukomm, ao referir-se à noitada em que os dois músicos foram protagonistas:

Em uma d'aquelas reuniões que se faziam em casa do marquês de Santo Amaro, fizemos prova de algumas músicas que me chegaram da Europa. Todas as vezes que se tratava de cantar, cedia o piano ao padre-mestre, porque melhor do que ele nunca vi acompanhar. Entre várias fantasias, Fasciotti cantou uma Barcarola que foi freneticamente aplaudida e repetida. José Maurício, que estava ao piano como que para descansar, começou a variar sobre o motivo e com os nossos aplausos a crescer e multiplicar-se em formosas novidades. Suspensos, e interrompendo a nossa admiração com ovações contínuas, ali ficamos até que o toque da alvorada nos viesse surpreender. Ah! os brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso pois que era todo fruto de seus próprios recursos.<sup>213</sup>

Excluídas as obras compostas em 1817, mas desaparecidas: a ópera *Le due gemelle*, os *Divertimentos*, e dois salmos (*Beatus omnes* e *Laudate pueri*), apenas uma obra de José Maurício sobreviveu, em partitura autógrafa: a

*Trezena de São Francisco de Paula*, hoje conservada na biblioteca da Escola de Música da UFRJ. A *Trezena* foi escrita para quatro vozes e pequena orquestra (2 vls, vlc, cb, cl e cor), com intervenções gregorianas, pequenos solos de contralto e soprano e três jaculatórias.<sup>214</sup>

Ao considerar as obras apresentadas na igreja de São Francisco de Paula em três anos consecutivos: 1816 (*Missas e Te Deum* pelo Reino Unido), 1817 (a *Trezena*) e 1819 (*Missas pelo nascimento de D. Maria da Glória*), não se pode separar a figura do padre Januário da Cunha Barbosa, secretário da Irmandade dos Mínimos de São Francisco de Paula, à época. Intelectual de valor inquestionável, político ativo, era a pessoa capacitada, como historiador, para avaliar a importância artística e histórica da contribuição do padre-mestre no panorama da cultura musical dessa época. O que terá feito nesse momento, e o fará no *Necrológio*, em 1830.

## A ACLAMAÇÃO DE D. JOÃO VI

O Rio de Janeiro viveu momentos de grande movimentação social desde o início deste ano. O dia do aniversário da princesa real, em 22 de janeiro, festejado na Real Capela com música de Marcos Portugal, deu a medida da simpatia que cercou a jovem esposa de D. Pedro. O grande momento do ano viria logo a seguir, com as festas da aclamação de D. João VI, realizadas nos dias 5 e 6 de fevereiro.

O espetáculo da aclamação emocionou a população que dez anos antes assistira, intimidada e curiosa, à chegada desse mesmo príncipe regente. Emoção agora somada ao consenso afetivo em torno do rei. Ao lado deste, a corte compõe o quadro, não mais um grupo de figuras desconhecidas para o povo, que crescera com a cidade.

A pompa da realeza é indescritível no cerimonial da Real Capela onde se vai realizar a missa votiva das Chagas de Cristo, especial devoção de D. João VI. A cidade transformara-se com o palacete levantado em frente ao paço, embelezaram-se as ruas ornadas de arcos construídos sobre risco dos artistas franceses.

A grande massa popular concentrava-se, porém, na praça da Aclamação – hoje da República, onde eram aguardadas manifestações populares e carros alegóricos com músicos e dançarinos – para assistir às danças, aos cortejos e à corrida de touros.

A *Missa da aclamação* e o *Te Deum* cantados na Real Capela também eram composições de Marcos Portugal. As autoridades portuguesas não deixariam fosse esquecido que o acontecimento pertencia à história do reino. O padre José Maurício amargava mais uma frustração, sem oportunidade de prestar a homenagem de sua admiração àquele que considerava seu protetor e amigo no momento máximo que o fazia rei de portugueses e brasileiros.

Na ocasião, Marcos Portugal compôs um *Hino para a feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI, que por ordem do mesmo augusto Senhor compôs Marcos Portugal*. A obra era adaptação de um hino de 1809, escrito para concluir a cantata *La speranza ossia l'augurio di felicità*, homenagem a D. João no dia do seu aniversário. O Brasil ganhou um hino nacional

que não tinha, adotando o hino português, que foi cantado durante várias décadas no Rio de Janeiro.

Serenado o movimento festivo levantado pela aclamação, retirou-se D. João para a Fazenda de Santa Cruz, onde ficou grande parte do ano; a enfermidade da perna obrigou-o a essa permanência. Não participará em 1818 das comemorações anuais do aniversário de sua chegada, nem virá à cidade na Semana Santa.

Em Santa Cruz, onde se detém até fins de junho, D. João acompanhou os trabalhos de restauração do antigo convento dos jesuítas.<sup>215</sup> Empenhado em torná-lo mais atraente para as futuras vilegiaturas de sua nora, D. João decidira reformá-lo e fazê-lo digno da qualificação de palácio real de Santa Cruz, adequando-o aos requintes de uma princesa da casa d'Áustria. O palácio não ficará pronto em 1818, mas não tardará a transformar-se no local de manifesta preferência do rei e de seus filhos para as habituais reuniões sociais da vida da família real.

Não seria excepcional que José Maurício tivesse acompanhado D. João VI a Santa Cruz, “numa vilegiatura de vinte dias”, segundo assegura Taunay e Porto-Alegre, e aí composto algumas obras. Em ambiente de maior serenidade haveria tempo para a composição das várias obras desse ano fecundo.

Em termos de criação musical, o ano de 1818 é inesperadamente rico para José Maurício. Uma enfermidade de Marcos Portugal, em 1817, parece ter dado ao compositor brasileiro a oportunidade de ocupar-se com obras importantes.<sup>216</sup>

A Ordem Terceira do Carmo associou-se às composições do padre-mestre com a *Novena* e a *Missa para a festa de Nossa Senhora do Carmo* (CT números 67 e 110), festividade para a qual José Maurício teve entre seus intérpretes cantores da Capela Real.

Um dueto para tenores (*Qui sedes* e *Quoniam*, CT 163), obra vigorosa e de grande agilidade, terá sido composto “por encomenda”; o próprio compositor lançou no autógrafo o custo do trabalho: 12\$800. Merece referência o nome dos solistas: Cândido Inácio da Silva e Feliciano Gonçalves. O primeiro, aluno de José Maurício, cantor categorizado, fazia-se ouvir na Real Capela e no Real Teatro. Era compositor; a modinha de sua autoria *Lá no largo da Sé Velha* foi impressa por Pierre Laforge. Feliciano Gonçalves era capelão-cantor mas participou como solista em várias obras de José Maurício.

Três motetos para Santa Cruz ampliam a variada bagagem maurícia-na nesse ano. Dois são datados: *Moteto dos apóstolos* e *Moteto das virgens*,

este com o destino assinalado: “para a música da Real Capela de Santa Cruz” (CT 58). Muito incompleto nos trechos não solísticos, deste moteto conservou-se na íntegra o verso, um lindo solo de soprano. O terceiro moteto não traz data, mas sua inclusão entre as obras de 1818 não parece discutível diante da importância que terá na possível identificação da missa com o mesmo nome: o *Moteto para a festa da degolação de São João Batista*.<sup>217</sup>

Um grande evento em perspectiva representou o laço musical entre a Fazenda de Santa Cruz e a Real Quinta da Boa Vista nas realizações de 1818. Preparava-se para o dia 29 de agosto – dia de São João Degolado – e principiou com a portaria de convocação de escravos, em Santa Cruz, no dia 27 de março, assinada pelo visconde do Rio Seco:<sup>218</sup>

Segundo as Reais Ordens de El Rei Nosso Senhor expedidas pelo seu Augusto filho o Sereníssimo Senhor Príncipe Real vem a haver as seguintes altas e baixas na escravaria desta RI Fazenda a saber:

Da banda de musica dos escravos desta Fazenda os escravos seguintes: Manoel Conceição, José Pestana, Simão Marques, Zeferino Antonio, Maria da Exaltação, Sebastiana, Mathildes. Dos empregados que existem ao presente no serviço da Real Obra do Paço, vão entregar ao mestre de musica Inácio Pinheiro os rapazes e raparigas seguintes: João Mariano, Alberto Joaquim, Ana da Cruz, Joaquina Rosa, Libania Francisca, Propicia Francisco, Zeferina de Ramos, Vicencia Ferreira, Francisca de Souza.

Dos que ainda não foram chamados para o serviço da obra da Fazenda ao entregar ao Mestre de Musica Inácio Pinheiro são os seguintes: Targini José, José Joaquim de Moraes, Joaquim Francisco, Manoel Joaquim, José Inácio, Francisco Alves, Antonio Ferreira, Gonçalo, Antonio, Vitorio. Santa Cruz em vinte e sete de março de mil oito centos e dezoito. Visconde do Rio Seco.

Não deixa de ser gratificante ver o príncipe D. Pedro cuidar de atividades musicais na Fazenda, escolhendo os escravos para as festas em perspectiva e que envolvia, não só Marcos Portugal, mas o padre José Maurício.

É ponto pacífico a realização de cerimônias religiosas com boa música na capela de Santo Inácio como na capela de São Cristóvão. Ambas eram paços reais, ambas tinham capela de música. A atuação do professor Inácio Pinheiro, prevista na portaria de 27 de março, facilitava o preparo da obra, se destinada à Real Quinta.

Informa o visconde de Taunay<sup>219</sup> que a *Missa* foi “escrita em vinte dias de um passeio que o autor fazia pela Fazenda de Santa Cruz”, o que pode corresponder ao período de composição da obra. Porto-Alegre adianta:<sup>220</sup>

Na fazenda de Santa Cruz, onde havia mais espaço, se executaram magníficas composições escritas lá mesmo, quase sempre improvisadas pelos seus mestres-de-capela. Numa dessas jornadas escreveu José Maurício a sua famosa *Missa da degolação de S. João Baptista* e outras obras de que ele mesmo se esqueceu. Foi esta missa a que pôs termo a todas as investidas dos músicos da real câmara, porque esta obra a grande instrumental foi toda escrita no espaço de vinte dias...

São fundamentais os testemunhos de dois contemporâneos com o título da obra. Luís dos Santos Marrocos localizou a data da festa da degolação; uma terceira e mais próxima testemunha, Villa Nova Portugal, em ofício ao marquês de Loulé com importante decisão do rei, transmitiu-lhe o convite de D. João para que o marquês estivesse presente à festa que se realizaria no mesmo dia. No ofício, datado de 29 de agosto, dia de São João Degolado, vem indicado precisamente o local onde se vai celebrar a função: a Capela da Real Quinta da Boa Vista.<sup>221</sup> Não havia mais dúvidas quanto à data e local em que seria executada a *Missa da degolação*.

Várias conclusões podem ser extraídas deste ofício: a orquestra seria a da Real Câmara, com bons instrumentistas, acrescida de músicos da Fazenda, inclusive os dois professores de Santa Cruz. O coro seria o dos escravos-músicos que teriam preparado a *Missa* na própria Fazenda para cantá-la na Quinta. Não seria a primeira vez que o faziam, seus nomes são apontados na portaria do visconde do Rio Seco, em 27 de março.

Capítulo à parte e bem mais importante é, porém, a identificação da obra entre as missas que sobreviveram, porque dá um nome a um manuscrito que durante muitos anos perdeu a identidade. A confirmação passa por outra obra de título inquestionavelmente aproximativo: o *Moteto para a festa da degolação de São João Batista* (CT 63).

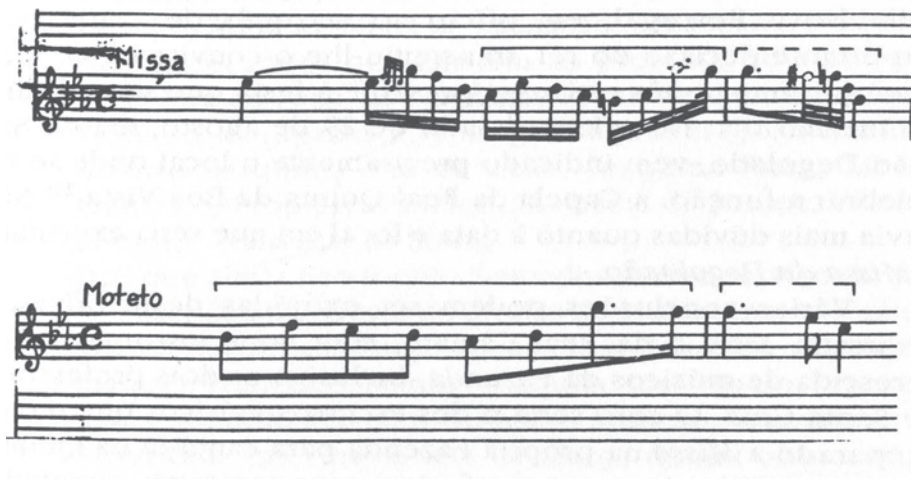
As alusões à *Missa*, citada em todas as fontes como *Missa da Degolação*, não facilitaria jamais a identificação por não corresponder ao título do manuscrito: *Missa a grande orchestra*. Título mais chegado aos hábitos de José Maurício, que tem duas ou três missas assim intituladas, inclusive a *Missa de Santa Cecília*, que é precisamente *Missa com grande orchestra*.

A procura de pontos de convergência entre partituras foi proveitosa. O *Moteto* confirmou seu título aproximativo e a forma ternária – estrutura de responsório – adotada por José Maurício para os ofertórios das missas. Havia algo de concreto por onde iniciar as pesquisas.

Os resultados não tardarão, expressos nas coincidências melódicas entre as duas obras: O *Moteto*, registro 31.335, de copista não identificado, e a *Missa a grande orchestra*, registro 4155-3112, em cópia de João dos Reis Pereira. Os compassos 10 a 15 e 25 a 35 do *Allegro spiritoso*, primeiro



tempo do *Moteto*, encontraram a réplica no *Qui tollis* da *Missa 1ª grande orquestra*, compassos 35 e 40, onde reaparece, mais elaborado de fatura. Confirmou-se a similitude que levou à aceitação do moteto como o ofertório da *Missa*.



Além do título idêntico, outras aproximações existem entre as duas obras: a linguagem, a orquestração, o desenvolvimento harmônico da escrita musical caracterizando-as como obras complementares. Pode haver ou não confirmação em posteriores achados, mas no momento é a resposta em que a autora deste trabalho acredita.

Arquivada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *Missa a grande orquestra* faz jus a dois registros: o de número 4155-3112, em partes avulsas, e 30.118, em partituras. Esta – incompleta, com muitas partes em branco – tem outro título: *Missa do P. J M N G*.

Um terceiro registro – 4155<sup>A</sup>-3111; sob título *Missa a quattro voci del Sr P. M. J M N G*, em partes avulsas, inclui igualmente a *Missa a grande orquestra*, que vem copiada com trechos da missa acima: *Gloria in excelsis* em dó; *Laudamus* em fá; *Domine Deus* em fá; *Qui sedes* e *Quoniam* em mib; *Cum Sancto Spiritu*. É nesse ponto que os trechos da partitura têm o valor de confirmar a sequência dos trechos da *Missa a grande orchestra*. O contexto em que está envolvida a *Missa* será colocado num quadro onde o assunto ficará mais claro:

	Missa a Grande Orquestra 4155 - 3112	Missa do P <sup>e</sup> . J M N G (Partitura) 30.118	Missa e Quattro Voci 4155 <sup>A</sup> – 3111
<i>Kyrie</i>	Fá M	Fá M	Fá M
<i>Gloria</i>	Ré M	Ré M	Dó M
<i>Laudamus</i>	Mi b M	Mi b M	Ré M
<i>Gratias</i>	Ré M	Ré M	Ré M
<i>Domine Deus</i>	Mi b/Si b	Mi b M	Fá M
<i>Qui tollis</i>	Dó M	Dó M	Dó M
<i>Qui sedes</i>	Dó M	Dó M	Mi b M
<i>Quoniam</i>	Lá b M	Lá b M	Mi b M
<i>Cum Sancto Spiritu</i>	Si b M		

Antes de encerrar os comentários em torno das missas compostas em 1818, vem a propósito lembrar uma nota escrita pelo barão de Taunay a um de seus filhos, em 17 de janeiro: “Ouvi hoje uma missa do padre José Maurício. Pareceu-me belíssima. O Adriano ficou entusiasmado.”<sup>222</sup> A proximidade da aclamação que a cerca e poderia caber igualmente a esta obra é uma hipótese para que foi ouvida pelos Taunay pai e filho, e que deixa espaço aberto à existência de outra missa.

Ao emergir com brilhantismo do relativo silêncio de anos anteriores assistindo ao crescimento e reconhecimento da importância de sua produção de compositor, não deixa de causar surpresa em 1818 o registro da atuação de José Maurício nos livros de Receita e Despesa da Ordem Terceira do Carmo como regente.<sup>223</sup> O fato surpreende por ser a primeira vez, após tantos anos de colaboração com a Ordem Terceira, sem qualquer sinal, mas sobretudo por receber cachê como regente – o único de que se tem notícia em sua longa carreira de compositor. Ao registrar o nome de José Maurício nas duas festas da Ordem (julho e outubro), em ambos os casos ele recebeu 25\$400 sem qualquer alusão à circunstância de ser, também, o autor da composição.

O ter figurado nos Livros de Receita e Despesa da Ordem Terceira como regente deixa uma dúvida que diz respeito à regência de suas obras. Não seria o compositor, em todos os casos, o regente de suas próprias obras, especialmente nas duas grandes datas da Ordem Terceira?

Será a primeira e a última vez que o seu nome vem citado no Livro da Ordem. No ano seguinte – em 1819 – outro compositor e regente, músico da Real Câmara, Pedro Teixeira de Seixas,<sup>224</sup> passará a ser responsável por essas funções. Com o crédito devido nos livros da Ordem.

A documentação burocrática de 1818 deixa entrever certa desconfiança entre os dois mestres de capela. Agindo no exercício das funções que lhe eram afeitas, cada um devia dar parecer sobre os pretendentes às funções musicais na mesma capela. Em 1818, dois candidatos interessados nos trabalhos de cópia para as três capelas reais: João Antônio Silva, candidato de Marcos Portugal, e Francisco Manuel Chaves, já em exercício, amigo de José Maurício, que parece querer defender-se em assunto de fidelidade com copistas.<sup>225</sup>

É natural tenha cada compositor ou mestre de capela preferências, o que no fundo corresponde a uma posição de confiança do copista. No que respeita ao trabalho do excelente copista João Antônio, dois manuscritos musicais por ele copiados acusam, posteriormente, problemas que dificilmente serão elucidados: a *Missa mimosa* (CT 120), e a grande *Missa em mi bemol* (CT 117).

A indicação de Francisco Manuel Chaves foi oficializada em 4 de junho de 1818, mas o assunto não fica encerrado. Um ano mais tarde, Villanova Portugal encaminhou para José Maurício o requerimento de João Antônio para este informar. E comunicou que D. João “hè servido seja empregado nas cópias de todas as composições de musica” para as mesmas capelas.<sup>226</sup> Seguem os termos da resposta do padre José Maurício:

Não se precisa mais de outro copista; tanto porque o Copista actual Francisco Manoel Xaves, a quem Sua Magestade deo por ordenado 40\$000 por mez para se encarregar de todas as copias da Real Camara, da Real Capella e da Real Quinta he m<sup>to</sup> hábil, m<sup>to</sup> expedito, e ligeiro tendo dado sempre boa conta do que se lhe encarrega. Como porque Sua Mag<sup>e</sup> poupa este gasto desnecessário [presen] temen<sup>te</sup> porquanto não ha necessidade de dous

Copistas com ordenado, sendo suficiente e bastante só hum, que he o actual: he o que posso e devo informar a V.Ex<sup>a</sup>, que fará o que for servido. De V.Ex<sup>a</sup> attento e humilde Servo / o Padre Jose Mauricio Nunes Garcia Mestre da Capella Real.

Em 14 de novembro de 1820, João Antônio foi nomeado para a Real Capela, ficando obrigado ao mesmo serviço nas outras capelas. Uma derrota a mais para o compositor, que ficará à mercê de copista defendido por Marcos Portugal.

Findava um grande ano para José Maurício. Sua obra fora admirada e esse reconhecimento dera impulso à sua produção musical e alegria à sua vida. As compensações no terreno artístico ainda o gratificavam com as grandes obras produzidas nesse ano, e que aos poucos eram conhecidas.

Em 1819, nasceu a primogênita de D. Pedro e D. Leopoldina. D. Maria da Glória, princesa da Beira, futura rainha de Portugal. Recebida com alegria, com missa e Te Deum. O nascimento da princesa proporcionou a José Maurício uma atuação como regente: o Senado da Câmara confiou-lhe a direção da missa em ação de graças pela chegada ao mundo de uma criança da estirpe dos Bragança nascida no Brasil.

Da solene cerimônia realizada na Igreja de São Francisco de Paula, presentes o rei e seus filhos, da corte e do corpo diplomático dá notícia o padre Perereca.<sup>227</sup> Infelizmente, o cronista prolixo no ressaltar a magnificência social e visual que caracterizou o ato, é muito sucinto com relação à música executada. Escreve o historiador:

[...] e logo se deu principio a grande missa, que celebrou em pontifical o illustrissimo monsenhor arceidiago Roque da Silva Moreira, sendo Presbítero assistente diácono e subdiácono três cônegos da Real Capela e da mesma eram o dos cantores e acólitos. Toda a música era também da Real Capela, dirigida pelo mestre dela o p. José Mauricio.

O autor da música não é mencionado. A *Gazeta do Rio de Janeiro* (19 de maio) não confirma que a missa foi regida por José Maurício e adianta que o autor da música era Marcos Portugal. O que é pelo menos discutível, não só pelo que significava para a vaidade do compositor português, quanto, do ponto de vista de José Maurício, uma desatenção descabida. O enfoque da autoria fica relegado ao rol das probabilidades diante do silêncio que jamais deixara de fazer parte da rotina do periódico oficial, apesar da “igualdade” entre portugueses e brasileiros preconizada pelo decreto de elevação do Brasil a reino unido. A hipótese mais aceitável será a de não ser exata a informação da *Gazeta*, mesmo porque não há menção dessa missa entre as obras de Marcos Portugal.

Nesse ano de 1819, o Rio de Janeiro recebeu a visita de dois prussianos, T. von Leithold e E. von Range. De volta ao país, publicaram em livro o resultado de suas observações:<sup>228</sup> o Rio de Janeiro, seus aspectos físicos, a população que se agitava nas ruas ou frequentava os lugares públicos, inclusive os estrangeiros de passagem pela cidade ou aqui instalados. É o caso de von Langsdorf, diplomata russo, chefe da missão que teve o seu nome. Tinha uma casa de campo e ofereceu um baile aos oficiais de um

navio russo. A música – um quarteto de integrantes da orquestra do Teatro São João – tocou para os presentes e deu-lhes a oportunidade de dançar pela necessidade de “afastar os mosquitos”.

A orquestra do Real Teatro foi vítima das investidas dos dois prussianos. A referência a *I Tancredi*, de Rossini, mal reconhecida de tão “estropiada” pela péssima orquestra, chama a atenção pela má qualidade do som; muito reduzida em número, “numa palavra, miserável”. Fazem a ressalva para o flautista, francês, e o violoncelista.<sup>229</sup> Assistiram eles aos ensaios dos bailados, convencidos de que seus dirigentes, o casal Auguste Toussaint<sup>230</sup> e Luís Lacombe e seus quatro irmãos – todos empenhados com seriedade em uma arte bem-vinda, os grandes bailados, ou nas danças ligeiras que participavam dos intervalos de espetáculos que duravam horas – fariam honra aos mais exigentes palcos da Europa.

## O REQUIEM DE MOZART É APRESENTADO NO BRASIL

Realização surpreendente na vida da cidade, o dia 19 de dezembro do mesmo ano deixa um sinal de suma importância musical: o *Requiem* de Mozart é ouvido no Rio de Janeiro sob a direção do padre José Maurício. Se a apresentação da obra, em si, já é fato notável, o acesso do público brasileiro ao grande repertório internacional pelas mãos de um regente brasileiro tem um significado cultural enorme para o povo, que ouviu uma obra admirável, como para os músicos que a executaram. Foi ouvida na igreja de Nossa Senhora do Parto com os professores da Irmandade de Santa Cecília, na missa em homenagem aos irmãos falecidos naquele ano.

Não se pode dissociar a audição do *Requiem* de Mozart da pessoa de Sigismund Neukomm, desde 1816 no Brasil. A partitura pode ter chegado ao país pelas suas mãos; de qualquer modo, não terá perdido a oportunidade de estimular o compositor brasileiro para a apresentação da obra. E também para comentar a execução, que foi publicada num jornal vienense no ano seguinte, em julho de 1820.

Se em algum momento de sua vida atuando como regente, José Maurício alcançou notoriedade interpretando obra de outro autor, esse momento terá sido o dia 19 de dezembro de 1819.

Os comentaristas habituais – padre Perereca e a *Gazeta do Rio de Janeiro* – nada informam sobre o acontecimento, mas a realização do *Requiem* no Rio de Janeiro repercutiu na Europa porque um músico nascido na cidade natal de Mozart, Salzburgo, escreveu um comentário e o fez publicar no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, periódico de Viena. Seria a primeira crítica na história das atividades musicais no Rio de Janeiro. Neukomm, que escreve o artigo, ressalta as qualidades de José Maurício como regente. Sua reação, em termos de indiscutível apreço pelo compositor, vem transcrita em tradução:

Rio de Janeiro. A corporação dos músicos (da Irmandade portuguesa, uma espécie de corporação religiosa) celebra, anualmente, a festa de Santa Cecília a que se segue [...] a missa em memória dos músicos falecidos no correr do ano.

Para esse propósito alguns membros dessa corporação, que possuem sensibilidade para melhor música, recomendaram, por ocasião do último festejo, o *Requiem* de Mozart, executado por uma grande orquestra no último Dezembro, na Igreja do Parto. A regência de todo o conjunto coube ao maestro da Capela Real, Padre José Mauricio Nunes Garcia. O entusiasmo com que o Padre Garcia trabalhou todas as dificuldades a fim de, também aqui, executar, ao menos uma vez, a obra-prima de nosso imortal Mozart merece os agradecimentos mais calorosos dos amigos da arte que aqui se encontram. De minha parte, sinto-me na obrigação de aproveitar essa oportunidade//Ele provoca, justificadamente, a mais qualificada atenção e surpresa uma vez que sua formação é sua própria obra. Nascido no Rio de Janeiro, entrou para o seminário episcopal dessa cidade onde se fez finalmente mestre capela, após a conclusão dos estudos e a sua ordenação. Com a chegada da corte no Brasil, obteve o lugar de mestre capela da Capela Real, que continua assumindo, não obstante negligenciando seu estado delicado de saúde. Antes do *Requiem*, cantaram-se os *Nocturnen*, extraídos do *Officio defunctorum* de David Perez (nascido em Nápoles, veio em 1752 para Lisboa onde ficou a serviço do rei), obra que compreende várias árias, duetos, coros etc. A maior parte dessa música foi escrita com a dignidade adequada ao estilo da igreja. Em muitos coros, o movimento tomado foi se tornando demasiado rápido, o que, ademais, pude observar como recorrente na execução de muitas obras desse mestre. Parece que se perdeu a tradição dessa obra. Particularmente desagradável soou-me um coro em ré maior, em que a trivialidade dos passos dos trompetes e trompas lembraram-me, em seu movimento rápido, certas peças para trompete que saúdam, da torre em Karlsbad, os hóspedes que chegam para o banho. A execução da obra-prima de Mozart nada deixou a desejar; todos os talentos ambicionavam recepcionar, com dignidade, o estrangeiro Mozart nesse novo mundo. Essa primeira tentativa foi, em todas as perspectivas, tão satisfatória que se espera não ser a última dessa espécie. 1820. Junho. N° 29.

Estas palavras sobre o intérprete valem como apreciação do artista. Não somente ao compositor os comentários eram dirigidos, mas a apreciação dignifica-o, partindo de um músico que soubera apreciar a apresentação da obra de Mozart por um músico brasileiro.

Segue em nota<sup>231</sup> a transcrição do original alemão, publicado no ano seguinte no *Allgemeine Muzikalische Zeitung* (20 de julho de 1820, n. 29).

A música sinfônica não tinha voz individualizada numa cidade que dispunha de outras orquestras, todas funcionando a serviço da coroa: a da Real Capela e a da Real Câmara. E a do Real Teatro São João. Leve-se esta em conta para tentar compreender por que Marcos Portugal – que tão exuberantemente usou de seu talento para o gênero fazendo ouvir suas obras nos países europeus – foi tão parcimonioso na apresentação de obras suas no Real Teatro. Somente duas óperas de Marcos Portugal foram à cena na

cidade em que passou os últimos dezenove anos de vida. A explicação mais provável parece ser a pouca confiança nos recursos artísticos do Teatro.

A avaliação da orquestra não pode prescindir de duas informações: Simão Portugal, candidato a organista no Teatro, informa, em março de 1813, que a orquestra não estava ainda organizada. Os anos de funcionamento não permitem supor que se tivesse formado um conjunto notável – como o da Real Câmara – exclusivo e estável para um teatro de ópera cujo repertório, além de ópera, apresentava bailados, farsas e as indefectíveis *ouvertures*. A outra foi dada por dois prussianos em visita ao Rio de Janeiro em 1819, já transcrita em capítulo anterior.

Surpreende a atualização do repertório operístico no Real Teatro, não obstante as dificuldades apontadas. Os italianos continuavam em cena: Puccitta, Ferdinando Paër, Pietro Generali. Também Mozart é ouvido em 1820. Necessário saber de que maneira seriam apresentadas, uma vez que essas óperas exigiam orquestra e cantores de qualidade, como a do compositor italiano que representava, no momento, o mais estrondoso sucesso do gênero operístico: Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 – Paris, 1868).

Pode-se dizer que o público do Rio de Janeiro rendeu-se de imediato à arte do compositor que a *Gazeta* chamou um dia de “imortal Rossini”. Reproduzia-se no Brasil o encantamento com a alegria saudável e a graça meio fácil da arte do italiano que deixara marcas sensíveis na obra de grandes compositores europeus. *Aureliano in Palmira* é a primeira obra rossiniana ouvida no Rio de Janeiro em 1820, no dia 13 de maio, aniversário de D. João, em espetáculo de gala. O sucesso alcançado explica sucederem-se óperas de Rossini no palco do Real Teatro São João até 1823. Em 1821, *La cenerentola*, *I Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia*, *A italiana em Argel*. O entusiasmo pela música de Rossini continuará vivíssimo no Brasil imperial com a encenação de novas óperas: *Elisabeth, rainha da Inglaterra*, e *Adelaide de Borgonha*.

Não foi imediata em José Maurício a reação positiva à música de Rossini, informa Porto-Alegre.<sup>232</sup> Posteriormente deixou-se vencer – por uma questão de sobrevivência artística, talvez – pela euforia contagiante, que não atinge o fundo e a forma de sua criação como a de Haydn ou de Mozart, influências de natureza estrutural. Adotou os processos de compor de Rossini, de conduzir o tema, sua movimentação orquestral. Mas eram procedimentos esporádicos.

A indiscutível ação do rossinianismo na música do padre-mestre, relativamente episódica, como um todo, circunscreve-se entre 1820 e 1823, aproximadamente: *Matinas da Conceição* (s.d., c. 1820), CT 174; *Missa mi-*



*mosa* (1820), CT 111; *Laudamus*, para soprano e contralto (1821); *Matinas de Nossa Senhora do Carmo* (1822), CT 176 e a *Missa abreviada* (1823), CT 112. Estas acusam em grau maior ou menor a influência do compositor italiano.

A temática rossiniana utilizada pelo compositor brasileiro aproxima-se mais de uma citação do que de um plágio. Surpreende o que ocorre com as *Matinas do Carmo*, por tratar-se de um dos mais conhecidos motivos de Rossini,<sup>233</sup> citado *ipsis litteris* em dez compassos.

As obras datadas de 1820, registradas nos catálogos de Maciel e Vasco, mostram que a produção do mestre de capela não era muito volumosa. Três obras se conhecem: *Credo em ré maior*, 3/4, para vozes e órgão (CT 127), o salmo *Laudate pueri* para as vésperas do Espírito Santo (orquestração de obra composta em 1815), e a já citada *Missa mimosa*.<sup>234</sup>

Nesse mesmo ano, uma nota inédita mas já ultrapassada no tempo em torno do compositor de um país longínquo, o Brasil, deve ter causado espanto aos que a leram, na cidade de Viena, no jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*: o artigo que um correspondente publicava sobre José Maurício Nunes Garcia, que dirigira, em 19 de dezembro de 1819, o genial *Requiem* de Mozart.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* encarregou-se de trazer novidades para os habitantes da cidade, como o aparecimento da pianola, anunciando a venda de um “excelente piano que toca por si diferentes músicas”.

Indício de preocupação cultural com o que se passava no Brasil é a notícia em 15 de junho de 1820 sobre a impressão da “Notícia histórica da vida de Haydn, doutor em Música”. O texto, da autoria de Henry Lebreton, origina-se de uma conferência feita pelo chefe da Missão Francesa em 6 de outubro de 1810 na Europa; foi traduzida para o português por Baltazar da Silva Lisboa, que ofereceu o seu trabalho a Sigismund Neukomm. O volume, com data de 1820 na Impressão Régia, tem a distinguindo-o o fato de ter sido o primeiro livro sobre assunto musical publicado no Brasil.

A *Gazeta* anunciava ainda, mantida continuamente em consecutivos números do mesmo periódico, a *Viola de Lereno*, ou *Coleção de diversas modinhas* do padre Caldas Barbosa.

Em julho de 1820, desapareceu o duque de Berry, filho de Carlos X, da França. Por ordem de Maler, côsul-geral da França no Brasil, as exéquias realizam-se na Capela Real, em cerimônia solene. Comprovou-se mais uma vez o prestígio de José Maurício junto aos franceses: as músicas escolhidas foram o *Ofício de defuntos*, de Teodoro Ciro, e a *Missa* do padre

José Maurício. A informação da *Gazeta* não diz qual a missa nem se foi composta para o ato.

O 7 de março, anualmente festejado na Real Capela desde 1809, foi ainda comemorado em 1820. Cumpria, porém, uma rotina prestes a extinguir-se.

A cidade não estava tranquila. A aclamação do rei e subsequente coroação, realizada em terras distantes do velho Portugal, em país que já era Reino Unido, inquietava os portugueses que permaneciam no reino. A concentração das figuras máximas da administração do país em outro continente, da nobreza, da família real, inclusive o herdeiro da coroa, tudo estimulava a preocupação dos portugueses na Europa contra a permanência da corte no Brasil. Principiava a agitação das cortes pela volta da família real para Lisboa. O apego do rei à terra onde desde 1808 pudera desfrutar os dias mais sossegados de sua vida retardava esse momento. Não o conseguiria por muito tempo.

No mundo novo a que a presença de D. João dera impulso incontestemente, a população explodira não só de portugueses como de filhos dos portugueses, e súditos das “nações amigas”. Transformara-se também com as novas construções levantadas à luz de uma estética nova o aspecto físico da cidade. Já não era a mesma cidade colonial que o príncipe encontrara ao aportar no Rio de Janeiro. Também o brasileiro, comprimido pelas forças da nação portuguesa que exerciam o poder com a impertinência e os privilégios em desfavor daqueles que nesta terra haviam nascido, também esse homem havia mudado. Tornara-se consciente da luta que os dividia.

## O RETORNO DE D. JOÃO VI A PORTUGAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS

A tensão política que há muito se vinha manifestando nas relações entre o Brasil e Portugal após a aclamação resultou em decisão que virá, no futuro, transformar a estrutura política do país. Cedendo às pressões das cortes que exigem a presença do rei ou de seu filho D. Pedro, decidiu-se em abril de 1821, em meio a uma agitação generalizada, o retorno de D. João VI para Portugal.

A maneira como se transformara tão rapidamente o quadro afetivo e político de considerar-se a figura do rei, além das pressões portuguesas no reino, tinha muito a ver com o confronto de personalidades. D. Pedro, jovem, impetuoso, destemido, tinha todas as qualidades para despertar a admiração e transformar-se em ídolo popular; dentro em pouco, e por vontade do povo, decidirá ficar no Brasil.

Para D. João VI, que amava o Brasil, a terra a que se dedicara para construir um novo país, a decisão não poderia deixar de ser marcada por muita tristeza. A luta que sempre dividiu brasileiros e portugueses agravara-se. Apesar de tudo quanto havia proporcionado, D. João passou a ser visto como inimigo do Brasil. A figura de D. Pedro, ao contrário, crescia em progressão oposta à do pai. Indicado príncipe regente, permaneceu no Brasil.

Em abril de 1821, partia D. João VI para Portugal, pesaroso por deixar o país convulsionado e entregue ao filho, que ele sabia um pouco levado pelos acontecimentos do momento.

O mundo afetivo do padre José Maurício ficou profundamente abalado com essa partida. Ia-se embora o amigo, o protetor, o rei que lhe dava valor. Se fora difícil conviver na Capela e na corte enquanto o rei permanecera no país, mais tristes tornaram-se os seus dias após a partida daquele a quem apesar de tudo quanto sofrera, silenciosamente, à sua sombra, nele via apenas o rei que apreciava sua música. “Naquele tempo, tinha à frente El Rei, e nos ouvidos o som de uma orquestra imensa e prodigiosa”, terá dito o compositor.<sup>235</sup> O filho confirma: “Os tristes dias de abril de 1821 [...] tiveram eco bem triste no coração de meu Pai”.<sup>236</sup>

Será talvez o momento de avaliar o alcance da proteção dispensada pelo rei ao seu mestre de capela. Sem dúvida, D. João estimava-o e apreciava sua obra. Proporcionou-lhe benefícios: defendera seu ingresso na Capela Real, recomendara ao Senado o aumento do valor de suas arrematações, concedera pensão de criado particular – que cabia aos capelães – e, num impulso de entusiasmo, condecorara-o com a Ordem de Cristo.

Mas também esmagava-o com os trabalhos de composição para a Capela, sem preocupar-se em remunerá-lo por esse trabalho sem medida, nem incluí-lo nos aumentos periódicos atribuídos aos seus músicos.<sup>237</sup>

Nos trabalhos que lhe eram atribuídos com obras importantes no período 1808-1811, e mais tarde para a Fazenda de Santa Cruz, D. João, “acostumado aos milagres da musa do nosso artista, já não media o tempo, só marcava o término”.<sup>238</sup> José Maurício não associava à figura do rei a da autoridade que lhe havia dito, talvez com estranheza: “O Padre não pede nada...”, a que este respondera, curvando-se e beijando-lhe as mãos: “Quando Vossa Majestade entender que eu mereço, me dará”.<sup>239</sup> Não se dava conta José Maurício que ele era um grande músico, vivendo humilhado na Capela Real ao alcance de seus olhos, mas desligado de sua benemerência.

Situações impiedosas criadas em torno de sua vida com os músicos, facilmente evitáveis a um gesto mais atento de D. João não impediram a José Maurício considerar o rei “aquele que me estimava deveras e dava valor à minha obra”. Essa devoção por quem não o livrara da sanha dos cantores e ministros bem como dos “Senhores” do Senado da Câmara era, na verdade, uma demonstração de humildade afetiva.

Se a vinda da corte portuguesa provocou problemas econômicos para a vida dos habitantes do Rio de Janeiro, a saída foi mais desastrosa ainda, em consequência da retirada do capital. O estado calamitoso das finanças do país, à beira de um colapso na vida musical, prejudicou enormemente o esplendor da Capela.

Com a saída do rei, da corte, da alta administração da coroa, ficavam vazios os cofres do Banco do Brasil.

A Capela Real foi a grande vítima desse retorno coletivo. Não só o brilho das cerimônias foi atingido como a própria realização musical sofreu em razão das dificuldades que não mais permitiam a encomenda de obras novas para a renovação do repertório.

Ficara difícil ao país manter a pompa que caracterizava as festas na Capela Real. Paramentos preciosos retornaram a Portugal, assim como peças de ornamento da Capela – o apostolário de prata – tirando a majestade da sua aparência. Desapareceu, por fim, um dos mais importantes

aspectos sociais das cerimônias: cantar para o rei. Principiava a decadência da Capela Real. Durara 13 anos. Tornou-se sombrio o ambiente que fora cenário, o palco – ou a arena, como dizia Monte Alverne – onde visitantes estrangeiros se espantavam com o nível artístico das realizações musicais e sobre elas escreviam exprimindo o seu entusiasmo. Um ano mais tarde, em provisão, lamentará o bispo “não ser mais possível celebrarem-se os ofícios divinos com o mesmo rigor de forma e residência e solenidade de cantoria como fora de sua primeira instituição”.

Ao partir para Portugal, D. João presenteara o padre José Maurício com uma tabaqueira que tinha o seu retrato cercado de brilhantes.<sup>240</sup> Um pouco antes, impulsionado talvez pelo seu instinto de diplomata que lhe fizera sentir a hora da retirada, Sigismund Neukomm deixou o Brasil. Tinha fim o diálogo de quase cinco anos entre pessoas que falavam a mesma linguagem, que não deixara passar a oportunidade de firmar um testemunho de admiração pela sua pessoa e pela sua obra. Uma informação de Neukomm a Porto-Alegre, em Paris, no ano de 1853, diz respeito a um evento que se preparava no Rio de Janeiro ao qual estava ligado o padre José Maurício: a apresentação de *A Criação*, de Haydn. Não se pode afirmar haja sido levada a termo tal apresentação – como já foi dito – em vista das dificuldades em que vivia o país. O entusiasmo pela obra de Haydn terá despertado em José Maurício, porém, a ideia de compor dois salmos “arranjados sobre alguns motivos da grande obra da Criação do Mundo do Immortal Haydn e offerecido ao Sr. João dos Reis pelo seu autor”. É o que esclarece o título, que parece uma forma de compensação ao impedimento de levar a obra de Haydn.

Além dos salmos sobre motivos de Haydn, José Maurício compôs um *Laudamus* avulso em dueto de soprano e contralto. A orquestra é pequena (duas clarinetas, duas trompas, cordas), a linguagem é vivaz, bastante de-

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves, likely for a duet. The upper staff features a melodic line with various rhythmic values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. The second system continues the piece, with the upper staff showing a more active melodic line and the lower staff providing a steady accompaniment. This system includes performance instructions like *poco cresc.* (poco crescendo), *dolce* (dolce), and *f* (forte).

senvolta. A peça, um *Larghetto o sia andante sostenuto* – seguido de um *Allegro moderato e maestoso* – é página brilhante, mas traz resquícios da influência que ainda cercava a música europeia.

Um motivo que desde 1810 frequenta a obra de José Maurício, e em 1826 será o motivo principal de uma das mais importantes árias da *Missa de Santa Cecília*, contracenada com as reminiscências rossinianas que nesta se ouvem. Donde se vê que, ao utilizar um motivo alheio, o compositor não abria mão do que representava uma palavra sua, um tema, uma constância. Esse *Laudamus* pode ter significado um gesto de solidariedade ao músico, atingido, como todos os outros da Capela, pelas dificuldades decorrentes da falta de meios econômicos para fazê-lo.

O filho, dr. Nunes Garcia, comenta posteriormente a reação do pai, em face da situação geral. O mestre de capela não ficou apenas mais triste, ficou “mais caseiro e sossegado”. Sem trabalho, com a cabeça povoada por lembranças do passado, marcado pela tristeza da partida de D. João e pelas dificuldades financeiras, o padre José Maurício dispôs-se a escrever uma obra teórica para o estudo de música dos seus filhos: Apolinário José, com 14 anos, e o futuro dr. Nunes Garcia, com 13. O *Compêndio de música* chegou aos nossos dias em cópia datada de 1864 e o seguinte título:<sup>241</sup>

*Compêndio de musica - e methodo de pianoforte - do Sr P<sup>o</sup>. M<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia. Expressam.<sup>te</sup> escripto para o Dr. Nunes Garcia e seu irmão Appolinario - em - 1821.*

O volume, com páginas numeradas de 2 em 2, atinge 56 páginas. O *compêndio* e o *Método de pianoforte* ocupam as primeiras 35 páginas. As de número 36 até 56 estão ocupadas com obra de outro autor:

*Estudos de harmonia do dr. Nunes Garcia – dirigidos – pelo sr. Romualdo Pagani sobre o método del maestro Asioli. 12.I.1864.*

Limitado a guiar o estudo dos filhos, o *Compêndio* tem pretensões modestas. Embora o dr. Nunes Garcia afirme nos *Apontamentos biográficos* que o pai não o teria estimulado a seguir a carreira de músico, os dois filhos tiveram atividade musical. Apolinário era organista; em 1824 tocava na igreja da Lampadosa. O dr. Nunes Garcia, de quem já foi dito ter deixado um volume de composições intitulado *Mauricinas* – trechos para piano, piano e canto, valsas, canções, romances – e até uma missa, ensinava música e piano e tocava órgão em várias igrejas do Rio de Janeiro: Sacramento, São Francisco de Paula, para ajudar o pai quando este ficou sem recursos.

O *Compêndio de música* busca proporcionar o indispensável apoio à prática musical. As Entoações são exercícios introdutórios ao estudo do solfejo, com acompanhamento de piano. Insiste na divisão rítmica da mú-

sica. A iniciação ao instrumento – *Método de pianoforte* – leva as mãos dos alunos ao teclado, e é completado com o dedilhado nas escalas maiores e menores. Em todos os pontos, a prática acompanha de perto a teoria.

José Maurício valoriza sua obra teórica com pequenos trechos visando familiarizar os filhos com a progressiva dificuldade pianística. São trechos extraídos de obras suas colhidas aqui e acolá ao sabor de suas preferências, ou recorrendo a outros compositores: Haydn, Rossini, Mozart. É chegado o momento do compositor, criando livremente as *Lições* (12), as *Fantásias* (6) e três *Variações*.

Um confronto entre a “alegoria” criada pelo dr. Nunes Garcia e impressa nas *Mauricinas* (1851), e a data da cópia do *Compêndio* (1864) faz crer não seja original o título dado ao *Compêndio de música*. O filho registra:

*Elementos d’arte da música*

*Compêndio de harmonia*

*Método prático para piano*

*Regras de acompanhamento*

O *Tratado de harmonia*, assim como o de *Contra-ponto*, ambos escritos nos últimos tempos de vida, desapareceram de sua casa no dia do seu falecimento, segundo escreve Manuel de Araújo Porto-Alegre. Junto com esses volumes, acrescenta o mesmo autor, desapareceu igualmente uma folha de papel na qual estava traçado “um círculo movediço no qual estavam marcados todos os tons que, movido em qualquer sentido que fosse, apresentava em roda um sistema completo de harmonia”. Esses testemunhos aumentam a possibilidade de não ser o *Compêndio de música* e o *Método de pianoforte* os únicos trabalhos teóricos do padre José Maurício.<sup>242</sup>

Não terminará o ano 1821 sem que a fraca economia do padre-mestre sofra o primeiro embate entre os vários que terá de suportar até o fim da vida. Face às dificuldades que estava atravessando, com vistas à contenção de despesas, D. Pedro determinou que os benefícios concedidos pelo gesto liberal de D. João VI fossem diminuídos.

A medida, decidida abruptamente, causou impacto: D. Pedro elaborou uma relação de nomes de pessoas que gozavam desse benefício. Pôs ao lado a importância que lhes caberia para o futuro. Esclarece, porém, que teriam perdido o benefício aquelas pessoas cujos nomes não estivessem incluídos na dita relação. Seguir-se-iam outras relações, com outros nomes.

A primeira relação incluía, entre outros nomes, o de Marcos Portugal, que ficou com 305\$000; o cônego Eleutério José Ferrão, com 100\$000, e Anastácio da Madre de Deus (encrespador da Capela) com 200\$000.

O nome de José Maurício não constou dessa primeira relação, nem das seguintes. Era o sinal de que lhe fora retirada a ração de criado particular que lhe era dada para alimentação, concedida em 1809 por D. João VI, ração convertida em 32\$000 mensais por não suportar a insolência com que era servido na Ucharia. Para o mestre de capela significava ter de viver com maior dificuldade, situação de que não sairá jamais.

As medidas administrativas que D. Pedro tomou, posteriormente, demonstram que nada era decidido ao acaso. A decisão única tinha por objetivo diminuir os gastos públicos, mas fazia-os arbitrariamente e inconsequentemente, segundo seu próprio feitio. Premiava ou defendia pessoas às quais o país nada devia, ou não tinham um passado de serviços prestados à música, à Capela, ao rei. Nesse ponto, D. Pedro demonstra total despreço pelo velho padre-mestre. Trinta anos mais tarde, o dr. Nunes Garcia mostrava quão vivo era o seu ressentimento diante dessa injustiça, e escrevia ao ensejo da inauguração da estátua de D. Pedro no Rocio: “Oh! essa estátua eqüestre não me fará comemorar o reinado de um príncipe que tão surdo foi aos gemidos de um velho servidor de seu pai.”<sup>243</sup>

Carregando dificuldades políticas e econômicas, o país cumpria marcha direta para tornar-se independente de Portugal. Avolumavam-se os atritos entre brasileiros e portugueses, que em 1822 se tornarão intransponíveis.



---

---

---

**TERCEIRA PARTE**  
**(1808-1821)**



## A CARTA DOCUMENTO DE JOSÉ MAURÍCIO A D. PEDRO I

A agitação política tomara conta da cidade e não se aquietara com o retorno do rei para Portugal. A luta entre brasileiros e portugueses ainda não havia terminado. Nomeado príncipe regente, D. Pedro transformou-se no ídolo que as suas qualidades políticas souberam explorar até nova crise, nove anos mais tarde, que determinará o seu afastamento definitivo do Brasil.

Ao mesmo tempo que esses acontecimentos o envolvem, o príncipe encontrava a oportunidade de dar forma concreta à sua paixão pela música, sempre manifestada.<sup>244</sup> Coincide o período intenso de sua criação musical com o ímpeto e o destemor de suas atitudes.

Continuavam as expansões de nacionalismo entre brasileiros e portugueses. A agitação nas ruas entrara nos teatros. O Real Teatro transformara-se em tribuna para manifestações partidárias de regozijo ou de oposição. Os acontecimentos se precipitavam. Multiplicava-se a produção de hinos com títulos sugestivos: *A pátria desoprimida I, Portugueses venturosos*. Textos em que os compositores não deixam nenhuma dúvida sobre o desejo de independência, como será o hino de Evaristo da Veiga: *Já podeis, filhos da pátria*, cantado em São Paulo à época da Independência por dois compositores que utilizaram o mesmo texto: Marcos Portugal e o próprio D. Pedro. O hino do futuro imperador terá a consagração grata dos brasileiros em tempos não muito longínquos.

D. Pedro não via, aliás, outra alternativa: sua obstinação no caminho que determinara para si passava pela independência do Brasil.

A situação financeira desencadeada desde os primeiros meses de seu governo exigiam medidas de contenção de despesas. Em certos casos estas eram impiedosas porque atingiam classes empobrecidas. O meio musical, prejudicado com a saída dos músicos que acompanharam D. João para Portugal, teve as atividades da Real Capela reduzidas por outro alvará, de 17 de maio de 1822, que lhes diminuiu a importância, limitando à metade os ordenados dos seus músicos.

D. Pedro, conquanto entranhadamente músico, possuía temperamento impetuoso. Suas composições, onde predominam os hinos, refletem,

aliás, esse aspecto de sua natureza, pouco sensível à intimidade e ao recolhimento. Não se compreende, por isso, tomasse medidas contrárias ao que fora o mais brilhante centro de realizações musicais do Brasil até essa época, reduzindo à metade os vencimentos de seus músicos, e ainda assim deixando de pagar essa metade. As dificuldades atingem a todos.

Nessa ocasião reuniram-se os músicos da Capela Real e solicitaram a D. Pedro que lhes fossem saldados os atrasados para se livrar de tal constrangimento. Os salários dos músicos da Real Câmara, igualmente atingidos, revelam-se no pedido a D. Pedro para que passem a ser pagos pela folha da Real Capela, que eles alegam ser “inteiramente pagos”.<sup>245</sup>

O tesoureiro da Real Câmara preocupado com a situação em que ficariam aqueles que são ao mesmo tempo da Câmara e da Capela – José Fernandes da Trindade, Alexandre Baret, José Mosmann, Leonardo da Mota e o organeiro Antônio José de Araújo – requerem a D. Pedro que despachou a 3 de outubro: “Cobrem o ordenado da Câmara e a gratificação da Capela pela folha da dita.”<sup>246</sup>

O padre José Maurício envelhecia. Estava mais cansado e mais doente. Não muito distante do dia em que não mais reconhecerá suas próprias composições.<sup>247</sup> É nesse momento que o mestre de capela, em grande penúria, sem receber, como os outros músicos, o suficiente para viver, dirige-se a D. Pedro, e numa comovente exposição, com simplicidade mas com tristeza, conta a história do seu tributo de trabalho à cidade, à Sé, à Capela Real. Solicita, por fim, a título de remuneração pela aula de música, há quase 28 anos em funcionamento, lhe seja concedido o equivalente da razão que lhe dera D. João em 1809, retirada em fins de 1821.

Nesse documento, doloroso, pungente mesmo, mas verdadeiro, historia toda a sua vida funcional, toda ela voltada para os interesses da música e da Capela Real na carreira de servidão que escolhera – o curso de música e a função de arquivista – e alude à doença que, por excesso de trabalho, deixou-o “deteriorado” até o presente.

No desenvolvimento da carta percebe-se que D. Pedro já empenhara sua palavra de que daria o equivalente da razão “por outro título”. A transcrição desse lancinante documento vale como um depoimento biográfico:

O Pe. Mestre José Mauricio Nunes Garcia actual M<sup>c</sup> da R. Capela serve neste lugar quasi a vinte e oito annos, a saber, mais de treze na Sé; a mais de quatorze na R. Capela: o Ordenado de seis centos mil r.<sup>s</sup> que o Supp<sup>e</sup> tem, he como Compositor, servindo gratuitamente em outras occupaçoins, de que S.M. o encarregava, e vem a ser: Servia e ainda serve de Archivista. Servio quasi trez annos de Organista; era o Contador e pagador de toda a Orquestra, que se chamava de fora

além dos Muzicos da R. Camara para as Festas da R.Capela, o que lhe custava in menço trabalho; o mesmo lugar de M<sup>o</sup>. de Capela ou Regente das Muzicas exercia-o sem que exigisse de S.M. produto algum de suas fadigas. Além disto teve, e tem huma aula publica de Muzica Há quazi vinte e oito annos, dando Liçõins a mocidade que com elle quer aprender esta Arte; o Supp<sup>e</sup> de dia e de noite trabalhou sempre com exactidão nas composiçõis que S.M. lhe mandava fazer para as Funçõins da R.Capela antes e depois de chegar o Archivo de Muzica de Queluz, do que lhe resultou ficar detriorado na sua saúde athe o presente; vio em todo este tempo serem augmentados muitos Muzicos do Coro da R.Capela por duas outraz vezes, e o Supp<sup>e</sup> sem augmento algum, por não querer em comodar a S.M., como V.A.R. bem o sabe; obteve huma Ração inteira de Criado particular, que avaliada pelo preço dos generos daquele tempo montava a outros seis centos mil r<sup>s</sup>.: esta Ração, foi-lhe tirada em Dezembro do anno proximo paçado e há sette mezes que o Supp<sup>e</sup> sofre nas necessidades por esta Causa: e como V.A.R. pela Sua bondade se dignou dar-lhe a sua A. palavra de que daria o equivalente da Ração por outro título, portanto.

P.a V.A.R. queira fazer ao Supp<sup>e</sup> a Graça de mandar por Seu Real Decreto que se lhe dê como ordenado da Aula de Muzica publica que dá gratuitamente o equivalente de Sua Ração ou por outro qualquer titulo, que for mais do R. agrado de V.A.R.

E.R.M.

Nesse documento<sup>248</sup> e, sobretudo, no informe de mensenhor Fidalgo, a quem D. Pedro incumbiu de informar sobre o pedido do padre José Maurício, estampa-se claramente a injustiça da desigualdade de tratamento que o cercou sempre. Se é verdade que as dificuldades de vida se agravaram após 1821, o documento deixa claro que fora sempre mal remunerado; sua modéstia tanto quanto o respeito e amizade por D. João VI impediu-o sempre de reivindicar qualquer melhoria em seu benefício.

Monsenhor Fidalgo reconhece que o “ordenado é mesquinho”, e que “he certo que ele he doente”, mas nas suas respostas percebe-se que a palavra nem sempre foi exata; nem sempre foi verdadeira:

[...] que José Mauricio tinha [de] ordenado, na antiga Sé trinta mil reis por anno como mestre de capela (!); e para despesas da Semana Santa e outras festividades se lhe davão mais quarenta e oito mil reis, como consta do Livro de Despesas da Fabrica. [...] athé que veio o Archivo de Muzica de Queluz; e desde então foi S.M. servido mandar-lhe dar o ordenado de seiscentos mil reis annuaes como Mestre de Capela e igualm<sup>e</sup> compositor. O Supplicante continuou a requerer alguma coisa mais; e este Augusto Snr. foi servido mandar-lhe dar hua ração de Particular, a qual foi V.A.R. servido mandar tirar ainda algum tempo depois de serem tiradas aos outros que a tinhão (!); he então q elle ficou unicamente com seiscentos mil reis.

Dois pontos são absolutamente inverídicos. José Maurício não poderia receber 30\$000 como mestre de capela. E que “continuasse a requerer alguma coisa mais” é uma afirmação que se opõe ao feitio pessoal do padre-mestre, que é inútil qualquer argumento. Por fim, diz o inspetor referindo-se à razão retirada por D. Pedro: “foi V A R servido mandar tirar ainda algum tempo depois de serem tirados dos outros que a tinham”. Os documentos aí estão, para contradizê-lo.

Continua o inspetor da Capela Imperial com o argumento decisivo, que impediria qualquer benefício ao mestre de capela.

He verdade que o supplicante he doente, e não duvido lhe seja mesquinho o ordenado, como diz; porem dando-se-lhe alguma cousa mais como ordenado, os outros que servem quererão alegar a mesma justiça, e se verá V.A.R. perseguido: mas por outro qualquer titulo, V A R o quizer indenisar, isto pende da innata Piedade de V.A.R. - He o que posso informar a V.A.R. que mandará o que for servido. Capela Real, 22 de julho de 1822.

E com essas palavras monsenhor Fidalgo fica em paz com a sua consciência.

Depois da carta, D. Pedro não podia ignorar a falta de saúde e as proporções das necessidades do padre José Maurício; tudo lhe tinha sido exposto, com clareza e naturalidade. Também não podia ignorar que esse velho servidor que lhe escrevera essa carta simples, mas verdadeira, deixara claro que fora imolado no trabalho da Real Capela – o que vimos nos capítulos referentes a 1809, 1810 e 1811 – sem se queixar, tolhido no seu respeito ao rei.

A carta nunca teve resposta nem despacho. Caíra no rodopio da função política, agora em outra direção.

No Real Teatro São João, que continuava a ser o cenário político para pronunciamentos e discursos nas noites de espetáculo, travava-se outra luta, que conduziria D. Pedro de Alcântara ao trono como imperador do Brasil.

Após uma carreira política fulminante, D. Pedro é aclamado imperador. Em solene cerimônia comemorativa, o Brasil entrava em outra fase ao som do *Te Deum* de 1820, a obra oferecida a D. João VI. Nos momentos gloriosos da história do Brasil, serão de sua autoria as obras ouvidas na Imperial Capela, comemorando os grandes acontecimentos.

A coroação, no dia 1º de dezembro, outro esplendoroso espetáculo, será acompanhada na cerimônia pela *Missa do imperador*, cantada pelos músicos da Real Capela e Real Câmara.<sup>249</sup>

O prestígio de Marcos Portugal como mestre-compositor tornara-se insuficiente para assegurar-lhe a honra de compor as obras para tão importantes sucessos da vida de seu ex-aluno.

À margem da agitação na cidade, o padre José Maurício assistia, com tristeza, à indiferença com que era tratada a figura de D. João VI, o que lhe parecia injusto. Ainda assim, duas obras, sem embargo de conotações tristes, acrescentam-se a sua bagagem de compositor, em 1822. Uma sobrevive em partitura autógrafa: a *Novena do SSm<sup>o</sup> Sacramento, a 4 vozes, rabecas, clarineta, hua trompa, violoncellos e contrabasso*. Foi composta no ano de 1822 ao ensejo da entrada do padre-mestre na Irmandade do Sacramento (17 de março). Obra extensa, a *Novena* inclui um cântico inicial – *O salutaris* – em solo de soprano, e um *Tantum ergo*.

ANOS DE DIFICULDADES  
FINANCEIRAS NO PAÍS

Os anos 1823, 1824 e 1825 não são férteis em novas composições. O Rio de Janeiro reunia, no momento, além dos três mestres de capela, alguns compositores, ligados ou não à imperial Capela, que já tinham dado sinal de algum talento. A enumeração deve ser iniciada com Francisco Manuel da Silva – o aluno que mais de perto seguiu os caminhos traçados pelo mestre, compondo muita música religiosa, além de hinos, modinhas e cânticos religiosos –, Pedro Teixeira de Seixas, Sousa Queirós, sem falar nos numerosos compositores de modinhas, alguns célebres, como Gabriel Fernandes da Trindade, Lino José Nunes e outros mais modestos: porque aí a seara era grande.

Sem deixar de admitir que o extravio de obras possa explicar, além da conjuntura do país, a escassez na produção mauriciana, a única obra importante que se conhece em 1823 é a *Missã abreviada*,<sup>250</sup> composta de *Kyrie* e *Gloria*, para coro, solistas e orquestra (cordas, dois clarinetes e duas trompas).

O ano foi, sobretudo, de comemorações políticas. O que subentende festividades na Real Capela, a que um decreto dera outra denominação: Capela Imperial. Todas as cerimônias eram acompanhadas por música composta pelo imperador. No dia 25 de março comemorou-se o juramento da Constituição. O primeiro aniversário da Independência, a 7 de setembro, teve festa em ação de graças e também o dia 12 de outubro, aniversário de D. Pedro e dia “da grandiosa elevação do país à categoria de Império”. Comemorações que se faziam em grande estilo, com fogos de artifício, repique de sinos na cidade, guarda de honra, complementações bem ao estilo do imperador.

As dificuldades econômicas levaram músicos e instrumentistas a querer ingressar na Capela Imperial, apesar dos precários vencimentos, ou mesmo sem nenhum estipêndio. É o caso do padre João José de Faria,<sup>251</sup> em 11 de novembro, de Vicente Ferreira Pontes.<sup>252</sup> No mesmo ano, D. Pedro mandara admitir dois cantores: Francisco Antônio Franco<sup>253</sup> e remeteu o pedido de João dos Santos Viana<sup>254</sup> que desejava ser admitido para tocar



clarim, cargo vago na orquestra. Em 4 de dezembro, Lino José Nunes foi nomeado para a Capela Imperial substituindo o instrumentista José Mosmann, que falecera. Tertuliano de Souza Rangel, alegando que servia há 12 anos sem estipêndio, pediu o lugar de “timbaleiro”. Também queria ser timbaleiro Joaquim Tomás da Cantuária, de quem informava o inspetor: “Cantuária já tocou o instrumento quando funcionava na capela como aluno de José Maurício. Mudando de mestre, deixou a capela, onde só vinha tocar quando lhe pagavam.”<sup>255</sup>

Para compensar nesses anos a escassez de óperas montadas, criou-se no Rio de Janeiro uma Sociedade cujo objetivo era proporcionar a audição de árias de ópera: os Acadêmicos Filarmônicos. Fabrício Piacentini, cantor no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, à frente de um grupo de cantores, dirigia os “acadêmicos”. Quando havia orquestra, os acompanhamentos faziam-se sob a direção de Pedro Teixeira de Seixas. As assinaturas eram feitas para 25 concertos. No ano de 1823, dois concertos foram realizados na sala da rua do Conde, 195, onde Lourenço Lacombe tinha a academia de dança. Ainda em 1823, apresentou-se a harpista Mme. Joly – de há muito instalada no Rio de Janeiro, e que já dera concerto com orquestra – que se exibiu com um trio curiosamente formado de harpa, trompa e fagote. No ano de 1824 continuarão a apresentar-se, já então no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Anunciaram uma cantora francesa no *Diário do Rio de Janeiro*, o periódico que substituiu a *Gazeta do Rio de Janeiro*. A programação era constituída de árias, duos, tercetos e coros.

Outros nomes são citados um pouco mais tarde, em 1826, de instrumentistas pedindo ingresso na Capela.<sup>256</sup>

Observe-se, contudo, que a Capela Imperial, mesmo diminuída, dispunha de um número razoável de cantores: 42 vozes (8 sopranos, 7 contraltos, 11 tenores e 16 baixos). E 18 instrumentistas, três organistas e um organeiro. O *castrato* Antônio Cicconi alcançou novo engajamento em 1824.

## O INCÊNDIO DO REAL TEATRO SÃO JOÃO

Um acidente inesperado provocou um incêndio de enormes proporções no Real Teatro São João em 1825, deixando-o reduzido às quatro paredes. Era noite de espetáculo e uma grande plateia – inclusive o imperador e D. Leopoldina – fora assistir a um drama: *A vida de São Hermenegildo*. O público já se retirara quando as chamas iluminaram o céu.

Para os habitantes do Rio de Janeiro foi triste a destruição do teatro, mas a música brasileira foi diretamente atingida por esse incêndio com o seu resultado: desapareceu nas chamas o material da única ópera que José Maurício escreveu: *Le due gemelle*. Seria a primeira ópera de autor brasileiro. O material com “as partes cantantes e as partes de orquestra” foi reduzido a cinzas. Dois registros existem sobre o material da ópera: no Arquivo Nacional e no Ministério da Fazenda, talvez no “Registro ou Inventário do Real Tesouro” (Taunay, p. 119). A partitura encontrava-se em casa de Marcos Portugal, membro da comissão que julgava o repertório a ser executado no teatro. Estaria a salvo, caso houvesse realmente a intenção de apresentá-la.<sup>257</sup>

Fora do teatro, na rua – para a qual voltara imediatamente o imperador que se dirigia para a Quinta da Boa Vista – o povo murmurava, a propósito do incêndio, ser castigo, lembrando que as pedras de cantaria da Sé haviam servido na construção do Teatro.

A ópera, que tanto se discutiu houvesse sido levada no teatro,<sup>258</sup> foi composta pouco tempo depois dos *Divertimentos*, em 1817, para a banda de música que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil. Se foi composta por ordem de D. João VI não há como confirmar. Havia uma comissão para decidir sobre o assunto: Marcos Portugal, Fortunato Mazziotti e Simão Portugal, que não estariam interessados em promover a obra de José Maurício, independente do seu valor. Do destino da partitura, nunca mais se falou.

Em 1834, porém, já falecido o compositor português, um anúncio na imprensa comunicava estar à venda um caixote com obras de Marcos Portugal. Estaria ainda aí, por engano, entre outras? Não será milagre se aparecer, um dia, em algum arquivo de Minas Gerais, a ópera de José Maurício.

Rapidamente reconstruído porque o seu espaço fazia falta para discursos e pronunciamentos políticos, o teatro foi adaptado provisoriamente no salão interno, paralelo à varanda do edifício. Ficaria menor, durante algum tempo – 24 camarotes e 150 lugares na plateia –, até ser inaugurado sob o nome de Imperial Teatro São Pedro, em 26 de janeiro de 1826.

Maciel deu sinal da composição das *Matinas de Nossa Senhora do Carmo*, com todo o instrumental em 1824 e “por ordem de S.M. o Imperador, reduzida a vozes e órgão, no ano de 1832”.<sup>259</sup>

Uma estranha solicitação, em 1825, deixa uma nota curiosa e uma interrogação na biografia do padre José Maurício. Dirige-se este em requerimento ao provedor da Santa Casa de Misericórdia como primo e padrinho de Constâncio José Nunes Garcia, cirurgião da mesma Santa Casa, de pouco falecido. Alegando tê-lo educado, e vestido e mandado estudar em Lisboa para diplomar-se em cirurgia, pede os bens que pertenciam ao cirurgião: seis escravos. Nada significa apontá-lo como primo, pois o dr. Nunes Garcia, ainda em 1828, era citado em tabelião como sobrinho do padre José Maurício. O despacho de D. Pedro ao provedor da Santa Casa de Misericórdia: “Defiram como for justo sobre esta pretensão. Palácio do Rio de Janeiro, em 15 de julho de 1824.”<sup>260</sup>

## A MISSA DE SANTA CECÍLIA

O ano de 1826 marcou fundamente a vida do padre José Maurício. Em abril, chegou ao Rio de Janeiro a notícia do falecimento de D. João VI. No mesmo ano emudeceu o compositor e imobilizou-se o regente depois de compor a *Missa de Santa Cecília*, sua última composição, apresentada em 22 de novembro.

Sem dúvida, terá profunda repercussão no coração do compositor o desaparecimento daquele que em sua memória continuava a ser o amigo que o fizera compor e reger durante um período inesquecível, na Real Capela. Afetivamente, a imagem de D. João continuava a ser a do admirador de sua obra, aquele que o condecorou com a Ordem de Cristo e concedera outros benefícios menores. Se o seu sentimento transformou-se em música ainda não se pôde saber.<sup>261</sup> As exéquias do pai do imperador foram realizadas no dia 13 de maio, dia de seu aniversário. Data sempre festejada com decretos que beneficiavam não só os colaboradores mais próximos com títulos e condecorações, mas todo um povo com medidas administrativas que pudessem beneficiá-lo. D. João VI merecia do povo do Rio de Janeiro a homenagem devida a um príncipe que aí passara talvez os mais felizes dias de sua vida e que soube recompensar a esse povo dessa felicidade proporcionando-lhe benfeitorias e modificações definitivas e que dele fizera o Reino Unido a Portugal e Algarves.

José Maurício estava com 59 anos. Estancava-se nesse ano a mais funda razão do seu viver, que era transformar em música a riqueza do seu mundo interior.

Dois ex-alunos, Geraldo Inácio e Lino José Nunes, o procuraram em nome da Irmandade de Santa Cecília para convidá-lo a compor a “missa a grande orquestra” que seria cantada no dia da festa anual da padroeira. O convite era tudo quanto se podia fazer para dar ao compositor o ânimo de que estava precisando para ter a satisfação de sentar-se junto à mesa e exprimir o muito que lhe vinha à imaginação.

Mil oitocentos e vinte e seis será, portanto, o ano em que o padre José Maurício compõe a obra que será o ponto final de 43 anos de vida voltada para a composição (1783-1826). Anos que viveu adaptando-se à vida política do país e suas transformações e com elas se confundindo. Páginas que

significam, pelo seu conteúdo, a evocação de motivos de épocas passadas vividas na memória do compositor através das quatrocentas obras por onde caminhou e deixou a marca de sua emoção e seu sentimento.

A iniciativa partida dos músicos da Irmandade de Santa Cecília encontrou o mestre de capela desencantado, doente, passando necessidades, um pouco desligado do que o cercava, não só pela saúde como pelo abandono em que vivia. O convite despertou nele novas forças, incutindo-lhe vida nova. Desse esforço resultará uma obra digna de encerrar com brilhantismo uma carreira de compositor. Ao finalizá-la, José Maurício lançou no papel o título: *Missa com grande orquestra*. Não o título que se tradicionalizou, o de *Missa de Santa Cecília*, consagrado à padroeira dos músicos, para a qual foi composta.

Cantada no mesmo ano, a 22 de novembro, sob a direção do próprio compositor na missa pelos irmãos falecidos naquele ano, cumpria José Maurício, pela última vez, seu compromisso com a entidade à qual era ligado desde os seus 17 anos. Com essa missa encerrava a carreira de regente.

Os manuscritos encontram-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob o número: Arq. 2.2.10. Suas 278 páginas compreendem, além da *Missa* e do *Credo*, 21 páginas de “acréscimos instrumentais” organizados em *particella* que representam a reformulação da orquestração original, acrescentando: oboés I e II, fagotes I e II, trombones alto, tenor e baixo, além de uma parte coral, destinada ao *Qui tollis*, para reviver uma das constâncias no tratamento do *Qui tollis*: concertante com tenor solista. Escrito à parte, entre os acréscimos instrumentais, faz crer não haja sido assim executado em 1826. O padre José Maurício escreveu-os ao longo dos anos que lhe restaram viver após a composição da *Missa*. Os nomes dos solistas estão lançados na partitura: “O Snr. Augusto”<sup>262</sup> (soprano), o “Snr. Luiz Gabriel”<sup>263</sup> (contralto), o “Snr. Cândido”<sup>264</sup> (tenor) e o “Snr.”<sup>265</sup> (baixo) cantaram o *Domine Deus*. Gabriel Fernandes da Trindade<sup>266</sup> atuou no *Qui tollis*; e no *Quoniam* o mais famoso cantante brasileiro: João dos Reis Pereira.<sup>267</sup> Apenas o *Laudamus* não traz indicação.

Obra magnífica, com peculiaridades de beleza em determinados trechos. Mesmo não aceitando como verdadeiro que ela fora feita em menos de trinta dias, prazo demasiadamente curto quando se levam em conta as proporções da *Missa*, os sinais de preocupação para a entrega da partitura evidenciam-se em acidentes como a folha das notas sobre as quais deve atuar; troca de pauta correspondente ao instrumento, na partitura; ou a simples repetição de motivos, no *Credo*.

Assim a denominou também o dr. Nunes Garcia na carta em que ofereceu ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro os originais da *Missa*. Nessa carta o dr. Nunes Garcia elucida vários aspectos desse momento vivido pelo compositor. Segue a transcrição parcial dos pontos mais importantes do que o dr. Nunes Garcia escreveu em 1º de dezembro de 1853:<sup>268</sup>

Ill<sup>mo</sup> Snr. Dr. Secretario do Instituto Historico. Remetendo a V.S<sup>a</sup>. o authographo das duas ultimas Partituras de meu Pae, e q. destinava ha m<sup>to</sup> oferecer p<sup>a</sup> o Archivo do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, desde q. deu-me elle a honra de aceitar por seu socio correspondente cumpre q. eu dê as razões a q. tive de attender p<sup>a</sup> isso. (...) (...) Na impossibilidade de colligir-se hoje m<sup>mo</sup> o q. mais vulto faz do q. produzio como contrapontista o prim. Mestre de Capella da Corte do Brazil, e sendo certo q' esse gênio muzical compoz o authographo em questão em menos de 30 dias, m<sup>to</sup> crente de q. era elle e como m<sup>mo</sup> dice a seus amigos – “a sua ultima composiçãõ” parece q. em meu favor hoje, neste mom<sup>to</sup>, nunca rezervando como sua propriedade as partituras q. escrevia, sempre a pedido, estas q. folgo de poder offerecer, são com efeito as ultimas q. elle escreveu; são as únicas que amou guardar p<sup>a</sup> dar-me pouco antes da sua morte!

Parece q. se uffanava tanto o meu mestre, Pae e amigo da produção harmônica q. me ocupa, q. ao dar-m'a, lembro-me q. proferira elle estas palavras “guarda isso, q. te poderá servir um dia”... He verdade...: nesse tempo frequentava eu o 6º anno da antiga Academia Medico-Cirurgica; e hoje?... na dadiva delle está, tudo o q., espero q. o Instituto me aceite...

Consta o livro q. offereço em summa, de huma Missa e Credo quase inéditos, feitas expressam<sup>te</sup>. a festa de Sta. Cecilia, e a pedido dos Proffessores Geraldo Ignacio Per<sup>a</sup> e Lino Jozé Nunes, em 1826. Forão cantadas apenas huma vez nesse anno, sob a batuta ou regencia do seu author e huma seg<sup>a</sup> vez pouco depois da morte delle. E por q. hoje as composiçõs sacras pedem reforma; hoje q. os compozitores sacros nacionais são raros, a ultima Missa e Credo do P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. Jozé Mauricio q. digo são verdadeiros tipos e mal eu podia guardar, he só nos Archivos do Instituto Historico Geographico Brasileiro e q.<sup>do</sup> me considero semimorto, q. me apraz ver esses originais.

Digne-me V. Sra attendendo-me pelo exposto, de apresentar em sessão, os protestos de intensa Consideraçãõ pelo Instituto – do seu Consocio ami<sup>o</sup> Cr<sup>o</sup>  
Rio, 1 de Dez<sup>bro</sup> de 1853.

A *Missa de Santa Cecília* é obra de grandes proporções, com hora e meia de duração. Motivos que a alimentam fazem evocar passagens sonoras desde os últimos anos do século XVIII. Exemplo concreto é o motivo cromático, processional, em movimento paralelo, dos dois clarinetes da *Sinfonia fúnebre*, de 1790, que atravessa – abstrata e espiritualizadamente triste – no *Agnus Dei* da *Missa*.

Estão igualmente presentes os apelos de brilhantismo que vinham de 1810, como o motivo do sexteto da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, que aparece no “*Quoniam tu es sanctus*” em solo de baixo, com uma ternura amadurecida e experimentada.

Vale uma breve referência sobre o final do *Gloria*, que representa um momento feliz na pena de um compositor: os sessenta compassos instrumentais que precedem a entrada do coro no *Cum Sancto Spiritu*. A evocação do som da “serafina” parece ter sido a intenção do velho padre-mestre ao iniciar a introdução desse trecho não menos precioso do que a parte coral que o complementa: o *andante sostenuto* que precede a mudança de movimento para o *allegreto*, e se desenvolve sobre um motivo de caráter quase popular, até o *Amen*.

O sentido dominante do *Et incarnatus est* é o de angústia, expresso no *andantino agitato* que o compositor emprega na indicação do movimento e de caráter do trecho, “sempre ligado e pianíssimo”. Será, realmente, uma agitação interior que moveria o padre José Maurício diante do texto e explica o sentido lancinante desse belo *fugato* confiado às quatro vozes solistas acompanhadas por duplo quarteto de madeiras, combinação única em toda a obra.

Não menos comovente é o *Crucifixus*, com o coro em uníssono envolvido pelos trágicos acentos das cordas que lhe fazem a moldura.

Termina a *Missa de Santa Cecília* em grande tranquilidade, alternando os trechos solísticos com as partes corais. É o depoimento do compositor, já envelhecido e cansado aos 59 anos, que assiste à proximidade do seu fim, cercado de tristeza e de amargura, mas que terá encontrado nesta *Missa* uma das últimas alegrias que lhe foram concedidas antes de apagar-se.

## OS ÚLTIMOS ANOS

Vira-se a página em que se inscreve a última composição do padre José Maurício Nunes Garcia e chega-se à dolorosa fase final da vida do mestre de capela.

Aos poucos desaparecera tudo aquilo que dera sentido mais profundo e afetivo à sua existência. As perspectivas da fase que se aproxima acentuam o progressivo declínio das faculdades de inteligência de quem tanto engrandecera a música de seu país, do notável orador que se sabe ter sido. E da capacidade de suportar as condições do meio que o cercou desde 1808.

A decadência física é a moldura psicológica desse período de vida do padre José Maurício, acrescido pela penúria que sobre ele se abatera desde 1821. Termo conclusivo e injusto de uma vida trabalhosa e grandemente produtiva que, no emotivo ser humano que devia ser, apagou a força criadora antes que a idade o justificasse.

Os últimos anos de vida que lhe restavam, apesar das condições adversas de saúde, empregava-os José Maurício em rever a orquestração e fazer modificações na *Missa de Santa Cecília*. Além disso, elaborava estudos teóricos de harmonia e contraponto. Obras que, segundo informa Januário da Cunha Barbosa, teria concluído antes de morrer.

Não lhe escapa a raiz do seu sofrimento maior: “Nunca pude escrever tudo o que realmente ouvia”, disse ele.<sup>269</sup> Desabafo que permite avaliar a posição do músico que desejaria reservar todos os momentos da vida para a criação musical, ou que amaria legar à posteridade toda a música que povoava a sua imaginação sem ser perturbado por emaranhados burocráticos.

O padre José Maurício morava com o filho que veio para a sua companhia aos seis meses de idade, que usará seu nome e de quem recebia ajuda para a sobrevivência. Diz o dr. Nunes Garcia: “Mais tarde, quando faltaram recursos a meu pai ocupava-se ele em cozinhar, lavar, engomar, inclusive costurar.” Uma vez, “fez sapatos”. E invoca o testemunho de Cláudio Antunes Benedito.<sup>270</sup>



## O REQUERIMENTO DOS MÚSICOS DA CAPELA IMPERIAL

Os problemas financeiros que afligiam os habitantes do Rio de Janeiro tornaram-se trágicos em 1828. Músicos da Capela procuravam outros meios de se libertar da terrível situação em que viviam. Foi o que os levou a solicitar, num requerimento comum ao imperador, que olhasse para a situação em que então viviam.

Eram 170 pessoas que, nesse documento, faziam a exposição das necessidades e vicissitudes de sua profissão.

O requerimento relaciona todos eles, do bispo ao sineiro, feito pelo inspetor da Capela, monsenhor Fidalgo, em 11 de novembro de 1828, que encaminha essa relação com os respectivos estipêndios vencidos no último quartel do ano. Despacho de D. Pedro: “Parece que isto não é para se pagar, pois guarde-se até ver se há quem solicite” (fls. 27). Outro despacho modifica o tom agressivo do imperador: “Pague-se no fim do quartel”.<sup>271</sup>

Atingidos pela situação criada por medidas econômicas ditadas por D. Pedro, uniram-se todos os que militavam na Capela Imperial em reivindicação salarial. Todas as categorias da igreja, desde o bispo (ganhava 2.000\$000 e está reduzido a 500\$000) ao varredor, ao sineiro, aos capelães, estavam empenhadas no mesmo movimento: não tinham meios para viver.

Os peticionários alegavam de forma dramática a insuficiência do que ganhavam. Suportavam tudo em silêncio atendendo à situação desfavorável do país. No documento que monsenhor Fidalgo entregou, relativo ao quarto quartel de 1828, as informações são extraídas da folha de pagamento.

Ao encaminhar o requerimento dos músicos, monsenhor Fidalgo informa:

Foi feito o orçamento da Capela Imperial para 1828-1829 e, se os músicos cantores devem ser aumentados, também os mestres que, além de fazerem as suas obrigações no coro, são obrigados à composição de músicas que S. M. ordenar.

Diziam os peticionários na carta a D. Pedro:<sup>272</sup>

Destinados desde a infância a uma profissão pouco feliz não obstante mereça a estima de todos os povos eles dedicaram grande parte de seus anos a esses estudos para colher um dia o fruto do trabalho assegurando-lhes subsistência decente, premio a que deve aspirar todo cidadão não ocioso. Houve um tempo em que, de algum modo, conseguiram, mas no momento falta-lhes o meio de entreterem huma sem caprichos e amargurada existência.

Mais adiante continuam:

Os que são encarregados do sustento de família, sem poder assumir outro emprego que os ajude a minorar sua penúria, só encontram no Imperador, sem duvida o mais poderoso recurso que lhes resta, e de quem esperam haja por bem conceder-lhes aquele aumento que for compatível com as atuais circunstancias.

Os 170 nomes relacionados no documento reúnem desde a alta figura da Capela – o bispo – até capelães cantores como Januário da Cunha Barbosa e outros mais. Todo um grupo abatido pelas dificuldades de vida, e também músicos talvez pouco lembrados dos atos esplendorosos de que haviam sido protagonistas aí se reuniam, esquecidos de suas vaidades no passado, que davam à Capela Real o brilho de uma capela europeia. Lá estão, abrandados em seu orgulho, os preconceituosos músicos que amarguraram a vida do padre José Maurício. Enfim, numa aspiração comum, Marcos Portugal e José Maurício assinaram o documento.

Irmanados na mesma causa, não era idêntica a posição dos dois compositores. A Marcos Portugal fora mantido, embora reduzido, parte do ordenado do “bolsinho”. Certamente teria outras vantagens, pois além de ser o professor da corte, também assistia D. Pedro em todas as suas composições. Para o padre José Maurício, de todas as benesses concedidas por D. João VI, nada restava além do ordenado de mestre de capela – os 600\$000 da Velha Sé – agora reduzidos a 156\$000. Atingia-o a miséria. Cabe a monsenhor Fidalgo, como inspetor da capela, informar também sobre o requerimento de seus companheiros. Encaminha-o em 22 de julho de 1828,<sup>273</sup> exatamente seis anos após o lancinante pedido – desatendido – do padre José Maurício a D. Pedro.

As palavras do inspetor não extrapolam a verdade dos acontecimentos passados, como em 1822. Desta vez elas dão a medida das necessidades, nas quais ele está envolvido, e escreve:

Nada mais justo; a maior parte tem diminuto ordenado. Além dos escriturados – que não podem ter aumento algum – poucos outros têm ordenado mais atendí-

vel, e assim mesmo insuficiente. A maior parte dos cantores tem ordenado muito diminuto, com o qual não se podem sustentar nem diminuir.

E acrescenta, numa possível demonstração de arrependimento ou de piedade diante das reais necessidades desses músicos, entre os quais se incluía:

[...] se os músicos cantores devem ser aumentados, também os mestres-de-capela que, além de fazerem as suas obrigações no coro, são obrigados à composição de musicas que S. Majestade ordenar. Ha os organistas e alguns instrumentistas que têm menos, muito menos do que os outros.

O resultado da súplica coletiva a D. Pedro I não terá sido suficiente para as necessidades dos que cuidavam da Capela e sonhavam com o seu aspecto físico de outrora.

## A RENÚNCIA AO HÁBITO DE CRISTO

Uma perplexidade fala mais de perto de um problema do padre José Maurício: a renúncia ao Hábito de Cristo. O assunto tem início à página 18 dos Apontamentos biográficos:

Para que não seja objeto de duvida, declaro já q. até 1828, quando se deu a per-filiação e reconhecimento que fez meu pai por escritura lavrada nas Notas do Tabelião José Pires Garcia, guardei eu o nome de José Apolinário Nunes Garcia, como que nos livros da antiga Academia Medico-Cirurgica deve estar lançado o despacho do Barão de Inhomirim – como Diretor daquela Escola – quando estudei medicina estando então no 5º ano, mandando registrar a troca de sobre-nome, pr isso q. pelo facto do meu reconhecimento paterno coube-me o nome de José Mauricio Nunes Garcia Júnior. Tenho disso certidão entre os meus papéis e diplomas.

O dr. Nunes Garcia associa a renúncia paterna a outro ato, adiantan-do que fora feito com prévia licença de D. Pedro, e que ele poderá requerer a Sua Majestade Imperial a competente graça, o que significaria o reco-nhecimento definitivo da renúncia que o beneficiava.<sup>274</sup> O filho deveria aguardar o momento para requerê-lo. Momento que seria, obviamente, a morte do pai.

O imprevisível, porém, aconteceu: a “prévia licença” foi requerida tar-de demais, às vésperas da abdicação. Razão por que ficando todas as ordens sem grão-mestres, não fora possível tirar o diploma para usar das insígnias.

A renúncia em 1828 é desmentida na Pública-Forma transcrita no texto da Carta de Perfiliação, requerida em 9 de janeiro de 1833. Nessa ocasião o dr. Nunes Garcia não possuía ainda o documento de legitima-ção, quando afirma:

Ser ele filho natural do Padre José Mauricio Nunes Garcia, já falecido, que o teve no estado de sacerdote de mulher solteira e desimpedida [...] Como tal o criou e educou declarou ser seu filho na escritura que juntará e que para sua inteira validade houve-se por bem confirmar.

Ao ser apontado como sobrinho de José Maurício, em 21 de junho de 1828, testemunhado por dois amigos seus – Francisco da Luz Pinto e Manuel Pimenta Chaves – o dr. Nunes Garcia perturba ainda mais os acontecimentos quando informa ter sido legitimado nesse mesmo ano. Complicam-se os fatos diante do documento que se vai ler agora:

Escritura de Renuncia da Merce de hum abito da Ordem de Christo que faz o p<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Mauricio Nunes Garcia a seu sobrinho J<sup>e</sup>. Mauricio Nunes Garcia. Saibão quantos este publico. Instrum<sup>to</sup>. de Escritura de Renuncia virem q' no Anno do Nascimento de N. S. Jezus Christo de mil oito centos e vinte Oito aos Vinte Cinco Dias do mes de Junho do ditto anno, Nesta Muito Leal e Heróica Cidade do Rio de Janeiro em meo Escriptorio aparecerão perante mim Como Outorgante o P<sup>e</sup> J<sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia Cavalleiro Da Ordem de Christo, e Como Outorgado seu sobrinho J<sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia, ambos reconhecidos de mim Tabelião pelos proprios e das testemunhas adiante nomeadas e assignadas perante as quais pelo Outorgante me foi ditto q' p' esse Instrum.<sup>to</sup> e na melhor forma e na de Dir.<sup>to</sup> fazia Como de fato faz renuncia da Merce do Habito da Ordem de Christo de q' lhe fez a graça o Senhor D. João Sexto a seu subrinho o Outorgado Ditto J<sup>e</sup>. Mauricio Nunes Garcia de sua livre e espontanea vontadde sem Constrangimento de pessoa alguma e sem nenhum onus e só p' querer obzequiar no Ditto Outorg<sup>do</sup> seu Sobrinho por lhe ter muito ajudado e aCompanhado em todos os tempos e poderá requerer a sua Magestade Imperial a Competente graça da renuncia e peço Outorgado foi ditto q' aseitava esta Escritura na forma della e assim justos e Contractados pediram a mim Tabelião lhes lavrasse este Instrum<sup>to</sup> nesta Notta q' sendo lhes lida dicerão estar a suas vontades de q' dou fé e me foi distribuído pelo bilhete de theor seg<sup>te</sup> Distribuindo a Pires o Padre Je Mauricio Nunes Garcia faz Escritura de Renuncia de hum abito de Christo a seu Subrinho J<sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia em Vinte hum de Junho de mil Oito Centos e Vinte Oito. = Duarte, e assignarão sendo testemunha presentes – Fran.<sup>co</sup> da Luz Pinto e Manoel Pimenta Chaves Reconhecidos de mim Tabelião.<sup>275</sup>

E assim estava selada em 21 de junho de 1828 a renúncia ao Hábito da Ordem de Cristo que o padre José Maurício recebera e com quanta emoção, em 1809, de D. João VI, e outorgara ao “seu subrinho J<sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia”.

## O CASAMENTO DE D. PEDRO COM D. MARIA AMÉLIA DE LEUCHTENBERG

Os depoimentos sobre a vida do compositor sem saúde, sem esperança, nos dois anos que se seguem, não são muitos, mas eloquentes: acentuam-se os padecimentos físicos a que aludira no documento de 1822. Informa Porto-Alegre que “havia hora em que sofria cruelmente”. O estado depressivo agrava-se: queixa-se de que “hoje, só ouço os meus gemidos, o cantar dos grilos, ou o ganir dos cães, que me incomodam e me entristecem”.<sup>276</sup> Suas noites sem sono são perseguidas por fantasmas musicais do tempo em que dirigia na Capela Real. Cresce a emotividade do compositor quando afloram à sua consciência as mais fortes lembranças desse passado, com traços cruéis, mas compensadores, agora distantes.

Uma novidade havia na festa de São Sebastião: não mais o Senado. D. Pedro determina o comparecimento da Irmandade do Santíssimo Sacramento à festa.

O edifício da Capela Imperial oferecia o espetáculo da decadência física que deprimia os que haviam participado do seu esplendor, para os olhos e para os ouvidos. O tempo a afetara. Razões que atingiam o sentimento de sacerdote do inspetor da Capela levavam-no a referir-se com frequência ao “estado desgraçado” a que chegara.

De há muito diminuía o efetivo dos músicos. Monsenhor Fidalgo ainda lamentava os que haviam ido com D. João VI, os que desapareceram. Mas D. Pedro queria que fossem novamente escriturados alguns músicos.

Em 1829 casou-se novamente o imperador, viúvo desde 1826. O acontecimento dará vida nova, uma aura de alegria à Capela Imperial, que passará por apressado tratamento de restauração a fim de receber a noiva para a bênção nupcial.

Os preparativos para a cerimônia na Capela lembravam solenidades de outros tempos. Seu aspecto físico foi cuidado, e a renovação de contratos com alguns músicos vai permitir seja ouvido repertório capaz de fazer com que a noiva, D. Maria Amélia Eugênia Napoleona de Leuchtenberg,<sup>277</sup> tome logo conhecimento das qualidades artísticas do futuro marido.

Nesse ano, em março, três mestres de capela são convocados pelo imperador.

É curioso observar como a burocracia nivela, numa reunião comum, três personalidades distintas dos três mestres de capela para cuidar de assuntos que nada mais lhes diziam, dois deles perto de desaparecerem. Mazzioti, menos dotado, porém mais moço, mantém-se à frente da orquestra para reger o *Te Deum* que se realizará em dezembro.

Aproximava-se o casamento do imperador. O contrato foi feito na Inglaterra e o casamento, por procuração, realizou-se em Munique, onde residia a noiva, na igreja dos Agostinianos. Encerrava-se a viuvez de D. Pedro antes de cessarem de todo os rumores e a campanha contra o noivo, face às condições da morte de D. Leopoldina. Um amigo pessoal de D. Pedro, a quem a lembrança de D. Leopoldina não seria facilmente esquecida, escreveu-lhe: “Faça feliz a única pessoa que o quis.” O *Te Deum* de D. Pedro foi ouvido ao chegar ao Rio de Janeiro a notícia do casamento.

A chegada da imperatriz foi a grande festa do ano, que desde logo pôde manifestar suas qualidades femininas de solidariedade e exibir sua formosura. Realizou-se na Capela Imperial a cerimônia solene pela chegada, ao som da *Missa* de D. Pedro.<sup>278</sup>

Não mais abrilhantarão as cerimônias as músicas de Marcos Portugal ou do padre José Maurício. Os velhos mestres, de há muito emudecidos e esquecidos à medida que se iam despedindo da vida, apagavam-se diante da figura nova de compositor que, desde 1821, erguia-se para admiração dos habitantes da cidade: o imperador.

Abrigado na casa da marquesa de Santo Amaro,<sup>279</sup> Marcos Portugal, após o terceiro ataque apoplético, viveu o seu ostracismo, esquecido dos tempos gloriosos do “rei velho”. Lamentaria talvez a perda dos privilégios que afagavam o seu orgulho e se transferira para a rua do Lavradio sem as seges, sem a integral ração do “real bolsinho”.

Ao padre José Maurício, já agora “mais velho e valetudinário”, não tivera benesses, mas lembrava-se com saudade, do fundo de sua penúria e desesperança, do amigo desaparecido.

O padre José Maurício foi solicitado, em 1829, a informar sobre o pedido do cantor e organista Elias Antunes da Silva, candidato ao Hábito de Cristo. Na ocasião, escreveu o “ato atestatório” que será talvez o último documento de sua vida funcional.

No documento, grafado de próprio punho, pode-se apreciar a clareza da exposição, que não parece corresponder à do músico meio apagado intelectualmente que se acredita estivesse, a esta altura, o padre-mestre.

Documento produzido sete meses antes do seu falecimento. Esse aspecto chama a atenção: o compositor encabeça o atestado com o enunciado dos seus títulos, inclusive o de “Professo na Ordem de Christo”. Talvez pela última vez.





Padre José Maurício Nunes Garcia. Retrato a óleo (com a condecoração da ordem do Hábito de Cristo) pintado por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Júnior.  
Escola Nacional de Música/UFRJ

1791

Rio de Janeiro

José Mauricio Nunes Garcia  
Genere

Alto n.º 6

Alto n.º 6

Anno de Nascimento do Sr.  
Sendo Jurei Brito de mil setecentos  
noventa e duas annos  
dois dias do mes de Janeiro em  
cara de femura deute Brijedo  
abi appareu Jose Mauricio Nu-  
nes Garcia com humas suas petras  
com os Decretos de esta Exce-  
lencia Reverendissima e do Illustre  
Reverendo Doctor Sui de Ge-  
nera para se lhe pafarem as  
dous nelle mandadas, pedindo  
auctoridade e auctoridade para dito  
fim, a qual accide e auctoridade  
aque e requer de que se mande  
mo Cuo Padre Manoel dos  
Santos e hua Escriva da fa-  
meras ocurry

Termo de abertura do processo de habilitação sacerdotal de José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro, 1791. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro





Embarque do príncipe regente de Portugal para o Brasil, em novembro de 1807.  
Gravura de Francisco Bartolozzi, segundo desenho de Domingos Antônio de Sequeira.  
Divisão de Iconografia/FBN



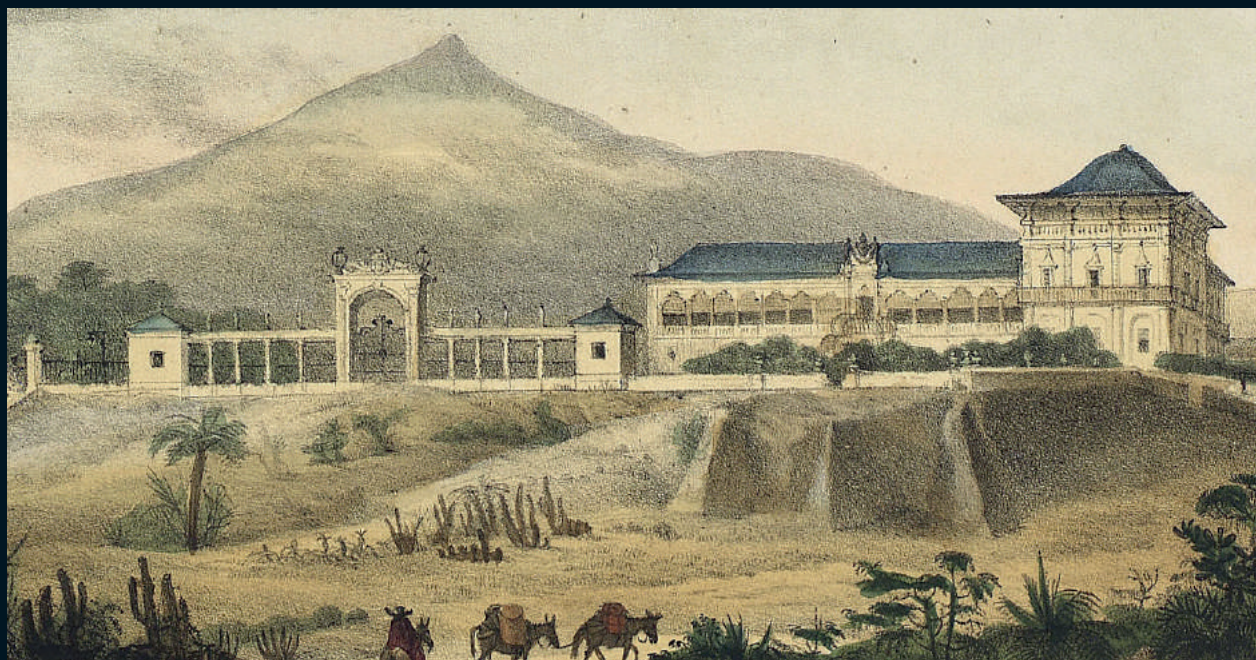
“Maria I Regina  
Fidelissima”. Já afetada pela  
loucura quando veio para o  
Brasil, a morte da mãe de  
D. João, em 1816, ocorreu  
no mesmo dia da morte  
da mãe de José Maurício,  
Vitória Maria.  
Gravura de G. Froes, a  
partir de desenho de T.  
Hickey. Lisboa, 1786.  
Divisão de Iconografia/FBN



---

Vista do Largo do Paço no Rio de Janeiro.  
Litogravura aquarelada de Thierry Frères, a partir de desenho de Jean-Baptiste Debret [Detalhe]. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, v. III, 1839.  
Divisão de Iconografia/FBN





---

“Melhorias progressivas do Palácio de São Cristóvão [Detalhe]”. A residência real, na Quinta da Boa Vista, em 1822, depois de duas reformas e do retorno de D. João VI para Portugal, em 1821: o prédio foi cedido em 1808 ao então príncipe regente pelo comerciante Elias Antônio Lopes.

Litogravura aquarelada de Thierry Frères, a partir de desenho de Jean-Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, v. III, 1839. Divisão de Iconografia/FBN



Rua Direita [atual Primeiro de Março], em 1835: iniciando-se no Largo do Paço [atual praça Quinze de Novembro], onde estão o prédio do antigo Convento do Carmo, a Igreja do Carmo (tornada Real Capela, por D. João) e a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, era na época a rua mais importante da cidade. Litografia de Victor Adam, a partir de desenho de Johann Moritz Rugendas. Divisão de Iconografia/FBN



Igreja da Ordem Terceira do Carmo: foi escolhida pelo Senado da Câmara para o ofício religioso de celebração da chegada ao Rio de Janeiro da rainha e do príncipe regente, mas D. João optou pela catedral, então a modesta e distante igreja dos irmãos do Rosário. Litogravura de Sébastien A. Sisson [18-]. Divisão de Iconografia/FBN





Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos, no Largo do Rosário, situado junto à rua da Vala (atual Uruguaiana): antiga Sé, nessa igreja o padre José Maurício foi batizado e também regeu o primeiro Te Deum em ação de graças pela viagem bem-sucedida da corte portuguesa. Foi também na rua da Vala que, em 22 de setembro de 1767, José Maurício nasceu.

Desenho a lápis de François-René Moreaux, 1845.

Divisão de Iconografia/FBN

Panorama do Rio de Janeiro, em 1824 [detalhe].  
Água-tinta aquarelada de Friederich Salathé, a partir de desenho de  
Félix Émile Taunay pintado por G. F. Ronmy [Detalhe].  
Divisão de Iconografia/FBN



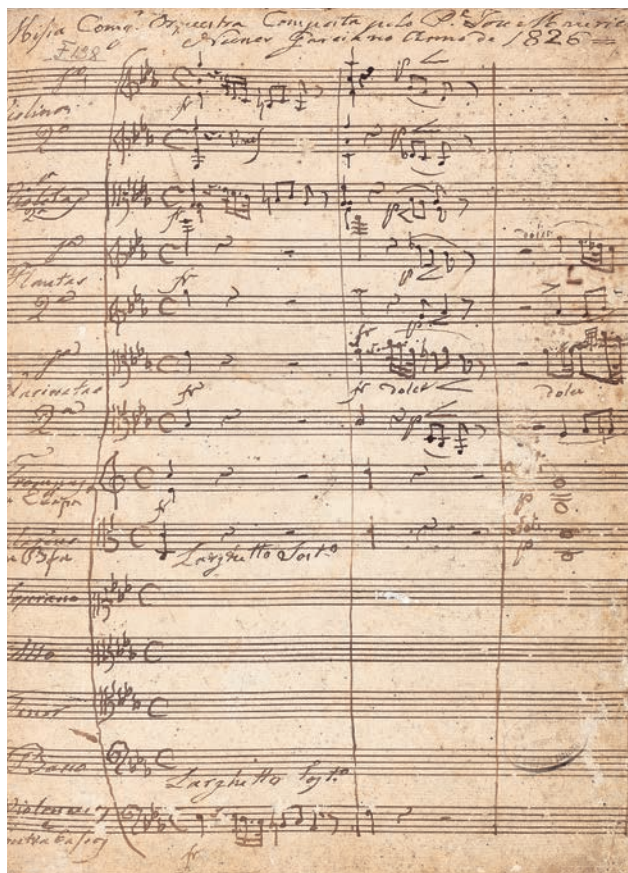






---

“D. João ouvindo o padre José Maurício”. José Maurício apresenta-se para D. João VI e D. Carlota Joaquina, na presença de Marcos Portugal: contra a vontade dos monsenhores da Patriarcal de Lisboa, “que tão asperamente haviam manifestado repulsa à presença de José Maurício na recém-criada Capela”, D. João evitou “a injustiça que se pretendia praticar com o repúdio ao mestre de capela com superior formação e musicalidade indiscutível”. Estudo de Henrique Bernardelli, [c. 1880 – c. 1936]. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



---

Missa de Santa Cecília.  
Última composição de José Maurício, esta “missa com grande orquestra” foi composta em 1826 em homenagem à Irmandade de Santa Cecília, a protetora dos músicos, pouco tempo depois da morte de D. João VI. Apresentada em novembro do mesmo ano, foi também a última regência feita pelo padre.  
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro







---

Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior, médico e único filho legitimado pelo padre José Maurício: "(...) guardei eu o nome de José Apolinário Nunes Garcia, como que nos livros da antiga Academia Medico-Cirurgica deve estar lançado o despacho do Barão de Inhomirim – como Diretor daquela Escola – quando estudei medicina estando então no 5º ano, mandando registrar a troca de sobrenome, pr isso q. pelo facto do meu reconhecimento paterno coube-me o nome de José Mauricio Nunes Garcia Júnior". Autoria desconhecida. Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro



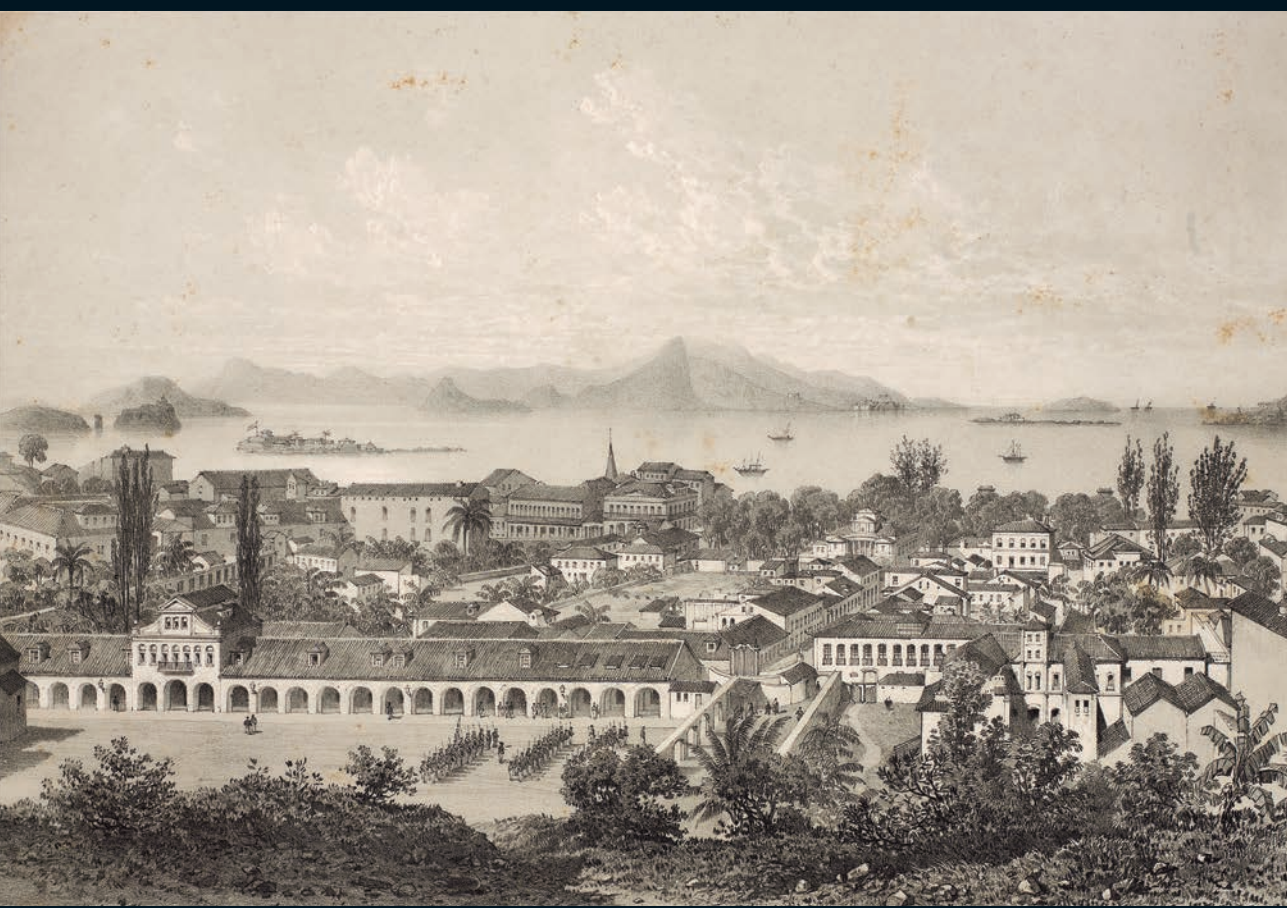
---

Antônio José Nunes Garcia, filho de José Maurício: embora assinasse o sobrenome do pai, não alcançou o reconhecimento paterno. Fundou e dirigiu vários periódicos de pouca duração. Litografia de Sébastien A. Sisson [?]. Acervo desconhecido.



---

Panorama da cidade de Rio de Janeiro: tomada do morro de Santo Antonio a voo de pássaro, 1854. À direita da gravura, vê-se a rua das Marrecas, então chamada “das Belles Noutes”, onde José Maurício residiu e instalou um curso de música. Situada em frente ao Passeio Público, eram célebres as reuniões de moradores nas calçadas, cantando modinhas e fazendo serenatas.  
Litogravura de Iluchar Desmons (des.) e Louis Aubrun (lit.).  
Divisão de Iconografia/FBN





Aclamação de D. João VI em 6 de fevereiro de 1818: a Missa da Aclamação e o Te Deum cantados na Real Capela eram composições de Marcos Portugal. Afastado do cargo de mestre de capela em 1811, José Maurício ficou impedido de homenagear aquele que considerava seu protetor e amigo. Litogravura aquarelada de Thierry Frères, a partir de desenho de J. B. Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, v. III., 1839.  
Divisão de Iconografia/FBN



Court day at Rio: o beija-mão no Paço Real. Água-tinta colorida de autor anônimo. A.P.D.G., *Sketches of Portuguese life, manners, costume and character*. Londres: B. Whitaker, 1926.  
Divisão de Obras Raras/FBN





Passagem de SSMM e AARR por debaixo do arco na rua Direita, construído por Grandjean de Montigny e decorado por J. B. Debret para a chegada de D. Leopoldina, futura imperatriz do Brasil, após seu desembarque em 6 de novembro de 1817. “O momento histórico de sua chegada, a 5 de novembro, foi comemorado na Real Capela logo após o desembarque, com a cerimônia religiosa da bênção nupcial. Oficiou-a o bispo D. José Caetano ao som do Te Deum de Marcos Portugal cantado pelos músicos da Real Capela.” (C.P.M.)  
Pintura e gravura de Hippolyte Taunay.  
Divisão de Iconografia/FBN



Sigismund Neukomm,  
compositor austríaco nomeado  
por D. João VI para o ensino  
público e importante interlocutor  
musical de José Maurício:  
“ninguém lembra tanto o mestre  
[Haydn, provavelmente] como  
este mulato genial”.  
Gravura de Ary Schoffer, segundo  
desenho de Louis Eugène  
Coedes.  
Divisão de Iconografia/FBN



---

Mariano José Pereira da Fonseca, marquês de Maricá: filósofo e cientista, era amigo do padre José Maurício. Litografia de S.A. Sisson, s.d. Galeria dos brasileiros ilustres. Divisão de Iconografia/FBN



---

Marcos Antônio da Fonseca Portugal, compositor e regente. Sua chegada ao Brasil em 1811, acompanhado de músicos da Capela de Lisboa, fez com que José Maurício deixasse de ser o mestre da Real Capela. Litografia da C.S. Francisco. Divisão de Iconografia/FBN





---

Real Teatro São João: construído em 1813 no Campo dos Ciganos (atual praça Tiradentes), incendiou-se três vezes e foi palco de importantes encenações e cerimônias políticas. Foi Teatro Imperial de São Pedro de Alcântara, Teatro de São Pedro e, depois de reconstruído, Teatro João Caetano.

Litogravura aquarelada de K. Loeillot de Mars, a partir de desenho de W. Theremin. In: Theremin, W.K. Saudades do Rio de Janeiro, Berlin, L. Sachs, 1835.

Divisão de Iconografia/FBN



---

Rua de São Jorge (1825-1826), hoje rua Gonçalves Ledo, onde José Maurício foi morar depois de deixar a rua das Marrecas.

Pessoas aglomeravam-se no largo de São Jorge, próximo à casa do padre, para ouvir os ensaios do conjunto dirigido por Erdmann Neuparth, que veio para o Brasil na comitiva da princesa Leopoldina.

Gravura sobre papel de Charles Landseer. William John Burchell/Highcliffe Album. Instituto Moreira Salles



---

Litografia aquarelada de K. Loeillot de Mars, segundo desenho de Wilhelm K. Theremin. In: Theremin, W.K. Saudades do Rio de Janeiro, Berlim, L. Sachs, 1835. Divisão de Iconografia/FBN



---

Um padre.  
Litografia aquarelada, por Ludwig & Briggs. In: Brazilian souvenirs, a selection of the most peculiar costumes of the Brazil, c. 1845. Divisão de Iconografia/FBN





Família indo à missa.  
Litografia aquarelada,  
por Ludwig & Briggs.  
Brazilian souvenirs, a  
selection of the most  
peculiar costumes of the  
Brazil, c. 1845.  
Divisão de Iconografia/  
FBN



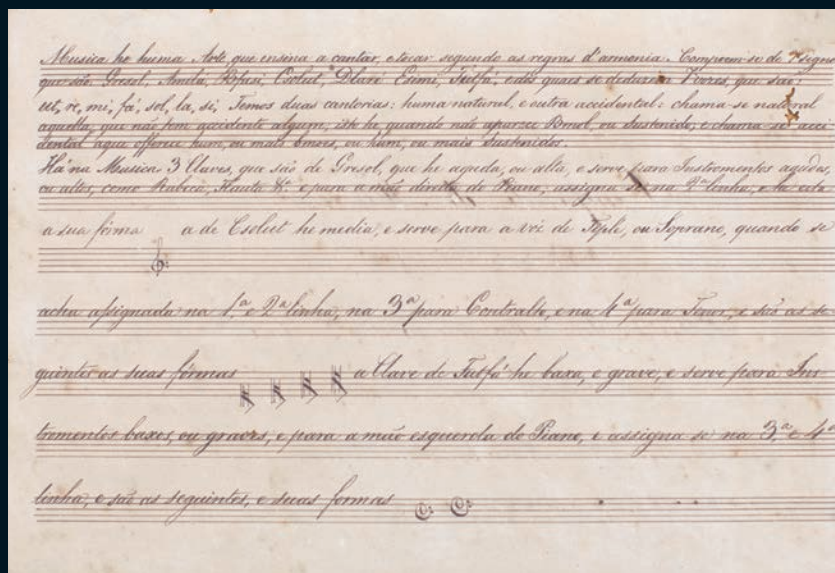
Espírito Santo. Água-tinta de G. Hunt, segundo desenho de Chamberlain, c. 1819-1820. Views and costumes of the city and neighborhood of Rio de Janeiro. Brasil, 1819-1820. Londres, Mowlet and Brinner, 1822.  
Divisão de Iconografia/ FBN



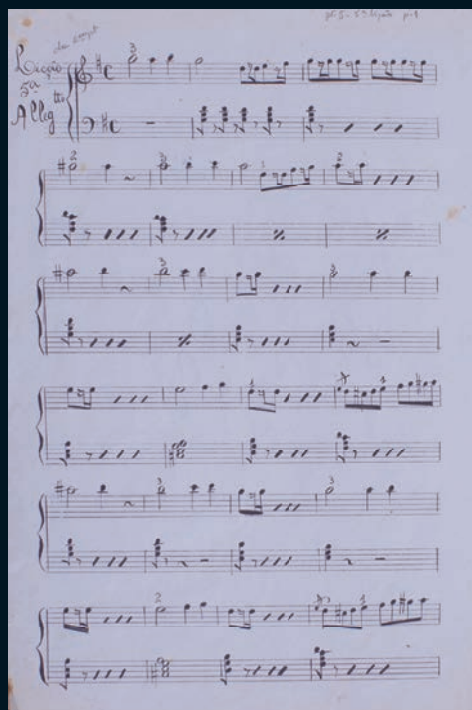
Aclamação de D. Pedro I. Com a volta de D. João VI para Portugal e a ascensão do príncipe regente, tudo ficaria ainda mais difícil para o padre José Maurício. Água-forte aquarelada de Félix Émile Taunay, 1822.  
Divisão de Iconografia/FBN



A party at Rio de Janeiro: a castrate singing. Água-tinta colorida de autor anônimo. A.P.G.D., Sketches of portuguese life, manners, costume and character. Londres, B. Whitaker, 1826.  
Divisão de Obras Raras/FBN



Página do Compêndio de música - e método de pianoforte, escrito em 1821 por José Maurício, para o aprendizado dos filhos José Maurício e Apolinário [Cópia de 1864]. Apolinário era organista e tocava na igreja da Lampadosa; José Maurício ensinou música e piano, tocou órgão em igrejas do Rio de Janeiro, além de ter deixado um volume de composições intitulado Mauricinas – trechos para piano, piano e canto, valsas, canções, romances – e uma missa. Biblioteca Alberto Nepomuceno/Escola Nacional de Música da UFRJ



Página do Método de pianoforte, escrito também em 1821 por José Maurício [cópia de 1864]: “A iniciação ao instrumento – Método de pianoforte – leva as mãos dos alunos ao teclado, e é completada com o dedilhado nas escalas maiores e menores. Em todos os pontos, a prática acompanha de perto a teoria”. Biblioteca Alberto Nepomuceno/Escola Nacional de Música da UFRJ





---

Cónego Januário da Cunha Barbosa: historiador e político, dirigiu a Biblioteca Nacional (1839-1846) e cedo especializou-se em biografia de artistas brasileiros. Foi o primeiro biógrafo do padre José Maurício. Litografia de Sébastien.A. Sisson. Divisão de Iconografia/FBN



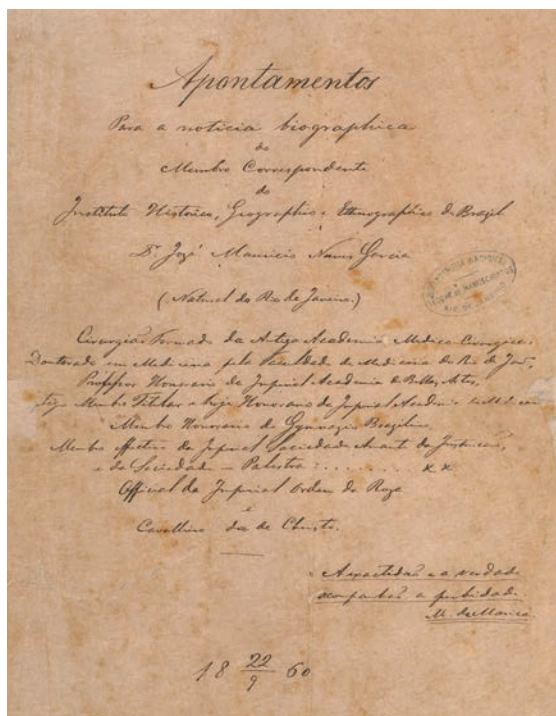
---

Manuel de Araújo Porto Alegre, barão de Santo Ângelo. Biógrafo de José Maurício, escreveu “Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia”, publicado na Revista do IHGB, tomo XIX, 1856. Divisão de Iconografia/FBN



---

Visconde de Taunay [Alfredo d'Escragnolle Taunay]. Eleito deputado em 1881, atuou para resgatar a memória do padre José Maurício, firmando a posição do compositor no panorama artístico nacional.  
Reprodução a partir de pintura de Louis Auguste Moreau.  
Divisão de Iconografia/FBN



---

Apontamentos biográficos [sobre o padre José Maurício], 1870. José Maurício Garcia Nunes Júnior.  
Divisão de Manuscritos/FBN





D. João VI [Dom João VI. Nosso Senhor: Rei do Reino Unido de Portugal, Brazil e Algarves. [S.l.: s.n.]. “Em abril de 1821, partia D. João VI para Portugal, pesaroso por deixar o país convulsionado (...). O mundo afetivo do padre José Maurício ficou profundamente abalado com essa partida. Ia-se embora o amigo, o protetor, o rei que lhe dava valor”. Gravura a buril, aquarelada. Divisão de Iconografia/FBN

## A “LEGITIMAÇÃO” DO DR. NUNES GARCIA

Janeiro a abril de 1830. Últimos meses de vida para o músico que viveu empenhado em servir à sua arte e dela fazer o instrumento de sua segunda natureza. Desmoronava progressivamente o estado físico do padre José Maurício.

As hipóteses que confirmam as razões de seu desaparecimento aos 62 anos de idade vinculam invariavelmente os males físicos às agressões de natureza psicológica.<sup>280</sup> Por fim, a pobreza, a inanição, a miséria. A imagem do descabro do país, da Capela, de tudo o que representou de grande em sua vida farão o resto. A situação de tensão profunda criada por volta de 1811 marcou um colapso em seu ritmo criativo, o que precipitou o esvaimento de sua força total.

Considere-se que se o padre José Maurício teve crises intermitentes de saúde, a tensão nervosa foi sempre sua companheira desde a chegada da corte. A discriminação que deles sofria – embora jamais dela se queixasse – amargurava a existência do homem de pensamento ativo. Sofrerá mais fundamente quando os interessados em confrontos atingiam sua obra de criação, menosprezando o seu valor. Em nenhum momento queixou-se, porém, do preconceito racial que o fazia infeliz. A todas essas afrontas responderá com o silêncio, o que levou o barão de Taunay, como já foi dito, a definir a sua conduta como “de grande superioridade”.

Os sinais precursores coincidiam com a diminuição do ritmo de sua produção, o que vimos entre 1811 e 1812. Seria doença, apenas, ou a falta de estímulo de alguém fundamente desprestigiado? Podia ser moléstia degenerativa – “sofria cruelmente em certas horas” – mas esses sintomas confundiam-se com os que o entristeciam: “o ganir dos cães” e “o cantar dos grilos”.<sup>281</sup>

O cotidiano lhe fora muito pesado e os momentos cruciantes deixaram marcas. Sabe-se do seu sofrimento, sabe-se do esquecimento no fim da vida, sabe-se da emotividade que o levava às lágrimas, mas alude-se pouco aos abalos causados no trabalho vivido sob permanente tensão nervosa. O que lhe era exigido comprometia o equilíbrio de sua estrutura

psicológica e não podia deixar de abater um organismo que, na observação de Porto-Alegre, “havia sido de forte constituição”.

Nas condições em que se encontrava o padre José Maurício é difícil avaliar até que ponto terá tomado consciência da morte de Marcos Antônio Portugal,<sup>282</sup> o compositor português cuja vinda para o Rio de Janeiro retirara de sua vida a mais cara alegria, e afastara de seus sonhos a oportunidade de reger com aquela orquestra suas obras na Capela Real. Não sobreviveria muito tempo.

O registro no Livro de Óbitos das pessoas que trabalhavam na Capela Imperial dedica-lhe algumas linhas. Menos lacônicas do que escreverem para José Maurício porque a memória de sua glória era mais recente:

Aos dezessete dias do mes de Fevereiro de mil oitocentos e trinta annos, na rua do Lavradio, faleceo Marcos Antonio Portugal, casado com Dona Maria Joanna Portugal e no dia dezoito foi por mim encomendado [privadamente?] e acompanhado em andas para o Convento de Santo Antonio onde foi sepultado, amortalhado com vestes de cavalleiro de que para constar fis este assento.

Morava o padre José Maurício na rua do Núncio, número 18, onde veio a falecer. No fim do século XIX (*Jornal do Commercio*, 24 de junho de 1898), o visconde de Taunay escreveu:

Há dias estive parado, não pouco tempo a contemplar comovido a casinha n° 18 da rua do Núncio, em que ele exhalou o ultimo suspiro, em 18 de abril de 1830. Está ainda como naqueles dias, *dies irae, dies illa, calamitatis...* baixinha, terrea, de porta e janela, encostadinha a outra absolutamente igual [...]

A legitimação do filho é, porém, o assunto mais grave no período. Mas não deixou de se preocupar, nesse momento grave, com o que pudessem pensar os vizinhos se estaria ou não cumprindo os seus deveres religiosos. Ao que lhe responde o pai: “Não viste que disse missa ontem?”

No interregno entre a morte de Marcos Portugal e os acontecimentos que estão sendo lembrados, interpõe-se uma carta de Simão Portugal dirigida a D. Pedro. De há muito interessado em ter um posto na Capela Imperial – sempre escusado – o irmão de Marcos Portugal encontrou, ao ensejo da morte deste, o momento de referir-se a José Maurício e à sua pouca saúde:<sup>283</sup>

Pela sua idade se vê com frequencia acometido de cronicas moléstias, hê muito provável que não possa continuar com o mesmo fervor que era seu costume no serviço da sobredita capela.

Sincero ou não, o depoimento é positivo para a atuação do padre José Maurício, na Capela, nos últimos anos.<sup>284</sup>

Na continuidade do processo de legitimação, esclarece o dr. Nunes Garcia à página 32 dos *Apontamentos biográficos*: “meu Pai me doara por escritura pública, lavrada em Notas do Tabelião Pires Garcia”, o que revela interesses menos nobres por trás de tudo isso e, embora constrangedores, devem ser ventilados para melhor conhecimento da natureza humana. É o que se lê abaixo:<sup>285</sup>

E visto o seu requerimento, dita escritura lavrada na acta do Tabelião José Pires Garcia em dacta de tres de abril de 1830 e diligências de estilo a que procedeu o desembargador Juiz de Fora interino João José de Oliveira Junqueira, de que constava que a dita legitimação era de sua livre e espontânea vontade e sem constrangimento de pessoa alguma, não sendo ouvidos parentes por declarar o menor perfilhado, debaixo de juramento, não (os) ter até o quarto grau.

Pobre José Maurício, a quem não bastara o menosprezo dos ministros da Patriarcal de Lisboa e dos músicos da Capela Real. Seria também injustiçado, no fim da vida, pelo juramento feito pelo filho, empenhado na sua legitimação, deixando os irmãos sem o mesmo reconhecimento. E que, para eximir-se da responsabilidade de haver conduzido o pai perante o tabelião, quinze dias antes de sua morte, mergulhado já nas sombras de uma inteligibilidade que se esvaía, empenhou-se numa trama de datas, entre 1828 e 1830, sem conseguir libertar-se dessa culpa.

Não é menos estranhável o que ele escreveu trinta anos mais tarde:

É portanto esta razão porque, sendo quatro os meus irmãos de pai e mãe ao tempo do reconhecimento paterno por cujos direitos pugnando se ia dando o facto de ficar sem nenhum efeito a escritura, ou sem a assinatura do outorgante que a nada atendera por aquele preceito materno.<sup>286</sup>

Fica dessa afirmativa a suspeita de que o padre José Maurício não teria assinado o documento de legitimação, no dia 3 de abril.

## MORRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA EM EXTREMA MISÉRIA

A consciência da proximidade de que a hora chegara levou o padre José Maurício ao último gesto: fez descer do sótão a cama onde dormia, para o andar térreo. Indagado qual a razão, respondeu com simplicidade: “É para dar menos trabalho.”

O dia 18 de abril marcou o fim dessa existência fecunda, sofrida, mas que terá posição brilhante na evolução da música brasileira.

Reduzido à sombra dele próprio, o padre José Maurício Nunes Garcia deixava o mundo aos 62 anos, “mais carregado de merecimentos do que de anos”, escreve o padre Januário da Cunha Barbosa.<sup>287</sup> Perdia a Capela Imperial o mestre de capela que participara, cheio de esperança, da criação da Capela Real. Perdia a música brasileira um dos seus vultos mais notáveis até esta data.

Duas pessoas – o filho e um escravo – o assistiram nessa hora decisiva em que o dia, pelas seis horas da tarde, também se findava.

O filho ainda ouviu o pai murmurar as palavras de um hino a Nossa Senhora. Da rua chegava o som alegre do clarinete de seu amigo Policarpo,<sup>288</sup> que vinha visitá-lo. O padre José Maurício já não terá ouvido o som do instrumento. O mundo tornara-se mais distante. E o silêncio cai sobre a vida do padre José Maurício. Apaziguado, enfim.

O que se segue ao profundo silêncio dessa hora leva a meditar sobre a existência desse músico que vivera para a sua arte. Desaparecia o padre José Maurício deixando uma obra de proporções não exatamente avaliada até agora, mas que em seus contrastes e desníveis vale como testemunho do máximo valor de uma fase histórica da criação brasileira, quantitativa e qualitativamente a maior contribuição reunida até então por um compositor do Rio de Janeiro.

A vinculação do artista criador à morte na miséria atingira em cheio e com toda a brutalidade o compositor brasileiro em seus últimos dias. Morreu desamparado o filho de Vitória Maria. Morreu sem assistência. O meio que o circundava, o dos músicos, também estava sem recursos e esse



infortúnio sem apelação fora criado pelas condições gerais de vida do país. Era uma classe falida, a dos músicos; estavam todos muito pobres.

A lamentável situação em que morreu o padre José Maurício faz pensar nas palavras de Arthur Honneger, que parecem ajustar-se a uma realidade que não é mais a de nossos dias. Diz o compositor suíço:

O sábio, o criador intelectual é, portanto, o único ser que não enriquece explorando o seu semelhante. Ao contrário, ele faz um dom à humanidade, renunciando muitas vezes a satisfações materiais. Bem sabemos que raramente ele é recompensado em vida. E tem direito à incompreensão, à falta de coragem, ao desprezo, algumas vezes até à miséria.

Ter “direito” à miséria – palavras terríveis, cheias de horror, pronunciadas pelo compositor – não pode ser aplicado ao músico de hoje, mas era uma realidade na época de José Maurício e ele viveu-a integralmente. A injustiça e o desprezo couberam-lhe como um direito. Seus dons não o ajudaram a ter a vida menos difícil.

São aspectos que concordam com o desabafo do filho, ao referir-se mais tarde “à terrível impressão que em mim causara vê-lo expirar em completa desgraça, cercado de desgostos e privações, e desatendido até nos seus direitos (...) quando toda sua vida tinha já gasto em servir bem ao Estado.”

Passados alguns momentos do falecimento, Felizarda Moreira de Castro, irmã de Severiana, encontrou em uma gaveta 16\$000 em cobre. A humildade da quantia grita, pelo contrastante entre a penúria que envolve a sua morte e a grandeza do que oferecera em vida. É o remanescente dos últimos ganhos materiais de uma vida dedicada à arte. Restos concretos da indiferença, da ingratidão pelo destino do homem que pagou, com o sofrimento de cada dia, o direito de deixar o seu canto.

Ainda aturdido no tentar conciliar os 16\$000 em cobre com as despesas necessárias ao enterramento do pai, o dr. Nunes Garcia foi bafejado com o conforto que lhe trouxeram amigos e ex-alunos, na pessoa de Cândido Inácio da Silva, que, em nome da Irmandade de Santa Cecília, expressou o desejo desta em responsabilizar-se pelo sepultamento do padre José Maurício em exéquias com missa e ofício solenes, que a entidade oficial dos músicos faria na igreja de São Pedro.

Ao chegar o cônego Luís Gonçalves dos Santos “para vestir o corpo”, já o encontrou pronto. O filho cumprira esse ato. O padre José Maurício foi enterrado com “calças e jaqueta roxas, vestes que usava no interior de sua casa”.

O dr. Manuel de Araújo Porto-Alegre, informado do falecimento, veio à casa do padre-mestre a chamado do filho, seu companheiro de estudos, para fazer-lhe a máscara mortuária, hoje no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Nessa ocasião, analisa a figura física do padre José Maurício:

Foi José Maurício um homem de estatura mais do que ordinária; tinha uma fisionomia nobre, olhar penetrante e luminoso quando regia a orquestra ou falava da arte: as dimensões e saliências ósseas do seu todo mostravam que havia sido de forte constituição.

Porto-Alegre confirma ter visto sobre a sua mesa o tratado de contraponto e de harmonia “que havia terminado poucos dias antes de morrer”. E também uma folha de papel com engenhoso “círculo movediço no qual estavam marcados todos os tons e que movido em qualquer sentido que fosse, apresentava em roda um sistema completo de harmonia”.

Alunos e amigos reuniram-se para tocar, na hora grave do sepultamento, a *Sinfonia fúnebre*, no claustro da igreja de São Pedro. A venerável irmandade do Príncipe dos Apóstolos, dos clérigos, se não lhe deu socorro à velhice, nem o amparou na doença enquanto viveu, deu-lhe morada para as suas cinzas.

Quatro dias após a morte do padre José Maurício, D. Pedro indicou Simão Portugal para ocupar o posto de mestre de capela. Não o colocou na vaga deixada pelo irmão, Marcos, morto em fevereiro, e sim na de José Maurício. No íntimo, o gesto do imperador representava uma homenagem ao seu velho professor, declarando-o insubstituível. Mas, por outro lado, era a pá de cal atirada por D. Pedro na sepultura do padre José Maurício Nunes Garcia.

O Necrológio – escrito por Januário da Cunha Barbosa no *Diário Fluminense* de 7 de maio de 1830 – é a única voz que se levanta para deitar, como escreve o autor, uma “pequena coroa” sobre o seu túmulo. O valor maior das palavras do grande tribuno, orador sacro, fundador e secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é a avaliação generosa do artista e do intelectual que desaparecera, admiração profunda pelo compositor que marcara um passo na evolução da música brasileira.

Este pequeno tributo da nossa saudade na morte de um patricio que tanto nos honrara pela sua decidida excelência na profissão que desde menino abraçara, não será perdido para os Brasileiros, que amam ver recomendado à posteridade e ao conhecimento do mundo ilustrado, o nome daquele que se fez célebre,

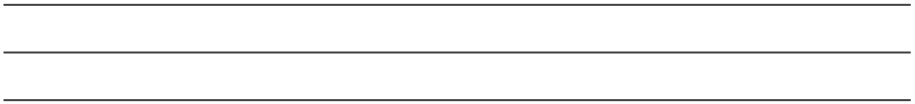


cultivando com zelo, e perseverança, os talentos com que o dotara a natureza. Já não existe mais o Padre José Maurício Nunes Garcia. Uma ligeira vista lançada agora sobre a sua vida fará ver que não somos exagerados neste voluntário tributo de nossa amizade, e que o epitáfio que devia estar sobre a sua campa, onde só se encontram modéstia e pobreza, existe nos corações de saudosos patrícios, que conhecem quanto ele honrara a sua pátria e quanto merecera dos amantes das Letras e das Bellas Artes.

Palavras que espelham o espírito independente e generoso desse sacerdote, escrevendo-as quando nenhuma outra voz encontrara vez para louvar o músico que desaparecera. Figura ímpar na música brasileira, o nome de José Maurício Nunes Garcia, até então envolvido em sombra, viria à luz para reafirmar sua memória com uma obra que o colocava entre os grandes de sua pátria.

Fruto e fonte de alegrias como de tristezas, nascida dos momentos de confiança na vida e das angústias que o cercaram, sua música transformou-se em patrimônio para sua gente e em dádiva para a humanidade. Assim cumprira ele a missão que escolhera: ser músico para trazer a seu povo a palavra que era sua, e que era nova.





# *POST-MORTEM*



## O DESTINO DE UMA OBRA

Não foram felizes para a Catedral do Rio de Janeiro os anos que se seguiram ao desaparecimento de seu primeiro mestre de capela. Com a morte do padre José Maurício Nunes Garcia não mais existia o servidor que, ao longo de 63 anos de existência voltada para a música, construía uma bagagem numerosa comprometida com o ambiente cultural em que foi produzida. Da sombra em que viveu nos últimos anos mergulhava seu corpo em outra sombra mais escura; dela ascenderia mais tarde para viver na memória de seu povo com uma obra que o colocava entre os grandes de sua pátria.<sup>290</sup>

Não ficou esquecido o mestre de capela pelos discípulos, amigos e admiradores. Durante anos sua música permaneceu nas estantes e suas composições continuarão a ser copiadas. *A Missa de Santa Cecília* foi ouvida uma segunda vez, em 1830, mas não seria possível fazer muita coisa por ser uma obra destinada à Catedral. Entregue o mestrado da Catedral à mediocridade de Fortunato Mazziotti e de Simão Portugal, a velha Sé assistirá ao desmantelamento do Primeiro Reinado e acompanhará os seus passos até a abdicação de D. Pedro, em 1831. Instalou-se uma Regência que aguardou a maioria de D. Pedro II, nascido em 1825.

A Regência foi impiedosa com a Catedral. Concretizando a desconfiança dos homens públicos com a instituição que custara às finanças do país somas fabulosas no período de esplendor, despediu todos os músicos poucos meses após a abdicação. Em julho de 1831, ficou a orquestra reduzida ao órgão, ao rabecão e a um violoncelo.<sup>291</sup>

Era o golpe final do conjunto famoso. Os músicos, jogados na miséria, continuaram vivendo penosamente. Alguns sobreviveram como diretores de música em igrejas – João dos Reis Pereira ou Manuel Pimenta Chaves, outros dedicaram-se a copiar música. Outros afirmaram-se como professores, como José Maria da Silva Reis, que se anunciava nos jornais oferecendo-se para ensinar música, ou Francisco da Luz Pinto, professor no Pedro II – e ainda como organistas nas igrejas da cidade. Quando não iam buscar em Buenos Aires ou Montevideu o ambiente que lhes proporcionaria permanecer na atividade a que estavam afeitos.

A criação da Sociedade Musical Beneficente, por Francisco Manuel da Silva, em 16 de dezembro de 1833, terá sido um ato heroico com o objetivo de acudir os músicos sem nenhum amparo, os doentes e suas famílias, custeando-lhes os funerais.

A deficiência do meio musical, sem recursos, sem orquestra e vozes adequadas ao repertório, não favorecia a apresentação de grandes obras. Mudará dez anos mais tarde com a ascensão de Pedro II ao trono, que indicou Francisco Manuel como mestre de capela da Catedral Metropolitana e Capela Imperial em 1842, na vaga de Simão Portugal.

Ao assumir o posto, cuidou Francisco Manuel do aparelhamento musical da Catedral, que a Regência extinguiu, e chamou de volta os antigos companheiros. Porém, os anos haviam passado e esses músicos envelhecera ou morreram, tornando impraticável a execução de peças compostas para vozes qualificadas. Dentro em pouco, o mestre de capela viu-se diante da triste realidade: com a velhice, chegaram as moléstias incuráveis, dificultando ou inabilitando esses músicos para o trabalho. O recurso aos falsistas era alternativa que não correspondia nem na técnica nem no volume.

Uma decisão de Francisco Manuel ao chamar para o coro da Catedral os alunos do Imperial Conservatório de Música foi saudada pela imprensa. O gesto contribuía, certamente, para reviver o repertório mauriciano da Capela Imperial, mas não impediu a ideia de que “as velhas obras precisam ser reorquestradas”, ideia que o próprio filho defende na carta ao Instituto Histórico.

O arquivo da Capela Imperial era rico em obras significativas. Mas, aqueles que supunham homenagear o padre-mestre, movidos pelo espírito de renovação, não imaginavam que, ao ouvir obras compostas por José Maurício, na realidade estas passavam pela personalidade de Francisco Manuel da Silva.<sup>292</sup>

Na ânsia de modernizar as obras, colocavam novas árias substituindo as verdadeiras; o instrumental original era por sua vez substituído por outros, espúrios, não usados no tempo do compositor. Eram empregados nessas substituições oficleide, pistons etc. Chamavam-se os autores das reduções de vozes Norberto Pereira da Normandia e Miguel Pedro Vasco, ambos arquivistas da Capela. Combinar obras de várias épocas atribuindo-lhes um título único comprometeu a memória exata dessas obras cujos títulos se perderam<sup>293</sup> e cuja versão original ainda não foi localizada. Problema sério nas obras conservadas no Rio de Janeiro, ampliava-se sobretudo no interior, onde os instrumentos originais faltavam.

Assim desapareciam os manuscritos da Catedral do Rio de Janeiro: as obras corroídas pelas traças e atacadas pelo mofo ou umidade ficaram reduzidas a um montão de papéis velhos. É incalculável o número de manuscritos que desapareceram. Depois das traças e dos cupins, a depuração final e definitiva deu-se numa enorme fogueira, levantada no pátio da Capela Imperial. Sobreviveram até algumas décadas testemunhas desse fato, entre elas monsenhor Marinho, que dele deu conhecimento ao historiador Américo Lacombe, do Instituto Histórico.

O Catálogo de Joaquim José Maciel, levantado antes desses acontecimentos em 1887, com os seus 241 títulos de obras compostas até 1811, prova da enorme produção de José Maurício Nunes Garcia para a Catedral e Real Capela do Rio de Janeiro, permaneceu reduzido.

Em 1811, chegou Marcos Portugal e a produção de José Maurício desapareceu. Francisco Manuel da Silva, que sucedeu a Simão Portugal, desapareceu em 1865. Seu posto foi ocupado por Arcângelo Fiorito, um napolitano da comitiva da imperatriz D. Teresa Cristina Maria, por ocasião do casamento desta com D. Pedro II, e que nada tinha a ver com a tradição brasileira.

A partir de 1890, o novo mestre de capela Hugo Bussmeyer decidiu reviver o repertório antigo da Capela. O impasse entre a execução das obras e a inexistência de vozes na Capela Imperial conduziu o mestre de capela a tomar medida pouco acertada: a redução para três vozes masculinas de originais compostos para quatro. Dessa iniciativa resultaram obras cuja integridade foi atingida, mas o prejuízo maior foi o extravio dos originais. Nisto incluem-se missas de 1808, 1809, duas de 1820, cujos títulos dificilmente serão descobertos no Catálogo de Maciel.

Nesse ínterim, Bento das Mercês, excelente copista, arquivista da Capela Imperial e admirador incondicional de José Maurício, conseguiu reunir cópias e coleções de amigos e antigos alunos do padre-mestre: as coleções de Francisco Manuel da Silva, que representa a Catedral, de Francisco da Luz Pinto, de João dos Reis Pereira, assim como os antigos copistas de suas músicas: Vitório Maria Geraldo, Luís de Souza Rangel, João de S. Barros. Dois arquivos eram sobretudo importantes: o de Batista Lisboa (Ordem Terceira do Carmo) e o de Francisco Manuel da Silva.

A posição de arquivista da Capela Imperial facilitou a Bento das Mercês levar para casa muita música para copiar. Entre os arquivos recolhidos dos antigos colecionadores é importante citar a coleção de Batista Lisboa, que ao morrer em 1848 deixou vasta coleção de obras executadas nas cerimônias da Ordem Terceira do Carmo. Desta ampla coleção que abrangia



vários autores, pode-se dizer que Bento das Mercês absorveu toda a mauriciana. Obras importantes aí se encontravam: matinas, missas, obras únicas, entre elas o *Ofício* e a *Missa de Requiem* de 1816.

Por outro lado, não se ignora que manuscritos pertencentes ao arquivo da Catedral se encontram hoje na biblioteca da Escola de Música. Bento das Mercês, arquivista da Capela Imperial, tinha liberdade para retirar do arquivo e levar para casa manuscritos e levantar partituras ou tirar novas cópias. Demoravam-se esses manuscritos em sua casa na rua do Livramento, onde o acolheu a morte aos 82 anos, de pneumonia dupla, em 12 de julho de 1887. Três dias antes, Joaquim José Maciel entregava o catálogo das músicas do arquivo, com 241 unidades. Obras nele citadas encontravam-se ainda na casa de Bento.

A parte quantitativa e qualitativa mais valiosa do material da Escola de Música era sem dúvida a coleção proveniente do antigo cantor e arquivista da Capela Imperial. Arrolando, segundo estimativa do visconde de Taunay, no momento da compra, 112 peças – número que resulta da contagem em separado de partituras e parte da mesma obra, ou de diferentes cópias da mesma obra – o total é um pouco menor, embora represente todos os arquivos do Rio de Janeiro. Muitas das partituras autógrafas das 14 que sobrevivem estão na biblioteca da Escola de Música.

A coleção mauriciana da Ordem Terceira do Carmo (na biblioteca particular de José Batista Lisboa) já estava agregada à coleção de Bento das Mercês desde a morte de Batista, em 1848.

O acervo foi legado por herança a suas cunhadas Veridiana Carolina e Peregrina Belarmina; por morte destas, ficaria para sua afillhada Gabriela Lopes da Silva.<sup>294</sup> Das mãos desta, já casada, com o nome de Gabriela Alves de Souza, recebeu o governo os dois caixotes com os manuscritos e a carta da proprietária propondo a venda por 2:000\$000 (dois contos de réis). Uma proposta do deputado mineiro Pandiá Calógeras para incluir a aquisição da coleção de Bento das Mercês no orçamento facilitou a aquisição no ano em curso. A coleção foi doada ao então chamado Instituto Nacional de Música. Nesta doação envolveram-se o diretor do estabelecimento, Leopoldo Miguez, e o compositor Alberto Nepomuceno numa grande tarefa: o material recebido foi estudado, reconstituído e copiado, visando à publicação de algumas obras, logo apresentadas ao público.

A inauguração do edifício novo da Candelária, em 1898, é a oportunidade de dar amplitude e divulgação às obras postas ao alcance do público. Foi um momento de consagração em nível nacional, porquanto as notícias transpunham as fronteiras dos estados. Foram ouvidas na ocasião as se-

guintes obras: *Requiem* de 1816 (junho), *Missa festiva* (nome atribuído, por equívoco, à *Missa de Santa Cecília*,<sup>295</sup> *Missa* de 1801.<sup>296</sup>

No mesmo ano, a Igreja da Santa Cruz dos Militares fazia ouvir a *Missa mimosa* no dia de Nossa Senhora da Piedade, dirigida por João Pereira da Silva.<sup>297</sup>

Criado e desenvolvido para atender aos serviços religiosos da Catedral, o seu arquivo foi prejudicado com obras desaparecidas ou desfiguradas por arranjos; dentro em pouco cedia sua posição prioritária à coleção de Bento das Mercês, que se desenvolveu paralelamente ao arquivo da Catedral e é hoje, sem dúvida, o mais importante acervo de música: o da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

São três os arquivos que formam a coleção da Escola de Música: o acervo de Bento das Mercês, o do Imperial Conservatório de Música e a coleção da Real Fazenda Santa Cruz.

Algumas doações ou aquisições posteriores juntaram-se a esta, com obras pequenas e de menor valia, ou indevidamente arrançadas, como a de José Raimundo de Miranda Machado, que praticamente anulou as árias originais, substituindo-as por entradas repetidas do motivo do Glória.

Em 1930, no primeiro centenário da morte de José Maurício, levantamento feito pelo bibliotecário Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, segundo o catálogo de Guilherme de Mello, confirma algumas entradas além das que se conheciam.

Crescia, não só no Rio de Janeiro como no interior do Brasil, o movimento em torno da música do padre José Maurício. Não tanto em concertos como em prestígio, na repercussão do projeto de Taunay em cidades que possuíam cópias de músicas do compositor nos arquivos locais.

Em Porto Alegre o movimento foi beneficiado pelos ecos da atividade do músico mineiro José Joaquim de Mendanha (Vila Rica 1801 - Porto Alegre 1885), que fora mestre de capela da Catedral.<sup>298</sup>

Na realidade, o acervo de Bento das Mercês significava o agrupamento de várias coleções de música que ele, o mais ativo copista e profundo admirador da obra de José Maurício, procurou reunir desde cedo para melhor defendê-lo, e adquiri-las depois de desaparecidos os respectivos donos. Entre essas, obras dos primeiros anos de atividade de José Maurício copiadas por Vitorino Maria Geraldo, Luís de Souza Rangel, José de Faria Barros. Entre os arquivos que convergiram para a coleção de Bento das Mercês, grande importância cabe aos manuscritos que pertenceram a José Batista Lisboa que, como diretor de música da Ordem Terceira do Carmo, ficava com manuscritos do próprio José Maurício que serviam às cerimônias da

Ordem. Seu conteúdo pode ser até certo ponto avaliado na relação feita por Francisco Manuel Chaves e Francisco da Luz Pinto, anexado ao seu inventário (Batista morreu em 21 de abril de 1848), já então chamado de José Batista Brasileiro, nome adotado desde a Independência. Os manuscritos provenientes do arquivo de Batista são reconhecíveis, na Escola de Música, pela rubrica que ele punha naqueles que fizeram parte, algum dia, do seu acervo.

Dois copistas que desapareceram antes de Bento das Mercês foram por ele absorvidos: Francisco Manuel da Silva, cujo arquivo seria parte das músicas da Catedral por ele trabalhadas, e Francisco da Luz Pinto, com pequeno arquivo numerado; ambos confluíram para a coleção do zeloso arquivista, Firmino José da Silva. O cantor João dos Reis foi igualmente copista de obras do padre-mestre. Morto em 1853, pôde copiar obras importantes como a *Missa a grande orquestra* (CT 120) que se pode acreditar seja a *Missa da degolação*, extraviada durante anos, hipótese que se defende nesta biografia.

Além da coleção de Bento das Mercês, dois arquivos foram canalizados para a Escola de Música: o da Real Fazenda de Santa Cruz e Imperial Conservatório de Música.

Ao ser extinto o Imperial Conservatório de Música, seu arquivo foi integralmente transferido para o Instituto Nacional de Música, bem antes da coleção de Bento das Mercês. Com o material do Conservatório, inaugurava-se, em 2 de janeiro de 1893, o livro de registro da biblioteca. A coleção de Bento das Mercês proveniente do Imperial Conservatório de Música somente em 1896 principiava a ser registrada.

Ao contrário do que se poderia imaginar de uma instituição que tivera como diretor Francisco Manuel da Silva, apenas duas obras de José Maurício seriam registradas na biblioteca da Escola de Música com essa proveniência: *Compêndio de música e Método de pianoforte* e a *Missa festiva* (nome acrescentado em 1898, a lápis vermelho) que corresponde à *Missa de Santa Cecília*. O encaminhamento do material da Real Fazenda de Santa Cruz, a terceira fonte importante, teve como ponto de partida o ofício do secretário do Ministério do Interior, em 1894, reclamando providências do Instituto Nacional de Música para que mandasse buscar os manuscritos do “arquivo musical” da Fazenda – poucos e malconservados – que se achavam à disposição do instituto. Os manuscritos eram os seguintes:

*Tamquam auram* (1812) - registro 30.056

*Moteto dos apóstolos* (1818) - registro 30.056

*Moteto para a festa da degolação de São João Batista (1818) - registro 31.335*

*Moteto para as virgens (1818) - registro 30.058*

*Missa a grande orquestra (1818) - registro 4155-3112*

Os manuscritos provenientes da Fazenda de Santa Cruz têm uma característica comum: as grandes manchas de umidade.<sup>299</sup>

Algumas observações devem ser feitas sobre as obras da Fazenda de Santa Cruz: o manuscrito do *Praecursor domini* – a primeira obra composta por José Maurício para os escravos de Santa Cruz – veio para a Escola de Música na coleção de Bento das Mercês sem sinais.

O moteto “para a festa da degolação de São João Batista” (CT 63) faria parte da coleção da Capela Imperial; era o *Ofertório da missa da degolação* da qual há parte autógrafa de *timbales*. Muitas buscas foram efetuadas entre algumas obras: a *Missa a grande orquestra*, copiada por João dos Reis Pereira é, segundo tudo faz crer, a famosa *Missa da degolação de São João Batista*, que também terá vindo na coleção de Bento. Comprada por 180\$000 (cento e oitenta mil réis), surpreende o preço do manuscrito, como dos mais valiosos manuscritos da coleção.

A 22 de fevereiro de 1894 escreveria Leopoldo Miguez ao ministro do Interior, informando da transferência do arquivo da Superintendência de Santa Cruz. Mas acrescenta: “Não é o mais importante arquivo que constava lá existir; está reduzido a velhas músicas, na maioria imprestáveis.”

Nisto enganava-se o diretor do Instituto Nacional de Música. As músicas – cinco motetos – eram importantes para avaliar-se a evolução desses intérpretes de José Maurício, os escravos, por terem eles executado obras importantes, entre elas a *Missa da degolação de São João Batista* na Real Capela, o que ficou na história. Afirmação que o motivo musical do *Moteto da degolação de São João Batista* tornara evidente, como *Ofertório*, aproximação em que a autora desta obra acredita.

Antes de prosseguirmos no assunto coleção Bento das Mercês, ao qual voltaremos, é um ato de justiça a campanha feita pelo visconde de Taunay, que se esforçou no que ele próprio dizia: “Façamos justiça a José Maurício, até ser adquirida pelo Governo, para o Instituto Nacional de Música, a valiosa coleção.”

Em 1872 uma voz levantou-se em defesa da memória de José Maurício e bateu-se pela publicação de suas obras. Sobre ele escreveu, fez discursos, chamando a atenção para essa figura que honrara a pátria, tornando vivo o seu vulto perante a história: o visconde de Taunay. Avaliou sua personalidade, sua figura humana nos embates da vida para melhor compreendê-lo:

menino cheio de inteligência e boa formação, teve que defender seu direito de não ser branco de pele.

O visconde, eleito deputado por Santa Catarina (1881-1883), teve ocasião de ouvir a 21 de dezembro, na Capela Imperial, uma das missas de José Maurício na cerimônia oficial chamada “do Espírito Santo”, que precedia a abertura dos trabalhos parlamentares. Não apenas foi importante a audição da obra, como o encontro que a ela se seguiu, entre o deputado e o arquivista da Capela, Bento das Mercês.

Falando ao pai – o barão de Taunay, morto em 1881 – a respeito do acontecimento, ficou informado sobre a personalidade do mestre de capela, de sua vida na corte e sobretudo do valor de sua obra. A admiração “atávica” pelo padre a que se refere Taunay no prefácio do seu livro fez-se sentir, e deu-lhe elementos de análise publicados a partir de 1880 em artigos na *Revista Musical Brasileira* e na *Gazeta de Notícias*, cujo diretor o prestigiava. A trajetória seguida na campanha do visconde de Taunay principiou com a apresentação de um projeto, em 1882: inventariar a obra de José Maurício na Catedral, nas irmandades, em São João del-Rei, para onde haviam sido levadas várias obras.

Em janeiro de 1899, desaparecia, por sua vez, o visconde de Taunay, após anos de dedicação à causa de José Maurício, a par de outros trabalhos empreendidos pelo Brasil por esse filho de franceses, que mais uma vez confirmava o valor da imigração cultural que o visconde pôde realizar. Afonso de Taunay, seu filho, reuniu todas as publicações da *Revista* e de jornais e publicou o resumo dos seus escritos, pronunciamentos e projetos em *Uma grande glória brasileira: J M N G* (Melhoramentos, 1930), por ocasião da passagem do primeiro centenário da morte do compositor. Livro que durante anos foi – juntamente com a parte mauricianiana de *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes* – a mais preciosa fonte de informação sobre o compositor carioca.

Com as músicas levadas para Porto Alegre, J. Mendanha organizou um pequeno arquivo que após sua morte se espalhou entre seus alunos. Um destes, de nome Adão Salvador, conseguiu juntá-las em parte, o que chegou ao conhecimento do doutor Antônio Olinto de Oliveira, médico gaúcho e professor de música no Instituto de Belas-Artes, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este organizou um *Catálogo temático* das composições de José Maurício existentes no Arquivo Mendanha, de Porto Alegre.

O catálogo alinha vinte títulos cada qual com o respectivo *incipit*, e mais quatro graduais datados de 1795, pertencentes ao doutor Olinto de

Oliveira. O seu conteúdo abrange obras para a Semana Santa (*incipits* números 1 a 15), alguns com textos possivelmente adaptados de outras obras. O catálogo faz-nos lamentar o desaparecimento da *Missa de defuntos* em fá menor – *incipit* número 18 da coleção – que seria, segundo vem consignado, o *Requiem* que se seguiria ao *Ofício de defuntos*, no mesmo tom *Matinas de finados* (CT 191). Obra que teria frequentado outro arquivo na cidade vizinha de Rio Pardo, é hoje propriedade do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, por doação da última proprietária do arquivo sobrevivente.<sup>300</sup>

Assim como a atividade de José Mendanha teria estimulado a vida musical em torno da Catedral de Porto Alegre e cidades vizinhas, outros arquivos musicais empenhavam-se em coligir manuscritos para ilustrar um passado de música na cidade, como o caso de Rio Pardo, cidade natal de Manuel Inácio Porto-Alegre. Delas dá conta das obras de José Maurício nessa cidade o escritor Dante de Laytano, em cópias por ele assinadas. Esta é a origem do conhecimento desse arquivo em cidade tão longínqua. Escreve alguém sobre o que ocorria quando as músicas de José Maurício eram ensaiadas para alguma apresentação: “Era um dia de juízo! o homem gritava, se descabelava, puxava os cabelos, chorava!”

Ao chegar o fim do século, e com a tomada de conhecimento da campanha de Taunay, os entendimentos propiciaram um relacionamento que, se não resultou em apresentações públicas, porque a vida musical não era muito rica, proporcionou uma troca de correspondência entre a cidade do sul e a capital do Brasil.

O estado de São Paulo possui arquivos representativos que devem ser mencionados por conter obras únicas de José Maurício.

Em Campinas, o pai de Carlos Gomes – Manuel José Gomes, diretor do conjunto musical da matriz de Nossa Senhora da Conceição – reunia um arquivo musical de procedência diversa, como a dos compositores setecentistas de Minas Gerais, cópias de músicas de José Maurício feitas pelo regente desde 1834, além das próprias composições. Quatorze peças de José Maurício, algumas das quais cópias únicas, valorizam a mauríciana do arquivo em questão:

*Ouverture em ré*

*Domingo de Ramos (Ofício de)*

*Missa de “capella”* (provavelmente orquestrada por M. J. Gomes)

*Novena de São Joaquim*

*Missa mimosa* (cópia que se pode julgar a mais completa)

*Ladainha de Nossa Senhora (1788?)*

O arquivo está sediado no Museu Carlos Gomes do Centro de Letras e Artes de Campinas. As cópias têm a assinatura de Manuel José Gomes, que geralmente data a cópia. No total, o arquivo alcança 14 cópias.

Outra cidade, Pindamonhangaba, no interior de São Paulo, contém obras de José Maurício. O arquivo está instalado em parte do Museu Imperial de D. Pedro e Dona Leopoldina, dividido este entre o arquivo particular do proprietário original do acervo.

O arquivo tinha dois mestres de capela: o que organizou o arquivo e o padre José Fernando Gomes Cardim, que posteriormente retornou à Catedral de São Paulo. Este é o autor de arranjos e orquestrações do material, inclusive um *Te Deum* em lá menor, *Credo*, para vozes e orquestra e um moteto *Ascendens Christus* a quatro vozes e órgão, hoje na Catedral de São Paulo, obra registrada por Maciel, o que significa informação sobre a origem da obra: a Catedral do Rio de Janeiro.

O grande celeiro de obras mauricianas é, porém, o estado de Minas Gerais, com arquivos centenários. Vários deles reúnem manuscritos desaparecidos do Rio de Janeiro. Em São João del-Rei, com seus dois arquivos centenários, a Lira Sanjoanense tem parte do moteto *Creator alme siderum* (CT 59) (as partes que faltam reaparecem em Ouro Preto), e a possivelmente primeira versão das *Matinas de Santa Cecília* (?) e a cópia (única) de um moteto, *Aleluia*.

Na mesma cidade, a Orquestra Ribeiro Bastos beneficiou-se de cópias “em tempo levadas por Martiniano Ribeiro Bastos”, como escreve Taunay, entre elas o *Requiem*. Seu arquivo contém, entre outras cópias, duas obras únicas e tardias: *Responsórios fúnebres* e *Matinas de Nossa Senhora do Carmo*.<sup>301</sup>

Além da Lira Sanjoanense e da Orquestra Ribeiro Bastos, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto é depositário do acervo Curt Lange. Nele encontram-se duas valiosas partituras: o autógrafo da *Missa abreviada* (1823) e o mais antigo autógrafo de José Maurício localizado até agora: a partitura dos dois últimos motetos: *Sepulto domino* e o *Heù* (Lamentações) (CT 123), dos *Bradados de 6ª feira maior*, de 1789.

Outras obras únicas encontram-se no Museu da Independência, até hoje inteiramente desconhecidas do público: a *Ladainha de N. Sr.ª das Dores* (provavelmente de 1809 ou 1812) e a *Antífona de S. José* (obra incompleta).

A cidade de Mariana tem seu exemplar único (arquivo da Cúria), no *Libera me* (em sol menor) para vozes e órgão. Diamantina possui em um arquivo particular (Vicente C. Pires) uma *Ladainha do Sagrado Coração de Jesus*.



Dão-se por encerradas, por circunstâncias outras que não o esgotamento de manuscritos mauricianos, as pesquisas em Minas Gerais. Muito haverá o que procurar, obras talvez esquecidas, outras conservadas em arquivos menores.

## SÉCULO XX

A divulgação da obra de José Maurício parece ter esmorecido um pouco com a morte de Leopoldo Miguez (1902) e, posteriormente, de Alberto Nepomuceno (1920), os dois primeiros batallhadores da divulgação da coleção Bento das Mercês. Uma ou outra apresentação acontecia, em São Paulo (*Missa mimosa*), ou no Rio de Janeiro. Aqui se faziam as honras da divulgação idealizada por Taunay. A audição do *Requiem*, em 1930, dirigida por Francisco Braga, marcou a presença do compositor no primeiro centenário da sua morte.

O *Requiem* foi privilegiado por várias apresentações não apenas no Rio de Janeiro. Mas vale citar a que ocorreu em 1948, na missa de sétimo dia de Lorenzo Fernandes, que deixou marcas na lembrança dos que a ouviram.

Por essa época, já entrara em cena a Associação de Canto Coral e o seu desejo de aparelhar-se para repertório mais complexo, com orquestra e coro misto. Com a necessidade de ouvir-se música brasileira, mais uma vez um acontecimento religioso de nível nacional propiciava a oportunidade: o 35º Congresso Eucarístico, em 1955. Começava a Associação a procura das nossas raízes nacionais, iniciando um período de devoção por parte daquela sociedade musical através da música do padre-mestre.

Desta vez não era apenas o *Requiem* que se ouviria, mas trechos das *Matinas do Natal*, uma das mais delicadas peças do compositor, que já traziam em sua escrita ressaibos do nacionalismo, a *Missa em si bemol*, de 1801, e obras do repertório internacional.

Sua maior glória seria, porém, ter-se batido pela aquisição do acervo musical de Bento Fernandes das Mercês para doá-lo ao Instituto Nacional de Música, salvando-o do desaparecimento, traças e outros meios de destruição, para ser a mais importante coleção de composições do padre José Maurício.

Já era tempo de se pensar em gravar alguma obra, assim como imprimir partituras para melhor corresponder aos propósitos de divulgação. A Escola de Música não fugiu ao seu dever, de vez que dispunha de imprensa onde eram publicados os primeiros números da *Revista Musical de*

*Belas-Artes* (1934). A *Missa dos defuntos*, de 1809, foi das primeiras obras impressas, por iniciativa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Outras seriam produzidas: *Tantum ergo* das *Matinas da Conceição* (1798). Outro *Tantum ergo* (em mi menor), escrito para vozes com acompanhamento de órgão, foi orquestrado possivelmente por Francisco Manuel da Silva. No mesmo ímpeto, mais ou menos à época, frei Pedro Sinzig fez publicar na revista *Música Sacra* as *Matinas do Natal* (infelizmente somente a parte vocal). Outras obras foram publicadas, sempre em condições precárias.

As audições multiplicavam-se, mas a impressão continuava muito difícil. A apresentação de obras levantadas de manuscritos autógrafos em partituras atingiam, por vezes, 242 páginas (coro, instrumental e solistas). Seguiram-se as peças a capela de Semana Santa, repertório quase todo datado de 1789. Foi uma revelação surpreendente a existência dessas pequenas peças, que obedeciam a uma tradição portuguesa.

Sempre com o propósito de apresentar as primeiras audições contemporâneas para revelar uma obra enorme e que merecia ser conhecida dos brasileiros, a cidade preparou-se para comemorar o 4<sup>o</sup> Centenário de sua fundação. Dois anos antes, o Serviço do Patrimônio – então funcionando por cima de um galpão de marcenaria, junto à Quinta da Boa Vista – preparou um orçamento e estudos necessários para comemorar a arte musical. Por iniciativa de seus diretores, professor Marcello Moreira de Ipanema e dona Cibele Moreira de Ipanema, organizou-se um plano que interessava mais de perto à impressão de partituras. Por falta de recursos, o plano não teve seguimento. Ao mesmo tempo, e com o mesmo objetivo, por iniciativa do professor Cândido de Andrade Muricy foi proposto pelo Conselho Federal de Cultura do Ministério da Educação e Cultura tomar medidas com o mesmo propósito: comemorar a data com um projeto de impressão de partituras e um catálogo das obras de José Maurício. O projeto foi elaborado por Ademar Alves da Nóbrega, dele resultando a cópia de algumas matrizes e a publicação do *Catálogo temático*, realizado pela autora deste livro e publicado em 1970. As matrizes ficaram aguardando uma oportunidade, que veio em seguida. Ao aproximar-se o ano do centenário, algumas peças foram ouvidas. As comemorações tiveram início no dia 3 de março de 1965 e a música de José Maurício brilhou na igreja dos Capuchinhos – onde está conservado o marco de fundação da cidade – com várias obras: o *Ecce sacerdos* (1810) a oito vozes, o *Gradual de São Sebastião* (1799) e vários hinos.

A Semana Santa de 1965 foi ainda comemorada com novas apresentações, em promoção da Rádio Ministério da Educação e Cultura. Foram

ouvidas na Candelária, também em primeira audição contemporânea, sob a direção de Alceo Bocchino, obras de várias épocas com a Orquestra Sinfônica Nacional e solistas da Associação de Canto Coral: Godofredo Trindade, Dircéa Amorim: *Domingo de Ramos* (CT 217), manuscrito do Museu Carlos Gomes; *Matinas da Ressurreição* (CT 200) e o *Te Deum* (CT 93).

Nesse mesmo ano vários acontecimentos culturais foram realizados por órgãos oficiais, inclusive a gravação de três discos, com obras de José Maurício e outros compositores brasileiros ou ligados ao Brasil. Foram gravadas: *Crux fidelis* (1789), *Judas mercator pessimus* (1809), *Sinfonia fúnebre* (1790), *Kyrie e fugatos* (1810, trechos da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*), *Zemira* (1803), *Te Deum* (1811), *Beijo a mão que me condena* (s.d.) e *Abertura em ré m.*

Na verdade, as gravações começaram em 1958, por iniciativa de Irineu Garcia, diretor do selo Festa, a quem o Brasil ficou devendo algumas gravações memoráveis. Mais uma vez, o *Requiem* foi o pioneiro, levado no Teatro Municipal, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, e a Associação de Canto Coral.

A *Missa pastoril* (1811) foi gravada pela Odeon, sob a regência de Francisco Mignone, e a Associação de Canto Coral. À primeira iniciativa de Irineu Garcia, seguiram-se outras gravações, inclusive uma de grande significação, a *Missa de Santa Cecília*, apresentada em concerto em 1959.

Em 1986, diante da perspectiva de novas gravações, a Associação de Canto Coral abriu em seus quadros um conjunto instrumental – a Camerata Rio de Janeiro – para acompanhá-la nesses discos. Três gravações foram feitas, duas das quais com músicas de José Maurício: *Matinas do Natal* (1799) e a *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (1818), ambas em CD. Dificuldades econômicas impediram que a série continuasse. Os 35 anos de existência da Associação de Canto Coral (1976) foram comemorados com a publicação de Obras Corais, uma série de dez peças a capela para Semana Santa.

Pouco tempo após, criava-se, no Ministério da Educação e Cultura, a Funarte (Fundação Nacional de Arte), que enormes serviços prestou à cultura e à arte brasileiras. Em convênio com a Associação de Canto Coral, foram impressas as *Matinas do Natal*, com órgão e orquestra. Seguiram-se outras publicações, pelo interesse especial do diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte, Edino Krieger, que decidiu levar a efeito um projeto de publicação de dez partituras, o que se fez ao longo de alguns anos através do Projeto Memória Musical Brasileira – Pro Memus: dois

salmos: *Laudate pueri* e *Laudate dominum*; duas aberturas: *Abertura em ré* e *Zemira*; *Gradual de Natal: Dies sanctificatus*; *Gradual de São Sebastião*; *Constitutes eos principes*; *Ofício 1816*; *Tota pulchra*; *Missa de Santa Cecília*; *Missa pastoril*.

Nunca se tinha feito projeto tão ambicioso quanto esse, em termos de Brasil, em torno de um compositor sem alcance comercial. Foi grande a repercussão artística, com apresentações no Brasil e exterior, e ainda estimulando o estudo e o conhecimento de sua obra.

Em 1967, dois anos após o IV Centenário, ocorria o segundo centenário de nascimento do padre José Maurício. A comemoração foi na mesma igreja em que foi ouvida a obra pela primeira vez no Brasil colonial, na Capela Real, agora simplesmente Catedral do Rio de Janeiro: a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de 1810. A comemoração deu-se por iniciativa de Aires de Andrade, então diretor da Sala Cecília Meireles, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Associação de Canto Coral, tendo como regente Isaac Karabtchevsky.

No exterior foram localizados autógrafos e cópias. Em Portugal (Vila Viçosa, no palácio dos duques de Bragança), imenso arquivo musical – que conserva obras de compositores portugueses que escreveram para as capelas brasileiras, entre eles Marcos Portugal e Fortunato Mazzotti – abriga dois autógrafos de José Maurício: *O triunfo da América* e o drama *Ulisséa*, obras compostas quando da guerra contra a invasão francesa, e uma cópia: *Coro para o benefício da Senhora Lapinha*. Em Montevideu localizaram-se obras de José Maurício, todas a três vozes (material arrolado no livro de Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*).

As apresentações fora do Brasil, especialmente do *Requiem*, sucederam-se. Foi executado em Nápoles, por iniciativa de F. Badaró, ministro junto à Santa Sé. O *Requiem* foi também apresentado no Instituto Príncipe de Nápoles, tendo como regente Ottino Ravalli. A Oliveira Lima, ministro plenipotenciário do Brasil na Bélgica, deve-se a execução do *Requiem*, em Bruxelas, em 1908.

No Uruguai, o *Requiem* foi apreciado pelo maestro Calvo, que escreveu palavras elogiosas quanto ao estilo do eminente brasileiro. Em Paris, por ocasião da missa do tenor Labalhache, mais uma vez o *Requiem* foi executado, ouvido por Rossini, que se emocionou. A obra havia sido levada também nas exéquias de D. Teresa Cristina Maria, esposa de D. Pedro II, imperador do Brasil.



1. GARCIA JÚNIOR, José Maurício Nunes. *Apontamentos para a notícia biográfica do membro correspondente do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico do Brazil*. Rio de Janeiro, 22 set. 1860. Documento na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Coleção Otoni, I, 36.

2. Este é o nome citado pelo compositor em dois importantes requerimentos: em 25 de junho de 1791, ao solicitar cópia de sua certidão de batismo para instruir o processo *de genere*, habilitação à carreira sacerdotal; o outro, em 1809, está vinculado ao processo de concessão do Hábito de Cristo (Arquivo Nacional: Ordens Militares, Cx. 331, doc. 1.221). Em ambos os casos o segundo sobrenome foi omitido nas cópias expedidas. Vem citado (grafado: “Gracia”) na cópia da certidão de casamento de seus pais, igualmente anexada ao processo *de genere* (página 31) e por isso repetido em todos os documentos expedidos pela Câmara Episcopal do Rio de Janeiro em 1791. Quanto ao “José” acrescentado pelo dr. Nunes Garcia ao nome do avô – Apolinário José Nunes – nos citados *Apontamentos* (nota n. 1), não há sinal em nenhum documento importante. O filho de José Maurício também não é exato ao qualificar o avô como mestre de campo e nascido em Campos dos Goitacazes: Apolinário era alfaiate, nasceu na ilha do Governador e foi batizado na igreja de Nossa Senhora da Ajuda. O sobrenome Nunes Garcia pode revelar algum laço com o proprietário de um engenho de açúcar na ilha do Governador: Pedro Nunes Garcia. Este foi casado e teve vários filhos; fez-se padre no fim da vida e foi pároco na mesma igreja em que Apolinário foi batizado em 1743. A respeito da possível aproximação, vide artigo de Cibele Moreira de Ipanema no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1967.

3. O processo *de genere* encontra-se no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro e é o documento citado como fonte principal, pois o Livro I de Assento de Matrimônios da Igreja de Santa Rita, onde foi registrado o casamento dos pais de José Maurício (à página 150v) está desaparecido.

4. A requisitória *de genere* enviada pela Câmara Episcopal do Rio de Janeiro para o bispado de Mariana a favor de José Maurício Nunes Garcia (Lº 10, fl. 60 do Contencioso) envolveu várias autoridades em Minas Gerais, além do vigário de Cachoeira do Campo. São de Mariana: dr. José Botelho Borges – cônego da Catedral, examinador sinodal, provisor, juiz de habilitação *de genere*; José da Costa Serrão – escrivão da Câmara Episcopal; José Joaquim Santanna (ou Santa Anna) – clérigo subdiácono – que reconhece por fim a certidão. Esta vem transcrita às páginas 11 do Processo.



5. Curioso que as testemunhas de 1791 recordem o nome de Simão Gonçalves, embora, desde o batismo de Vitória Maria, sua mãe já era apontada como escrava de Barbosa Gonçalves, provável descendente de Simão. Quanto ao ser “crioula da Guiné”, uma voz apenas discorda dessa informação: Manuel Rodrigues Garcia, testemunha das inquirições no Rio de Janeiro, mas natural do bispado de Mariana, que cita Joana como natural de Angola.

6. *Barroco* (Belo Horizonte, 1981, n. II, após a página 13). Algumas considerações se fazem necessárias, porquanto o documento que exhibe fragmento de folha de livro aparentemente original, discorda de todas as referências conhecidas. Aceitar dois escravos na ascendência próxima (avô) do padre José Maurício seria não reconhecer o iniludível contingente de raça branca no compositor. Condição que um avô “desconhecido” explica melhor. Basta conferir os traços relativamente finos do retrato pintado pelo filho, dr. Nunes Garcia (óleo na Escola de Música da UFRJ) e da máscara mortuária moldada por Manuel de Araújo Porto-Alegre, hoje no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.

7. De seu primeiro casamento com o tenente Raimundo Pereira de Abreu, herdou Vitória Maria “umas terras” situadas em Obatiba, distrito de Maricá. Terras compradas em 1760 por Raimundo, ainda solteiro, por 260\$000. Com o seu falecimento e provável deslocamento de Vitória Maria, as terras foram invadidas e passaram a outros proprietários. Em 1809, valendo-se do prestígio do filho junto a D. João, quis reavê-las, sem resultado. Mais tarde, após a morte de José Maurício, essas terras ainda seriam objeto de cobiça em sua descendência (Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – C – 175–10).

8. A segunda cópia, calcada na mesma fonte – documento no Arquivo Nacional, caixa 331, doc. 1.221 –, feita a pedido do compositor em 1809 para instruir o processo de habilitação de José Maurício ao Hábito de Cristo, além de equivocada a data de nascimento de José Maurício para 20 de setembro, repete o mesmo engano da cópia de 1791 quanto ao nome da avó paterna, Joana da Silva, evidenciando que a inexatidão no sobrenome da mesma é proveniente do próprio registro original, de 1767. Há discordância igualmente no nome atribuído ao padrinho de batismo de José Maurício: Manuel Jacques (ilegível) na cópia de 1791, e, apertuguesadamente, Manuel Joaquim na cópia de 1809.

9. A rua da Vala, foco de poluição, fora coberta por um lajeado, assim defendendo a saúde dos moradores locais, inclusive a dos frequentadores da Catedral e Sé, instalada na mesma rua. Um jardim surgira ao longo da rua da Ajuda – o Passeio Público – e no mapa da cidade, pontilhada de alagadiços, a lagoa do Boqueirão é aterrada. Localizada nas proximidades do Aqueduto, a meio caminho do Passeio Público, a imagem da lagoa foi perpetuada no quadro pintado por Leandro Joaquim, em data que coincide com a época da primeira composição de José Maurício.

10. Uma breve referência às festas reais no Rio de Janeiro do século XVIII deixa claro que a cidade estava inicialmente longe da opulência exibida em Minas Gerais ou Salvador, para essas realizações. Em 1728 (10.VI), o governador Vahia Monteiro – o

Onça – comunica em ofício a programação da festa que se realizaria por ocasião dos “desposórios” do príncipe com a princesa espanhola, filha de Felipe II: comédias, toiros e “outras demonstrações de alegria” (Múcio da Paixão, *O teatro no Brasil*, p. 74). Não fica esclarecido se as comédias eram feitas com “bonifrates” ou “mamulengos”. Não se faz menção de qualquer atividade musical. Mário de Andrade (*Pequena história da música*, p. 155), citando Lamego Filho (*A planície do solar e da senzala*), faz crer que outras cidades da província – caso de São Salvador do Campo dos Goitacazes – fossem melhor aparelhadas, musicalmente, do que a cidade de São Sebastião e refere-se a uma festa na qual o músico Pedro Leam dirigiu, ao órgão, um *Te Deum* acompanhado de orquestra de cordas e sopros, com violinos, violas, flauta, clarinete, acrescido de “gaitas de fole”. As festas reais tinham o privilégio de impulsionar acontecimentos musicais mais apurados. Os “atos acadêmicos”, constituídos pela reunião de homens cultos, empenhavam-se em valorizar os seus encontros musicais no século XVIII. É o que se vê, por volta de 1747, no Rio de Janeiro, à chegada do bispo D. Antônio do Desterro, quando foi apresentada no Mosteiro de São Bento uma ópera – *Felinto exaltado* – com “excelente música”. Os atores “vinham especiosamente vestidos, que no luzido das pedras com que se guarnecem mostravam o brilhante dessa festa” (Isidoro da Fonseca, *Júbilos da América*, Rio de Janeiro, 1747, p. 21). Carleton Spraghe Smith, em entrevista ao *Correio da Manhã* (18. nov. 1972). Ainda antes de instalado o vice-reinado no Rio de Janeiro, em 1763, ao chegarem quatro religiosas clarissas, o capitão João Castelo Branco oferece um concerto “do que havia de melhor” (*Jornal do Commercio* – 28 maio 1850). Apenas não se sabe o que seria esse “melhor”.

II. O Teatro do Padre Ventura sucede aos mais populares tipos de teatro – marionetes, bonifrates, mamulengos – e foi chamado de “Casa da Ópera”. E porque deixara de ser teatro de bonecos, a Casa da Ópera também foi conhecida como a “oipr’a dos vivos”. Funcionava em rua que ficava no caminho do Valongo. Particularidade que chama atenção para o nível social circundante, nas proximidades do largo do Capim, local hoje desaparecido, mas situado nas imediações da que foi chamada de “rua do Fogo” – hoje rua dos Andradas – centro comercial do Rio de Janeiro. O repertório tinha pretensões: Metastásio, Antônio José da Silva, o Judeu. Não são muitos os dados que oferecem visão nítida de sua realidade musical. O ter sido visitado e merecido comentários de viajantes europeus: James Forbes – súdito inglês que em 1759 se dirigia a Goa para trabalhar na Companhia das Índias – e pelo barão de Bougainville – navegador francês (1729-1811), autor de *Voyage au tour du monde* (1771), de visita ao Rio de Janeiro em julho de 1767 – permite adiantar algumas informações. O teatro era dirigido pelo chamado padre Ventura, apontado por Bougainville como mulato e corcunda, que subia ao palco para cantar acompanhando-se ao violão. O pesquisador Gilson Nazareth retifica: “Nem mulato nem corcunda e seu nome era Boaventura Dias Lopes, batizado em julho de 1710.” Gilson Nazareth dá outros informes além destes, que serão publicados proximamente em pesquisa própria. Luiz Antônio de Bougainville descreve a sala como “bastante bonita”; sobre o espetáculo a que assistiu, acrescenta à imagem do seu diretor “padre corcunda”. Segundo depoimento de Forbes – anterior ao de Bougainville – o teatro mantinha com regularidade dois espetáculos semanais. Apoiava-se o repertório no gosto popular, em peças dramáti-

cas ou com participação de cantores, atores e orquestra, peças do tipo de zarzuelas, denominação de origem espanhola para peças – geralmente em um ato – onde o diálogo dos atores se entremeava com o canto e a interferência de instrumentistas e dançarinos. Peças de caráter ligeiro, nisso contrastavam com as óperas, de natureza mais séria. A preferência pelas peças sobre libreto do poeta italiano Pietro Metastásio (Roma, 3 jan. 1698 – Veneza, 12 abr. 1782) é manifesta. Libretos utilizados em obras de sucesso por figuras como Scarlatti, Vivaldi, Cimarosa, a tradução para a língua portuguesa facilitou o caminho para os compositores lusitanos, entre os quais Marcos Portugal. O brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, gozava igualmente do gosto do público e foi precisamente em noite de representação de *Os encantos de Medéa*, de sua autoria, que o Teatro do Padre Ventura se incendiou. A data, incerta, tem sido citada entre 1767, ou, segundo Varnhagen, “depois de 1769”.

12. A alegria do povo do Rio de Janeiro, abalada com o incêndio do Teatro do Padre Ventura, renasce com o estímulo que lhe oferece o ânimo folgazão do marquês do Lavradio com a abertura da sala de espetáculos que mais tarde se chamou Teatro de Manuel Luiz, no edifício ao lado do palácio do vice-rei, hoje palácio Tiradentes, onde também funcionava a cadeia. O aspecto externo, que se pode ver na litografia de Desmons, parece justificar, apesar das nove janelas e uma porta, as reservas que lhe fazia John Luccock ao qualificá-lo de “casa miserável, apertada, sombria” (*Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*; São Paulo, Livraria Martins Editora, Biblioteca Histórica Brasileira). O inglês descreve com “olho frio” o seu interior, o palco acanhado. Embora não compartilhe, Luccock confirma a admiração dos habitantes da cidade pelo seu teatro.

Após 1808, com a chegada da corte, o teatro sofreu reformas e passou a ter duas ordens de camarotes, arandelas e lustres de cristal. Informa Moreira de Azevedo (op. cit., v. 2, p. 140) que nas primeiras filas da plateia o público se sentava em tamboretas “com encosto”. O espaço posterior, coberto pela tribuna real, não dispunha de cadeiras. À orquestra, refere-se o inglês como “reduzida e mal recrutada”. No ato da inauguração – data não precisa – falou o poeta Silva Alvarenga, que recitou um poema “ao grande Pedro”, marido de D. Maria I, e exaltou a função cultural do Teatro (Múcio da Paixão, *O teatro no Brasil*, p.70).

Ao longo das duas últimas décadas do século XVIII e início do XIX, o Teatro de Manuel Luiz se não divergia, em essência, das realizações do Padre Ventura – que também reunia atores e músicos – tinha outra categoria. Era o local mais qualificado na apresentação de peças dramáticas, entremeadas ou não de música. As *ouvertures* eram de praxe. Os espetáculos denominados “óperas” estariam longe da complexidade que hoje caracteriza o gênero: além das *ouvertures*, ouviam-se árias, duetos, coros. Ao ensejo de casamentos e nascimentos de príncipes e reis, o Senado da Câmara obrigava-se a favorecer a população com espetáculos de “ópera franca”, isto é, gratuita, que se realizavam no Teatro de Manuel Luiz. Os festejos eram anunciados por bandos de publicação, que percorriam a cidade com música, cavalos, foguetes, roupa para os músicos e máscaras anunciando os itens da festa e os seus motivos.

As deficiências de instalação e de funcionamento do teatro tornaram-se evidentes com a chegada da corte portuguesa e forçaram Manuel Luiz a enfrentar o desafio

promovendo reformas no edifício, mudando inclusive o nome para Teatro Régio. O pano de boca de cena, setecentista, pintado por Leandro Joaquim, é substituído – por ordem de D. João – por outro, que tinha por motivo a baía de Guanabara, pintado por José Leandro de Carvalho, artista que viera de Portugal com D. João.

José Maurício compôs, em 1809, duas obras para acompanhar uma ação dramática que tinha o teatro como cenário e como cantora solista a “Senhora Lapinha”.

Datam de 1810, os primeiros sinais de que o velho Teatro de Manuel Luiz, renovado mas envelhecido, apesar do título de Teatro Régio que lhe é apostado, não mais correspondia às exigências do público socialmente categorizado que passara a frequentá-lo. Em 28 de maio, quinze dias após o casamento de D. Maria Teresa, é expedido o decreto de D. João para a construção de novo teatro de ópera. A concessão de loterias para esse fim acompanhava o decreto, e logo foi decidida a sua extração em 25 de junho – presteza que mostra o empenho – no consistório da igreja de São Francisco de Paula.

Não fraquejou Manuel Luiz diante da perspectiva, e continuou apresentando no Teatro Régio comédias e tragédias provavelmente em novas encenações de obras traduzidas para o português: Molière, Goldoni e, como sempre, Metastásio; assim sobreviveu até 1812.

Em 1811, chegou ao Brasil Marcos Portugal. Imediatamente, todas as deferências e sinais de consideração, inclusive posições oficiais foram reservadas para o compositor português que no mesmo ano, a 9 de outubro, foi encarregado “da inspeção dos teatros”. A incumbência atingia as “peças em música” apresentadas nos dias em que Sua Alteza Real se dignasse a assistir ao espetáculo. Na mesma data, um aviso era dirigido a Manuel Luiz:

Tendo acontecido por várias vezes não serem executadas na real presença do Príncipe Regente Nosso Senhor com a regularidade devida algumas peças de música que se têm recitado no teatro de V. Mcê.: o mesmo Senhor he servido, para evitar esta falta de execução, das providencias que julgou convenientes a este respeito, encarregando a Marcos Portugal, mestre de Musica de SSAARR, a inspeção e direção de comum acordo com V. Mcê., dos espetáculos que se destinarem para os dias em que S A R fôr ao teatro na forma do aviso de Cópia inclusa na data de hoje, que remeto a V.Mcê., para sua inteligência. Deus guarde a V. Mcê. Paço, em 9 de outubro de 1811 – Conde de Aguiar.

Manuel Luiz resistiu com dignidade a essa prova, e o teatro continuou em funcionamento. Em dezembro do mesmo ano, apesar da grave enfermidade do compositor português, deu-se continuidade à rotina da comemoração anual do aniversário da rainha, apresentando no Teatro Régio a ópera-bufa de Marcos Portugal: *Loro non compra amore*. Foram intérpretes Mariana Scaramelli, mulher do primeiro bailarino Luiz Lacombe e habitual cantora das obras de Marcos Portugal. Atuaram portugueses (Antônio Ferreira e Manuel Rodrigues) e brasileiros (Luiz Inácio, Joaquina da Lapa – a “Lapinha” – Geraldo Inácio e João dos Reis). Complementava o espetáculo, segundo o costume, um bailado. O programa, que se encontra na Biblioteca Nacional, Seção de Obras Raras, informa, italianizando-os, os nomes dos intérpretes, assim grafados: “Geraldo Ignazio, Lugi Ignazio, Gio. dos Reis, Giovacchina Lapa”. Prejudicadas no ano seguinte (1812) as atividades no teatro por motivo de luto na

família real – falecimento do príncipe D. Pedro Carlos, marido de D. Maria Teresa –, a comemoração do aniversário da rainha, em dezembro, realizou-se com outra ópera de Marcos Portugal: *Artaxerxes*. O bailado foi composto por Luiz Lacombe sobre assunto mitológico, como de praxe. Seriam as últimas entre as mais importantes realizações no Teatro Régio, que já fora a Nova Ópera, mas não deixará esquecido o nome do Teatro de Manuel Luiz que o distinguiu durante muitos anos. Em outubro de 1813 é inaugurado o Real Teatro São João. O velho teatro setecentista não sobreviveu à inauguração do novo e majestoso teatro de ópera. Mais tarde coube-lhe destino ingrato: transformou-se em depósito de material da Casa do Trem e por fim, em 1817, de alojamento para as damas da princesa D. Maria Teresa.

13. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, outubro, 1943.

14. Carlos Rizzini. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957, p. 84, item 9). Hipólito José da Costa (13 ago. 1774 – 11 nov. 1823), homem de grande instrução, ao voltar dos Estados Unidos para Portugal foi acusado de ser maçom, o que confirmou. Fugindo de Portugal para a Inglaterra, iniciou a publicação do *Correio Braziliense* (1808-1822), obra de grande valor sobre os acontecimentos históricos no Brasil.

15. Antônio Nascentes Pinto fizera estudos na Itália, onde a oportunidade de ouvir e talvez de praticar música dera-lhe a capacitação que desenvolveu no Brasil, ao retornar: manter em atividade um grupo musical com repertório que lhe era familiar. Nascentes Pinto traduziu para o português as óperas *Pietà d'amore* e *L'italiana in Londra*. O poeta e músico Silva Alvarenga “ensaiava nesse teatro composições trágicas e cômicas de amigos e discípulos seus antes de serem apresentadas no Teatro de Manuel Luiz”. Não tardou ao grupo receber a denominação de “companhia lírica”.

16. Seja lembrado que foi cantando Cimarosa e Mozart, na Real Câmara, que José Maurício provocou o gesto entusiasmado de D. João do que lhe resultou a condecoração do Hábito de Cristo.

17. Instalados no Rio de Janeiro desde o século XVI (cód. 618, v. 1, estante), os jesuítas ocupavam, ao raiar o século XVIII, terras que abrangiam considerável extensão territorial, cujas denominações ainda encontram eco na toponímia da cidade: Fazenda de Santa Cruz, Fazenda do Engenho Velho, do Engenho Novo, Quinta de São Cristóvão, além dos vastos “chãos” também pertencentes à Ordem e que se espalhavam no que hoje é o centro da cidade do Rio de Janeiro: rua da Alfândega, de São Pedro e ainda em cidades vizinhas, entre elas Macaé. O enorme contingente humano que vivia nessas terras – mais de mil escravos – ocupava-se em produção diversificada: fumo, açúcar, destilaria, plantações, madeiras, gado. Verdadeira população que se devia alimentar, vestir, dar assistência religiosa, o que incluía a obrigação de assistir à missa aos domingos. Alguns escravos eram especialmente preparados para isso, e cantavam ou tocavam algum instrumento na igreja de Santo Inácio (convento ou colégio dos jesuítas, na Fazenda), assim como em São Cristóvão. O apego à música manteve com vida a tradição musical, o que poderá ser comprovado em relações de escravos do século XVIII que assinalam os escravos-músicos. Seus nomes são conhe-

cidos numa relação de “alfaias e mais pertences” dirigida em 4 de junho de 1791 a dom Romualdo Antônio de Freitas Coutinho, capelão curado da igreja, de onde foram destacados os doze escravos-músicos cujos nomes são transcritos a seguir (Arquivo Nacional, cód. 8, v. 4, p. 155-183). Observem-se as indicações C (cativo) e fº (forro):

João Batista	C	Música: p. 171
Jerônimo José	C	Música: p. 171
Domingos Ramos	C	Música: p. 173
João Francisco	C	Música: p. 175
Hipólito Vr <sup>a</sup>	C	Música: p. 178
José da Silva	C	Música: p. 178
Pedro Milagre	C	Música: p. 178
João Policeno	fº	Música: p. 180
Matias José	fº	Música: p. 182
Manuel José	fº	Música: p. 182
Manuel Gusmão	fº	Música: p. 183
José Perez	fº	Música: p. 183

Mesmo no período em que se dissolvia a administração da Fazenda, os escravos-músicos atuavam como profissão (Arquivo Nacional, cód. 34, doc. 40-2-22), incluindo tarefas paralelas, como a que se encontra na certidão de sequestro (datada 1760) dos bens da Fazenda do Engenho Velho, na igreja de São Francisco Xavier, feita a pedido de Francisco Xavier Telles no ano de 1780, onde aparece o nome de Gaspar Ribeiro como corista e “cupista”. Não é menos expressivo observar-se que ao serem vendidos os escravos da Fazenda e as terras, após o sequestro, os arrematantes obrigavam-se a “patrimoniari a capela” e a “manter culto em cada domingo e dias santos de guarda” (cód. 34, p. 229). A exigência diz respeito à continuidade das missas cantadas pelos escravos-músicos de Santa Cruz, tradição mantida apesar das longas distâncias que deviam vencer esses músicos da sua “roça” na fazenda para ir até a capela. Ainda no ano 1780, vendiam-se escravos em Santa Cruz. Vendidos conforme a idade, as condições físicas e aptidão para o trabalho, é sem dúvida emocionante lembrar um menino escravo de seis anos, avaliado em bom dinheiro porque sabia cantar. Sucederam-se os sequestros durante anos, e nos seus autos confirma-se indiretamente a prática musical, assim assegurando a participação da música nas cerimônias religiosas. Um passado positivo na igreja de Santo Inácio é o que deixa entrever a “Relação de coisas inúteis que vão fora do inventário” (Arquivo Nacional, cx. 507, pac. 4, doc. 3) ao revelar em poucos itens o requinte dos “guisamentos” da capela ao tempo dos jesuítas: “cazula de damasco carmezim e branco, forrada de tafetá”; “alvas de linho com renda estreita”; “opas de sarafina” (serafina era o nome de pequenos órgãos usados no interior). Na Fazenda de Santa Cruz ficou a memória ativa, confirmada em breves mas intermitentes assentos anteriores a 1800. Serve de exemplo o pedido feito em 28 de fevereiro de 1794 para a compra de “huma rabeça, como aquela q’ em outra ocasião já me comprou”. Pedido feito ao soldado do I Regimento da Praça do Rio de Janeiro – Manuel Per<sup>a</sup> Barroso – por alguém da Fazenda cujo nome não pôde ser lido. Foi intermediário o cabo Manuel José, que entregou, sob recibo, a importância de 4\$000 pela rabeça (Fonte: cx. 507, doc.7, folha 31).

Não é menos eloquente, como depoimento, o material recolhido e arrolado nos autos de sequestro da Fazenda de Macaé:

- 35 cadernos de solfa para o Natal
- 48 papéis de solfa para o Sacramento mais cinco papéis de solfa de várias cantatas
- 13 cadernos de solfa de três ladainhas de cantochão do tempo e alguns “bailos” e “encomentos” para defuntos
- Cinco papéis ditos de solfa que constam de cantatas e “minuetos”
- Seis cadernos de papel riscado para solfas
- 29 cadernos de solfa para missa, vésperas para Nossa Senhora, e graduais para a Ascensão e Ressurreição
- Um minuetto e outros papéis com *Te Deum* e alguns sonetos etc.

Difícil será informar os nomes dos professores que orientavam essa prática. A música andou sempre ligada à ação missionária, razão por que os nomes dos que se ocupavam da música aparecem menos. Poderiam ser sacerdotes seculares, ou os “não regulares” a que se referem posteriormente os autos de sequestro. Mas teriam ajudado na construção de uma comunidade com escravos-músicos, como terão respondido pela formação de músicos que se espalharam pelo território do Rio de Janeiro, e possivelmente mais além, formando um *background* de músicos-práticos, alimentando as irmandades e perpetuando, ainda que modestamente, os ensinamentos recebidos nos colégios da companhia: solfa, um que outro instrumento, um pouco de cantochão. Um desses músicos teve preservado o nome: padre João Lopes Ferreira, que atuou na igreja de Santa Rita, na Candelária, como capelão-cantor, foi mestre de capela na Irmandade de São Pedro dos Clérigos. Mas é sobretudo por ter sido o predecessor de José Maurício como mestre de capela da Catedral e Sé que seu nome foi conservado. Os escravos-músicos continuaram sua missão na Fazenda de Santa Cruz: em 1804 já são 21 os nomes conhecidos (cx. 507, pac. 26, doc. 33). A chegada de D. João VI em 1808 dará ênfase à prática musical indicando dois professores de música e de primeiras letras para Santa Cruz. O progresso que alcançam terá contrapartida no interesse do padre José Maurício, que dedicará aos seus irmãos de raça algumas obras que merecem atenção, inclusive uma obra famosa da qual eles serão os intérpretes. Desde 1814, já eram 50 (cx. 507, pac. 24, doc. 53) os que se ocupavam de música e usavam uniforme para cantar diante do rei.

18. A migração de músicos vindos de Minas Gerais beneficiou as irmandades do Rio de Janeiro, mas também foi útil a José Maurício porque lhe trouxe aquele que será o seu primeiro professor de música: Salvador José, o Pardo. Muitos outros músicos da mesma origem relacionaram-se de perto com o compositor carioca; vale citar Bonifácio Gonçalves, seu discípulo desde 1779, ou João dos Reis Pereira, gloriosa figura de cantor que acompanhou José Maurício por toda a vida, encarregando-se dos solos para ele especialmente compostos com todas as suas potencialidades.

Outros músicos mineiros viviam em conventos ou serviam nas ordens religiosas e ordens terceiras da cidade. Alguns eram compositores: frei Manoel da Silva Rosa (Itabirito, 17--? – Rio de Janeiro, 1793), franciscano, organista afamado. Nada confirma, como foi aventado, relacionamento de mestre e aluno entre José Maurício e esse



frade, pessoa arredia, de trato difícil. Compositor, sabe-se de uma “Paixão” cantada até meados do século XIX na Capela Imperial (Taunay, op. cit., p. 60). Finalmente, seja mencionada a grande figura da música mineira do século XVIII: José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (Serro, 1746? – Rio de Janeiro, 1805). Viveu no Rio de Janeiro seus últimos dias, vinculado desde 1801 à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. A aproximação entre José Maurício e Lobo de Mesquita, que tudo faria crer fosse positiva – mineiro um, filho de mineira o outro, enfim dois grandes músicos – parece ter sido dificultada pelo diretor de Música da Ordem Terceira, que tomou atitude de defesa de sua posição – ou de seus interesses – ao ser contratado pela mesa administrativa da Ordem Terceira o músico mineiro para tocar aos sábados e domingos na “capela do comissário”.

19. No caso da Catedral e Sé, o mais credenciado reduto da música religiosa na cidade, com um passado construído sobre uma estrutura fixa: *chantres*, mestre de capela, “moços de coro”, o desaparecimento de documentação musical por ela produzida impede qualquer avaliação sobre a música e possíveis compositores que escreveram para os conjuntos da Catedral nos anos que precederam o mestrado de José Maurício. Alguns nomes de músicos nascidos no Rio de Janeiro serão conhecidos como compositores, entre eles três carmelitas: frei José Pereira de Sant’Ana (1696 – Salvaterra, 3 jan. 1759). Suas composições foram ouvidas no Rio de Janeiro antes de viajar para Portugal, onde presenciou o terremoto de Lisboa em 1755, o que lhe afetou as faculdades mentais. Pereira de Sant’Ana tinha ilustração e escreveu “no reino” a *História da Ordem Carmelitana*. Outro compositor do Rio de Janeiro – frei João de Santa Clara Pinto (1735–1825) – nasceu na freguesia da Candelária e ordenou-se em 1760. Compositor e professor de cantochão em vários conventos, no Rio e cidades vizinhas de São Paulo, dedicou-se principalmente ao canto coral. O caso mais incompreensível desse desaparecimento, porque envolve a figura de um intelectual que foi mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro, cabe ao padre Antônio Nunes de Siqueira. Vale a pena conhecer alguma coisa a respeito desse eminente teórico, tido como compositor de qualidade, para informações sobre a situação da música na Catedral do Rio de Janeiro antes de ocupar o mestrado o predecessor do padre José Maurício. Oriundo de família que deu à Catedral de São Paulo dois mestres de capela, o padre Antônio Nunes de Siqueira nasceu no Rio de Janeiro em 1701, onde faleceu em 1783. Colaborou na monumental obra do mestre de capela da Bahia – padre Caetano de Mello de Jesus – intitulada: “Escola de Canto de Órgão” com uma “censura”, intervenção bem fundamentada, que põe em destaque sua erudição. Ocupou o mestrado na Catedral do Rio de Janeiro em 1733, sem ter tomado ordens – situação incomum – por portaria do bispo D. frei Antônio Guadalupe. Casou-se por volta de 1734 com D. Joana Vieira de Carvalho Amada. Em 1736, já viúvo e com uma filha – Inácia Catarina, mais tarde organista e segunda priora do convento das Carmelitas Descalças – pediu para ser sacerdote (Cabido Metropolitano, Lº de Índice de Processos *de genere*, maço 7, 1742). A habilitação foi dificultosa, e Nunes de Siqueira principiou o ministério sacerdotal em 1747. Sua filha deixou algumas notas sobre o pai, reproduzidas no opúsculo *O convento de Santa Teresa*, publicação do Arquivo Nacional em 1955. Pode-se apreciar

a consideração que cercava, como intelectual, o mestre de capela da Sé. O período foi assinalado por uma crise envolvendo os músicos da irmandade onde se instalara a Catedral. Insatisfeito com o nível de execução dos músicos – os “pretinhos”, como eram chamados os irmãos no processo do Conselho Ultramarino – pretendeu o padre Nunes de Siqueira substituí-los por outros, mais competentes. O gesto contrariava os termos do alvará de 1742 que assegurava à irmandade o direito de fazer a música com os seus próprios músicos, assistindo-lhes apenas o mestre de capela da Sé Catedral para lhes “bater o compasso”. Queixaram-se os “irmãos” ao rei, do que resultou o processo que deu razão à irmandade. A resposta do Conselho Ultramarino à representação dos irmãos do Rosário em 1746 pode ser lida nos *Anais da Biblioteca Nacional*, volume 46. Outro ato do padre Antônio Nunes de Siqueira – sua obstinação em fundar uma Ordem Carmelitana para freiras, o convento de Santa Teresa – causou desgosto ao bispo e resultou em sua prisão no Aljube, de 1752 a 1753. Ao ser libertado, viajou para Portugal, a fim de alcançar do rei e do papa “o novo breve para a fundação do convento”. Conseguiu-o, mas essa atitude valeu-lhe a animosidade do bispo, razão por que passou a ser perseguido. Talvez fosse a razão de demonstrarem as autoridades despreço pelas composições não as preservando no arquivo da Catedral. As realizações musicais da Sé não devem ter melhorado com essas lutas nem com o afastamento do padre Antônio Nunes de Siqueira. Em 1783, morreu aquele que talvez tivesse sido o mais competente mestre de capela da Catedral e Sé, até então afastado de qualquer atividade que não a de ensinar música às freiras do convento de Santa Teresa.

Não é sabido o que sucedeu musicalmente na Sé, no período entre a prisão de Nunes de Siqueira e os mestres de capela que a ele se seguiram – entre eles Gervásio da SSm<sup>a</sup> Trindade Maxado – que em 1760 ocupava o posto. Pode-se presumir fossem músicos de ineficiente formação musical ou não se ajustassem aos princípios de composição da música adequada ao culto, o que não seria favorável à imagem da Catedral, razão de não a haverem preservado. O desaparecimento da documentação no arquivo da Catedral estaria ligado, portanto, a uma atitude de defesa das autoridades eclesiásticas diante das obras compostas. Temiam essas autoridades pudessem corresponder ao que, indiscriminadamente, chamavam de *villancicos* nas portarias de nomeação. Obras que assimilavam elementos profanos, inclusive textos, no envolvimento primário que caracteriza o gênero. O *villancico*, originário da Península Ibérica, onde teve origem nobre, difundiu-se largamente nos países da América Latina, em muitos casos com gosto e categoria. A reação dos bispos portugueses, não os admitindo no repertório da Catedral do Rio de Janeiro, poderia ser preconceituosa. É o que se lê nos termos da portaria de 22 de novembro de 1770 para João Lopes Ferreira – o mestre de capela que precedeu José Maurício – transcrita na nota 31.

20. Essa irmã de Vitória Maria não é citada pelas testemunhas de São Gonçalo do Monte, que se recordavam da menina de dez anos e de sua mãe, a escrava Joana Gonçalves. Também não consta dos livros vistoriados pelo vigário de Cachoeira do Campo. Taunay refere-se à “irmã mais velha”. (“Esboçeto biográfico”; Introdução à partitura do *Requiem* de 1816 reduzida a órgão; Casa Bevilacqua, 1898). Seria talvez uma “tia de amizade”.

21. Manuel de Araújo Porto-Alegre – barão de Santo Ângelo – (Rio Pardo, 21 nov. 1806 – Lisboa, 29 dez. 1879): “Apontamentos sobre a vida e a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia”. In: Iconografia brasileira. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo XIX, 1856. Homem de cultura, orador no Instituto Histórico, pintor laureado – aluno de Debret – professor e diretor da Escola de Belas-Artes, membro de organizações internacionais e cônsul do Brasil em Berlim e Lisboa, onde faleceu, Porto-Alegre foi condecorado com a Ordem da Rosa e a Ordem de Cristo.

Seu trabalho sobre José Maurício – republicado em *Estudos mauricianos* (Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 23-29) faz jus às numerosas e necessárias citações contidas nesse trabalho. Ainda na Europa, Porto-Alegre escreveu na *Revista Brasileira de Letras e Artes* (Niterói; Paris, Dauvin et Fontaine, 1839, tomo I, n. 1) outro artigo, no qual reproduz apreciações de Neukomm (Sigismund) sobre a qualificação musical de José Maurício segundo a óptica do compositor austríaco.

22. Januário da Cunha Barbosa (Rio de Janeiro, 10 ago. 1780 - 22 fev. 1846), figura notável em nossa história, foi pregador régio da Real Capela, professor de filosofia, e um dos fundadores do Instituto Histórico (1838). Tribuno, envolveu-se no movimento pela independência, foi preso em 1822 e exilado por motivos políticos. Retornou ao Brasil em 1823, alcançando compensações, como a direção da Biblioteca Nacional e várias condecorações. Seu apreço pela figura multifacetada de José Maurício é confirmado no Necrológio publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 7 de maio de 1830. Trabalho que contém importantes informações sobre a vida e a personalidade do padre-mestre, em quem ele reconhece “vários talentos”. O Necrológio será citado continuamente ao longo desta biografia.

23. Salvador José de Almeida e Faria, nascido em Cachoeira do Campo por volta de 1732, alega ter 60 anos em 1791.

24. Citado por M. A. Porto-Alegre. In: *Estudos mauricianos, op. cit.*, p. 23. O compositor austríaco que esteve no Rio de Janeiro de 1816 a 1821, Sigismund Neukomm, e observou a realidade em termos do ensino de música, não hesita em dizer, louvando José Maurício, que ele “tinha o mérito de ter aprendido tudo por si” (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Viena, n. 29, julho 1820). Em outras palavras, define-o como autodidata. Com os elementos de formação cuidados por Salvador José, perde sentido considerar sumariamente José Maurício como autodidata. O julgamento do músico de excepcional formação comparava os ensinamentos que recebera de Michael e de Franz Joseph Haydn, em Salzburg, com o que presumivelmente ele admitia ser o ensino no Rio de Janeiro quarenta anos antes. Nem imaginava o que poderia enfeixar de positivo, no contexto do país, a eficiência das “artinhas” nas mãos de um mestre experimentado em equilibrar, didaticamente, a teoria e a prática na orientação desse ensino. Também não se pode admitir fosse infrutífera a convivência de José Maurício com outros músicos da cidade, citados em diversas fontes, sem crédito suficiente para confirmar hajam sido realmente continuadores de Salvador José, como professores de harmonia e contraponto. A *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa – Rio de Janeiro, v. IX, verb. JMNG) informa: “Pouco se sabe de sua educação musical, que foi orientada por sacerdotes músicos entre os quais Silva Reis, mas devido

às condições do meio em relação à aprendizagem musical, pode ser considerado autodidata.”

José Maria da Silva Roiz, amigo de José Maurício, é o nome de um músico que atuou na Sé e depois ingressou na Capela Real. Devia ser bom músico. Em 1808, substituiu José Maurício na direção da música em cerimônia na Capela “dos Terceiros” promovida pelo Senado em regozijo à infundada vitória das armas portuguesas. D. João distingue-o em 1811 (11 fev.) com aumento de ordenado (4\$000 por mês). (Arq. Nac., cx. 12, pac. 2, doc. 31).

Em 1833, Silva Roiz ainda funcionava na Capela. Não seria sacerdote, nem foi encontrada documentação comprobatória de que teria sido professor de harmonia e contraponto de José Maurício, mesmo porque essas práticas estariam embutidas nas artinhas e nos ensinamentos de Salvador José, que atenderiam, o que se pode crer, à tradição do ensino de música, à época.

25. Em 1739, o bispo D. Antonio Guadalupe assina provisão criando um seminário junto à igreja de São Pedro – na rua do mesmo nome – para receber meninos órfãos, os quais teriam estudos de “contar” e de artes. Deu-se à entidade o nome de Órfãos de São Pedro. Um item da provisão que a criou fazia exigências: os meninos deviam ser “cristãos velhos” e também “brancos de geração e de nenhuma sorte mulatos”. (Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos e homens notáveis*, 3. ed., Rio de Janeiro, Brasiliense, 1969).

Em 1766, transferiram os alunos e o seminário, instalando-os junto à igreja de São Joaquim e assim trocaram de patrono. A esta altura já se diferenciavam em três classes os seminaristas: pensionistas, meio pensionistas, pobres e gratuitos. É possível que com o passar dos anos as exigências do item citado houvessem caído. Os alunos do seminário não apenas cantavam no coro da Sé, como atuavam em cerimônias de outra natureza com as quais eram familiarizados, cantando *Libera me* ou visitando doentes aos quais levavam, com o seu canto e a sua presença, o conforto da música e da religião. Em 1789, percebiam “de cônica anual” 136\$000 (34\$000 por trimestre). Não eram sujeitos a multas “porque são do Colégio São Joaquim, onde há meninos em abundância e quem os governa tem o cuidado de os mandar sem falência”, escreve José de Souza Marmelo, tesoureiro-mor da mesma Sé no ano de 1789, in: “Memórias da origem e progressos do Cabido da Santa Sé de São Sebastião” (Manuscrito no Instituto Histórico do Rio de Janeiro). Se a admissão de José Maurício no coro do Seminário São Joaquim – destinado a “amparar as crianças pobres e órfãs” – foi dificultada pelo problema da cor, não existem dados que esclareçam a respeito da discriminação que vai sofrer a vida inteira. Neto de escravas, José Maurício não era “branco de geração”. Mas a musicalidade que nele explodia abrir-lhe-ia o caminho para finalmente cantar no coro da Sé, assim vencendo essa primeira luta levantada à sua condição de menino de cor. O desaparecimento da documentação sobre o Seminário São Joaquim no século XVIII – Escragnole Dória na introdução à *História do Colégio Pedro II* – impede esclarecer este ponto.

26. Organistas vários atuavam na cidade e sua execução auxiliaria José Maurício como exemplo na abordagem do instrumento. No convento de Santo Antônio, por exemplo, podem ser enumerados:

Frei Antônio de Santo Elias. Português, ainda noviço em 1802, quando principiou a tocar órgão. Fez-se frade em 1804 (12 fev.). D. João pôde apreciá-lo tocando para a família real. Era apontado como “o rei dos organistas”.

Frei Francisco de Santa Eulália (falecido em 10 mar. 1814). Organista e tido como compositor “notável”. Seu biógrafo revela que, faltando certa vez a obra musical para o repertório da Páscoa, frei Eulálio compôs “Matinas da Ressurreição” em 24 horas. Frei João de Santa Clara Pinto (1735-1825) era brasileiro; compunha para coro e foi mestre de cantochoão.

A Ordem Terceira do Carmo mantinha organistas – alguns eram também compositores – para o serviço da igreja sem embargo das realizações com orquestra. Sobrevive a documentação sobre ordenados devidos àqueles que exerciam essas funções, mas não as composições assinaladas nas festas realizadas.

27. Agostinho Corrêa da Silva Goulão, formado na Universidade de Coimbra, chegou ao Rio de Janeiro em 1789. Ocupou a cadeira de Filosofia Racional e Moral (Perereca, p. 774). Em setembro de 1822 foi eleito deputado à Constituinte pela Província do Rio de Janeiro. (Livro I das Publicações do Arquivo Nacional, p. 47).

28. A versão conhecida do seu “*opus 1*”, na Escola de Música – “concertada” para soprano (solo), coro a 4 vozes, violinos, viola, violoncelo e flauta – pressupõe versão anterior, talvez a vozes e órgão, e sem a flauta. Expansão ingênua dos ensinamentos de Salvador José, a obra enquadra-se no âmbito da mineiridade que ronda a primeira fase das composições de José Maurício. A cópia da Escola de Música não revela, porém, a circunstância de ter sido “composta para a Sé”, informação colhida em outra cópia que pertenceu a antigas sociedades de música de Pirenópolis (Goiás), onde se lê: “copiada na Capela Imperial do Rio de Janeiro”. A informação não só dá outro sentido à composição da própria antífona e à posição de José Maurício face à Catedral e Sé, como sugere um vínculo mais positivo entre o compositor e a Sé nessa época bastante recuada, 1783.

29. Instituição criada em 1784 e concebida nos mesmos princípios que regulavam a vida musical no reino, a Irmandade de Santa Cecília constituía-se na entidade aglutinadora dos militantes na música, atribuindo-lhes, como profissionais da arte, direitos e deveres de autêntico órgão de classe. A Irmandade funcionava exemplarmente: tinha mesa diretora, fazia eleições e, entre outras atividades, promovia cerimônias anuais para festejar o dia da padroeira e homenagear os irmãos desaparecidos no decorrer do ano. A participação de 33 professores de música em 1784 faz sentir a intensidade da vida musical no Rio de Janeiro. Seus nomes frequentaram, de diverso modo, a classe musical atuante na cidade no fim do século XVIII.

Não há como afastar a ideia de que entre os professores de música que assinaram o compromisso da Irmandade de Santa Cecília em 1784, houvesse algum beneficiado, ainda que remotamente, pelo ensino comprovadamente inserido nos quadros da ordem jesuítica, ou melhor dizendo, no Colégio da Companhia. Segue, a título ilustrativo, a relação nominal dos 33 professores que participaram da fundação: João da Costa Pinheiro, Florentino de Aragão Espanha, Francisco Antônio da Costa, Clemente José Ribeiro, Salvador José de Almeida e Faria, Manuel Francisco Daires,

Manuel Correia da Silva, Carlos José da Costa e Silva, José Mendes de Almeida Jordão, Manuel Rodrigues Silva, Antônio Joaquim Serpa, Carlos Joaquim Rodrigues, Pantaleão Ferreira da Silva, Bonifácio Gonçalves, Quintino dos Santos Tomás, Felix Marinho de Castro, José de Oliveira Souza, Joaquim Bernardo de Almeida Soares, Inácio Pereira Sarmiento, Vitório Maria Geraldo, Joaquim Antônio do Amaral Gurgel, Manuel Monteiro Serpa, Manuel de Faria Pimentel, Antônio Fernandes da Silva, José Maurício Nunes Garcia, Joaquim José Lacce, João Manso Pereira, José da Silva Lobato, José do Carmo Torres [Vedras], Antônio Xavier, Antônio Francisco, Joaquim Antônio da Silva e Francisco José de Madureira.

30. José Batista Lisboa, morto em 1848, foi irmão andador da Ordem Terceira do Carmo e mais tarde (1802) diretor de música, quando se tornou responsável “por toda a música que se fizesse” na Ordem. Inexistindo comprovação de que fosse compositor, parece óbvio que Batista Lisboa se propunha à escolha de repertório, do compositor, dos intérpretes, providenciando tudo quanto diz respeito à execução das obras por ele escolhidas ou encomendadas, para serem ouvidas nas cerimônias religiosas da Ordem Terceira.

Ao reivindicar, em 1802, o posto de diretor de música, Batista Lisboa invocou sua qualificação de professor e parece assumir, ao fazê-lo, atitude de defesa de seus direitos, face à contratação do novo organismo da Ordem, o grande músico mineiro José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, decidida pela mesa da Ordem em dezembro de 1801. Muito ligado ao padre José Maurício, de quem foi compadre, Batista Lisboa era excelente copista, o que faria parte de sua invencível habilidade em ganhar dinheiro. Mas é sobretudo como colecionador de manuscritos musicais que sua figura se destaca. A vasta coleção por ele reunida vem relacionada e anexada ao seu inventário, em lista organizada por dois músicos: Francisco Manuel Chaves e Francisco da Luz Pinto. Ambos alunos de José Maurício, mas nem por isso cuidadosos no registro das obras de autoria do padre-mestre na coleção do diretor de música, mais numerosas por certo do que os sumários registros com autor conhecido assinalados na relação. Podem ser identificados esses manuscritos pela rubrica *Bap<sup>ta</sup>* lançada naqueles que, em algum momento, pertenceram ao diretor da Ordem, fosse ou não cópia sua. Absorvidos pela coleção de Bento Fernandes das Mercês após seu falecimento em 1848, esses manuscritos encontram-se hoje na Biblioteca da Escola de Música. Ao tempo da Independência, Batista Lisboa, como muitos outros descendentes de portugueses, substituiu o sobrenome. Passou a chamar-se José Batista Brasileiro.

31. Natural do Rio de Janeiro, como o pai, de igual nome, João Lopes Ferreira batizou-se na Sé. Ainda clérigo subdiácono, era capelão do coro da igreja de Nossa Senhora da Candelária “com obrigação de cantar missa em semanas alternadas”; atuava também no coro da igreja de Santa Luzia, quando pediu – e alcançou – ser dispensado em “interstícios”. Ordenou-se em 1755. Foi aluno do Colégio da Companhia – ou seja, dos jesuítas –, o que informou ao ingressar na carreira sacerdotal. Capelão cantor em 1763 (Arquivo Nacional, cód. 127), ocupou o mestrado em 1770, no dia 22 de novembro. A origem espanhola da Ordem explica a sua assinatura como Joam Lopez Ferreira em vários documentos. Nos termos de sua nomeação para mestre de capela (L<sup>o</sup> de Índice *de genere* – maço J), sente-se a preocupação do bispo com o repertório

rio musical nas igrejas, proibindo “que no culto divino hajam (sic) músicas e cantos profanos e indecentes” (Cabido Metropolitano). O tom dessas observações reforça a hipótese de que nas décadas de 1750 e 1760, as críticas seriam justas ao recomendar fossem cantadas somente “músicas edificantes e dignas de louvor a Deus”. É o que se lê nos termos da portaria de 22 de novembro de 1770 para João Lopes Ferreira, escrito pelo bispo e (parcialmente) transcrito a seguir. (Documento na Catedral do Rio de Janeiro. L<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> de Portarias e Ordens Episcopais, p. 115):

D. F.<sup>r</sup> Antonio do Desterro por merce de D.<sup>s</sup> e da Santa Sé *Ap<sup>ca</sup> Bispo* do Rio de Jani<sup>o</sup> e do Conselho de Sua Mag.<sup>e</sup> Fidelissima etc. Aos que aprezenre N. Portaria virem saúde, e paz em o Snr. que de todos he o verdadr<sup>o</sup> remedio, e salvação: fazemos saber que attendendo nos ao bom procedimento, e capacid<sup>e</sup> do P.<sup>e</sup> João Lopes Ferr<sup>a</sup> Presbytero do habito de S. Pedro: Havemos por bem de o prover, pela presente Nossa Portaria o provemos em quanto não mandarmos o contr<sup>o</sup> em a occup.<sup>am</sup> de M.<sup>e</sup> da Capella da N. Cathedral: aqual occup.<sup>am</sup> servira bem e fielm.<sup>te</sup> como convém ao serviço de Deos, e ao Nosso, assistindo a todas suas obrigaçoens com o zelo, e cuidado, que da sua pessoa esperamos, e com a Muzica necessaria na Nossa Cathedral, e nas mais Igr<sup>a</sup> que della precisarem; e porque segundo o Sagr. Conc. Trid. somos obrigados a zelar, e prohibir, que no Culto Divino, hajão Muzicas, e Cantos profanos, e indecentes, mas antes procurar que eram Sem.<sup>e</sup> lugar só se cantem Muzicas Edificativas, e dignas do louvor de D.<sup>s</sup> mandamos com pena de Excomunhão mayor a todos os muzicos deste nosso Bispado, não cantem, ou toquem nas Igr.<sup>as</sup> Capellas, Oratórios, ou em outros quas quer lugares semelhantes/ onde se devem cantar louvores a D.<sup>s</sup> (.....) Villancicos, e papeis, que não forem primr<sup>o</sup> aprovados pelo do Nosso M.<sup>e</sup> da Capella ao qual mandamos que não aprove se não os que forem dignos, e pela sua approv.<sup>am</sup> levaram o estipendio, que direitam.<sup>te</sup> lhe competir; e aos R.R. Parochos deste Nosso Bispado mandamos sob pena de suspensão; ipso facto, não deixem de cantar, ou tocar nas suas Igr.<sup>as</sup>, Capellas, Oratorios filliaes, Muzicos alguns sem lhe mostrarem approv.<sup>am</sup> do d<sup>o</sup> N. M.<sup>e</sup> da Capella, o qual haverá na D<sup>a</sup> occup.<sup>am</sup> os proes, e precalços, que direitam.<sup>te</sup> lhe pertencerem. Dada nesta Cid.<sup>e</sup> do Rio de Jani<sup>o</sup> Sob Nosso Signal e sello da N. Chan<sup>a</sup> aos vinte e dous de 9bro de 1770 Com a rubrica de Sua Ex.<sup>a</sup>, Rm<sup>a</sup> que dis Bispo.

Essas palavras fazem crer que as bases que sustentavam o cotidiano da Catedral do Rio de Janeiro não seriam do agrado do bispo. A suposição da inexistência de um músico categorizado para ocupar-se da música na catedral seria, naturalmente, a causa do desnível na produção. As circunstâncias que beneficiaram a criação musical nos países da América Latina, com mestres de capela do século XVI, padres espanhóis e compositores que conheciam e transmitiam as tradições de sua terra, de que eram herdeiros naturais, puderam fazer do mestrado na catedral de seus países uma fonte de educação de bom gosto e de boa escrita. Os bispos do Rio de Janeiro limitaram-se a proibir fossem cantados os *villancicos*, como se viu na portaria de nomeação do padre Lopes Ferreira. Ficou, assim, o arquivo da catedral incapacitado para responder à natural curiosidade de quem quisesse saber o que haveria sido produzido antes de José Maurício, no fim do século XVIII. Conquanto muito sacrificada por insetos e por procedimentos pouco desculpáveis, inclusive o fogo, sua obra ainda é o primeiro exemplo de legado de um mestre de capela na Catedral do Rio de Janeiro.

32. Registrada no processo *de genere*; o levantamento das obras compostas ou executadas pela Irmandade de Santa Cecília é inviável. Nenhum sinal assinala o fato,



nenhuma informação sobrevive nos manuscritos. O já mencionado *Te Deum* de 1791 “pelo feliz regresso de D. Luiz de Vasconcelos a Portugal” foi preservado porque a *Gazeta de Lisboa* reproduziu a notícia em 10 maio 1791. Em 1819, é com os músicos da Irmandade de Santa Cecília que José Maurício faz ouvir, ainda na Igreja do Parto, o *Requiem* de Mozart. Sua última obra – a *Missa de Santa Cecília* – foi composta por encomenda da Irmandade e por ele regida. Vale citar ainda, embora ignorada a data, as *Matinas de Santa Cecília*. Duas cópias dessa obra são conhecidas: uma em São João del Rei, que pode ser considerada a primeira versão; a outra, intitulada *Segundas matinas de Santa Cecília*, com a mesma temática, porém bem mais desenvolvida, seria a versão definitiva da obra. Esta última cópia encontra-se na Escola de Música, infelizmente incompleta, o que contradiz o registro de entrada na biblioteca.

33. A história da identificação desses motetos não se limita aos *Bradados* (CT 219). Continua com manuscritos intitulados: *2ª feira maior*, *3ª frª maior*, *4ª ferª maior*. O acaso funcionou na identificação desses manuscritos, localizados pela professora Ruth Serrão, manuscritos sem nome de autor, sem data. Ver-se-á que, embora cópia, a terminologia usada no título é a mesma dos *Bradados* “de 6ª ferª maior”, com o mesmo estilo e com constâncias melódicas que dão a esse conjunto de obras indiscutível unidade. O todo corresponderá ao item lançado por José Maurício na relação de obras compostas para a Capela Real: “Toda a Semana Santa da Sé”. Mas que esse item tivesse data – não citada pelo compositor – e esta fosse 1789, é o que se pode concluir juntando todas as peças até agora conhecidas:

- 2ª feira maior
- 3ª feira maior
- 4ª feira maior
- 5ª feira: “Pange Lingua com Tantum ergo para a Procissão do SSmº Sacramento de 5ª ferª, a 4 vozes, em 1789”
- Brados de 6ª feira maior.

34. A *Sinfonia fúnebre* não foi composta para a Sé. Não é registrada no catálogo de Maciel e as circunstâncias que cercam os seus manuscritos, assim como no *Moteto a solo* de 1800 – cópia de Batista Lisboa com a sua rubrica – fazem crer que o seu destino haja sido a Ordem Terceira do Carmo que nesse ano viu desaparecer pessoa importante ligada à sua administração. Por coincidência, é também o ano da morte de sua tia. A cópia da parte de baixo permite uma avaliação do número de instrumentos utilizados na execução da obra: “4 Violinos Primos; 4 Segundos; 2 Violetas; Oboés, Flautas, Trompas, Clarins, 2 Fagotes, 9 Baixos”. O que dá margem a uma hipótese: José Maurício compunha para a Ordem Terceira pelo menos desde 1790. E a primeira composição puramente instrumental do compositor, então com 23 anos. Das quatro aberturas de que se tem notícia, sabe-se a data, além da *Sinfonia fúnebre*, da *Zemira* (1803). Uma terceira abertura, a *Sinfonia da tempestade*, terá sido composta entre 1801 e 1806. Informação de Sacramento Blake (*Dicionário biobibliográfico brasileiro*; Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1899): “composta para o Elogio Dramático representado no aniversário do Vice-Rei D. Fernando de Portugal”, que exerceu o cargo no período.

35. Normas vigentes à época facilitavam a ordenação daqueles que “para isso estivessem capacitados”. Em 1781 (19 mar.), o bispo do Rio de Janeiro, D. José Joaquim Justiniano Castelo Branco abordou o problema do clero nesta cidade. “... procurando formar um clero digno de ocupar-se futuramente nas funções eclesiásticas” e empenhado em que “as previas disposições de uma verdadeira vocação” se acompanhem de “suficiente instrução das obrigações que contraem neste sublime estado, e de cada hum dos graus que habilitem para o sacerdocio”, o bispo comunica aos diocesanos que pretendam ordens:

Que nenhum será admitido... sem primeiro mostrar ter seis meses sucessivos de residência pessoal no Seminário de S. José desta cidade... de maneira que se possa formar conceito... e assegurar-se o pretendente da firmeza ou insubsistência de sua vocação.

*Que todo aquele que continuar em sua vocação e dela tiver dado boas provas será admitido a ordens provando-se hábil em exame Sinodal.*

Os conhecimentos exigidos versavam, além da doutrina cristã, a língua latina. Mas em cada um dos graus da ordenação, o ordinando seria sempre examinado em cantochão “das cerimônias competentes que se devam praticar nas funções solenes e privadas”. Para facilitar a execução, o bispo complementou a sua ideia nomeando mestres inclusive para o cantochão. Davam esses mestres “escola publica no Seminário de S. José nos dias e horas que lhe fossem assinados”. Percebiam 20\$000 por ano como prêmio do seu trabalho, pagos pelos rendimentos do dito Seminário. (L<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> de Portarias e Provisões Episcopais).

36. Processo *de genere* (1<sup>a</sup> folha). Documento na Catedral do Rio de Janeiro (Cabido Metropolitano).

37. Correspondem essas qualificações às seguintes testemunhas:

Marcos Antunes Marcello (Oficial da Alfândega); Manuel dos Santos e Souza (presbítero); Manuel Garcia Rodrigues (casado, do bispado de Mariana, 42 anos; vive do ofício de ourives); R<sup>o</sup> José Rodrigues Lima (Rio de Janeiro – presbítero, 60 anos mais ou menos); Bonifácio Gonçalves (bispado de Mariana) vive da arte de música; Antônio Francisco Barbosa (bispado de Mariana) solicitador e porteiro da Fazenda Real.

38. O destino levaria José Maurício a conviver com seres humanos que considerariam fraqueza seu espírito conciliador e a humildade de atitudes por ele assumida mais tarde diante dos tropeços que a maldade dos homens lhe impõe, para justificar a animosidade e o desprezo pelo músico brasileiro que carregava um “defeito de cor”. Seu comportamento, aceitando com serenidade e resignação, mostrava qualidades desenvolvidas em sua formação religiosa.

39. Uma anotação à esquerda do documento retifica, a respeito da expressão “dignamente”; “Benignam.<sup>te</sup>, diz o original.

40. Cabido Metropolitano, Rio de Janeiro, Livro 5<sup>o</sup>, fl.1, n.2. Catedral – L<sup>o</sup> de índice dos Processos de Genere. (Letra J – 1<sup>o</sup> maço, 45 (1790) 1791 (n.6): JMNG – p.38.

41. Filho do também comendador José Marcelino Gonçalves, Tomás Gonçalves residia na rua da Ajuda – hoje do Passeio – esquina da rua das Marrecas. Seu filho

tinha o nome do avô – José Marcelino Gonçalves. Fez-se frade e em 1810 foi um dos padrinhos do compositor no ato de receber o Hábito de Cristo.

42. Informa Moreira de Azevedo (RING, v. 34, p. 296) que a casa em que funcionou o curso de música tinha no fim do século número 14.

43. Tem-se conhecimento dessa composição através do registro da execução, na *Gazeta de Lisboa*, de 10 de maio de 1791. Terá sido a primeira notícia sobre o compositor no além-mar. Atuaram na cerimônia, na igreja do Parto, os músicos da Irmandade de Santa Cecília. Não foi identificada esta obra entre os vários *Te Deum* do autor.

44. Em carta a D. Pedro no ano 1822, o padre José Maurício alegou ter servido 13 anos na Catedral e Sé. O que faz recuar até 1795 o primeiro sinal concreto de atividade de José Maurício na Catedral, provavelmente o curso de música, assim completando treze anos de exercício. Documento encaminhado ao inspetor da capela, monsenhor Fidalgo, adianta que José Maurício percebia 30\$000 ao começar a trabalhar na Sé. Sabido que o seu ordenado ao ser indicado mestre de capela, em 1798, era de 600\$000, a informação do inspetor faz crer fosse esse o ordenado do padre-mestre como professor do curso de música.

45. Taunay, in: “Esboçeto biográfico”, introdução da partitura reduzida da *Missa de Requiem*, Rio de Janeiro, Casa Bevilacqua, 1898.

46. Alguns nomes devem ser citados: **Francisco da Luz Pinto** (17---1865), compositor, instrumentista, atuou na Capela Real e Imperial; foi organista na Ordem Terceira do Carmo e professor de música no Colégio Pedro II. Copiou muitas obras do mestre, embora se permitisse pequenas traições aos originais, acrescentando introduções, substituindo instrumentos (flautas por oboés). Francisco da Luz Pinto deixou modinhas (impresas por Laforge) e obra religiosa, conservada na Escola de Música e no Cabido Metropolitano. **Cândido Inácio da Silva** (1800-1838) – tenor categorizado – foi solista em obras importantes de José Maurício. Na Sociedade Filarmônica cantou, em 1837, obras de Rossini, o que pressupõe virtuosismo vocal: o dueto de Bianca e Falliere, o “terceto” da Semiramis com a cantora Elisa Piacentini e João dos Reis Pereira, e coros, um “terceto” da *Adina* com Reis Pereira e Gabriel Fernandes da Trindade. Cândido Inácio da Silva apresentou-se como compositor em: “Novas variações para corneta de chaves”. Em 1838, cantou Meyerbeer o “Dueto dos Cruzados no Egito”. Sua sentida morte foi chorada pelo dr. Nunes Garcia numa valsa intitulada “Saudades de um amigo”, publicada nas “Mauricinas”. **Gabriel Fernandes da Trindade** (17---1854), cantor e compositor. Suas modinhas celebrizaram-se (várias impresas por Laforge); deixou hinos e outras peças. Estudou violino com Francisco Inácio Analdi, a quem dedicou dueto para dois violinos concertantes. Instrumentista da Capela Real e Imperial de 1827 até 1831, reingressou em 1842; Trindade também foi cantor na Capela Imperial. Solista de várias obras do padre José Maurício (tenor e alto falsetista), cantou o *Guilherme Tell* de Rossini no Teatro São Pedro de Alcântara em 1835. Uma informação do inspetor da Capela Imperial (monsieur Fidalgo) em 1840 sobre esse músico diz: “hè um perito na arte da musica tem excelente voz deste naipe”. Na mesma oportunidade, o secretário do bispado

refere-se à “bondade da voz e perícia d’arte de que é dotado”. **Lino José Nunes** morreu em 1847 e foi sepultado no convento de Santo Antônio. Instrumentista (rabecão) na Real Capela, onde anteriormente cantou como aluno de José Maurício. Autor de modinhas e de um trabalho teórico. **Manuel Alves Carneiro** (1795-1866), padre, instrumentista da Capela Imperial, foi secretário e tesoureiro do Imperial Conservatório. Ao morrer Francisco Manuel, em dezembro de 1865, o padre Alves Carneiro foi proposto pelo diretor da Academia de Belas Artes para substituí-lo. Não chegou a ocupar o posto. Morreu vinte dias após, em 7 de fevereiro. **Francisco da Mota** (1859), instrumentista, professor de flauta, fagote, corne inglês (no Conservatório) e concertista. Secretário da Sociedade Musical Beneficente desde 1834, solicita em 1841, juntamente com Francisco Manuel e outros músicos, a criação de um Conservatório. Em 1853, requereu ser músico da Capela Imperial, ocasião em que Francisco Manuel atestou suas qualidades. **João Antônio Gonçalves** (1794-1874). Informa Moreira de Azevedo que esse aluno de José Maurício morreu em Campos. **Joaquim Tomás da Cantuária** (1800-18--) já fora timbaleiro em época passada, quando aluno do padre José Maurício. Ao mudar de mestre deixou a Capela, onde “só ia quando lhe pagavam” (3.10.1825, cx. 12, pac. 1, doc. 9). Em 1825 solicitou o mesmo posto na Capela Imperial. **Claudio Antunes Benedito**, trompista, foi da Capela Imperial. Copista, trabalhou na copistaria de Theotônio Borges Diniz. **Francisco Manuel Chaves** (+ 1854), copista na Real Capela; timpanista na Capela Imperial (1843). Foi sobretudo copista. **Francisco Manuel da Silva** (1795-1865) é, porém, o aluno de José Maurício que alcançou maior projeção como autor do Hino Nacional Brasileiro. Mestre de capela da Capela Imperial (1842-1865), foi relevante a sua atuação na vida musical da cidade no século XIX. Diretor da Sociedade Musical Beneficente, criada em 1834 para socorrer os músicos impedidos de trabalhar e dar amparo à família em caso de morte. Partiu desta sociedade a iniciativa para a criação do Imperial Conservatório de Música, do qual foi nomeado diretor, posto que ocupou até sua morte. Francisco Manuel da Silva foi cantor “falsetista” no naipe dos sopranos da Capela Real até 1825, quando passou a instrumentista: timbaleiro e violoncelista. Compositor fecundo, não compôs apenas os hinos que se conhecem, as modinhas e lundus, mas enorme quantidade de música religiosa, hoje espalhada por vários arquivos do Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro (Escola de Música e Cabido Metropolitano), São Paulo (Conservatório Dramático Musical e Museu Carlos Gomes) e Minas Gerais, em numerosos arquivos do Estado.

47. Arquivo da Catedral, L<sup>o</sup> de Portarias e Ordens Episcopais, fl. 185v. O Livro de Óbitos da Irmandade de São Pedro (L<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>, p.155) informa: falecido em sua residência, à rua da Vala, no dia 5 (cinco) o Cônego Lopes Ferreira. O enterramento se fez processionalmente, “carregado em andas”.

A Irmandade do Sacramento é mais explícita (Livro de Óbitos de Livres e Escravos, Livro n<sup>o</sup> 3, 1798-1812):

Aos cinco dias do mes de julho de mil setecentos noventa e oito anos faleceo nesta Freg<sup>a</sup> e Rua da Valla com todos os SSacram.<sup>tos</sup> o M.<sup>to</sup> R.<sup>do</sup> Mestre Capela João Lopes Ferr<sup>o</sup> N.<sup>al</sup> desta cid.<sup>e</sup>. Foi revestido nas vestes sacerdotais, encomendado pelo M.<sup>to</sup> R.<sup>do</sup> Conego Cura Antonio Roiz de Miranda Parocho desta Freg<sup>a</sup> e doze sacerdotes; e conduzido

proSSIONALM.<sup>te</sup> para a igreja de S. Pedro onde foi sepultado e fez TT<sup>o</sup>, de que para constar fiz este assento e assinei (CondManoel Afonso Costa).

48. L<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> de Portarias e Ordens Episcopais, fl. 185v.

49. O novo mestre de capela recebia 19\$200 “por quartel”. Seu antecessor realizava essas cerimônias com músicos profissionais (veja-se o requerimento de fevereiro de 1791, AGERJ 1<sup>o</sup> 43.3.89). José Maurício, ao contrário, fazia-as, ou reforçava-as com alunos seus, que não eram pagos. Pode ser esta a causa do desnível de pagamento aos dois mestres de capela, a não ser algum tipo de discriminação, que mais adiante ficará visível.

50. AGERJ, L<sup>o</sup> de Arrematações e Mandados de Pagamento do Senado da Câmara – 16.1.44, p. 136.

51. José Maurício desejou expressar o seu reconhecimento pelo que representara a convivência com o velho mestre na evolução de sua carreira; o *Ofício e Missa* teria acertado integralmente. Título: *Ofício a 4 e missa dos defuntos a 4 vozes e acompam.<sup>to</sup> feito no anno de 1799 por Joze Mauricio Nunes Garcia para o anniversario dos S.<sup>ms</sup> conegos defuntos*. A obra severa, sem solos, deve ser aceita como padrão para cerimônias fúnebres em grande estilo. Composta para quatro vozes com acompanhamento de órgão em baixo cifrado, completa em sua estrutura de “Matinas”, o texto foi integralmente atendido, no que se confirma uma das marcas da música do padre-mestre: a sua funcionalidade.

52. Mariano José Pereira da Fonseca, marquês de Maricá, e Manuel Inácio da Silva Alvarenga figuram nos depoimentos da Devassa do Marquês (Arq. Nac., v. 61, p. 283-350), assim como Amaral Gurgel (amigo de José Maurício) e o dr. Ernesto França (segundo dr. Nunes Garcia, médico do pai). Com menor ênfase o poeta e compositor padre Caldas Barbosa, que cantava modinhas de sua autoria em Portugal. O nome de José Maurício não figura nos autos de sequestro nem na Devassa. Não é esclarecedora, na imprecisão da palavra do delator, a alusão ao privilégio dos sacerdotes que se refere, em 1794, a um “clérigo não identificado”. Poderia ser o padre Caldas, poderia não ser.

53. O poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga terá tido, no século XVIII, papel semelhante ao de Mário de Andrade no século XX junto aos compositores nacionais, influenciando-os com suas ideias. Se o canto e os lamentos dos escravos que passavam pela rua da Vala a caminho do Valongo não deixaram marca na linguagem de José Maurício – impensável transposição cultural, à época – o canto já mestiçado e semierudito da modinha seria bem-vindo na música, nesse fim de século, permitindo fosse envolvido pelos acenos seresteiros familiares ao padre que cantava modinhas e xácaras. São exemplos dessa fase na música religiosa o canto dos violinos no *Tantum ergo* da *Novena* de 1798, o “verso” do 3<sup>o</sup> responsório, no solo de soprano das *Matinas do Natal*.

54. Aderaldo Castelo. *Manifestações literárias do período colonial*. São Paulo, Cultrix, 1975, p. 200 e seguintes. O autor reproduz trechos de sermões de Monte Alverne que

impressionam pela caracterização da vaidade humana na Real Capela, enquadrando bem a atuação de José Maurício.

55. *Mauricinas. Coleção de canções e valsas. Dedicado à memória do P.º M.º José Maurício Nunes Garcia.* Ornado com o seu retrato, desenhado pelo dr. José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro, Litografia de Heaton e Rennsburg, rua da Ajuda, 68.

56. Não o terá abandonado a partir do fim do século – mesmo na música religiosa – na preciosa e delicada modinha nas *Matinas do Natal*. Mas é inesperadamente na obra que se poderia supor menos adequada que esse sentimento floresce: na *Missa de Requiem*, de 1816, que se poderá encontrar a expressão mais forte, mais funda, mas transfigurada nas raízes que o prendiam a esse sentimento musical do seu povo.

57. Pierre Laforge, de nacionalidade francesa, chegou ao Brasil em 1816. Em 1817, se anunciava como professor de flauta. Flautista na Real Capela, na Real Câmara e no Real Teatro, a grande contribuição de Laforge inscreve-se na música brasileira: a impressão musical, a que deu inestimável impulso com a publicação de modinhas, valsas, lundus, em sua Estamparia de Música. Desse trabalho o país lhe é devedor por ter ficado a memória de obras menores de compositores brasileiros: Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Inácio da Silva, Francisco Manuel da Silva, Francisco da Luz Pinto – todos alunos ou amigos de José Maurício – e ainda: Jerônimo S. Arvelos, Xisto Bahia e Souza Queiroz.

58. *O trovador.* Coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus etc. Rio de Janeiro Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho, 1876. v. I.

59. Sacramento Blake informa a respeito do marquês de Maricá: “... de suas composições poéticas nunca se fez coleção; há *algumas* postas em música pelo Padre José Maurício Nunes Garcia de quem já ocupei-me.” (*Dicionário bibliográfico brasileiro.* Rio de Janeiro, 1883, v.V, p. 239).

60. As cinco modinhas do mesmo álbum já identificadas:

nº 1 – *Eu amo as flores* (M.A. de Souza Queiroz)

nº 2 – *Põe na virtude, filha querida*

nº 6 – *A hora que te não vejo* (Cândido Inácio da Silva)

nº 8 – *No momento da partida* (José Maurício?)

nº 10 – *Se meus suspiros pudessem* (Lino José Nunes)

61. *O trovador*, op. cit., v. IV.

62. A Bibliotek faz parte da Robert Bosch Stiftung, localizada em Gardiner, cidade próxima a Stuttgart. O volume trazia modinhas impressas por P. Laforge, encadernadas com requinte e oferecidas a D. Pedro II por João Francisco Leal, que escreve uma peça para o imperador do Brasil oferecendo a coleção de modinhas. Além de duas modinhas do padre José Maurício – *Beijo a mão que me condena* e *Marília, se me não amas* –, estão representados compositores brasileiros: João Francisco Leal, Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco da Luz Pinto, Cândido Inácio da Silva, P. Teles, Lino José Nunes e S. P. Lobo, e outros não brasileiros, mas radicados no Brasil: F. Mazziotti, Isidoro Bevilacqua e J. Facchinetti.

63. Joaquim Manuel de Macedo. *Memórias da rua do Ouvidor*. São Paulo, Saraiva, 1963, p. 157.

64. Sacramento Blake, *Dicionário biobibliográfico brasileiro*. 1883, v. 5, p. 89. Elogio dramático era gênero literário muito em voga no Brasil colonial, apresentado sob pretextos vários: casamentos, aniversários e outras festas. Geralmente elaborados em estilo gongórico, realizavam-se em oportunidades de louvar autoridades, fossem as da família real, ou da própria colônia.

65. Os manuscritos da *Missa em si bemol*, de 1801, adquiridos em leilão por Alfredo Pinto de Moraes na década de 1870, em péssimas condições de conservação – o que pode explicar as divergências em torno da obra – foram entregues a Alberto Nepomuceno, que a fez executar (em junho de 1898) e imprimir, em versão a três vozes (SAT) com acompanhamento de órgão (Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro, 1898). Deve-se acreditar em missa *de capella*, ou seja, com acompanhamento de órgão, na terminologia adotada pelo compositor. A ambiguidade quanto ao acompanhamento resulta de declarações conflitantes: Alberto Nepomuceno refere-se à “orquestração original” que pudera ler nos “autógrafos” (?), em desacordo com a versão por ele publicada da Casa Bevilacqua, ou aceitar outra informação, do mesmo *Jornal do Commercio*, na palavra de Taunay: “Que deliciosa instrumentação de Alberto Nepomuceno! Quanta discrição para fazer realçar só e só a maravilhosa pérola mauricianana!” (27 jun. 1898). Será esta a versão da missa de José Maurício, que corresponde à cópia existente na Escola de Música.

66. A *Zemira*, bem como a *Sinfonia da tempestade*, envolvia-se na mesma temática que proliferava antes de Beethoven compor a *Pastoral* (1807-1808). Na partitura levantada por Miguez vem transcrito, em nota hoje bastante apagada, o título original lançado nas partes antigas: *Overtura ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas com violinos, viola, violoncello, trompas, trombe lunghe, flautas, fagottes e basso*. Informação, tanto quanto a busca por reviver o som original, que animou uma editora americana na elaboração de uma partitura com a instrumentação citada acima e publicada em: *The symphony 1720-1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes*. New York & London, Garland Publishing, Barry S. Brook Editor, 1984, v.8.

A *Sinfonia da tempestade* tem cópia incompleta em *particella* – sete instrumentos – levantada por Alberto Nepomuceno. Foi ouvida no Teatro São Pedro de Alcântara em 1851, sob a direção de Dionísio Veiga.

67. Pode-se questionar a posição desse moteto na cerimônia religiosa e o tipo de solista a que se destinaria. Uma parte do solo – cópia de Batista Lisboa – classifica-o como “Solo ao Pregador”, mas não afasta a curiosidade em torno do solista. Sem dúvida, um *tiple* bem dotado e bem treinado corresponderia à tradição. Afastada, porém, a ideia de execução na Sé, a viabilidade de ter sido cantada por solista mulher abre caminho para a cantora brasileira, a Lapinha. A opção recai na cópia de Batista Lisboa, da Ordem Terceira do Carmo, que solenizava em dois dias consecutivos a festa de Santa Teresa: o dia da cerimônia administrativa e o da posse da irmã priora e da nova mesa diretora.



Chamava-se a cantora Joaquina Maria da Conceição da Lapa. Dela, informa Ernesto Vieira: “Cantora brasileira, de apelido Lapinha.” Já afamada no Rio de Janeiro, apresentou-se em Portugal, na cidade do Porto onde deu “Grande concerto de música vocal e instrumental” em 27 de dezembro de 1794. A *Gazeta de Lisboa* noticia que, face ao sucesso alcançado, apresentou-se uma segunda vez, a 3 de janeiro de 1795. Sobre outro concerto, no Teatro São Carlos de Lisboa, escreve o mesmo informante: “A harmoniosa execução do seu canto excedeu a expectativa de todos .... a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade de sua voz, reconhecida uma das mais belas e mais próprias para o Teatro.” Escragnolle Doria (*Revista da Semana*, 16 out. 1943) informa sobre a Lapinha: “Não só possuía voz extensa como da mesma fazia o que queria, em agilidade.” Qualidades que justificam fosse escolhida mais tarde como solista em duas obras do padre José Maurício a ela destinadas, em 1809: *O Triunfo da América* e *Ulisséa, drama eroico*.

Dois são os motetos a solo de José Maurício. O de 1800 (*Te Christe solum novimus*) e *Creator alme siderum*, sem data, com texto para o Advento. Ambos fazem jus a um espaço na liturgia, antes do sermão, no momento de meditação que precede a palavra do orador. O estreito parentesco temático entre as duas obras deixa entrever o apego do compositor a motivos utilizados em tempos passados, submetendo-os a um espírito de renovação artística, que o tratamento orquestral, mas, sobretudo, a escritura da parte solística evidencia que o intérprete a que se destinava o segundo moteto, bem mais tardio, tinha possibilidades técnicas superiores ao que fizera ouvir o moteto de 1800.

68. Levanta-se aí uma dúvida, tal seja avaliar a participação de José Maurício na música da Irmandade antes de ser por ela o responsável, em 1799. O cônego Lopes Ferreira, bastante idoso, não deixaria de lançar mão da força de criação latente no jovem sacerdote filiado à Irmandade, compositor que com ele convivia nos trabalhos da Sé, compunha para a Sé, ensinava no curso de música da rua das Marrecas em função da Sé. Pode-se depreender – sem confirmação – que na Irmandade, como na Sé, o padre José Maurício emprestasse seu talento e sua juventude nas festividades organizadas pelo velho mestre de capela. A alusão à excelência da música nas festas dos últimos anos de vida do cônego Lopes Ferreira não esclarece muita coisa. Bastante discutível fosse da autoria de um padre-mestre que não deixou uma página conhecida, até agora, em termos de criação.

69. As músicas para as cerimônias rotineiras – novenas, missas *Te Deum* – eram incumbência de organistas e compositores vinculados à Ordem e tinham os nomes citados nos Livros de Receita e Despesa: frei João de Santa Bárbara, frei José Xavier e frei Manuel de Barcelos. Os pagamentos eram registrados em termos pouco precisos: “pela música da festa”, ou simplesmente “da música”. A ausência desses nomes nos livros da Ordem a partir de 1798 levantou a suspeita – logo confirmada – de que, nesses casos, a autoria da música teria passado para outro compositor. A “música” – subentenda-se composição – passou a ser incluída entre as demais despesas e pagas diretamente ao irmão andador de Ordem. (Lourenço Batista Lisboa até 1800 e José Batista Lisboa, seu filho, após essa data).

70. Os manuscritos que comprovam essa prática encontram-se hoje na Escola de Música, provenientes que são da coleção de Bento das Mercês, que absorveu, após o falecimento de Batista Lisboa, a mauriciana que pertencera a este. Nela, abrigam-se hoje nada menos do que seis partituras autógrafas: o *Moteto*, de 1800, as *Matinas da Assunção*, de 1813, os *Salmos*, do mesmo ano, a *Novena de São Pedro*, a *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (1818), a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, *Ofício e Missa de Requiem*, de 1816. Entre as obras únicas, vale citar a antífona *In honorem*, de 1807, e a *Novena de Santa Teresa*.

A transferência dos manuscritos do arquivo Batista Lisboa para a coleção de Bento das Mercês está assinalada na Escola de Música. Evidencia-se na numeração que o visconde de Taunay atribuiu a cada manuscrito, e pelo preço por que foram comprados, no fim do século, pelo governo para doá-los à Escola de Música.

71. Dentre as obras correspondentes às datas citadas, apenas a de 1798 (*Novena de Santa Teresa*) não acusa as três etapas dessa engrenagem por faltar no manuscrito (E.M., reg. 4142-3098) a página título, com a data e a autoria.

O livro 63 da Ordem Terceira traz o elemento de comprovação: levantado por copista habitual do compositor, está assinalado no inventário de Batista Lisboa sem data e sem nome de autor, tal como se encontra na Escola de Música. Com essas características passou pelo arquivo de Bento das Mercês, de onde seguiu a trajetória normal. A esses dados é possível acrescentar outros não menos relevantes porque dizem respeito à própria obra: o estilo – orquestração, temática, movimentação melódica –, o âmbito em que se movem as vozes, dados que não só confirmam a autoria do padre José Maurício como se pode atribuir o ano de 1798.

72. Os livros da Ordem assinalam que Batista Lisboa recebeu em 1807 34\$400 “pela música” e 12\$800 pela “missa cantada” na festa de Nossa Senhora do Carmo. O manuscrito da antífona dessa festa (hoje na Escola de Música) registra em 1807 a autoria, e traz por extenso o nome de José Batista Lisboa. A antífona será essa, mas a “missa cantada” não foi localizada.

73. Bento Fernandes das Mercês (Minas Gerais, 1805 – Rio de Janeiro, 1887) ocupa posição única na sobrevivência da obra do padre José Maurício Nunes Garcia. Pessoa modesta, de vida profissionalmente rica – copista, arquivista da Capela Imperial, professor de música, regente (Teatro São Pedro), e diretor de música de grupos de igreja, diretor de um liceu musical que funcionou na década de 1850 na praça da Constituição e, por fim, mestre de capela honorário da Capela Imperial – deve-se-lhe a determinação de reunir a mauriciana que até hoje sobrevive, fazendo jus a um voto de agradecimento pela preservação da obra do mestre de capela da Sé. Nisto favoreceu-o, ao longo dos anos, as múltiplas funções que exerceu na Capela Imperial, de 1842 ao fim de sua vida, em decorrência das quais Bento das Mercês teve oportunidade de ler, ouvir e copiar muitas composições do padre-mestre. Autógrafos enriqueciam sua coleção, além de cópias suas e manuscritos de coleções particulares pertencentes a músicos que desapareceram antes dele, Bento, e que ao longo de sua vida refluíram para o seu acervo. Entre eles, velhos amigos, alunos, colecionadores e donos de manuscritos de época recuada: Luiz de Souza Rangel, dr. Victorio Maria

Geraldo, José de Faria Barros – este diretor de música em igrejas e conventos, regente da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária – Francisco Antônio da Costa, mas, sobretudo, a coleção de Batista Lisboa. Teve o mesmo destino a coleção reunida e copiada por Francisco da Luz Pinto (17--?-1865), compositor, aluno de José Maurício, que orquestrou a *Missa breve* (dó m) (CT 114) e a *Missa em mi b m* (CT 115). Também foram localizados na coleção de Bento das Mercês manuscritos copiados por amigos do padre: Firmino Roiz da Silva (músico da Capela Real e mais tarde da Capela Imperial) e João dos Reis Pereira. A posição de arquivista de Bento das Mercês proporcionou-lhe facilidades para levar para casa, a fim de copiá-los, os manuscritos da Capela. O que fez abundantemente. Prolongaram-se os manuscritos na casa de Bento das Mercês, onde o colheu a morte, de pneumonia dupla, aos 82 anos de idade. É indispensável citar, entre os que concorreram para ampliar o acervo de Bento das Mercês, o nome de Francisco Manuel da Silva, que além das cópias, fez reorquestrações e adaptações e redução de vozes. Trabalho do qual Bento das Mercês participou como involuntário cúmplice, copiando inclusive versões desfiguradas (CT 191). A soma de todas essas contribuições faz da coleção que leva o nome de Bento das Mercês (citada no processo de aquisição como “coleção Gabriela Alves de Souza”, sua afilhada e herdeira), o maior patrimônio particular de obras do padre José Maurício, com cópias únicas e valiosas. Título transferido à biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – então chamada Instituto Nacional de Música – para onde a encaminhou o governo federal ao adquiri-la, em 1898. O visconde de Taunay é a grande figura agindo nessa aquisição com o auxílio do deputado Pandiá Calógeras, autor do projeto, evitando a dispersão, quiçá desaparecimento da mais rica parcela de obras do compositor brasileiro. Não é exata a avaliação de Taunay em 112 unidades feita às obras constantes da coleção. Cópias em duplicata, ou avaliação em separado de partituras e partes avulsas da mesma obra reduzem esse número para 92 títulos, aproximadamente. A coleção foi recebida no Instituto Nacional de Música por dois grandes músicos – Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez – que lhe deram atenção, recopiando incansavelmente muitas obras, especialmente Miguez. Parte do material antigo desapareceu, como as partes originais da *Zemira*. Um fichário levantado após a entrada na biblioteca permite constatar esse desaparecimento. A catalogação dos manuscritos, iniciada em 1916, confirma o fato, no livro I de Registro.

74. Severiana Rosa de Castro, “parda livre e desembaraçada”, informa o dr. Nunes Garcia. Nasceu em 1789 e foi batizada na igreja de Santa Rita. Teria 16 anos quando lhe nasceu o primeiro filho, em 1806. Essa criança – José – não deve ter sobrevivido muito tempo, o que explicaria o mesmo nome aplicado ao dr. Nunes Garcia, nascido em 1808. Casada anos mais tarde com Antônio Rodrigues Martins, comerciante, teve outro filho ilustre, o médico Severiano Rodrigues Martins (Rio de Janeiro, 1820 - Paris, 1897). Severiana morreu em 1878 e foi sepultada no cemitério da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.

75. O que não parece inverossímil. Não só relativamente ao José, de 1806 obviamente excluído pelo dr. Nunes Garcia entre os irmãos “vivos” de pai e de mãe, mas a uma menina a que deu o nome de Clara, que em 1800 o padre José Maurício levava à

igreja de São José para batizar. Foi ele o padrinho dessa menina filha de pais “incógnitos”. Outro parentesco discutível aparece no requerimento feito pelo padre, em janeiro de 1825, solicitando à Santa Casa os bens do falecido cirurgião Constâncio José Nunes Garcia. Na petição, o padre apresenta-se como “primo e padrinho de batismo”, alegando havê-lo vestido e dele cuidado desde a idade de dois anos, fazendo-o estudar em Portugal. (Ubaldo dos Santos: *O passado heróico da Casa dos Expostos*: 1959, p.220).

76. O nome dos padrinhos, quase todos músicos, desperta a atenção: José Baptista Lisboa, diretor de música da Ordem do Carmo; Francisco Joaquim da Silva, violonista da Capela Real; José do Carmo Vedras, músico da Capela Real; Manuel Rodrigues Silva, diretor de música em 1796, músico da Capela Real a partir de 1809.

77. Este filho é o futuro dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior (10 dez. 1808 – 18 out. 1884). Desde os seis meses viveu com o pai e a avó. Dotado para a música, que aprendeu com o pai, deixou composições, algumas reunidas em álbum com valsas, romanças e outras peças de pequeno porte – as *Mauricinas* – assim como música religiosa – *Missa e Credo* – hoje parcialmente conservada no Museu da Inconfidência (Casa do Pilar), em Ouro Preto. Atuou como organista nas igrejas da Lampadosa, Sacramento, São Francisco de Paula. Também dotado para a pintura, foi aluno de Debret, o que lhe permitiu deixar para a posteridade um retrato a óleo do pai, precedido de várias tentativas, e uma litografia. Também deixou poesias.

O verdadeiro campo de atividade do filho de José Maurício foi, porém, a medicina. Em 1824, matriculou-se na Academia Médico-Cirúrgica; inscreveu-se nos cursos da Escola Militar entre 1826-1828. Em 1829, retornou à Academia Médico-Cirúrgica, pela qual se formou, e definiu sua vida profissional como obstetra de renome. Foi professor na Academia de Medicina – onde se encontra o seu retrato a óleo – deixando vários artigos em sua especialidade, publicados na *Revista de Medicina*. (Sacramento Blake dá relação extensa; *op. cit.*, v.5, p.93). O dr. Nunes Garcia beneficiou-se com a renúncia do pai ao Hábito de Cristo. O reconhecimento de seu trabalho no combate à epidemia de febre amarela no Rio de Janeiro valeu-lhe, mais tarde, a condecoração da Ordem da Rosa. Aspirante a membro do Instituto Histórico e Geográfico, doou, em 1853, os autógrafos da *Missa de Santa Cecília*, última composição do padre-mestre. Em 1860 completou, para o mesmo Instituto, os *Apontamentos biográficos* citados na nota 1, fonte de muitas informações contidas neste trabalho, apesar de dados discordantes colhidos em outras fontes de registro: nome e local de nascimento do avô, nome do padrinho de batismo e do procurador de Vitória Maria no ato do seu batismo. Homem de temperamento difícil, recalcado por preconceitos – era mais escuro do que o pai, visto que a contribuição branca ficara mais distante – o dr. Nunes Garcia casou-se em 1833 com D. Ana Francisca da Silva, com quem teve dois filhos: José Maurício Nunes Garcia, nascido em 1º de junho, batizado em 9 do mesmo mês, que faleceu em 26 de dezembro de 1864 e foi sepultado no Caju; e Apolinário, nascido em 24 de maio, batizado em 1 de junho de 1847.

O casamento com Ana Francisca desfez-se alguns anos depois; divorciou-se (sic) acusando sua mulher de querer envenená-lo com a ajuda de dois escravos. O dr. Nunes Garcia morreu na rua Luiz de Camões no dia 18 de outubro de 1884. Único filho

legitimado pelo pai, os assuntos relacionados a esse fato serão tratados no momento desses acontecimentos.

78. Josefina viveu até 1873, falecendo aos 83 anos, solteira, à rua do Catete número 17. Tinha 2 mil réis na Caixa Econômica, algumas miudezas: móveis, brincos. Cuidou do seu enterramento o irmão Antônio José, então com 80 anos, morador à rua Frei Caneca, que se declara solteiro, quando, na verdade, fora casado duas vezes.

79. Antônio José (no registro: Antônio) assinava o sobrenome do pai, embora não tivesse alcançado o reconhecimento paterno. Teria induzido a irmã Josefina a fazer o mesmo, é o que se conclui no requerimento para os funerais da irmã, ao informar o nome desta: “Josefina Nunes Garcia”, hoje “Josefina Rosa de Castro”. As atividades de Antônio José eram diversificadas: foi ourives e tipógrafo, mas predominavam as letras. Foi escritor – medíocre – deixando impressas novelas e poesias. Fundou e dirigiu vários periódicos de vida efêmera: *O Brasileiro* (1857/58); *A Estrela do Brasil*, do qual era proprietário e principal redator (1861/1865); *O Espelho* (1870), folha periódica, política e de teatro; *O Censor Brasileiro* (1879), revista. Inocêncio cita alguns hinos, entre os quais *Hino consagrado aos liberais* para ser cantado com a música do Hino da Independência. O *Arquivo pitoresco* cita uma novela: *A grinalda*. Antônio José casou-se em 9 de abril na igreja do Sacramento com sua prima Cantilde Alves de Araújo, filha de Felizarda Moreira de Castro, irmã de Severiana (Lº 6, fl. 23). Enviuvando, tornou a casar em 1841 (4 de julho) com Francisca Rosa de Jesus, na igreja de Sant’Ana (Livro I, fl. 368 v).

80. A sessão do Senado para cuidar dos preparativos com a chegada realizou-se em 16 de janeiro (Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, II, 35, 4, 1) e nada informa sobre música: repertório ou regente. Prevê:

A Igreja do Carmo deverá achar-se armada e tudo disposto para um *Te Deum* no dia da chegada de SAR, convidando-se para isso a música precisa para que, no caso que SAR queira fazer oração depois do desembarque, rompa a orchestra no ato de sua entrada na dita Igreja.”

Decide ainda o Senado:

[...] no fim de 8 dias se ha de celebrar um *Te Deum* na Cathedral para o qual serão convidados pelo Senado todas as corporações e pessoas distintas desta cidade.

E acrescenta:

Finalmente deve cantar um *Te Deum* pela feliz chegada de SAR em dia da próxima semana em que o Senado deve assistir às Preces que se devem fazer na Sé para o que se deve escrever ao Cabido para licença e assistência delle mesmo.

Algumas observações à margem desse documento deixam entrever certo distanciamento entre o Senado e a Sé. Nenhuma alusão à circunstância de que a “música” seria a da Sé como de costume nas contratações com o Senado, nem que a dirigiria o mestre de capela da mesma Cathedral e Sé.

81. Biblioteca Nacional (Seção de Obras Raras): *Carta ao irmão de Lisboa*; Lisboa, 1810.

82. Padre Perereca: Luís Gonçalves dos Santos. *In: Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Lisboa, Imprensa Régia, 1825. Republicada no Rio de Janeiro, Ed. Zelio Valverde, 1934, p.111-5. Ao livro do padre Perereca devem-se muitas das informações contidas neste trabalho.

83. O curto prazo entre o dia da notícia (19 de janeiro) e a previsão da chegada do príncipe não favorece a ideia de haver composição nova na solenidade da Catedral e Sé, dada a insuficiência de tempo para compô-la e apresentá-la condignamente. Seja lembrado, por isso, que uma das duas obras ouvidas – a antífona *Subtuum praesidium* (CT 2), citada por Perereca – é o título de uma antífona composta em 1795 por José Maurício. Pode ter sido a obra executada no ato.

84. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, II, 35, 4, 1.

85. Esta é a apreciação do padre Perereca (p. 223). Entretanto, se se levar em conta as medidas posteriores do príncipe regente, deve-se concluir que a música ouvida nessas cerimônias não teria sido por ele julgada como grande realização. Afinal, a música praticada na colônia, apesar da grande figura que a dirigia, não poderia competir com a Capela Real de Lisboa. D. João decidirá a vinda de cantores e instrumentistas da Capela de Lisboa; pode ter ficado surpreendido ao encontrar algo além do que esperava. Sua admiração crescerá à medida que os meses se passam, ao verificar o retorno oferecido por esse mesmo padre-mestre que se transforma ao tomar conhecimento de partituras novas e de novo material humano, musicalmente familiarizado com esse repertório. Este, o músico que o príncipe regente colocará à frente dos destinos musicais de sua Real Capela a partir de novembro do mesmo ano.

86. Ao tesoureiro da Real Capela de Lisboa cabe responder:

Pe. José Eloi Vieira em execução das ordens de V<sup>a</sup> Real Alteza oferece a relação junta das despesas que poderá fazer a nova Capella q' diz respeito aos Ministros da Sta. Igreja Patriarchal como das mais que se houverem de ad'metir; e finalmente em q' consiste a piquena modificação destas, na União com a Sé. Também incluzo entrega o parecer de Certa pessoa sobre a erecção, e união da Sé à Capella Real, q' V<sup>a</sup> A R. lhe fez a honra de convidar.

A relação das despesas que acompanha o documento tem em vista, sobretudo, os ordenados em Portugal, com o título:

Relação dos ordenados que levavam em folha os Ministros da Patriarchal a quem Sua Alteza Real concedeu a honra de o acompanhar, como igualmente dos ordenados dos mais Ministros q' de novo se hão de ademitir p<sup>a</sup> os serviços da Capela Real; e finalmente das despesas de sua Fabrica [...]

Prossegue o tesoureiro enumerando as despesas que “poderão caber àqueles que de novo se houverem de ademitir” – alusão óbvia aos Ministros e Eclesiásticos da Sé do Rio de Janeiro – o próprio padre Elói esclarece: “devem ser do país” e que deveriam ser “sujeitos” com meios para cuidar de sua subsistência para que seus “ordenados se poderem modificar do modo seguinte”. A “modificação” é o desassombrado desnível de ordenado para os que fossem “do país”, relativamente aos ordenados dos músicos portugueses.

Não fica aí a astúcia do tesoureiro de Lisboa, e informa que falta no cálculo: outro organista, a “Música” e a “esmola” dos sermões “q’ nesta terra excedem a 12\$800”. Observa, porém, que se unindo a Capela Real à Sé “poder-se-á poupar alguma coisa”. Entre eles, os “cantochoonistas” e um organista.

Causa espanto o argumento de economia aplicado ao organista, conforme sugere o tesoureiro, equiparando a despesa de um instrumentista da categoria do padre José Maurício com a de um “seminarista de Vila Viçosa” – José do Rosário, o seu nome – vindo para o Brasil com D. João, com 150\$000 de ordenado “enquanto não se promptifica no instrumento”. José do Rosário não se “promptificará” até 1821, quando pede aumento de ordenado e Marcos Portugal o rejeita. José Maurício ficará exercendo esse posto sem receber ordenado, até 1811.

87. Padre Perereca, op. cit., p. 240-1.

A observação conduz a uma especulação sobre o repertório então ouvido, e faz lembrar a Relação de Obras elaborada em 1811 pelo compositor. Não muito abundante, na bagagem mauriciano, obras *a cappella* – tradição portuguesa para esse período –, o que torna provável fosse cantado, na ocasião, repertório já conhecido pelo conjunto – embora datado do século XVIII – e regido pelo mestre de capela da Sé, seu autor.

88. Padre Francisco de Paula Pereira era músico de categoria. Confirmando o que dele escreve o tesoureiro da Capela de Lisboa, “Padre Paula” foi solista de várias obras de José Maurício, na Capela Real. Homem de pouca saúde (tinha preocupações pulmonares, o que o levou a desejar transferir-se para o Maranhão), morreu no Rio de Janeiro em 1833.

89. Era temor dos prelados portugueses ver ocupados todos os postos do Cabido da Sé do Rio de Janeiro, o que daria espaço para mais dois cônegos e cinco ou seis beneficiados vindos com D. João. No evidente intuito de acalmar os receios e desagrados dos eclesiásticos – do Rio de Janeiro e de Lisboa –, o bispo acenou com o esplendor que se pretendia dar à Capela Real. Razão por que Sua Alteza Real poderá acrescentar “novos capelães e cantores aos que já existem”, assim como fazer entrar novos cônegos

e até monsenhores e prelados que vierão da Patriarcal para comporem uma espécie de hierarchia, muito honrada e muito illustre.

Com vistas ao Cabido do Rio de Janeiro, faz ver o inteligente Bispo:

Cabido não pode ter a mínima dúvida em ceder a precedência às novas Dignidades porque ao numero destas pode ser elevada alguma das suas antigas Dignidades. (!)

A esse apelo tristemente subornativo, acrescentou o bispo:

[...] e por outra parte fica mui bem compensado com a honra de Capela Real, ou com hum qualquer piqueno aumento de cõngrua, ou com o Habito de Cristo, ou com qualquer outro despacho que Sua Alteza Real se dignar fazer a cada hum dos Capitulares. (!!!)

São esses os argumentos que tinham em vista conciliar em torno da pessoa do bispo, tornando-o capelão-mor, os que se opunham à fusão da Catedral à Real Capela.



Como se vê, em quadro assim constituído, em ambiente de exclusiva defesa dos interesses portugueses, o espaço reservado ao padre José Maurício era muito pequeno. Transformado em máquina de compor para as cerimônias da nova capela, não é difícil avaliar as condições em que decorre o seu trabalho. (Arquivo Nacional, Seção de Documentação Histórica, cx.12, pac.12, doc. 4).

90. Arquivo Nacional, cx.12, pac. 6, doc. 4. E documento 980.

91. Foi composta pelo padre José Maurício a música dessas vésperas solenes do Corpo de Deus. Motivo de muita tensão entre o Senado e o compositor, nunca foi cumprido o pagamento da obra nem as despesas com músicos extraordinários que o mestre de capela obrigava-se, de praxe, a pagar por antecipação.

92. A procissão representou no cerimonial português a primeira função da corte na recém-criada sede da Coroa. Foi apreciada pelo padre Perereca como “verdadeiramente real”, se é que assim se pode qualificar a surrealista caminhada pelas ruas da colônia das pessoas ostentando condecorações, as damas com todos os ademanos e “funcionários” em “primeiro uniforme”. O padre Perereca e os Livros do Arquivo Nacional (IJJ 197) abrem-se à curiosidade dos interessados em minúcias sobre essa função.

93. A transcrição do documento tem por base o original lançado no Livro Primeiro da Coleção de Leis e Alvarás da Chancelaria-mor. (Arquivo Nacional, códice 48, livro 1, páginas 20 e seguintes).

Eu e o Príncipe Regente Faço saber aos que este Alvará com força de Lei virem, que sendo Me prezente a situação precaria e incomoda em que se achão o Cabido e mais Ministros da Cathedral desta minha Cidade e Corte do Rio de Janeiro, em huma igreja alheia e pouco decente para os Officios Divinos; e Desejando estabelecer-lhe hum local em que com o devido decoro possam ezercer o Ministério de suas Funções Sagradas, não só por seguir o exemplo de Meus Augustos Predecessores mas principalmente por serem os Senhores Reis de Portugal os primeiros Fundadores e perpetuos Padroeiros de todas as Igrejas do Estado do Brazil concorrendo por essa razão com tudo o que era necessário para a conservação e fabrica das mesmas igrejas e considerando por huma parte as necessidades actuais e urgentes do Estado a que cumpre acudir sem demora e que me não permitem continuar as obras na nova Cathedral a que deu principio Meu Augusto Avô, o Senhor Rei D. João V, de gloriosa Memoria; e por outro lado não querendo perder nunca o antiquíssimo costume de manter junto ao Meu Real Palacio huma Capella Real, não só para maior comodidade, e edificação da Minha Real Familia, mas sobretudo para maior decencia e esplendor do Culto Divino, e Gloria de Deos, em cuja Omnipotente Providencia confio, que abençoará os Meus cuidados, e os disvelos com que procuro melhorar a sorte de Meus vassallos na geral calamidade da Europa: Tendo ouvido sobre esta matéria pessoas mui doutas, e zelosas do serviço de Deos e Meu, e juntamente com o parecer do Bispo Diocezano, na parte que pode tocar á sua Jurisdição Espiritual, e Ordinária; Fui Servido Adoptar o plano que nas presentes circunstancias mais conviessem, Ordenando a este respeito o seguinte:

1º Que o Cabido da Cathedral seja logo com a possível brevidade transferido com todas as Pessoas, Cantores, e Ministros de que se compoem no estado actual em que se acha na Igreja da Confraria do Roza ri o, para a Igreja que foi dos Religiosos do Carmo contigua ao Real Palacio da Minha Rezidencia, para onde se passarão igualmente todos

os Vasos sagrados, Paramentos, Alfaias e todos os moveis, que pertencerem ao mesmo Cabido, e possão de alguma sorte servir no exercício de suas funções.

2º Que todos os sobreditos Membros do Cabido sejam desde logo e para o futuro reputados por Ministros da Minha Capella Real, e como tais gozarão de todos os Privilégios, Immunidades, e Izenções, que por costumes antiquíssimos, e Bulias Pontificais tem sido concedidos á Capella Real dos Senhores Reis Meos Predecessores.

3º Que em consequência dos mesmos Privilégios, não so os Conegos de que prezentemente consta o Corpo Capitular, mas todos os mais, que Eu for Servido Acrescentar para o futuro, poderão uzar de alguma differença no feito dos Roquetes, e cores das Murças, segundo o Acordo que Eu For Servido Fazer com o Meu Capellão Mor, em quem concorre igualmente a Jurisdicção Ordinaria e Delegada desta Diocese.

4º Que além da Corporação e da Jerarchia dos Conegos Graduados a que se poderá dar o nome e o tratamento de Monsenhores, que vierão da Patriarchal de Lisboa, e outros que Eu For Servido acrescentar para o futuro, occupando pela sua antiguidade a precedencia no Coro, e no Altar, dentro e fora da Igreja e uzando dos mesmos Hábitos e Insígnias, sem exceptuar a Mitra, que estou na posse de permitir em Lisboa aos Monsenhores não mitrados.

5º Que os Ministros das duas Jerarchias entrarão nas funções do Culto Divino, e no Serviço da Capella, constituindo hum só corpo na união de hum só Prelado, porém sem sua graduação, e do modo mais aproximado que for possível, do estillo da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa, sem com tudo se derogarem os Estatutos da Cathedral nas partes em que forem compatíveis com o dito estillo em quanto se não formão novos Estatutos inteiramente conformes, e adaptados ao novo arranjo da Cappella.

Continua o alvará com mais quatro itens, menos importantes para o objetivo que se persegue: oferecer a imagem da rígida hierarquia que presidiu à formação da Capela Real. O que permite compreender a posição de José Maurício – presbítero secular, brasileiro e mestiço – sem voz diante dessas dignidades tão chegadas ao poder – ao bispo ou ao príncipe regente – por caminhos apontados no documento assinado pelo bispo, ou nos trechos citados no alvará.

94. Arquivo Nacional, decretos sobre Fazenda, livro 1,1808-1820, e ainda: SPE IJJ<sup>1</sup>307, fl. 38.

95. O problema do pagamento das composições feitas por ordem de D. João é levantado em 1813 por Fortunato Mazzioti, alegando ser praxe em Portugal. Mas, se os mestres de capela e compositores da Real Capela – Marcos Portugal, especialmente – eram recompensados materialmente pelas composições feitas, no caso de José Maurício tal privilégio não ocorreu. Ele era remunerado pelas obras que compunha “sempre a pedido” para outras entidades, o que não acontecia com as composições destinadas à Real Capela. O depoimento de José Maurício no já citado documento de 1822 é mais claro: o compositor alega nunca ter sido pago “para os múltiplos serviços” que fazia – compor, ensinar, ser organista – além de cumprir os encargos burocráticos da Capela. Trabalho não só de composições destinadas à rotina da Capela, como ainda deixava sem recompensa profissional a criação de obras de vulto: *Missa de São Pedro de Alcântara* (1809), três missas “pelo aniversário da chegada de D. João ao Rio de Janeiro”, a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1810) e muitas outras partituras.

Por ironia, confronte-se o não pagamento a José Maurício com a ordem enviada, em 1813, ao tesoureiro da Casa Real, para que

meta em folha a Januária Evarista Portugal – mulher de Simão Portugal, irmão de Marcos Portugal – com doze mil e quinhentos reis por mez, de que o Príncipe Regente lhe faz merce [...]

com sobrevivência para a filha, Maria Teodora, “em remuneração aos serviços que até hoje tem feito seu marido como compositor de musica para a Real Capela”. Na mesma ordem vem recomendada

[...] clareza no Livro de Assentamento da Casa Real, para que em todo tempo conste de terem sido, com esta graça, remunerados os serviços do mencionado Simão Portugal. 23 de junho de 1813. (Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup>43, n. 305, p. 162)

96. O não haver sinal de arquivo organizado, com obras para ele escritas e material disponível com os nomes dos seus compositores teria comprovado a inatividade criadora no Rio de Janeiro. Nomes existem, mas a documentação é inexistente. Essa, a razão de ser José Maurício apreciado como a figura pioneira na criação musical da cidade, com as suas primeiras obras por sorte ainda sobreviventes. Desde 1783, com o *opus 1* – a *Tota pulchra* – e, de 1793 em diante uma série de graduais, entre outras obras. Ao deixar de compor para a Capela Real, em 1811, José Maurício relaciona as obras por ele compostas. Mais de duzentas unidades. Chamava-se Relação de Obras, mas era um arquivo!

Daí vem a pergunta: o que cantariam os meninos agregados à Sé, uma vez que não havia arquivo nem catálogo? Apenas o gregoriano? Ignora-se. O material em uso na Catedral tomou forma mais completa com a “Relação de obras compostas para a Capela Real até 6 de setembro de 1808”, conquanto não fosse este seu objetivo, mas uma relação não cronológica, sem títulos exatos. O primeiro catálogo fazendo jus ao título, correspondendo a um arquivo organizado chegou muito mais tarde, em 1887. Organizou-o o arquivista José Joaquim Maciel, que arrolou 241 obras. Diga-se: arquivo com obras de José Maurício.

97. Eram festividades de importância variável, divididas em quatro ordens e abrangiam não só as festas regulares da Igreja (Natal, Epifania, Páscoa, Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa, Corpo de Deus), como santos mais de perto ligados à Coroa: São Sebastião, São Pedro, São Pedro de Alcântara, Santa Isabel Rainha, Nossa Senhora do Carmo, Assunção, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Borja. E ainda os dias dedicados a festividades especiais, como o dia “da Purificação de Nossa Senhora”, ou “da Exaltação da Santa Cruz”. A comemoração da “oitava” (8º dia) obrigava os membros do Senado a participarem, incorporados à mesma festa. (A.N., SPE IJJ<sup>1</sup>370, fl. 38v).

98. Os manuscritos das missas que Maciel registra em 1808 e 1809 – nem todas localizadas – podem ter sobrevivido no arquivo do Cabido Metropolitano sem os títulos originais, segundo cópias feitas no fim do século.

99. A única cópia conhecida dessa obra foi levantada em 1892 por Miguel Pedro Vasco, arquivista e copista da Catedral. E é citada por J.J. Maciel nos seguintes termos:

*Missa a 4 vozes e organo, para o dia 19 de outubro, composta e oferecida a Sua Alteza Serenissima Príncipe Snr. D. Pedro de Alcantara. No anno 1808. É a obra oferecida a D. Pedro quando fazia dez anos. Certamente encantado com a musicalidade do príncipe.*

100. A música dessa cerimônia, promovida pelo Senado “pela restauração de Portugal”, foi dirigida pelo tenente Manuel Roiz da Silva, mais tarde admitido na Real Capela. O não caber a José Maurício a direção da festa e sim ao seu compadre faz crer estivesse ele absorvido na composição das missas solenes dos dias 19, 20 e 21. Os problemas em torno do pagamento do evento – ouviu-se, a pedido do Senado, a missa que “se costumava cantar na festa de Santa Cecília, inda que importasse em quatro centos mil reis” – prolongaram-se até 15 de março. Os desentendimentos estão expostos nas petições (três) do tenente ao Senado, e ilustram procedimentos tristemente rotineiros das autoridades, à época (AGERJ, Lº 16-1-5, docs. n. 28 e 29).

A importância do ato pelo número de músicos participantes e outras minúcias da época justificam a transcrição da conta anexada à primeira Petição:

46 músicos a 3\$520 .....	161\$920
2 ditos a 6\$400 .....	12\$800
Aluguel da música .....	2\$000
Feito dos Antebancos .....	3\$200
Aluguel dos Rabecões Grandes .....	4\$000
Agência .....	12\$800
.....	196\$720

O pagamento foi, porém, reduzido para 128\$000.

101. Prática decorrente do velho preceito “*mulier tacet in Ecclesia*”, a castração dos jovens (operação que os emasculava para conservar-lhes o timbre de vozes femininas) não os impedia de ter volume sonoro das vozes de adultos. Donde o extremo valor dessas vozes, requisitadas para cantar em igrejas e teatros, em substituição às vozes infantis ou aos “falselistas”. Adaptaram-se sobretudo a esse recurso os italianos, que os exportavam para os países europeus onde a prática não era adotada. Alguns *castrati* foram famosos, como Farinelli, para quem Mozart escreveu árias, ou ainda Crescentini. Portugal adotou-os desde cedo, daí o apego de D. João a esses timbres que atuavam na Capela Real de Lisboa ou no Teatro São Carlos.

102. A “ração de creado particular”, concedida em 17 de julho de 1808, fazia jus à retirada de mantimentos na “Uxaria”; foi convertida em dinheiro (32\$000 por mês) por ser difícil suportar a atitude de arrogância dos que aí serviam. O Lº 1º de Registro IJJ<sup>1</sup>155, p. 14 (Arquivo Nacional, Seção de Ministérios) especifica os alimentos concedidos:

2 Arr <sup>1</sup> (Arráteis) de vaca .....	1 dito de arroz
1 galinha .....	4 paens
1 Arr <sup>1</sup> de Presunto .....	9 frutas
1 dito - toucinho .....	hortaliça

103. Dois professores de música são nomeados, por ordem da Coroa, para desenvolver esse potencial: o major Quintiliano José de Moura e Inácio Pinheiro da Silva. Ambos serviram nas “milícias”.

Inácio Pinheiro da Silva foi ajudante no Regimento de Guaratiba e em 30 de janeiro de 1810 “agora encarregado de Mestre de Música de SAR na Fazenda Santa Cruz”, faz o mesmo pedido (Arquivo Nacional, cod. 54, p. 46v).

Atuantes na Fazenda, mais tarde também na Real Quinta da Boa Vista, a ação conjunta dos dois professores facilitaria no futuro o caráter deambulatório do grupo musical entre as duas capelas reais: a de Santo Inácio, em Santa Cruz, e a de São Cristóvão, na Real Quinta da Boa Vista. O que faz indagar: seria apenas um ou seriam dois os grupos de escravos-músicos, um em cada capela? A dúvida persiste, e a alusão mais frequente aos “músicos de Santa Cruz” pode não significar um único grupo musical sediado na Real Fazenda.

104. Não são coincidentes, nas portarias ou nos livros de registro e documentos em caixa do Arquivo Nacional, as datas de admissão desses músicos. Para efeito do primeiro vencimento levava-se em conta a data da partida de Lisboa ou o desligamento de compromissos profissionais em Portugal, o que retroagia a data do exercício real na Capela. Por outro lado, nem todas as portarias foram encontradas, nem os livros de registros consultados revelaram os nomes de todos os que atuaram na Capela. Deficiência que terá diminuído com os dados do Documento nº 53, de 1831, onde foi feito o levantamento da vida funcional dos músicos: ano de admissão e benefícios posteriores. Providência que facilitou a listagem cronológica bastante aproximativa que virá a seguir, relação de músicos registrados entre 1809 e 1830.

- 1808 – nenhuma admissão registrada em portaria. Músicos oriundos da velha Sé Catedral teriam participado, como Geraldo Inácio Pereira, Luiz Gabriel Ferreira Lemos, sem portaria, da Capela Real juntamente com os meninos do Seminário São Joaquim e os instrumentistas.
- 1809 – Lúcio Antônio Fluminense, Alexandre José Leite, Feliciano Joaquim, Manoel Roiz Manso, Manoel Roiz da Silva, José Ferreira, (padre) João Mendes Sabino, padre João Jacques (organista).
- 1810 – João dos Reis Pereira, José Maria da Silva Roiz, Francisco de Paula Pereira, José Maria Dias, Carlos Mazziotti, Francisco da Cruz Soares, José Gory (ou Gorif), Antônio Cicconi, João Avondano, Pedro Carlos Heredia, Manoel Joaquim Corrêa dos Santos, Francisco Ansaldi.
- 1811 – Augusto Cesar d’Assis, Joaquim José Agostinho d’Almeida, José Caprânica, Joaquim Felix Xavier Baxixa (organista), João Antônio Dias Ferreira, João da Lapa, João Mazziotti, José Inocêncio de Castro, Bernardo Mendes Castodios, Antônio Oliesai, Antônio Felizardo Porto, Antônio Feliciano do Porto.
- 1812 – Firmino Roiz da Silva, Antônio Pedro Gonçalves, Geraldo Inácio, Luiz Folia, Jozé Joaquim da Silva, Eugênio José Farnesi, Policarpo José de Faria Beltrão, Simão Portugal (organista), padre Gil Manoel de Souza Galhardo, João Manoel da Silva, Pedro Teixeira de Seixas, Vicente de La Corte.

- 1813 – Antônio Joaquim Apolinário (mandado tirar de folha), Francisco da Luz Pinto.
- 1814 – Lúcio Inácio (demitido), Luiz Gabriel Ferreira Lemos, Carlos Mazziotti, Antônio José de Araújo (afinador de cravos), Inácio Pinheiro da Silva (era professor na Fazenda Santa Cruz e na Quinta), Quintiliano José de Moura (professor na Fazenda de Santa Cruz e na Quinta da Boa Vista).
- 1815 – Joaquim d’Almeida.
- 1816 – José Mosmann, Alexandre Baret, José Fernandes da Trindade, Marcelo Tani, Pascoal Tani, Pedro Laforge (flauta), Leonardo da Motta.
- 1817 – José Fernandes, João Francisco Fasciotti, Elias Antônio da Silva, Vicente Masoni.
- 1818 – Angelo Tinetti, Francisco Realle, José Inácio Machado (notícia de falecimento), José Tibúrcio (nomeado cantor, mas já era da Capela).
- 1819 – Padre Eleutério José Ferrão (segundo regente).
- 1820 – João Liberali.
- 1821 – Bernardino Antônio de Barros novamente incluído).
- 1824 – Padre João José de Faria, padre Pedro João da Rocha.

Estão incluídos nessa listagem os músicos diretamente encaminhados para a Real Câmara, que faziam parte de outra “repartição”. Tinham identidade própria, mas funcionavam conjuntamente nas grandes solenidades. Em 1822, face às grandes dificuldades financeiras, os músicos da Real Câmara passam a integrar a folha da Capela Real.

105. Visconde de Taunay, op. cit., p.102.

106. O documento (não definitivo) encontra-se na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, II, 34,17.

107. Arquivo Nacional, Lº de Registros e Avisos e Ofícios (IJJ<sup>1</sup>172, p. 18-19) e cod. 980, p. 235. Na resposta, o bispo alude ao “aviso” de D. João. Os estatutos foram publicados em 1811 pela Imprensa Régia.

108. Padre Perereca, op. cit., p. 290.

109. Excetuado o *Te Deum de* 1811 (autógrafo no Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro) nenhum outro manuscrito conhecido faz referência ao evento. Razão de aludir a duas partes avulsas (pistom e trombone) conservadas no Museu da Inconfidência em Ouro Preto (Casa do Pilar, arquivo Curt Lange), cópia incompleta de instrumentos obviamente não originais, de uma missa em Mi bemol, compasso 12/8. As partes não trazem título, somente autoria e no fim a informação: “Esta missa é de 1809.” Evidentemente, mesmo aceita como legítima a informação contida nas partes, pode tratar-se de outra missa que não a que se destinou ao dia 7 de março de 1809, ano em que se alinham outras missas de invocação conhecida, todas a quatro vezes com acompanhamento de órgão. A dispersão da obra de José Maurício justifica o detalhamento parcial do manuscrito, visando localizar outra cópia em condições de ajudar a identificação.

110. Ainda no contexto da Semana Santa de 1809, merece atenção um despacho do bispo D. José Caetano sobre o assunto “Oratórios do Paço”. Escreve o bispo, em seu

“*Livro de Apontamentos*”, p. 55 (Cabido Metropolitano) em 16 de fevereiro, sob o título acima citado:

Pediui-se licença para se representar no *Teatro Régio* vários oratórios, como a *Epiphania* ou *Tempo de religião, Samsão e Dalila*, etc..

Proferiu-se o seguinte despacho:

Pela Parte que nos pertence não devemos autorizar semelhante espetáculo no sancto tempo da Quaresma, e de penitência, porque esperamos que nos sagrados templos e nos exercidos e práticas da Igreja acharão os fiéis de mais segura edificação.

Bispo condena ainda o hábito de “nichos” com sua Novena e Sermão:

Não podemos aprovar semelhantes devoções nos cantos das ruas quando se pode louvar a Deus nas suas casas, com mais decência. [8 jan. 1809].

O assunto não teve continuidade, no momento, mas tomou outros aspectos anos mais tarde. A estranheza do fato, de que não se localizou a origem, pode estar vinculada à chegada dos cantores da Capela de Lisboa, familiarizados com o gênero.

111. O comentário do padre Perereca sobre *O triunfo da América* no dia do casamento de D. Maria Teresa sobre o espetáculo no Teatro Régio, à noite, é diverso (p. 324):

Ao entrarem Suas Altezas com os Augustos desposados, rompeu aquela nobilíssima assembléia em repetidos vivas ao Pr. Rege. N.S., aos Serenissimos noivos e a toda a real familia. Depois disto os cômicos passaram a desempenhar um novo drama intitulado “O Triunfo da América”, expressam. composto para se recitar nesta faustissima noite.

112. O processo referente à concessão da Ordem de Cristo está recolhido ao Arquivo Nacional, em folhas separadas e numeradas, em: SAP, Graças Honoríficas (antigas Caixas Verdes, número 331, documento 1.221).

113. Taunay, op. cit., p. 94.

114. O “correr folha”, expressão equivalente a “folha corrida”, teve resposta assinada pelo escrivão da Câmara Eclesiástica, padre Francisco dos Santos Pinto (27.VI): a folha deveria ser respondida pelos escrivães do Juízo de que o padre José Maurício “não leva culpa”. Na verdade, o padre José Maurício já era pai de duas crianças: o futuro dr. Nunes Garcia, o segundo havido de Severiana Rosa e Apolinário José, mas o tabelião Pires Garcia reconhece.

115. As razões da súbita decisão de “pedir dispensa” das certidões que havia solicitado podem ter raízes nos termos do ofício enviado aos escrivães do Juízo Eclesiástico: “... digam ao pé desta todas as Culpas”.

116. Registrado no Lº I de Decretos Gerais (Coleção XV). Arquivo Nacional, Galeria, 225.

117. Página 12 do Lº I dos Decretos Gerais. A redução de 12\$000 de Tença para 9\$000 seria sinal da impossibilidade do padre de fazer face ao gravame maior.

118. Arquivo Nacional, Seção Histórica; Registro Geral das Mercês, v. 8, p. 137.



119. Porto-Alegre, Apontamentos. In: Funarte, *Estudos mauricianos*, op. cit., p. 25.

120. Um pouco de reflexão em torno da obra que teria provocado a carta ao conde de Aguiar faz recair o pivô do assunto em composições datadas do mesmo ano: *Ulisséa, drama eroico*, ou *O Triunfo da América*. Compostas como música de cena, com vistas ao Teatro Régio, a previsão da Lapinha, cantora brasileira, para responder pelos solos das duas peças, e não qualquer dos castrados já chegados ao Rio de Janeiro, pode ter exacerbado o mal-estar com a música de José Maurício.

121. Devem ser repassados acontecimentos de 1808: em 21 de fevereiro, quinze dias antes da chegada da corte, já anunciada na cidade, o padre José Maurício obrigara-se a reclamar do Senado a falta de pagamento dos dois últimos quartéis de 1807, mais o da festa de São Sebastião de 1808 para fazer face ao pagamento antecipado dos músicos nos eventos próximos. Após a chegada de D. João em 1808, permite-se o Senado novo atraso, não só dos quartéis vencidos, como o que correspondia aos eventos não previstos no ato de arrematação do ano: as cerimônias da Sé, no dia 8 de março, a missa em ação de graças também na Sé, a 12 de março, festa do Corpo de Deus na data da transferência do Cabido para a Capela Real, com a composição “fora de costume” de duas vésperas. Nessa oportunidade (junho de 1808), o padre-mestre escrevera um ofício que merece transcrição porque ilustra rotinas da Capela e configura uma situação que se repetirá até 1811 (AGERJ, L° 43-4-16, p. 80):

*Senhores do Senado // Diz o Pe. JMNG que estão aceleradas as funções do Senado do presente ano, e que ele ainda não recebeu dinheiro algum, tendo já pago aos Músicos todas as funções e que por aviso do Sr. Dr. Juiz de Fora e por ordem de SAR houve demais, e além do costume, Primeiras e segundas vespers na festa do Corpo de Deus da Câmara, nas quais Vespers o Suplicante gastou 2 doblas e húa dobla cada Vespera; e por tanto Pe. a VS<sup>as</sup> sejam servidos mandar pagar ao suplicante os dois quartéis de março a junho, já vencidos, segundo o costume, e também o acréscimo das duas Vespers do Corpo de Deus, conforme já expôs*

A resposta ao ofício de José Maurício (datado de 19.10.1809, AG. ERJ, L° 16-1-46) esclarecia que o pagamento correspondia “às funções anuais assim como as duas doblas de cada Vespera”. Afirmção não verdadeira, porquanto a importância autorizada pelo Senado – 102\$400 – cobria apenas os quartéis de ordenado do mestre de capela. Um mês mais tarde, em 17 de novembro, movido por quais angústias, o padre José Maurício assinou a quitação dessa quantia, que não correspondia aos serviços. Voltará a reclamar as “duas doblas e huma dobla cada Vespera” nos anos seguintes, até 1812, sem as alcançar jamais (AGERJ, L° 43-4-18, p. 95).

122. Padre Perereca, op. cit., p. 290.

123. Processo arquivado na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, SPY, Livro 203 de Notas do 1° Ofício, p. 71.

124. AGERJ, Livro 16-1-46, p. 144.

125. AGERJ, Livro 43-4-17, p. 21.

126. AGERJ, Livro 43-4-17, p. 14.

127. AGERJ, Livro 16-1-46, p. 156.

128. Documento conservado no Arquivo Nacional, Seção do Poder Judiciário, Lº 203, fl. 71, de Notas do Iº Ofício (caixas verdes, doc. n. 13).

*Escritura de dívida e obrigação que faz o Reverendo José Maurício Nunes Garcia a Mateus Francisco Gomes em 18 de agosto de 1810: Saibão quantos este publico instrumento de Escritura de divida e obrigação virem que no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e dez aos dezoito dias de Agosto nesta Cidade do Rio de Janeiro em a rua Bom Jesus, casa de morada do Sargento Mor Gregorio Jose da Assumpção, onde eu, Tabelião, vim, aparecerão presentes como Outorgante devedor o Reverendo José Maurício Nunes Garcia Professo na Ordem de Christo Mestre da Capela Real e como Outorgado Credor o Capitão Mateus Francisco Gomes morador na Rua da Sapucaia da Freguesia de Inhaúma, e vive da lavoura, reconhecidos este de mim Tabelião e aquele das testemunhas adiante nomeadas e assignadas perante as quaes me dice o Outorgante que se constitue devedor do Outorgado da quantia de quatro centos mil reis que pedira emprestados ao mesmo Outorgado, e este lhe empresta neste acto em moeda corrente e o Reverendo Outorgante contou e recebeu e dice que lhe pagará esta quantia em pagamentos iguaes, de três em tres meses que começarão a correr de hoje, e hão de findar daqui a hum ano prefixo satisfazendo-lhe juntamente nesse tempo os competentes juros que for vencendo a proporção do que for pagando: e que a tudo isso se obriga por seus bens presentes e futuros e especialmente por hua morada de casas terreas que tem na rua das Marrecas, que partem com o Coronel Antonio Nascentes Pinto por um lado e do outro com quem direito for as quaes são livres de foro pensão penhora ou hipoteca alguma a ele outorgante agora as hipoteca para segurança melhor desta dívida além da qual oferece por seu fiador principal o Capitão Antonio Carlos da Silva Ramalho morador na sua chacara do Bairro de São Cristovão da Freguesia do Engenho Velho, o qual compareceu e foi por mim reconhecido e dice que de facto se obriga na solução desta divida como fiador e principal pagador dela por seus bens presentes e futuros. E logo dice o outorgado que aceita esta escritura na forma dela e mencionados me pedirão lhes lançasse nesta data e sendo [...]dida dicerão estar assaz contentes e de tudo [...] a mim distribuindo pelo bilhete seguinte o Reverendo José Maurício Nunes Garcia fez escritura de divida e obrigação com hipoteca a Mateus Francisco Gomes em dezessete de agosto de mil oitocentos e dez. Prates, e assignaram com as testemunhas presentes Luiz Ignacio Pereira Samento e João dos Reis Pereira – moradores nesta cidade reconhecidos de mim Tabelião João (Rimim) Carlos da Rocha Pita para no impedimento do Proprietário Antonio Teixeira de Carvalho a escrevi.*

129. Adrien Balbi, *Essai statistique du royaume du Portugal*. Além do mito da “*espèce de*” [sic] de Conservatório dos negros na Fazenda de Santa Cruz, Balbi criou o da biblioteca supostamente pertencente ao compositor. Referindo-se ao padre-mestre como “compositor de muito mérito, digno rival de Marcos Portugal e, como este, primeiro compositor da Capela Real do Rio de Janeiro”, Balbi acrescenta:

[...] tanto mais digno de admiração o é pelo fato de nunca ter saído de sua pátria. Possui a mais completa coleção de música no Brasil, pois recebe as melhores obras que aparecem na Alemanha, na Itália, na França e na Inglaterra.

A biblioteca viajou para o Brasil no navio que trouxe Luiz dos Santos Marrocos que viria trabalhar na Real Biblioteca. Filho do bibliotecário da Ajuda, Luiz dos Santos

Marrocos correspondia-se muito com o pai, escrevendo cartas que são fontes de informação sobre a vida na cidade. Ficou instalada a biblioteca na enfermaria do Hospital da Ordem do Carmo em vastos salões de amplas janelas da rua Detrás do Carmo. Os leitores sentavam-se junto a grandes mesas para a consulta às obras vindas no acervo. Deve-se supor que muitas composições de Marcos Portugal hajam chegado à cidade nesta livraria, se se leva em consideração as muitas obras por ele compostas para a capela do Palácio de Queluz (Ernesto Vieira, *Dicionário*).

130. AGERJ, Livro 43-4-17, p. 21.

131. Obra desaparecida. O registro de Maciel informa a orquestração:

Psalmo *Beati omnes qui timent dominum*, a 4 vozes e órgão, violinos, flautas, clarinetas, fagotes, trompas, tímpano e contrabaixo; partitura original para vésperas do Corpo de Deus, composta em 1810.

132. As composições de Marcos Portugal seriam, obviamente, conhecidas de José Maurício, mas é provável que a *Missa festiva* fosse a primeira grande obra apresentada na Real Capela. Assim não é difícil detectar o eco de seu estilo – e alguns procedimentos – em futuras obras do mestre de capela brasileiro. A própria temática da *Missa festiva (Gratias)* é evocada em outras obras do padre José Maurício.

133. São cinco os motetos conhecidos (1810, 1812, 1815, dois em 1818) com o mesmo destino, todos conservados na Escola de Música. O *Praecursor domini*, composto, como os demais, para esse conjunto musical que nem de longe se aproximava da qualificação musical dos habituais intérpretes do padre-mestre, mantém-se num quadro de simplicidade de recursos técnicos que revela a intenção de ficar ao alcance dos intérpretes. É o que se observa na elaboração dos motivos, na busca da facilidade das harmonias, reduzidas a esquemas por assim dizer pobres. Não por acaso o moteto foi composto em dó maior. Com o passar dos anos constata-se uma evolução de fatura musical dos demais motetos, sinal de que estaria correspondendo à crescente capacitação dos intérpretes, orientados, como foi dito, por dois professores de música. Os mesmos que em 1814 serão nomeados para a música da Real Câmara, assim facilitando a vida deambulatória do conjunto musical entre as duas capelas reais: a de Santo Inácio e a de São Cristóvão.

134. Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup>197, p. 38 v.

135. A relação de obras foi publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1859 (t. XXII, p. 504), e também na introdução à partitura da *Missa de requiem* (versão reduzida a vozes e órgão), Rio de Janeiro, Casa Bevilacqua, 1898. Elaborada pelo próprio compositor, permite a avaliação aproximada da obra composta para o mais importante de seus campos de trabalho, dezenove anos antes de desaparecer. A imprecisão quanto ao número exato de obras decorre de itens indefinidos como: “Salmos, jogos alternados”, ou “Toda a Semana Santa da Sé”. Cerca de duzentas unidades estão alinhadas nesse documento que, além das obras destinadas à Capela Real, inclui composições feitas anteriormente para a Sé do Rio de Janeiro, sugerindo houvessem sido ouvidas na Capela Real.

136. Marcos Antônio da Fonseca Portugal (Lisboa, 24.3.1762 – Rio de Janeiro, 17.2.1830), compositor e regente desde cedo (9 anos) iniciou os estudos musicais na Patriarcal de Lisboa com João de Souza Carvalho, excelente compositor, e Antônio Leal Moreira, mais tarde seu cunhado. Precoce como compositor (um *Miserere* aos 14 anos), foi também cantor e organista. Inclinado inicialmente para gêneros mais ligeiros, compôs igualmente muita música religiosa, hoje distribuída em bibliotecas e arquivos das capelas reais de Portugal: Lisboa, Mafra, Évora, Vila Viçosa. Em 1792, alcançou bolsa para estudar na Itália, onde permaneceu oito anos. Nessa fase produziu intensamente óperas sérias sobre libretos originais ou já tratados por outros compositores. Ao mesmo tempo sua obra é amplamente divulgada, inclusive na Alemanha, em Viena, Londres, Madri e até em São Petersburgo. De volta a Portugal, em 1800, é logo indicado para dirigir o Teatro Real de São Carlos e a Real Capela de Lisboa.

Em 1807, por injunções políticas, transferiu-se para o Brasil o príncipe regente, a rainha e toda a Coroa portuguesa, com a alta administração. Marcos Portugal permaneceu em Lisboa, embora os que vão ocupá-la sejam os inimigos do seu país. O que não o impediu de apresentar obra sua para Junot, no teatro São Carlos, e compor uma cantata para o aniversário do príncipe regente D. João, seu protetor, o futuro D. João VI: *La speranza o sia l'augurio di felicità*, cujo hino final (Hino do Príncipe) foi cantado muitos anos – em Portugal e no Brasil – como o hino oficial português. A transferência do compositor para o Brasil, em 1811, teria razões várias agindo nesse sentido: o esvaziamento de músicos capacitados em Lisboa, tanto quanto a perspectiva de um grande teatro de ópera no Rio de Janeiro e a constatação de que o príncipe regente não tencionava retornar tão cedo ao reino. Chegou Marcos Portugal ao Rio de Janeiro em torno de junho de 1811, acompanhado de músicos que se destinavam à Capela Real e Real Câmara e outros que se preparavam para ocupar um posto no Real Teatro do Rio de Janeiro, já em construção. A cantora Mariana Scaramelli, que em Portugal era intérprete contumaz das óperas de Marcos Portugal, o organista e compositor Simão Portugal, irmão e sombra de Marcos, e o bailarino Luiz Lacombe. Marcos Portugal foi recebido com todas as honrarias a que fazia jus sua fama de compositor e amigo do príncipe regente. Repetindo o feito de 1800, em Portugal (ao chegar da Itália e ser nomeado mestre da Capela Real de Lisboa e diretor do Real Teatro São Carlos), ao chegar ao Brasil foi logo indicado mestre de capela da Capela Real do Rio de Janeiro e diretor do futuro Teatro Real em construção. Os avisos expedidos à época pelo conde de Aguiar – documentos na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos – deixam claro o entusiasmo que causou a vinda do compositor português na “elite” portuguesa instalada no Brasil. Não foi muito fértil no Brasil a produção de Marcos Portugal. A música religiosa dominava o ambiente musical da colônia, não a ópera, gênero que tornara glorioso o seu perfil de músico na Europa. Marcos Portugal não teria como escapar a tal situação e compôs algumas peças isoladas: Te Deum, seqüências, salmos e missas para grandes ocasiões: *Ofício fúnebre pelo príncipe D. Carlos* (1812), *Ofício e Missa pela morte da rainha* (1816) e *Missa pela aclamação de D. João* (1818), pelo aniversário de D. Leopoldina. Por outro lado, Marcos Portugal foi atacado por doenças graves. Crises apopléticas (1811, cx. 12, pac. 3, doc. 16 e em setembro de 1817). Prezado pela família real, pela corte e pelos músicos portugueses

e italianos, não o era generalizadamente por toda a comunidade por seus ares arrogantes e extrema vaidade, que Marrocos definiu com a costumeira ferinidade. Surpreende Marcos Portugal não ter acompanhado D. João VI de volta a Portugal em 1821. Talvez a idade, a saúde, e as esperanças em D. Pedro, seu aluno, no Brasil. Torna-se-lhe difícil, porém, econômica e musicalmente a vida na capital do Reino Unido. Escapar-se-iam, em termos de conforto e sucesso, os privilégios do tempo do “rei velho”; chegará o momento – em 1828 – de assinar reivindicação coletiva de salários da Capela Real. Marcos Portugal terminará seus dias abrigado na casa da marquesa de Aguiar (Lavradio), onde vem a falecer em 17 de fevereiro de 1830. Não muito depois apresenta-se a viúva de Marcos Portugal – Joana Portugal – solicitando uma “pensão” a D. Pedro e recordando os serviços prestados ao imperador pelo compositor, seu mestre (Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos). Marcos Portugal foi enterrado no convento de Santo Antônio. Lá ficaram os seus ossos até que Manuel de Araújo Porto-Alegre colocou-os em uma urna (foto no livro de Jean-Paul Sarraute), posteriormente transferida para Portugal, e depositados na igreja de Santa Isabel, onde fora batizado.

137. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 4 avisos.

138. Visconde de Taunay, *op. cit.*, p. 104. O recuo do mestre de capela no pagamento prévio aos músicos não terá sido favorável à sua imagem. Poucas pessoas poderiam imaginar a realidade dos fatos nem a capacidade de construí-los. Ficava José Maurício diminuído perante os outros, e é possivelmente a mais poderosa razão para conduzi-lo à falência nervosa e econômica, concorrendo para afastá-lo dos caminhos da competição artística – que de qualquer modo seria desigual – na vida da Real Capela.

139. O visconde de Taunay (*op. cit.*, p. 17) descreve a cena: José Maurício, chamado a tocar ao cravo uma sonata de Haydn no encontro com Marcos Portugal, chegado às vésperas, recebe no fim da execução o abraço deste e ouve as palavras ditas com entusiasmo: “Belíssimo! És meu irmão na arte; com certeza serás para mim um amigo.” À página 32 do seu livro, Taunay assinala a fonte dessas informações com palavras que vão transcritas a seguir:

O episódio que deixamos em começo narrado, e em que figuraram José Maurício e Marcos Portugal, foi-nos narrado, com toda a minúcia e vivacidade de colorido, por ilustre testemunha quase de vista – meu pai, o Barão de Taunay.

140. A identificação das três missas compostas para o dia “7 de março” nos anos de 1809, 1810 e 1811 tem desafiado os esforços aplicados nesse sentido. A busca – especialmente orientada entre as não datadas – fixou-se entre aquelas que apresentam linguagem peculiar à fase, com as inovações que as vinham marcando desde 1808: proporções, fugas, concertantes, solos que não deixam dúvida sobre a época e a natureza de seus intérpretes.

141. Nove solistas – alguns dos quais chegados no mesmo ano, com Marcos Portugal – exibem na partitura autógrafa suas possibilidades técnicas: o “Sr. Cicconi” (soprano), o “Sr. Gorif” (contralto), “Padre Paula” (baixo), o “Sr. José Inácio” (soprano

*primo*), “Sr. Figner” (tenor “*di concerto*”), “Sr. Porto” (*basso “di concerto”*), “Sr. Pe. Lúcio” (*basso “di ripieno”*).

142. Os problemas do Senado da Câmara corriam paralelamente aos da Real Capela mas eram, como sempre, de natureza financeira. O mandado de pagamento da festa de São Sebastião de 1811 foi expedido no dia 30 de janeiro (L<sup>o</sup> 16-1-46, p. 177) e importou em 128\$000, parte do seu ordenado e “do que se lhe dá da festa de S. Sebastião e seu oitavário”. O “resto do ordenado” seria objeto de um mandado de 22 de janeiro de 1812 (L<sup>o</sup> 16-1-46, p. 203), com despacho de 18 de setembro de 1811 e procedia “das músicas que fez nas festas do mesmo Senado”. (Obs.: a autenticidade do documento deve ser posta em dúvida. O “José”, tabelião que subscreve o documento, no impedimento do Senado, não é o Pires Garcia). Na aparente pouca fidelidade do documento parece embutir-se uma omissão, ou inverdade quanto à data do despacho citado: 18 de setembro de 1811. A data é demasiadamente próxima do dia 6 de setembro, e sua angustiante “relação de obras” em que o compositor encerra sua missão de compor para a Capela Real, para que se possa pensar em coincidência de datas.

143. Não é fácil avaliar-se a contribuição de José Maurício para a Irmandade nesses onze anos, sem incorrer em repetições que não correspondam à verdade. A repetição dos mesmos títulos – ou aproximativos – em anos seguidos pode levar a interpretar como novas composições todos os títulos lançados nos livros de despesa. A opção seguida representa os registros colhidos no artigo “A presença de José Maurício na Irmandade de São Pedro”, de Jaime Diniz (publicado em *Estudos mauricianos*, op. cit., p. 41) e sumarizados:

“Ao P. M. da Capella José Maurício da Muzica das Vesperas e dia do Santo Patriarcha.”

Anos 1799,1800,1801,1802,1803,1804,1805 (Ao Pe. José Maurício, da Música), 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811.

- 6 Novenas: 1801, 1802, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810.
- Te Deum: 1801,1802,1804, 1806, 2 Te Deum em 1808, 2 Te Deum em 1809 e 2 Te Deum em 1810.
- Da Música das Domingas da Quaresma: 1806, 1807, 1808, 1810.

“Ao P. M. da Capella José Maurício da Muzica das Vesperas e dia do Santo Patriarcha.”

Anos 1799,1800,1801,1802,1803,1804,1805 (Ao Pe. José Maurício, da Música), 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811.

- 6 Novenas: 1801, 1802, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810.
- Te Deum: 1801,1802,1804, 1806, 2 Te Deum em 1808, 2 Te Deum em 1809 e 2 Te Deum em 1810.
- Da Música das Domingas da Quaresma: 1806, 1807, 1808, 1810.
- Da Música do dia geral da Irmandade: 1806, 1807, 1808.

Da Música da Semana Santa: 1806.

Missa de Cantochão em 5<sup>a</sup> feira santa: 1807.

Ao dito de Quinta-feira Santa: 1808.

Da Festa da Senhora da Hora: 1810, 1811.

Quarenta obras é o que representa a produção de José Maurício para a Irmandade. Deve-se pensar em obras desaparecidas. A exceção possível seria para “Música para Semana Santa”, registrada em 1806 (Lº 3, p. 135) que parece corresponder a um manuscrito sem nome de autor (Domingo de Ramos / Semana Santa), já identificado, restaurado e recolhido à igreja da Irmandade. (Igreja da Irmandade do Príncipe dos Apóstolos, Av. Paulo de Frontin, 566, Rio Comprido, Rio de Janeiro).

144. A referência aos 100\$000 encontra-se no documento (de “distrato”) de 6 de julho de 1812 (Arquivo Nacional, Lº de Notas do Iº Ofício, n. 206, fl. 41-2).

145. O *Qui sedes* avulso datado de 1808 (CT 76), incompleto, pode ter sido o primeiro recitativo escrito por José Maurício. Não foi localizada a parte de solista. A escrita primorosa das partes instrumentais – a flauta, brasileira, inspirada, dialogando com o clarinete – faz pensar em orquestração posterior à data lançada no manuscrito, que seria de missa composta em 1808. Fica a hipótese sem confirmação até o presente.

146. O tratamento polifônico idêntico nas duas fugas, e sua equivalência estrutural justifica apreciar-se apenas uma delas: o *Christe*. O sujeito é tonal e a mutação corretamente realizada. A exposição ocupa os quarenta primeiros compassos, aí incluindo doze de reapresentação do contrassujeito que separa as primeiras entradas soprano e contralto da réplica nas vozes masculinas. Um “episódio modulante” (comp. 41-99) precede a reexposição (comp. 99-125). Novo episódio modulante em *stretto* conduz ao pedal da dominante, com novas apresentações dos elementos temáticos até a coda final, tratada em grande aparato. Nos compassos que precedem a coda, a orquestra apresenta motivo de inspiração popular.

Impossível não evocar as circunstâncias que cercavam a composição dessas duas fugas em dezembro de 1810, obrigando a uma pausa para refletir sobre os problemas que levanta.

O padre José Maurício não poderia escapar a tudo o que se antepunha à sua liberdade de criador, o que significa agir e lutar contra o meio e contra o tempo, em grande parte desviado para outros afazeres menos dignos de nota: cuidar da burocracia da Capela e ocupar-se com a contratação de músicos. Se José Maurício, após o período que estamos focalizando, não teve condições de escrever outras fugas da mesma categoria compostas em fase tão difícil de sua vida, é preciso acreditar no seu depoimento a D. Pedro, em 1822: teria ficado “deteriorado até agora”. É a avaliação do paciente exprimindo quão fundamentalmente havia sido atingida a sua estrutura mental nesses anos de tortura. Depois de uma pausa nos trabalhos de composição, que se estendeu, praticamente, por todo o ano de 1812, José Maurício voltará a compor. Algumas obras desse novo período são das mais belas de sua carreira. Mas a composição de fugas em grande estilo não terá sido mais possível após 1811.

147. A causa provável da insólita convocação no início de 1812 terá sido a súbita doença de Marcos Portugal. Em 18 de setembro de 1811, um “aviso” foi mandado por D. João (a Roiz de Miranda) recomendando que “se acompanhasse Marcos Portugal ao Recolhimento do Parto por achar-se ele gravemente molestado”. Luís dos Santos Marrocos não hesitou em transmitir a informação para Lisboa, anunciando que Marcos Portugal tivera “um estupor”. (Carta de outubro de 1811).



148. AGERJ, Lº 16-1-46, p. 203. Este mandado abrangia o pagamento de todo um ano de trabalho, desde 30 de janeiro de 1811 (Lº 16-1-46, p. 177), quando o Senado mandou que se pagasse a José Maurício Nunes Garcia “a quantia de 128\$000, que procede do que se lhe dá da Música na Festividade de São Sebastião”. Nenhuma alusão ao pagamento dos músicos convocados.

Apoiada nas fontes mencionadas, pode-se presumir que em 1812 apenas duas obras são conhecidas:

*Moteto para os mártires* (Tamquam auram), CT 56.

*Moteto para o setenário das dores* (assinalado por M. P. Vasco). Pode corresponder ao CT n.74.

149. AGERJ, Lº 43-4-18, p. 95. AGERJ, Lº 43-4-18, p. 97.

150. A solução dos casos pendentes neste ofício arrastou-se por alguns meses, até novembro, quando o Senado concluiu, após as buscas internas, que os pagamentos anteriores – desde 1808 – “são respectivos aos *quartéis* dos seus ordenados ...” Confirma-se assim que jamais o Senado efetuara o pagamento aos músicos (que José Maurício fazia em grande parte com alunos) e que ao mestre de capela, após a chegada da corte, nada fora dado além do seu estrito ordenado, sem levar em conta que muitas festividades exigiam, para realce do evento, maior número de músicos, convocados e pagos por antecipação. É o que revela o já tantas vezes citado documento de 1822, a respeito deste assunto:

[...] era o Contador e pagador de toda a Orquestra, que se chamava de fora alem dos Muzicos da Real Camara para as Festas da Real Capela, o que lhe custava in menço trabalho.

151. Arquivo Nacional, Lº de Notas do Iº Ofício n. 206, p. 41 v/42.

152. Duas pessoas com o mesmo nome (pai e filho) atuavam na Capela. O pai, amigo de José Maurício, foi músico da Real Capela (1812) e serviu 28 anos. Foi copista de obras de José Mauricio. Além de testemunha, deu assistência no ato de resgatar a dívida em 1812. Um músico de nome Roiz Silva é apontado na *Enciclopédia portuguesa e brasileira* como o professor que teria dado continuidade aos estudos musicais do futuro mestre de capela, após os ensinamentos de Salvador José. Não foi comprovada a informação, que outras pessoas endossam.

153. O *Catálogo dos fundos musicais da biblioteca do palácio dos duques de Bragança*, em Vila Viçosa (Portugal), foi organizado pelo ilustre pesquisador José Augusto Alegria (Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, Lisboa, Portugal), que no levantamento desse repertório arrolou obras de Marcos Antonio Portugal.

154. Informa Jean-Paul Sarraute (*Marcos Portugal no Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979) que muitas das obras apresentadas no Rio de Janeiro não passavam de remanejamentos de obras antigas, compostas para as capelas reais portuguesas. Falta cotejo mais profundo entre essas peças para avaliar-se até que ponto se identificaria esse repertório às palavras lançadas nos manuscritos pelo compositor: “compostas de novo para a Real Capela do Rio de Janeiro”.

155. Não era um original composto para a cerimônia. Como em outros casos, era a orquestração de *Matinas de defuntos* para vozes com acompanhamento de seis órgãos, que o compositor escrevera em 1807 para Mafra (Jean-Paul Sarraute, *op. cit.*).

156. Padre João Jacques e Simão Portugal. O padre João Jacques, morto em 1853, foi capelão-cantor até a época da Capela Imperial e atuou igualmente como professor de música: órgão, piano, canto. Foi condecorado com a Ordem de Cristo.

Simão Portugal, que morreu em 1855 no Rio de Janeiro, foi compositor, regente, organista e sempre buscou um posto na Capela Real ou no Real Teatro São João: conseguiu sucessivamente alcançar seus desígnios. Depois de organista na Capela, pleiteou um posto no Teatro. Em 1830, foi nomeado por D. Pedro para o posto de mestre de capela deixado vago por morte do padre José Maurício.

157. Baxixa – Joaquim Felix Xavier –, pianista e organista, era natural de Lisboa (1775) e chegou ao Rio de Janeiro em 1811 (Arquivo Nacional, cod. 418, n. 1, p. 55) e no mesmo ano (11 de fevereiro) ingressou na Real Capela com 300\$000 por ano de ordenado. De gosto mais delicado no instrumento do que o padre José Maurício – é o que informa Adrien Balbi – e saúde precária, sofria das faculdades mentais, foi substituído em 1812 (13.II). Arquivo Nacional, cx. 12, pac. 2, doc. 53.

158. Citado por Sacramento Blake, *Dicionário biobibliográfico brasileiro*, v. V, p. 88.

159. Compor para os escravos-músicos de Santa Cruz – José Maurício continuará a fazê-lo em 1815 e 1818 – provoca uma indagação: o que representam no contexto de sua obra essas poucas partituras? De início necessariamente adaptadas ao desenvolvimento dos intérpretes, abrem caminho para futuras composições em outro nível, à medida que evoluía musicalmente o grupo: o *Bendito e louvado seja* (CT 12), o *Bendito* “mais pequeno e abreviado” (CT 13) de 1815, e três motetos, em 1818: *Moteto para as virgens*, *Moteto para os apóstolos*, e com muitos sinais positivos, o *Moteto* e a *Missa* para a “festa da degolação de São João Batista”, última obra a grande orquestra destinada ao conjunto, apresentada em “função da corte” na festividade em comemoração da data do mártir, grande devoção do príncipe regente.

160. Angelo Pereira: “Os filhos de El Rei D. João VI”, *apud* Benedito Freitas, v. II, p. 138.

161. Arquivo Nacional, cx. 12.

162. Dessa varanda foram feitos importantes pronunciamentos históricos da vida do país, como a declaração de que D. João aceitaria o projeto de Constituição que se elaborava em Portugal.

163. A retirada do material da Sé Velha utilizado na construção do teatro efetuou-se após a bênção do chão, medida necessária. Ainda assim, o povo desgostou-se com o que chamava de irreverência com o uso do material, interpretando como castigo os desastres ocorridos com o teatro, vítima de três incêndios.

164. Luiz Lacombe foi o primeiro de uma família voltada para a dança, como professores e bailarinos. Permaneceram no Brasil e representam, ainda hoje, destacadas figuras na área cultural, como escritores e administradores culturais.

165. No requerimento, datado de 26 de julho de 1813, Simão Portugal revela “que não há folha para instrumentistas por enquanto”. E que “como nesta corte ainda não se estabeleceu a referida folha do Teatro, em consequência do que passaram os instrumentistas a serem pagos pela folha da Casa Real, pede a remuneração dos serviços, que não são apenas de organista”. (Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-59, 10 ou 11-23-20).

166. Na verdade, poderiam ser outras as razões dessa ausência. Não se sabe se Marcos Portugal traria, na bagagem, obra inédita – preferência de D. João – pronta para ir à cena. O fato é que somente em 1814 Marcos Portugal emprestará seu prestígio ao Real Teatro São João com duas obras. Nenhuma inédita. Não julgaria o Teatro suficientemente categorizado para a apresentação de obra de sua autoria.

167. Bernardo José de Souza Queiroz era português de origem vivendo no Brasil. Em 25 de setembro de 1810, D. João concede-lhe pensão anual (Arquivo Nacional, Decretos sobre Fazenda, L<sup>o</sup> I, 1808-1821; IJJ<sup>1</sup>307, p. 90): “... faz mercê a Bernardo de Souza Queiroz de huma pensão anual de 240\$000, pagas aos quartéis pela “folha respectiva com a obrigação de fazer as composições de Muzica que lhe forem por Ordem minha determinadas.” O manuscrito da obra está na Escola de Música. Ernesto Vieira (*Dicionário de músicos portugueses*, Lisboa, Tip. Matos Moreira & Pinheiro, v. 2, p. 233) cita-o como brasileiro.

168. O libreto foi impresso à custa do autor (Arquivo Nacional, L<sup>o</sup> 6 e 7 de Avisos, 1813-1814). (Ver também L<sup>o</sup> 6, p. 64v e 110v e L<sup>o</sup> 7, p.51v, de 3.8.1814) com a resposta de D. Gastão à censura feita à sua peça pelo redator de *O Patriota* (L<sup>o</sup> 7, p. 62, de 27.8).

169. Teor da nota: “O Sr. Bap<sup>ta</sup>. não terá dúvida nem fará dificuldades em emprestar esta Novena P<sup>a</sup> a Igreja de São Pedro pois là he a m<sup>a</sup> Irmandade.” E insiste: “Com a declaração de sempre q. lhe pedirem p<sup>a</sup> a Festa de São Pedro, emprestalla pois he a m<sup>a</sup> Irmandade.” Difícil saber se a *Novena* foi ouvida na Irmandade; seu nome não é mais citado nos lançamentos da festa do apóstolo. Poderá ter sido apresentada com outro regente, é o que faz crer o pagamento a José do Carmo Torres Vedras, encarregado da música – *Novena, Te Deum* – na festa do santo patriarca em 1815.

170. A diversas repartições estavam subordinadas essas realizações, mencionadas com clareza e denominação diversas, de acordo com o Códice 54 do Arquivo Nacional: Repartição da Folha dos Oratórios do Paço (cod. 54, 1811, p. 304); Oratórios do Conselho da Fazenda (*idem*); Repartição da Fábrica dos Reais Oratórios (*idem*, p. 254). Outras fontes além do cod. 54 registram esses atos: L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>197; Decretos sobre Fazenda (L<sup>o</sup> 1, 1811-1812, p. 96); L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>307, p. 167. Incidiam, conforme o trimestre, em datas consagradas a determinados santos.

171. Novena de Santa Bárbara (1810)  
Ladainha de Nossa Senhora do Carmo (1811)  
Ladainha das dores de Nossa Senhora (1812?)  
Setenário das dores de Nossa Senhora (1809)  
Trezena de Santo Antônio

Novena do Sagrado Coração de Jesus (1812)

Novena de São José

172. As princesas estudavam música com Marcos Portugal. Em 1817 cantam para D. Leopoldina. E D. Maria Bárbara, mais tarde princesa de Espanha, fez muita música em companhia de Domenico Scarlatti e o *castrato* Farinetti.

173. Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup>43, p. 180 (Livro 350).

174. A partitura autógrafa da versão original está arquivada no Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, onde também são encontradas as partes avulsas, autógrafas, onde foi lançada a nota.

175. Arquivo Nacional, Decretos sobre Fazenda (Livro I, p. 95; e L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>307, p. 167). O Patrimônio para os Clérigos Pobres fora instituído graças à doação de casas à Irmandade de São Pedro para auxiliar os clérigos que não dispunham de recursos. Gesto devido ao sargento-mor, ou “intendente” – Alexandre Dias Rezende – falecido em 9 de agosto de 1812. Fora ele impedido, no passado, de ingressar na Irmandade de São Pedro “por ser homem de cor” (J. Diniz: “A presença de José Maurício na Irmandade de São Pedro dos Clérigos”, p. 61 dos *Estudos mauricianos*, Funarte, 1983). O patrimônio era administrado pela Irmandade, e assim explica houvesse o padre Perereca, tesoureiro da Irmandade de São Pedro em 1830 à época do falecimento do padre José Maurício, apresentado conta de 16\$000 com a “mortalha e condução dos finados”, gastos previstos no regimento da entidade.

176. A versão original, composta a seis vozes com acompanhamento de órgão, violoncelos e dois fagotes, tem 15 solistas: dois baixos, um tenor, duo de sopranos e quatro quartetos vocais do mesmo naipe: SSSS, AAAA, TTTT e BBBB (quatro sopranos, quatro contraltos, quatro tenores e quatro baixos). Os “quatro” funcionam como refrão, utilizando o “Verso” dos responsórios. Não será surpresa encontrar o nome de Francisco Manuel da Silva entre os sopranos. Aluno do padre José Maurício, cantou no coro da Sé como falsetista antes de ingressar no coro da Capela Real. Ao completar 25 anos de idade, alegando voz enfraquecida, Francisco Manuel pediu para ser timbaleiro, o que lhe é concedido. Dois anos mais tarde alcançou portaria para transferir-se para o naipe de violoncelos, onde atuou até 1831. A obra foi orquestrada, e provavelmente não pelo compositor, conquanto a orquestração haja conservado o arcabouço melódico lançado no original da parte de órgão. Tudo faz crer seja Francisco Manuel da Silva o autor da orquestração, como procedeu em várias obras do seu velho mestre no período em que foi mestre de capela da Capela Imperial (1842-1865).

177. Outro regente, amigo e compadre de José Maurício, José do Carmo Torres Vedras, passara a responder pela festa do patriarca. Não é seguro conseguisse executar a obra na igreja dos Clérigos.

178. Arquivo Nacional, cod. 528, v. 2, p. 68-70. Livro de Registro de Leis e Alvarás.

179. Informação prestada pelo padre Perereca (*op. cit.*, v. II, p. 474); colidindo com a *Gazeta do Rio de Janeiro*, que atribui a Fortunato Mazziotti a direção musical na cerimônia.

180. Padre Perereca, op. cit., p. 474.

181. Fontes para esses comentários: Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup>197, p. 124. E padre Perereca, op. cit., p. 523.

182. O padre Perereca (p. 488-505) descreve com minúcias todas as cerimônias.

183. Além da cerimônia que dizia do sentimento da coroa portuguesa, de D. João e da família real, muitas outras exéquias – solenes e suntuosas – foram realizadas no Rio de Janeiro e no interior do país. Entre cerimônias mencionadas na *Gazeta do Rio de Janeiro* e o padre Perereca algumas serão destacadas: a do Senado da Câmara (9 e 10 de junho), no convento da Ajuda; a do 3º Regimento das Milícias por empenho do coronel Fernando José de Almeida (17 de junho) e a da igreja de São Francisco de Paula, ambas regidas por Fortunato Mazzioti. A Irmandade de São Pedro dos Clérigos, em nome do clero, fez ofício “em tudo eclesiástico”: numeroso coro de sacerdotes em cantochão acompanhado a órgão e “regido pelos Cantores da Capela Real”. O padre Perereca, além da referência à “pompa exterior” das três ordens terceiras, ressalta apenas, para a do Carmo, ter sobressaído na “armação” e no “mausuleu”. A música – que era do padre José Maurício – não lhe mereceu referência. Não cita o regente. Entre os compositores ouvidos nessas cerimônias cabe destaque a Marcos Portugal pela importância do ato. Também Daví Perez é louvado, com o seu “nunca excedido ofício”, como escreve a *Gazeta*. No interior do país, a música de André da Silva Gomes acompanha a cerimônia na Catedral de São Paulo. Em Minas Gerais destaca-se, nas exéquias realizadas na cidade de São José do Rio das Mortes – atual Tiradentes –, o nome do mineiro citado na *Gazeta*: “Este ato se fez mais pomposo pela harmoniosa música a quatro coros, composta pelo raro engenho de Manuel Dias de Oliveira.”

184. Visconde de Taunay: “Esboçeto biográfico”, in *Missa de requiem*; partitura reduzida a órgão e vozes, por Alberto Nepomuceno, Rio de Janeiro, Casa Bevilacqua, 1896.

185. A divulgação da missa foi facilitada no momento em que a coleção Bento das Mercês foi adquirida, pela impressão reduzida a órgão pela Casa Bevilacqua, op. cit. Recentemente (1988), a editora alemã Hänssler (Stuttgart) imprimiu todo o material da *Missa*, inclusive as partituras. Duas gravações foram feitas até agora: a mais antiga, em 1958, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Associação de Canto Coral, regente Edoardo de Guarneri. Outra gravação nos Estados Unidos (Black Composer Series, v. 5), Coro e Orquestra Helsinki Philharmonia, regente Paul Freemann. O *Ofício*, muito tardio em fazer-se ouvir, teve a apresentação contemporânea também nos Estados Unidos, em 1978, sob a direção de Robert S. Prichard, com The Byrne Choir. No Brasil, em 1980 (sesquicentenário de morte do compositor), foi executado em São Paulo, sob a direção de Olivier Tony, com orquestra e coro do Teatro Municipal. O Rio de Janeiro somente em 1989 tomou conhecimento da obra, com a Orquestra Jovem, Associação de Canto Coral, regente Ernâni Aguiar.

186. Presses de l'Université Laval, Québec, Ed. Van de Walde, Tours, France, 1970, p. 84.

187. Veja-se o artigo de Ricardo Tacuchian sobre o assunto: “O *Requiem mozarteano de José Maurício*”, *Revista Brasileira de Música*, UFRJ, n. 19, 1991.

188. A *Missa de requiem* foi reorquestrada várias vezes: Sant’Ana Gomes (Museu Carlos Gomes). A mais significativa foi a de Francisco Manuel da Silva, feita no decorrer do segundo reinado (1842-1865), ocasião em que o autor, então mestre de capela, fez a reorquestração do *Ofício* e da *Missa* (cópia datada 1853/1854), acrescentando mais duas trompas, dois oboés e trombone, instrumentos não previstos pelo compositor, reescrevendo com aproximação as partes originais.

189. O autógrafo encontra-se em Lisboa, no palácio da Ajuda.

190. O inventário de Batista Lisboa conserva-se no Arquivo Nacional (Caixa 289, nº 3543, Juízo da 3ª Vara Cível). Atuaram no levantamento da coleção Francisco da Luz Pinto e Manuel Francisco Chaves.

191. O registro das Despesas da Ordem Terceira com o *Ofício* (Livro 63, p. 201) mostra que Batista Lisboa recebeu pelas exéquias 184\$960. E ainda ganhou “da Mesa” 40\$000 de gratificação pela “demonstração de zelo como se portou na direção de muitas coisas”. Segue relação de alguns itens da relação de despesas:

Oração Fúnebre .....	64\$000
Armação .....	204\$000
Importância paga pela música do <i>Ofício</i> .....	184\$960
Tinta e pregos .....	50\$000

Centralizava-se, pois, nas mãos do irmão andador da Ordem a responsabilidade pelos pagamentos; desde os 50\$000 para “tinta e pregos” ou 64\$000 de mosenhor Narciso, orador, até os 184\$960 “pela música do *Ofício*”. Lamentavelmente, faltam recibos, mas os manuscritos autógrafos documentam a trajetória seguida após a cerimônia.

192. Não era novidade nas relações entre o padre-mestre e a Ordem Terceira o caminho tomado pelos manuscritos dessa *Missa*. A certeza da cerimônia por D. Maria I com a música de José Maurício partiu, na realidade, dessa constatação. O *Ofício* e a *Missa dos defuntos* representariam simplesmente um elo a mais nessa engrenagem.

193. Fortunato Mazziotti (14.6.1782 – Rio de Janeiro, 1855) já era compositor quando veio para o Brasil, logo indicado para a Real Capela (Arquivo Nacional, p. 2, doc. 13). Seus irmãos Carlos Fazziotti e João – valente tenor – também fizeram parte da Capela. Fortunato apegou-se aos serviços de Marcos Portugal, certamente julgando ser o caminho mais rápido para vencer. Dirigiu obras deste em ocasiões solenes. Sua estrela começou a crescer quando participou da regência na missa de réquiem pelo príncipe D. Pedro Carlos, em 1812. Dirige duas vezes, por ordem do Senado, em São Francisco de Paula e na Ajuda, o *Ofício* e *Missa* de Davi Perez, exéquias pela rainha. Em 1817, dirigirá a missa comemorativa do dia “7 de março”. As exéquias de D. Maria representam o grande momento na carreira de Fortunato Mazziotti. Em junho já era apontado na *Gazeta* como “compositor a serviço de S. Magestade”, e em julho foi nomeado mestre de capela.

194. Compunha a Missão Artística Francesa um grupo de pessoas diversamente especializadas, chefiadas por Henri Lebreton, que por motivos políticos desejavam deixar a França. Seguem os nomes dos mais representativos artistas e sua qualificação: Nicolau Antonio Taunay, pintor; Augusto Maria Taunay, escultor; João Batista Debret, pintor; Augusto Henrique Vitor Grandjean de Montigny, arquiteto; Simão Pradier, gravador; Francisco Ovide, mecânico.

195. Afonso de Escragnolle Taunay, em 1929, no prefácio do livro.

196. Não se sabe do destino dessas partituras.

197. Visconde de Taunay: *Uma grande glória brasileira* – José Maurício Nunes Garcia (São Paulo, Melhoramentos, 1830). O livro do visconde (1876-1899) foi publicado após a morte do autor por seu filho, Afonso de Escragnolle Taunay (1876-1935), baseando-se nos artigos escritos pelo pai em jornais e revistas do século XIX: *Brasil Musical*, *Revista Brasileira* (1896). *Jornal do Commercio* (1896 a 1898). Outro livro do visconde tem por título *Dois artistas máximos*, Carlos Gomes e José Maurício e foi publicado pela mesma editora.

198. O movimento teve início aos 21 de dezembro de 1872, após ouvir a *Missa do Espírito Santo*, que dava início aos trabalhos parlamentares, uma das missas de José Maurício. O fato vem relatado no já citado livro de Taunay e, com maiores minúcias, nas *Memórias* do mesmo (Biblioteca do Exército, Edit., 1960, p. 406). Fica-se conhecendo a figura humana de Bento das Mercês, homem “já velho, com a cara vermelha descorada e muito raspada, grandes óculos de prata, cabelo à escovinha, pesadão no todo, de casaca, calças brancas e sapatos de entrada baixa ornados de fivelas à antiga, uma figura de aquarela velha do século XVIII, numa palavra, o Bento das Mercês com quem tanto me dei depois”. Após o agitado diálogo entre o deputado e o músico da Capela Imperial, Bento das Mercês “seguiu adiante, arrastando os pés”. Taunay ativou a compra pelo governo, no que foi ajudado por Pandiá Calógeras, autor do projeto de aquisição do acervo de Bento das Mercês, a coleção de obras do padre José Maurício: autógrafos, cópias únicas, cópias por ele mesmo levantadas, formando um todo de altíssimo valor, legado em testamento às suas cunhadas Veridiana Carolina e Peregrina Belarmina e à sua afilhada Gabriela. A transação administrativa da coleção fez-se em nome desta, já Gabriela Alves de Souza, e foi adquirida por 12:000\$000 (doze contos de réis). Encaminhada para o então Instituto Nacional de Música, ainda é, hoje, na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a mais importante coleção de manuscritos de obras do padre José Maurício.

199. Neukomm desembarcou no Rio de Janeiro a bordo do Hermione, em 30 de maio. Com ele chegou o escritor, pintor e botânico Augusto de Saint-Hilaire. Músico de excelente formação, aluno dos irmãos Haydn, apesar de sua categoria, Neukomm não logrou fazer-se ouvir em grande estilo na Real Capela. Cumprindo a portaria de D. João (Arq. Nacional: Decretos sobre Fazenda, Lº I, p 183v e Lº IJJ<sup>1</sup>317), Neukomm deu aulas de música ao príncipe D. Pedro.

Também D. Leopoldina foi sua aluna, assim como Francisco Manuel da Silva, que com o aluno de Haydn tomou aulas de contraponto. O músico austríaco trouxe mo-



vimento nos meios interessados, dando a conhecer obras que recebia da Europa. Numa dessas ocasiões, na casa do marquês de Santo Amaro, lembrou Neukomm a Porto-Alegre a ocasião em que os dois se encontraram em Paris (“Idéias sobre Música”, *Niterói, Revista Brasileira de Ciências, Letras e Artes*, Paris, Duvin, Fontaine, 1837). Neukomm lamentava a sorte do artista no Brasil, vivendo com tão escassas possibilidades artísticas, e julgava José Maurício um autodidata. Refere-se também à missa por ele composta e jamais ouvida.

Em 1818, Neukomm é afetado por uma enfermidade que o mestre da Academia Médico-Cirúrgica, Manuel Luis Alvares de Carvalho, diagnostica em 18 de março como “*phytsia nervosa*” (Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C, 46, 15 e II – 2 – 10,15). Apesar de aconselhado a procurar clima mais ameno – Rio Grande do Sul – Neukomm permanece no Rio de Janeiro até 1821.

200. O visconde de Taunay refere-se à cena: Neukomm, entrando na Real Capela, encontra José Maurício executando ao órgão a sua música. Abraçaram-se emocionados sem nada dizer.

201. Arquivo Nacional, cod. 528, v. 2, p. 109.

202. Marcos Portugal jamais compôs ópera inédita para o teatro da cidade onde viveu tantos anos. Não teria suficiente apreço pela cidade, pelo teatro, nem pelo público presente aos espetáculos do Real Teatro, embora dele participasse seu augusto protetor D. João VI. A atuação de Scaramelli e cantores brasileiros anteriormente ativos no Teatro Régio é assinalada no libreto: João dos Reis Pereira, Luiz Inácio, Geraldo Inácio e outros músicos, atraídos para o Rio de Janeiro, à medida que se tornava mais forte a vida profissional dos artistas nos quadros do teatro. Assim chegaram os Piacentini (Fabrício e Elisa), Nicola Majoranini, Isabel Ricciolini, Madame Toussaint, Paulo Rosquelas (violinista, concertista, compositor), Miguel Vaccani, Salvador Salvatori; culminaria com a vinda de Gianfrancesco Fasciotti, o mais credenciado entre os *castrati* que vieram para o Brasil.

203. D. Leopoldina, princesa, foi educada dentro de severos princípios religiosos. Chegando ao Brasil, pautou sua vida e sua conduta na moldura dos hábitos austeros de sua formação. Trouxe-lhe desgostos e contraste com a vida no Brasil. Voltada para estudos intelectuais, especialmente a Botânica, preparou-se D. Leopoldina para o casamento com D. Pedro, intensificando seus estudos musicais, o que pôs em prática depois de casada, fazendo música de câmara com D. Pedro no Paço de São Cristóvão. O reconhecimento de suas aptidões como musicista participante, vivendo numa corte onde a música era praticada sob o interesse permanente de D. João VI e de D. Pedro, fica sem explicação não haja partido de sua pessoa qualquer referência expressa ao padre José Maurício, a quem não terá faltado oportunidade de conhecer. Especialmente por não ser do seu agrado o estilo de Marcos Portugal, como se deduz de suas palavras na carta em que oferece ao pai o *Te Deum* composto por D. Pedro. Nesta carta, D. Leopoldina acrescenta à guisa de escusa pelo estilo do príncipe: “que é culpa do seu professor” (Carlos Oberacker Jr., *A imperatriz Leopoldina, sua vida e sua obra*; Conselho Federal de Cultura e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1973). Na mesma linha, talvez movida pelo temor de desagradar à família que passara a ser sua, ou por excessiva

discrição diante dos conflitos de opinião entre os que a cercavam, pode-se admitir que D. Leopoldina estivesse aludindo *in pectoris* ao padre-mestre ao dizer que “os que têm talento não são premiados” (*idem*). Não se pode esquecer que seu compatriota Neukomm também não alcançou grandes vantagens na corte do Rio de Janeiro, além das que lhe haviam sido concedidas por D. João à época de sua chegada, em 1816.

204. Arquivo Nacional, Seção Ministérios, L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>160, livro 9<sup>o</sup>, e L<sup>o</sup> de Avisos, fl. 175. As casas “de Aposentadoria” a que se refere o aviso representam uma rotina criada com a vinda da corte para o Rio de Janeiro, face à dificuldade de encontrar residência para tantos forasteiros em uma cidade despreparada para isso. O morador – proprietário ou não – era afastado da casa, por ordem do príncipe regente, para ser cedida aos recém-chegados. Problemas sem fim foram criados com o sistema. Muitos músicos beneficiaram-se dessa lei que lhes favorecia habitação à custa da Coroa.

205. É impressionante o número de vezes que o padre José Maurício trocou de residência. Desde a informação de seu aluno Bonifácio Gonçalves, que o conheceu na Freguesia da Sé, “onde sempre o vi morando”, registram-se: rua da Vala onde nasceu; rua Detrás do Hospício (1792); rua das Marrecas (1795); novamente rua Detrás do Hospício; rua dos Inválidos (1816); rua de São Jorge (1817); rua do Lavradio; Segunda Travessa de São Joaquim; rua Detrás do Hospício e rua do Núncio (1830), onde morreu.

206. Otávio Tarquínio de Souza. *A vida de D. Pedro I*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 3 v., v. 1, p. 98, (Coleção Documentos Brasileiros).

207. Erdmann Neuparth, ex-soldado de origem alemã, combateu como mercenário nas tropas de Napoleão. Findo o trabalho no Rio de Janeiro, permaneceu na cidade, agregado, como outros músicos do conjunto, à música das reais cavalariações. Retornou a Lisboa em 1821 com Ziegler, músico do conjunto, onde fundou uma casa de música, também editora, que tomou o seu nome e hoje é a Casa Valentim de Carvalho, no Rocío.

208. Taunay (*op. cit.*, p. 119) acrescenta: teriam desaparecido da casa do compositor no dia do seu falecimento, com outras obras teóricas recentemente terminadas. Uma cópia enriquecia em Portugal, no século passado, o arquivo do conde de Farrobo, mas não se conseguiu localizar.

209. Porto-Alegre, *Estudos mauricianos*, Funarte, p. 26.

210. Nem a autoria do texto é conhecida, embora haja sido muito repetida, à época, no Rio de Janeiro, uma obra de título igual, da autoria de Guillelmo de Guillelmi (partitura no palácio da Ajuda); seu assunto gira em torno dos acontecimentos do casamento de uma jovem com um velho que faria “o favor de morrer para deixá-la livre de escolher outro marido”. Como se vê, nada menos adequado a estimular a sensibilidade musical do padre José Maurício.

Outro libreto, *Le due sorelle*, se refere à história de duas moças que se recolhem ao convento e após muitas confidências descobrem que tinham amado, ambas, o mesmo homem.

211. Taunay, op. cit., p. 97.

212. O destino dos manuscritos será discutido mais adiante. Não antes de aludir a um anúncio, datado de 26 de agosto de 1834, no *Jornal do Commercio*, referente ao material musical, colocando à venda uma caixa de músicas de Marcos Portugal. Suas composições espalharam-se abundantemente por Minas Gerais, e não seria milagroso encontrar um dia a ópera do padre José Maurício.

213. Palavras ditas em Paris a Manuel de Araújo Porto-Alegre, publicadas na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1856 (tomo XIX, 3º trimestre, p. 354-69).

214. As jaculatórias são orações curtas, cantadas geralmente em vernáculo. De caráter simplório, frequentam as novenas, trezenas, setenários, com melodias e textos diferentes. O exemplo oferecido a seguir mostra o caráter popular de uma das 45 jaculatórias da autoria do padre José Maurício.

215. Aos interessados nas minúcias dos trabalhos dessa restauração, vale uma consulta aos livros já citados de Benedito Freitas sobre a Fazenda (v. 2, p. 131 e seguintes), que têm como fonte primária os livros de Registro de Ofícios e Portarias da Superintendência da Real Fazenda, nos anos 1817-1818.

216. Difícil localizar a misteriosa data da enfermidade de Marcos Portugal, assinalada em 1817, no momento em que o seu nome está vinculado a realizações musicais de importância. Em 5 de novembro, a chegada de D. Leopoldina, quando ele dirige a *Bênção nupcial*; dois dias depois, *Laugurio di felicità*, na Real Câmara; no dia 8 de novembro sua ópera *Mélope*. Em 22 de janeiro de 1818 dirige a missa do aniversário de D. Leopoldina; 5 e 6 de fevereiro, são dias de festa da Aclamação de D. João, com *Missa da aclamação* e o *Te Deum* dirigidos por ele. Ainda no decorrer do ano dirige em regozijo pelo casamento de D. Pedro. A doença, ao que parece, deixou-lhe sinais, que Marrocos comenta: “Marcos Portugal teve uma espécie de estupor, que o deixou lesado de um braço.”

217. O *Moteto*, incompleto, está conservado na Escola de Música (reg. 31.335), com 12 partes instrumentais (cordas, sopros, metais) e uma parte autógrafa de timbales. Material sem nome de autor, entrou na biblioteca após a coleção de Bento das Mercês. Construído em forma de responsório, como os demais motetos para ofertório das missas, em três movimentos: *allegro spiritoso*, *allegretto*, *andantino*.

218. Portaria lançada no Livro de Registro de Ordens e Portarias 1817-1818, folha 72, da Superintendência da Real Fazenda de Santa Cruz. Transcrita no livro de Benedito Freitas, *Santa Cruz, fazenda jesuítica, real e imperial*, 1987, v. 2, p. 146.

219. Visconde de Taunay, op. cit., p. 118.

220. M. A. Porto-Alegre, *Estudos mauricianos*, Funarte, p. 27.

221. Arquivo Nacional, Lº IJJº165, p. 35v. Villanova Portugal comunica a Loulé, em 29 de agosto, que o rei

houve por bem reabilitá-lo, concedendo-lhe as honras, mercês e bens gozados pelo Marquês quando no real serviço, ficando em esquecimento e sem efeito a sentença contra V. Excia. proferida. E me ordena que assim faça constar a V. Excia. para sua inteligência e para que se ache hoje presente na Festa que se há de celebrar na Capela da Real Quinta da Boa Vista.

222. Adriano, um dos filhos do barão, desenhista e pintor de talento, integrou a Missão Langsdorff, na viagem ao interior do Brasil. Desapareceu, afogado, nas águas do rio Guaporé. Sua primorosa obra documental foi recolhida com os restos da Missão e enviada para a Rússia. Resgatada há alguns anos, foi parcialmente publicada.

223. Lançamento no Livro 63, p. 223 (José Maurício ofereceu a *Missã* à Ordem). A ideia de que pudesse caber a Batista Lisboa, diretor de música do Carmo e professor de música pela Irmandade de Santa Cecília, a regência nas cerimônias do Carmo não condiz com a figura do funcionário que vendia “bentinhos” no Domingo de Ramos. Muito menos o seria para enfrentar a direção de grandes obras como a *Missã de requiem* de 1816, onde o nome do padre José Maurício nem aparece.

224. Pedro Teixeira de Seixas, morto em 1832, brasileiro, compositor, violoncelista (Real Câmara, Real Teatro S. João), professor pela Irmandade Santa Cecília. Ao morrer, muito moço, o *Brasileiro* (n. 43, p. 3) escreveu: “A música sofreu uma perda considerável.” “Segui o gosto de Rossini.” Deixou várias obras: *Coroação* (mi bemol?), *Novena do Espírito Santo* (fá), *Te Deum* (lá), *Credo* (dó). Em 1818, compôs *O prodígio da harmonia* ou *O triunfo do Brasil* para um bailado de Luís Lacombe. Existem músicas suas em Campinas, São João del-Rei, Ouro Preto (Museu da Inconfidência).

225. Não terá sido sem razão que em 1809, na partitura de *O triunfo da América*, o compositor adverte o copista: “O Sr. Mariano que cosa esta (partitura) junto com o outro *Quaderno* deste Drama.” E ainda outro recado: “O Sr. Copista que copie por Extenso e seguidamente esta repetição do Coro (pois hê muito pequena) para evitar-se qualquer confusão que possa haver.”

226. Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup>159, p.76. Outros registros sobre o assunto: Arq. Nac. cx. 12, pac. 3 (F.M. Chaves); Livro IJJ<sup>1</sup>158, p. 153.

227. Padre Perereca, op. cit., p.724.

228. T. von Leithold e L. von Rango. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*, tradução de Joaquim de Souza Leão Filho; São Paulo, Nacional (Brasiliana, v. 238; dir. Américo Jacobina Lacombe).

229. O flautista francês era Pierre Laforge, mais tarde dedicado à impressão de música brasileira. O violoncelista era Policarpo

[...] que executou uma ária do *I Tancredi* e um adágio, sozinho, com tal emotividade e expressão que, sem exagero, acreditei estar ouvindo o Maestro Romberg. Informando-me sobre esse homem vim a saber que é meio demente.

230. O casal Toussaint retornou à Europa em [?]. Mas a família Lacombe – Lourenço, André, Emílio (e sua mulher, cantora que atuara no São Carlos de Lisboa e fazia

parte do quadro do Real Teatro São João) – dava aulas de dança na rua do Conde e fixou-se no Brasil, onde deixou ilustre descendência de intelectuais e professores, escritores e diretores de instituições de grande projeção cultural, ainda hoje em ação.

231. Transcrição do original alemão, publicado no periódico vienense (no texto, tradução de Marilda Cavalcanti):

Rio de Janeiro. Die Korporation der hiesigen Musiker (auf portugiesisch Irmandade, eine Art religiöser Verbindung) feyert jährlich das Fest der heil. Caecilia, dem einige Tage darauf eine Messe zum Andenken der während dem Laufe des Jahres verstorbenen Musiker folgt. Zu diesem Ende haben einige Mitglieder dieser Korporation, die Sinn für bessere Musik haben, für die letzte Caecilia – Feyerlichkeit Mozart's Requiem vorgeschlagen, welches auch letztverflossenen December in der Kirche do Parto von einem zahlreichen Orchester aufgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte der Kapellmeister der köniql. Kapelle Hr. José Mauricio Nunes Garcia übernommen.

Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegen gearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank der hiesigen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner zu grossen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bey dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird. Er hat um so mehr die gerechtesten Ansprüche auf ehrenvolle Auszeichnung, da seine Bildung bloss sein eigenes Werk ist. Geboren in Rio de Janeiro, wurde er in der Folge im bischöflichen Seminarium dieser Stadt aufgenommen, wo er nach vollendetem Studium die Priesterweihe empfing und endlich als Kapellmeister bey der bischöflichen Kapelle angestellt wurde. Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der köniql. Kapelle, welcher er, seiner zerrütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht.

Vor dem Requiem wurden die Nocturnen aus dem Officio Defunctorum, von David Perez\* in Musik gesetzt, gesungen. Diess Werk besteht aus mehreren Arien, Duetten, Chören etc. Die meisten dieser Sätze sind mit der dem Kirchenstyl angemessenen Würde geschrieben. Von mehreren Chören wurde die Bewegung viel zu rasch genommen, welches ich überhaupt hier bey Aufführung mehrerer Werke dieses Meisters bemerkt habe. Die Tradition dieser Werke ist, wie es scheint, verloren gegangen. Besonders unangenehm wirkte auf mich ein Chor in D dur, dessen triviale Trompeten – und Hörner-Gänge bey der raschen Bewegung mich an jene Trompeter-stückchen erinnerten, mit den man die in Karlsbad ankommenden Bade-Gäste vom Thurm herab begrüsst.

Die Aufführung des Mozartischen Meisterwerkes liess nichts zu wünschen übrig; alle Talente wetteiferten, um den genialen Bremdling Mozart in dieser neuen Welt würdig zu empfangen. Dieser erste Versuch ist in jeder Hinsicht so gut gelungen, dass er hoffentlich nicht der letzte in seiner Art seyn wird.

Neukomm.

232. Porto-Alegre (*Estudos mauricianos*, Funarte, *op. cit.*, p.27): José Maurício “queixava-se da versatilidade dos seus companheiros d’arte, que esqueciam os velhos mestres para darem a Rossini o cetro da arte musical. Levado de indignação começou a

desfiar as óperas do Cysne de Pesare, a despir essas criações melódicas, essas belezas harmônicas e a mostrar a sua origem”; em determinado ponto, parou e disse: “não, isto é novo, isto é sublime; é um homem imenso, é um gênio que há de ir longe.”

233. O hábito de empregar motivos de outros compositores não é estranho nem surpreendente na história da música. Praticaram-no compositores de várias categorias, inclusive grandes de todos os tempos. São conhecidas as composições de Vivaldi e Couperin, revividas na obra de J.S. Bach. Haëndel não foi mais discreto.

Antes do século XVIII, procedem da mesma forma: Orazio Vecchi emprega em *L'Amfi parnasso* uma canção já trabalhada por outro compositor – Cipriano de Rore –, este repetindo um terceiro, como se se tratasse de melodia anônima sem que tenha perdido a identidade.

Já no século XIX, os que assim procediam lançavam o *d'après...*, procurando justificar transcrições próprias, às vezes com caráter de homenagem.

234. A *Missa mimosa*, que Maciel não registra – somente Miguel Pedro Vasco que lhe atribui data de 1820 – é vítima da infidelidade de copistas e arranjadores. Entre os últimos, Miranda Machado, que foi da Catedral no fim do século XIX. Não é possível avaliação exata da obra – notadamente nos trechos destinados a solo – em qualquer das cópias existentes – Escola de Música, Museu Carlos Gomes e as dos arquivos de São João del-Rei – segundo o pensamento original do compositor. Na versão mais confiável, a do Museu Carlos Gomes, a cópia terá tido o apoio em partes avulsas do Rio de Janeiro: a flauta, com rubrica Bapta. e o “basso instrumental”, parcialmente copiado da parte do copista João Antônio, também com trechos solísticos substituídos (*Laudamus*, *Qui sedes* e *Quoniam*; o *Domine Deus*, a 4, copiado).

235. Visconde de Taunay, op. cit., p.103.

236. Idem, p. 96.

237. Aumentos concedidos por D. João em momento de entusiasmo, caso de João dos Reis Pereira, que passou a receber 5\$000 por mês em determinada atuação, ou os aumentos gerais, distribuídos pela Aclamação, quando cada músico recebeu 25\$000.

238. Visconde de Taunay, op. cit., p.103.

239. Idem, p. 96.

240. Peça de bom gosto, posteriormente modificada pelo dr. Nunes Garcia, que substituiu o retrato de D. João, em esmalte, pelas suas iniciais. Exibida no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano do sesquicentenário da morte do compositor, na pequena mostra organizada pelo Arquivo Nacional, que elaborou uma ficha técnica de tabaqueira: “... peça francesa, mas o alto relevo trabalho brasileiro; o ouro, de coloração diferente do todo da caixa, e os brilhantes lapidação brasileira. A inscrição circunscrita pelo “alo, portanto, é trabalho posterior”. A tabaqueira foi conservada por D. Judith Goulart, afilhada do dr. e filha de seu amigo dr. Inácio Goulart. Juntamente com um par de fivelas de sapato que pertenceram ao padre José Maurício.

241. Conservado na Escola de Música sob registro 3493-2609, o volume é proveniente do Imperial Conservatório de Música – extinto em 1891 – e foi registrado, por

Leopoldo Miguez, no Livro I, aberto em 2 de janeiro de 1891, com registro lançado às páginas 113, em 1893. (Como se vê, antes de ser comprada a coleção de Bento Fernandes das Mercês).

Antes do Imperial Conservatório, o *Compêndio* teve outro proprietário, cujo nome vem lançado na página-título: “Pertence a Jm d’Almeida”, nome de um violinista da Real Câmara.

**242.** A viabilidade de não ser a única obra teórica de sua autoria é levantada em artigo publicado no *Jornal do Commercio* de 18.1.1840 sob o título: “A linguagem da música”, onde se comenta: “Deus fale na alma de José Maurício, que foi o homem que melhor compreendeu a metafísica da Música Eclesiástica. Diz este grande homem, no prólogo de sua *Arte da Musica*: ‘um ouvido de páu supõe um coração de pedra’”. Se o padre José Maurício Nunes Garcia não escreveu estas palavras em livro seu, é difícil saber. É um título a mais e bastante aproximado do que vem citado na “alegoria” do filho: “Elementos d’Arte da Música”. Não foi encontrado, porém, nenhum exemplar.

**243.** A portaria que regulava o assunto tem data de 27 de julho de 1821, e refere-se ao pagamento “dos pensionários do Real Bolsinho no corrente ano”. A mesma portaria anunciava “outras relações”, onde eram visados, entre outros, “os músicos da Real Câmara ou Capela que, tendo pingues ordenados têm também vencimentos pelo Bolsinho e se lhes pagará vindo incorporados nas escrituras dos seus contratos, que deverão apresentar”.

Para José Maurício, a perda do benefício significava que tinha fim o que lhe era dado para alimentação (vide nota 102), convertida em 32\$000 mensais por não suportar a insolência com que era servido na Ucharia.

Trinta anos mais tarde, o dr. José Maurício mostrava quão vivo era o seu ressentimento diante dessa injustiça, e escrevia ao ensejo da inauguração da estátua de D. Pedro no Rocio (p. 39 dos *Apontamentos biográficos*): “Oh! essa estátua eqüestre não me fará comemorar o reinado de um príncipe que tão surdo foi aos gemidos de um velho servidor de seu Augusto Pai.” D. Pedro terá dado um único sinal de apreço ao velho mestre de capela com a possível encomenda das *Matinas de Nossa Senhora do Carmo*, em 1824. Alívio à sua miséria, nunca lhe proporcionou.

**244.** D. Pedro de Alcântara de Bourbon e Bragança (12 de outubro de 1798 – 24 de setembro de 1834), primeiro Imperador do Brasil, nasceu em Portugal, no palácio de Queluz, onde veio a morrer, no mesmo quarto de “Don Quixote” em que nasceu. A personalidade acima de tudo política que o dirigia desajudou-o nos estudos, mesmo nos de música, arte para a qual era dotado com reais qualidades. Teve professores de música: Marcos Portugal, com quem estudou antes da família real vir para o Brasil – que se pode reconhecer o responsável pela sua formação – e após 1811, quando o compositor português veio para o Brasil. Mais tarde Sigismund Neukomm deu-lhe aulas de contraponto, mas refere-se à pouca assiduidade do aluno. O músico que nele existia foi utilizado politicamente, e assim D. Pedro impôs-se como o compositor do momento. São de sua autoria as composições ouvidas nas comemorações dos grandes momentos históricos; já o fora em 1821, quando chegou ao Brasil a notícia da chega-



da a Portugal de D. João. Nessa ocasião, ele escreveu ao pai, dizendo-lhe da festa na Capela Real, e que fora ouvido o *Te Deum* “de m<sup>a</sup> autoria” (Tarquínio de Souza, *A vida de D. Pedro*, v. 2).

245. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, II, 34, 28, 34.

246. Outros músicos da Real Câmara, como Manuel Joaquim Correia dos Santos, Aleixo Borch, Joaquim de Almeida, Pedro Teixeira de Seixas, José Joaquim Silva desejavam “enquadramento” na Capela. (Doc. 10, 26.08.1822).

247. Cena relatada pelo visconde de Taunay, op. cit., p. 110:

Havia o nosso artista improvisado tanto e sem descanso, que uma vez entrando no coro da então já Capela Imperial, parou na porta e perguntou a um discípulo, como que extasiado: “de quem é esta bela música?”. – “É sua, padre-mestre, pois não se lembra?”. – “Minha? respondeu José Maurício!” – “Sim, senhor, sua”. – “Está-me parecendo agora; mas quando escrevia-a eu, que não me lembra?”. – “No tempo do rei velho”, respondeu-lhe o discípulo. José Maurício calou-se, abateu a cabeça, limpou as lágrimas....

248. Documento na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos.

249. Há cópia – incompleta – da *Missa* de D. Pedro na Escola de Música, sob registro 4215-3168. Manuscrito atribuído por letra diferente (mas a mesma que o faz em numerosos casos) ao padre José Maurício.

Uma cópia isolada do *Laudamus* da *Missa*, com o nome do autor, encontrada em São João del Rei (comunicação de Aluísio Viegas) foi o elemento de identificação do manuscrito da Escola de Música. O “*Laudamus* da *Missa de Nossa Senhora do Carmo*” tornou possível identificar o verdadeiro título, haja vista a devoção do imperador por Nossa Senhora do Carmo. Seja lembrado, porém, um ofício na igreja de Sant’Ana solicitando a “*Missa da aclamação*” de D. Pedro. Faz crer, como em outros casos, fosse denominação corrente da obra vinculá-la ao acontecimento em que foi ouvida como a *Missa de Santa Cecília* e a *Missa da degolação de São João Batista*.

250. A partitura autógrafa (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, acervo Curt Lange) está incompleta. Falta-lhe o *Qui tollis*, solo de soprano, que é encontrado em cópia, em vários arquivos do Brasil: Museu Carlos Gomes, Coleção Régis Duprat. Lauro Ayestaran (*La musica en el Uruguay*) localizou-a na igreja de San Francisco, reduzida a três vozes. O autógrafo foi localizado por Curt Lange em Ouro Preto, segundo declara no artigo em que faz a análise da obra (*Yearbook of Inter-american Institute for musical research*, Tulane University, 1963). A *Missa* mostra ainda reminiscências de rossinianismo. Não somente no modo de tratar a orquestra como na utilização de motivos do compositor italiano.

251. AGERJ, L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>198.

252. AGERJ, L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>198.

253. AGERJ, L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>198.

254. AGERJ, L<sup>o</sup> IJJ<sup>1</sup>198.

255. AGERJ, Lº IJJ<sup>1</sup>198.

256. Esses nomes estão todos registrados no Arquivo Nacional, Lº IJJ<sup>1</sup>174: Antônio S. Cruz (p. 15, em 14.1), pede o lugar de 2º fagote; Herculano José de Carvalho (p. 191, em 12.5) quer ser admitido como violeta e Antônio Xavier da Cruz (p. 199, 27.5) que pede para ser admitido como 2ª flauta.

257. A ideia de Aires de Andrade (*Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, p. 72) de que essa fora levada em 1809, no Teatro de Manuel Luís, não se mantém. A “bela pessa” a que se refere o marquês de Aguiar só poderia ser uma das duas peças compostas nesse ano, por José Maurício: *O triunfo da América* ou *Ulisséa, drama eroico*.

258. Ópera de igual nome foi muitas vezes apresentada no Rio de Janeiro. Era seu autor Guillermo de Guillelmi. A hipótese de que o texto pudesse servir de inspiração à obra de José Maurício é completamente afastada.

259. A estranheza da data 1832 para a redução pode creditar-se a engano de copista ou ser encomenda anterior. Mais estranha será a inclusão do motivo rossiniano, ao longo de dez compassos, na cópia única encontrada dessas *Matinas*.

260. O requerimento no Arquivo Nacional (SPE IJJ<sup>1</sup>193, p. 24), ou doc. 16 nas caixas verdes, vem publicado no livro de Ubaldo Santos: *A história gloriosa da Santa Casa*.

261. Entre as obras tardias que poderiam enquadrar-se nesta homenagem póstuma, vale citar composição de evidente maturidade, o *Ofício a 8 vozes*, em fá menor, com acompanhamento de dois órgãos (CT 191), sem destino conhecido; sem dúvida a obra mauriciano que acusa maiores probabilidades de corresponder à intenção de ajustar uma obra à expressão de um sentimento. É obra sentida, esplendidamente bem escrita, com a interpretação do texto segundo os princípios filosóficos do compositor; é das grandes obras do padre. Acompanhava-a a *Missa*, também em fá menor, desaparecida, da qual se tem o *incipit* no valioso C.T. de Olinto de Oliveira, (vide Cadastramento).

262. Augusto César de Assis integrava o quadro da Capela Real; já fizera outros solos de José Maurício.

263. Luís Gabriel Ferreira Lemos seria falsetista, velho amigo de José Maurício, e cantara no Teatro de Manuel Luís.

264. Cândido Inácio da Silva. Ao partir para Santos a alfândega fez o seu retrato: “Estatura baixa, magro, rosto e corpo comprido, pouca barba”. Foi aluno de José Maurício, ele próprio compositor e tenor credenciado.

265. Apolinário. Houve um Antônio Joaquim Apolinário. Poucas informações se têm do mesmo. Foi da Capela, e mandado “tirar da folha”.

266. Gabriel Fernandes da Trindade. Autor de famosas modinhas, muitas das quais impressas por Pierre Laforge. Foi cantor da Capela Imperial. Dele disse monsenhor Fidalgo: “É um perito na arte da música, tem excelente voz.”

267. João dos Reis Pereira (Minas Gerais, 1782 – Rio de Janeiro, 1853) terá sido, à época, o mais bem dotado dos cantores brasileiros ouvidos por D. João VI, que soube reconhecê-lo e recompensá-lo. Atuou no Teatro de Manuel Luís antes de 1808, cantou na Real Capela, e no Real Teatro São João. Muitos solos de José Maurício foram escritos com base nas possibilidades técnicas desse cantor. João dos Reis Pereira sobreviveu de muito ao seu glorioso período de cantor, e exerceu outras atividades: diretor de música em conjuntos que atuavam em igrejas e procurador da Irmandade de Santa Cecília. Foi excelente copista.

268. A carta do dr. Nunes Garcia foi publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, de 9 de dezembro de 1853. Seu original encontra-se na lata 310, doc. 39. O manuscrito da *Missa* (desde 1853 no Arquivo do I. H.G.B. do Rio de Janeiro) é guardião do precioso autógrafo sob registro ARQ. - 2-10-2.

269. Visconde de Taunay: op. cit.

270. Músico da Capela Real, filho de Cláudio Benedito, também músico, que fazia cópias de obras de José Maurício na Copistaria de Teotônio Borges Diniz. Amigo de José Maurício.

271. Arquivo Nacional, cx. 12, pac. 1, doc. 8, fl. 27.

272. Arquivo Nacional, cx. 12, pac. 1, doc. 1.

273. Arquivo Nacional, Livro de Registro de Avisos e Ofícios IJJ<sup>1</sup>190, p. 61.

274. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos. Antigo: Livro V, fl. 83, registrado no Livro 9, fl.43, Registro atual: C-954,22.

275. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-320,3.

276. Visconde de Taunay, op. cit.

277. D. Maria Amélia, filha de Eugênio de Beauharnais, (irmão de Josefina, imperatriz da França) e da princesa Augusta Amália se carecia de “puritanismo na origem” tivera educação primorosa (Otávio Tarquínio de Souza, *A vida de D. Pedro*, op. cit., p. 799). Ostentava qualidades que D. Pedro exigia para sua futura esposa; virtude e formosura. Escreveu à época do noivado, 5 de agosto de 1829 (mesma fonte, p. 800v): tinha 17 anos e era estimada como “das mais belas princesas da Europa”. Caberia a essa princesa, que conseguirá modificar os hábitos de D. Pedro, acompanhá-lo na vida política da última fase do imperador no Brasil, até a Abdicação.

278. A *Missa da aclamação* como é chamada em documento na igreja de Sant’Ana, talvez não tivesse esse nome, no original, e sim *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, título que é lançado numa cópia isolada do *Laudamus*, em São João del Rei (informação de Aluísio Viegas).

279. Otávio Tarquínio de Souza, *A vida de D. Pedro*, op. cit.

280. A breve digressão que ora se faz em torno dos sintomas da doença que o vai levar ao fim não tem outro intuito além de síntese do que ficou dito em páginas anteriores, e evocar esses sintomas: “Nos últimos tempos de sua vida só viveu para a arte, porque

a ella consagrou todas as horas que não sofria cruelmente”, escreve Porto-Alegre. Januário da Cunha Barbosa escreve, no *Necrológio*: “José Maurício começou a sofrer enfermidades que muito se agravaram pelo trabalho a que se dava...”. Já no fim Simão Portugal alude às “crônicas moléstias” em março de 1830, no serviço da sobredita igreja (Biblioteca Nacional, “Documentos biográficos”, SP, C,50).

281. Um russo que esteve no Brasil em 1823 (Kozekue) e que escreveu um livro sobre a nossa cidade – do qual Rodolfo Garcia dá notícia na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (v. LXXX, p. 507) – atribui à alimentação deficiente dos escravos (farinha de mandioca, como base), a doença que os flagelava horrivelmente: uma espécie de “lobinhos”, localizados sobretudo no rosto e nas pernas, que não supuravam nem abriam feridas, mas aumentavam tanto de volume que desfiguravam o doente.

282. Marcos Portugal desapareceu dois meses e um dia antes do padre José Maurício. Deixou viúva D. Joana Maria Portugal, que no ano seguinte dirigiu-se a D. Pedro numa exposição acerca de seus poucos recursos, pedindo uma pensão (400\$000), em nome do muito que Marcos Portugal fizera ao imperador (Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 935-24). Sepultado no convento de Santo Antônio, seus ossos aí ficaram muitos anos, até serem descobertos por Porto-Alegre, que providenciou a remessa dos mesmos para Portugal, onde se encontram numa urna de madeira na igreja de Santa Isabel, onde foi batizado.

283. Dr. Nunes Garcia, *Estudos mauricianos*, p. 20.

284. Arquivo Nacional. Teor da carta de Simão Portugal:

Havia até aqui, na Imperial Capela, dois Mestres de Capela, habilitadíssimos ambos, e importantes em preencherem os seus encargos. O Padre José Maurício e Fortunato Mazzioti. Firmado nestes raciocínios, e igualmente em est’outro de que ele, pelo uzo de haver regido as suas composições e pela longuíssima prática de ter acompanhado outras feitas dirigidas por muito insignes mestres, poderá executar este emprego com a necessária efficiencia.

P. a V.M.I. otimo conhecedor, e Remunerador Magnifico dos que se distinguem nesta profissão, que, Attendente às razões allegadas, Haver por bem nomeá-lo Mestre da sobredita Imperial Capella, com os mesmos vencimentos de qualquer dos dois acima referidos. Ass. Simão Portugal.

Carta lançada no Livro de Registro de Avisos e Ofícios, IJJ<sup>1</sup>188, 1829-1830, p.140.

285. Documento na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos (extraído do Livro 133 do 1º Ofício de Notas – Av. Graça Aranha, 324). Prosseguem, na mesma Pública Forma, os detalhes da ocorrência:

O curador aceitou [...] E pela parte que toca ao legitimato, que passa a ter todas as honras, privilégios como de legitimo matrimônio, e gozar dos bens, fazendas, serviços do dito seu Pai. ... Que haja a nobreza e privilégios de seu Pai, que for direito comum, leis, ordenanças, usanças [...]

286. O “preceito materno” a que se refere o doutor às páginas 44-45 dos *Apontamentos* é repetido (apesar dos seus oito anos): “Não tireis para os outros o que é de José, ele hê que hê vosso filho”, dizia a velha avó. Devia referir-se ao fato de ser o único educado em sua companhia, beneficiando-se do exemplo de austeridade que lhe dava o pai. O que não impede seja registrada essa contradição nas palavras acima.

287. Januário da Cunha Barbosa, *Necrológio*.

288. Policarpo era músico do Real Teatro São João.

289. *Porto Alegre, Estudos mauricianos*, op. cit., p.28.

290. Vinte anos permaneceram seus ossos no claustro da igreja de São Pedro, até que por provisão do monsenhor Narciso Nepomuceno (vigário capitular de 1852 a 1858) foram transferidos para a igreja do Sacramento. Foram então conservados em uma urna de madeira feita por subscrição pública para guardar os ossos de frei Sampaio (Joaquim Manuel de Macedo, op. cit., p. 153). Como tardasse o produto da subscrição, o entalhador vendeu-a ao dr. Nunes Garcia. Este pretendia colocar os ossos do pai na campa que fosse também sua. Não terá tido tempo de fazê-lo; sua campa foi adquirida pelo dr. Inácio Goulart, compadre e testamenteiro, no dia de sua morte (18.10.1884), no cemitério São João Batista. Se a vontade do dr. Nunes Garcia foi cumprida posteriormente, não há registro no cemitério.

Terminadas as celebrações religiosas do sepultamento, não faltarão problemas para o filho do padre José Maurício. Nas páginas dos *Apontamentos biográficos*, o dr. Nunes Garcia revela os acontecimentos que se seguiram ao enterro e à missa de sétimo dia. Algumas minúcias evidenciam que não lhe faltaram problemas. A proprietária da casa da rua do Núncio comunicou-lhe de imediato que o aluguel passaria a custar 32\$000, o dobro do que era ao tempo do compositor. Veio-lhe também a notícia de que suas duas irmãs – Panfília e Josefina – então com 19 e 20 anos, ficariam sob sua guarda. Responsabilidade impraticável para um estudante sem trabalho. A mãe, Severiana, já casada com um português desde muito e com um filho nascido em 1820, não teria facilidades em mantê-las junto a si. O problema foi resolvido com o auxílio da tia Felizarda, que passou a ocupar-se das duas irmãs “mediante módica pensão”. Por outro lado, não lhe faltaram provas de consideração de pessoas amigas de José Maurício, com auxílio financeiro: o bispo D. José Caetano, o general Aguiar e outros que o ajudaram a vencer esta primeira e difícil fase.

Dos outros irmãos sabe-se pouco. De Apolinário José, músico que tocava órgão nas igrejas da Lampadosa e Sacramento, não se ouviu mais falar. O contrário deu-se com Antônio José, nascido em 1813, o último dos filhos do padre José Maurício. Seguirá pela vida experimentando várias profissões: escritor, jornalista, ourives, conforme já ficou dito em nota. Foi sempre amigo do irmão, a quem responsabilizava por não ter sido legitimado.

O dr. Nunes Garcia casou-se em 1855 com Ana Francisca Inácio Silva mas desquitou-se (divorciou-se, escreve ele) acusando sua mulher de querer assassiná-lo com vidro moído na alimentação, com a cumplicidade de dois escravos. Teve um filho a quem deu o seu nome e que morreu logo em seguida, e outro que morreu em 1861 e está sepultado no cemitério de São Francisco Xavier. Josefina morreu na década de

1880. Deixou 2:000\$000 na Caixa Econômica. Assistiu-a Antônio José, então com 83 anos. Antônio José assinava com o nome do pai, embora não fosse legitimado, e atribuía à irmã o mesmo sobrenome.

291. Ao cumprir-se o ato da Regência, fez-se o levantamento da vida funcional dos músicos que então serviam na Capela desde 1809: data da portaria de admissão, ordenado e aumentos periódicos, licenças e jubilação. O documento tem o número de 53 e é de 11 de julho de 1831 (Arquivo Nacional, cx.12).

292. Curioso que o copista de obras reorquestradas ou remanejadas – *Matinas de finados* ou a *Missa pastoril* – foi muitas vezes o próprio Bento das Mercês. Na sua fidelidade ao compositor, Bento copiava tanto a versão tratada por Francisco Manuel, reduzida de oito para quatro vozes, quanto o original, que assim não ficaria esquecido, e, caprichosamente copiada por Bento das Mercês, ao mesmo tempo, havia a versão mais difundida do que a original, para dois coros e dois órgãos. Vários desses exemplos dificultaram muitas vezes o reconhecimento da versão original de determinadas composições: a *Missa mimosa* será o caso mais grave desse procedimento.

293. A chamada *Missa da purificação de Nossa Senhora* é exemplo concreto: reúne o *Kyrie* de 1808 a um *Credo* de 1820 e um *Moteto* de 1808: *Felix Namque*. Não se sabe a que missa corresponde no Catálogo de Maciel.

294. Arquivo Nacional, Seção judiciária, Verba Testamentária, 1887, Livro 48, fl. 6.

295. O título, atribuído pelos organizadores da comemoração (Taunay, Nepomuceno, Miguez), só foi restaurado no concerto de 1959.

296. Esta Missa, cujos manuscritos foram comprados em leilão por Alfredo Pinto de Moraes em lastimável estado de conservação, traz dúvidas a respeito de sua fatura, se a três ou quatro vozes (a parte de baixo não localizada, parece indiscutível, na opinião de quem escreve estas linhas). O título também desapareceu, assim deixando em dúvida assegurar se a capela ou não.

297. A execução mereceu uma resenha crítica do jornalista Rodrigues Barbosa do *Jornal do Commercio*, que expõe a estrutura da *Missa* – ou melhor, das partes solistas – *Laudamus* (solo de soprano), *Domine Deus* (dueto de.....) *Qui sedes* (solo cantado por Carlos de Carvalho, baixo) sequência hoje não encontrada em qualquer das cópias existentes, mesmo na do Museu Carlos Gomes, que se pode supor de maior fidelidade, por ter, entre as fontes em que se terá apoiado, duas partes do Rio de Janeiro, uma das quais para flauta – copiada por Batista – e uma parte incompleta em cópia com o nome de João Antônio.

298. Veio para o Rio de Janeiro e fez parte da Irmandade de Santa Cecília (como disidente para criar a filial em Niterói), quando tomou conhecimento de José Maurício, cuja obra divulgou enormemente em Porto Alegre. Mais tarde, entrou para a Capela Imperial (1837). Cantor e compositor foi para o Rio Grande do Sul como mestre de banda e de orquestra e, ao começar a Guerra dos Farrapos, caiu nas forças revolucionárias. Foi quando compôs o Hino Farroupilha, hoje hino oficial do estado do Rio Grande do Sul. Fixou-se em Porto Alegre, onde foi mestre de capela da Catedral e

organizou um pequeno arquivo. Em 1856, fundou a Sociedade Musical Porto-alegrense e regeu o concerto inaugural do Teatro São Pedro, em 1858.

299. Lembrar na Escola de Música, entre as obras não identificadas, a parte de *bombo* de uma obra que seria *Matinas de reis*. Texto:

2º Resp.: *Omnes de saba venient*

6º Resp.: *Thus auram et deferentes*

A parte existente (bombo) tem marcas de umidade, o que reforça possível origem S C.

Obs.: Na Escola de Música há: 2º Resp. e 6º Resp. (texto: *Omnes de saba veniente, aurum et thus...*)

300. Dona Adir Leijhardt de Freitas, regente do coro da igreja de Rio Pardo, sobrinha do regente do Coro de Santa Cecília, maestro João de Deus Lieben – também regente e professor da Banda de Santa Cecília –, que recebeu por doação de seu tio as músicas da igreja e da banda.

301. Ambas com sinais de adulteração. Nos *Responsórios fúnebres* pode-se pôr em dúvida as Introduções que precedem cada Responsório. Teriam sido acrescentados pelo arranjador-copista? A estrutura geral da obra é muito próxima, inclusive tematicamente, de outros ofícios, com evidente substituição de instrumentos.

As *Matinas de Nossa Senhora do Carmo* terão sido menos felizes. Adota no primeiro Responsório um motivo de Rossini que atravessa, *ipsis litteris* os primeiros vinte compassos, atribuindo-lhe uma alegria que não cabe às *Matinas*.



## CADASTRAMENTO DAS OBRAS

O cadastramento ora feito abrange todos os títulos de que se pôde tomar conhecimento: manuscritos *in specie*, obras desaparecidas, mas citadas nos antigos catálogos e relações de obras mencionadas ao curso desta biografia. Incluem-se igualmente como fontes de informação contratos com previsão de trabalho – anuais, como os do Senado da Câmara – ou pagamentos registrados nos livros de despesa das irmandades e ordens terceiras – com as quais trabalhou o padre José Maurício – por serviços prestados. Categoria especial foi dada às obras que a memória histórica conservou, com ou sem data.

Dois catálogos ou relação de obras merecem citação particular: o Catálogo Temático do dr. Olinto de Oliveira, levantado com os manuscritos do Arquivo Mendanha, que foi mestre de capela da Catedral de Porto Alegre, com a particularidade de trazer o *incipit* das peças mencionadas. E a Relação de Obras Compostas para a Real Capela até o dia 6 de setembro de 1811, elaborada pelo próprio compositor.

As informações circunscrevem-se ao título da obra e à data de composição, esta quando possível. Observações complementares como o texto – quando não constar do título – serão acrescentadas em coluna específica. As obras já catalogadas e numeradas terão essa circunstância assinalada. O *Catálogo temático* das obras do padre José Maurício publicado em 1970 pelo Conselho Federal de Cultura, feito pela autora deste trabalho, é ponto de referência para manuscritos catalogados e numerados. O mesmo tratamento será dado às obras desaparecidas desde que a fonte de informação o registre. A transcrição das citações tem por base o Apêndice (páginas 337-345) desse *Catálogo temático*.

Mestre de capela da Real Capela – anteriormente da Sé Catedral – o padre José Maurício compôs sobretudo para essas entidades.

Outras entradas, de obras não previstas no *Catálogo temático*, devem-se ao registro de pagamento feito ao padre-mestre em outros campos de trabalho que não a Catedral e Sé. O caso mais concreto e significativo é o da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do qual resultaram, não precisamente novos títulos, visto que a produção praticamente desapareceu,

mas a notícia de um repertório iniciado com a *Missa para a festa do santo patriarcha*. Produção mantida com regularidade desde 1799 até 1811, essas obras estão identificadas, no cadastramento, pela sigla ISP.

As obras destinadas à Ordem Terceira do Carmo figuram neste cadastramento em número muito menor do que teria sido, na realidade, pelas razões já expostas nesta biografia.

Para facilitar o cadastramento das obras em que a data não figura no documento nem na fonte onde se localiza a citação, decidiu-se separar o total de obras em três grupos distintos, de acordo com as características da documentação:

**GRUPO A:** manuscritos datados e citações igualmente com data, mesmo as obras desaparecidas.

**GRUPO B:** manuscritos não datados e citações também sem data conhecida.

**GRUPO C:** obras desaparecidas, mas conhecidas através de referência histórica (com data conhecida ou não).

As informações obedecem à sequência data–título–observações. Os títulos alternam-se com as citações ao longo do cadastramento. Distinguem-se graficamente quanto à natureza da documentação. As citações vão transcritas em grifo e a indicação numérica em algarismos romanos.

## **GRUPO A: OBRAS DATADAS (MANUSCRITOS E CITAÇÕES)**

<b>Data</b>	<b>Título e Catalogação</b>	<b>Observações</b>
1783	<i>Antifona/ Tota pulchra es Maria Consertad<sup>a</sup>/ a 4 vos Com dois violinos violas e/ Basso/ Feito pello Sr. Jozè Mauricio Nunis da Gama/ No anno de 1783-/ Bapt<sup>a</sup>/ H - 9y.</i>	Obra composta aos 16 anos para a Catedral e Sé. (PM 1)  (PM – Person de Mattos)
1788	<i>Ladainha de Nossa Senhora a 4 vozes e órgão, composta em 1788. (M)</i>	(PM – Apênd. XXIV)
1789	<i>O Redemptor Sume Carmen - hino para a Procissão da Sagração dos Santos Óleos, a 4 vozes somente. Composto no ano de 1789.</i>	J.J. Maciel (PM – Apênd. XIX)

1789	<i>Pange lingua</i>	M. registra dois hinos com o mesmo texto. O segundo não tem data. (PM – Apênd. XX)
1789	<i>Pange lingua para as procissões do SSm<sup>o</sup> Sacramento de 5<sup>a</sup> feira maior, a 4 vozes somente, composto no ano de 1789.</i>	J.J. Maciel (PM – Apênd. CLIII)
[1789]	<i>Bradados de 6<sup>a</sup> fer<sup>a</sup> maior.</i>	Os motetos desta obra ocupam no PM vários registros que serão unificados: <i>Bradados, Popule meus, Crux fidelis / Felle potus, Vexilla regis, Heù e Sepulto Domino.</i> (PM 192)
1789	<i>Heù e Sepulto Domino.</i>	Partitura incompleta dos últimos trechos dos <i>Bradados</i> .
[1789]	<i>2<sup>a</sup> feira Maior</i>	CT 192b: <i>2<sup>a</sup> fr<sup>a</sup> Maior. Gradual. Exsurge Domine. Verso: Adjuvando nos Deus. Mottetto: Domine Jesu p<sup>a</sup> o Pregador.</i> (CT 208). (CT – Catálogo Temático)
[1789]	<i>3<sup>a</sup> feira Maior</i>	CT 192C: <i>3<sup>a</sup> feira Maior. Gradual: Ego sum. Ofertório: Custodi me</i>
[1789]	<i>4<sup>a</sup> feira Maior</i>	CT 192d: <i>4<sup>a</sup> feira Maior. Gradual: Ne avertas. Tracto Ne avertas et clamor meus ad te veniat. Ofertório: Domine exaudi orationem meam.</i>
1790	<i>Basso/ Sinfonia funebre/ Com Rebecas, 2 Violetas,/ Duas Flautas, Duas Trompas/ Dois Fagotes Obrigados/ e Baixo/ Composto no Anno de 1790/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ E a elle pertence este papel. (incipit).</i>	Autógrafo. Outro título com o respectivo material confirma o acréscimo de clarins. CT 230.
1791	<i>Te Deum</i>	CT Apênd.340. Obra não identificada, anunciada na <i>Gazeta de Lisboa em 10 de maio de 1791.</i>

1793	<i>Gradual p<sup>a</sup> a 3<sup>a</sup> Missa do dia de Natal</i>	Texto: <i>Dies sanctificatus</i> . CT 130.
1793	<i>Gradual Violinoz Viola, Flauti, Trombe, e Basso – a 4 vozes – Oculi Omnium p<sup>a</sup> o Sacra<sup>to</sup>. Por o p<sup>e</sup> J.M.N.G./ Do Snr. Victorio Maria Geraldo/ 1793</i>	CT 131
1793	<i>Tecum Principium Bapta Gradual/ Para a 1<sup>a</sup> Missa da Noite de Natal/ Com 2 Rabecas, Violeta, Flauta; Trompas e Baixo/ feito no anno de 1793/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ e a elle pertence este papel.</i>	CT 132
1794	<i>Gradual de S.<sup>ta</sup> Anna Epara o Comum das Santas nem Virgens nem Martires/ Com 2 Rabecas, Flautas, Trompas e Baixo/ Feito em 1794 Por o P<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia. Do Sr. Dr. Victorio Maria Geraldo.</i>	Texto: <i>Dilexisti justitiam</i> . Há parte avulsa de viola, não mencionada no título. (PM 133)
1794	<i>Psalmos 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, e 3<sup>o</sup>,/ D as Vesperas das Dores de Nossa Senhora/ Com Rabecas,, Violeta,, Flautas,, Trompas,,/ 4 vozes,, e Acompanhamento: etc etc/ Por Jozé Mauricio Nunes Garcia./ no anno de 1794/ E a elle pertence este papel.</i>	Textos: 1 <sup>o</sup> <i>Credidi</i> ; 2 <sup>o</sup> <i>Ad Dominum cum tribularer</i> ; 3 <sup>o</sup> <i>Eripe me</i> . (PM 177)
1795	<i>Nunes G./ Bap<sup>ta</sup> / Antifona de N. Snr<sup>a</sup>/ Sub tum preasidui / Com V.V. Flautas e Trompas/ 4 Vozes e Acompanhamento/ Por Joze, Mauricio, Nunes, Garcia/ P<sup>a</sup> o Uzo do p<sup>e</sup> J.M.N.G./ (rasuras).</i>	(PM 2)
1795	<i>4 Graduais/ Hum p<sup>a</sup> N. Senhora, outro p<sup>a</sup> os Apóstolos,/ e outro para as Virgens e hum da Sta Cruz./ Com Rabecas, Violeta,/ 4 vozes e Baixo / Feito no anno 1795 Por Joze Mauricio Nunes Garcia.</i>	<i>Obras copiadas em um único manuscrito. CT 134: Alleluia, aleluia CT 135: Alleluia specie tua CT 136: Constitues eos príncipes. O instrumental foi alterado no Gradual dos apóstolos com autógrafo e data de 1799. CT 137: Virgo Dei genitrix. (PM 134, 135, 136, 137)</i>

1796	<i>Gradual de Sant'Anna.</i>	Informação discutível (Taubay, p. 87).
1797	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Snr. P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Maurício Da Sé do Rio de Janeiro anno 1797</i>	Título parcialmente autógrafa. (PM 178)
1797	<i>Magnificat, "Vesperas de Nossa Senhora" / Do Snr P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Mauricio/ Da Sé do Rio de Janeiro no anno de 1797 Para o Regente Organo</i>	Ver CT 178. (PM 16)
1797	<i>Missa a 4 vozes e órgão para as Pontificais da Sé do Rio de Janeiro. 1797</i>	J.J. Maciel. (PM – Apênd. CI)
1797	<i>Vesperas dos Apostolos a 4 vozes e órgão, compostas para a Sé do Rio de Janeiro no ano de 1797</i>	J.J. Maciel. (PM – Apênd. CXXXVI)
1798	<i>Ecce Sacerdos, P<sup>e</sup>. J. Mauricio, 1797, in: Missa da Purificação de N. Sr<sup>a</sup> arranjo para 3 Vozes masculinas por Miguel Pereira da Normandia.</i>	Copiado na partitura da Missa. (PM 3)
1798	<i>Missa do Advento e Quadragésima para 4 vozes somente, alternado com canto chão (1798)</i>	J.J. Maciel. Pode corresponder ao CT 213. (PM – Apênd. CII)
1798	<i>Miserere mei a 4 vozes somente. 1798.</i>	Obra posteriormente acrescentada de órgão (Francisco Manoel da Silva?).
1798	<i>Magnificat a 4 vozes e órgão. 1798</i>	(PM 10)
1798	<i>"Ladainha"/, in: Novena da Conceição de N. Sr<sup>a</sup>/ a 4 Vozes, 2 Rabecas, e Baixo/ 1 Flauta, e 2 Trompas ad Libitum/ Composta/ Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ no anno de 1798/. Pertence a Luiz de Souza Rangel por compra q' fez</i>	(PM 46)
1798	<i>Novena da Conceição de N. Sr<sup>a</sup>,/ a 4 Vozes, 2 Rabecas, e Baixo/ 1 Flauta e 2 Trompas ad Libitum/ Composta/ Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ no anno de 1798/ Pertence a Luiz de Souza Rangel/ por compra q' fez.</i>	(PM 64)

1798	" <i>Tantum ergo</i> ", in: <i>Novena da Conceição de N. Snr<sup>a</sup>/ a 4 Vozes, 2 Rabecas, e Baixo/ 1 Flauta, e 2 Trompas ad Libitum/ Composta Pelo P<sup>e</sup> Jozé Mauricio Nunes Garcia no anno de 1798/ Pertence a Luiz de Souza Rangel por compra q' fez</i>	(PM 81)
1798	<i>Benedicite Dominù Omnes Angeli ejus etc./ Organo/ Gradual e Offertorio P<sup>a</sup> S. Miguel Arcangelo/ no dia 29 de Sept<sup>bro</sup>. / A quatro Vozes e Organo Som<sup>e</sup>./ Composto no/ anno de 1798/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ E a elle pertence este papel</i>	(PM 138)
1798	" <i>Ofertorio para S. Miguel</i> ", in: <i>Benedicite Dominù omnes Angeli ejus etc/ Gradual, e Offertorio/ P<sup>a</sup> S. Miguel Arcangelo/ no dia 29 de Sept<sup>bro</sup>/ a quatro vozes e Organo Som<sup>e</sup>./ Composto no anno de 1798/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ E a elle pertence este papel.</i>	<i>Texto: Stetit angeli juxta aram. (PM 160)</i>
1798	<i>1798/ Bapt<sup>a</sup>/ Gradual/ Para/ O SSm<sup>o</sup> Coração de Jezus/ A 4 Vozes/ Com Violinos Flauta e Trompas E/ Basso, Pello Rd.<sup>do</sup> S<sup>r</sup>. Jozé Mauricio Nunes Garcia/ De Jozé Baptista Lisboa.</i>	<i>Texto: Discite filliae sion. (PM 139)</i>
1798	" <i>Christus p<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> Fr<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup></i> ", in: <i>Organo/ Cantico Benedictus/ e Christus factus est etc/ Organo a 4/ Composto pelo P<sup>e</sup>. Joze Maurício Nunes</i>	<i>Título autógrafo. Órgão. Data atribuída por Maciel. (PM 193)</i>
1798	<i>Miserere/ P<sup>a</sup> fr<sup>a</sup> de trevas/ Organo/ Miserere/ a 4 Vozes e Organo/ Do Snr. F<sup>e</sup> .M<sup>e</sup>. Joze Mauricio/ P<sup>a</sup> aSé do Rio de Janeiro/ no Anno de 1798</i>	<i>Alternado com cantochão. (PM 194)</i>
1798	<i>Da Sé do Rio de Janeiro/ No anno de 1798/ Miserere/ a 4 Vozes/ Para Quinta feira Santa / Com/ Organo, e Contrabassos./ Feito no anno de 1798/ Pello Snr. P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. Joze Maurício Nunes Garcia.</i>	<i>Alternado com cantochão. (PM 195)</i>

1798	<i>Miserere a 4 vozes somente</i>	J.J.Maciel. Obra posteriormente acrescentada de órgão (Francisco Manoel da Silva?) (PM 215, sob outro título)
[1798]	"Antifona para Benedictus", in: <i>Cantico/ Benedictus/ e Christus factus est etc/ Organo a 4/ Composto pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes</i>	J.J. Maciel (com data de 1798) (PM 196)
[1798]	<i>Hinos e Credo Alternado do P<sup>e</sup>.J<sup>e</sup>. Mauricio para Domingo de Ramos</i>	Documento incompleto. Vinculação possível: <i>Missa do Advento e da Quadragésima</i> . Apênd. CII. (PM 213)
1798	<i>Missa do Advento e Quadregesima para 4 vozes somente, alternado com canto-chão 1798</i>	O registro poderá corresponder ao CT. 213 J.J. Maciel. (PM – Apênd. CII)
1799	1799. <i>Gradual alleluia Angelus Domini Para a ultima Dominga de Abril na Festa da Fuga de Nossa Senhora a 4 Vozes Rabecas Flauta Trompas Feioto Pello R<sup>do</sup> Sr Joze M. N. G.</i>	(PM 140)
1799	<i>Gradual/ Para da Ascensão do Senhor/ A 4 Vozes/ Com Rabecas Flauta Trompas/ Basso/ Feito Pello R<sup>do</sup> Sr. Jozé M.N.G. 1799</i>	<i>Texto: Alleluia ascendit Deos.</i> (PM 141)
1799	<i>Gradual p<sup>a</sup> a SSm<sup>a</sup> Trind<sup>e</sup>/ Com Violinos, Viola, Flauta e Trompas/ Quatro Vozes, eBasso/ Feito p.<sup>llo</sup> R.<sup>do</sup> P<sup>e</sup> .M<sup>e</sup>. J.M.N. Garcia/ De Jozé Baptista Lisboa.</i>	<i>Texto: Benedictus es Domine qui intueris.</i> (PM 142)
1799	<i>Gradual "1<sup>o</sup> Justus cum ceciderit – 2<sup>o</sup> Constitues eos Príncipes" Para o dia de S. Sebastião, eseo Oitavario/ Com outro p<sup>a</sup> as Festas dos Apostolos/ Com 2 Rabecas, 1<sup>a</sup> Flauta, 4 Vozes/ 2 Trompas eBaixo/ Feito no anno 1799/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ Com outro Gradual p<sup>a</sup> os Apostolos.</i>	(PM 143)



1799	<i>Gradual dos Apóstolos, in: Gradual/ Para o dia de S. Sebastião esse Oitavaria (Com outro p<sup>a</sup> as Festas dos Apostolos) Com 2 Rabecas, 1<sup>a</sup> Flauta, 4 vozes/ 2 Trompas e Baixo/ Feito no anno 1799/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ Com outro Gradual p<sup>a</sup> os Apostolos.</i>	Acréscimos autógrafos em 1799 do <i>Gradual</i> de 1795. (PM 143a)
1799	<i>Organo a 4 Vozes/ De Capella/ Responsorios/ Para Noite do Natal a 4 Vozes/ e Organo = Muzica de Capella/ Compostos Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ no anno de 1799 p<sup>a</sup> a S.<sup>ta</sup> I.C. do R<sup>o</sup> de Jan.<sup>no</sup>/ e Pertencem à mesma Sé etc etc</i>	Primeira versão da obra, orquestrada em 1801 (170a) (PM 170)
1799	<i>Instrumental p<sup>a</sup>; as Matinas do Natal q' são da Sé no anno de 1799</i>	Partitura (flauta, clarinetes, trompas, violinos) da obra PM 170. Em 1801 J. M. acrescenta fagotes e clarins. (PM 170a)
1799	<i>Partitura do Instrumental do Libera me de J.M.N.G. no Anno de 1799</i>	A parte vocal do 1 <sup>o</sup> trecho corresponde ao <i>Ofício para defuntos</i> , de 1799. (PM 181)
1799	<i>"Missa dos Defuntos", in: Officio a 4 e Missa dos Defuntos a 4 Vozes e Acompanh.<sup>to</sup>. Feito no Anno de 1799 Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para o Aniversario Dos S.<sup>nrs</sup> Conegos Defuntos</i>	(PM 182)
1799	<i>Officio a 4 e Missa dos Defuntos a 4 Vozes e Acompanh.<sup>to</sup>. Feito no Anno de 1799 Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para o Anniversario dos S.<sup>nrs</sup>. Conegos Defuntos.</i>	(PM 183)
1799	<i>Sabado de Alleluia/ Gradual, e Vesporas, com Violinos/ Frauta e Trompas Baixo/ De Joze Baptista Lisboa (monograma)</i>	(PM 197)
1799	<i>Antiphona p<sup>a</sup> a cerimonia/ Do Lava pés, a 4/ vozes, e Basso/ Pelo P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. José Mauricio/ Abril 28 de 1851/ Paula Miranda</i>	<i>Cópia do Domine Tu mi lavas pedes.</i> (PM 198)

1799	"Muzica das Vésperas e dia do Santo Patriarcha "	Fonte: Livro 3º de despesas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos. O livro registra <i>Vésperas para o dia do santo patriarca</i> até 1811. Impossível saber quantas foram compostas. (ISP) (ISP – Igreja de São Pedro)
1799	<i>Pange Lingua Glorioso.</i> 1799	Registrado por Miguel Pedro Vasco. (PM – Apênd. XXI)
1799	<i>Missa Pontifical a 4 vozes e órgão.</i> 1799	J.J.Maciel. (PM – Apênd. CIII)
1799	<i>Te Deum seguido para 4 vozes e órgão, com violinos, flautas, clarinetes, clarins, cor, timp. e contrabasso.</i> 1799	Pode ser CT 96. J.J. Maciel. (PM- Apênd. XCI)
1800	<i>anno 1800/ Mottetto a Solo/ Te Christe solum movimus/ Com Rabecas, Flauta, Viola/ Trompas e Baixo/ Composto em 1800/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ E a elle pertence este papel (incipit)</i>	(PM 52)
1800	<i>Organo/ Baptista/ Gradual/ Para a Dominga in/ fra octava do Corpo de Deus/ Ad Dominù cum tribularer etc./ E outro pª a 3ª Dominga do Pentecostes/ com Violinos, Flauta, Trompas,/ e Basso/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ In anno 1800.</i>	(PM 144)
1800	"Gradual pª a 3ª Dominga do Pentecostes" in: <i>Gradual Para a Dominga in/ fra octava do Corpo de Deos/ Ad Dominù cum tribularer etc./ E outro pª a 3ª Dominga do Pentecostes/ Com Violinos, Flauta, Trompas, e Basso. Por Joze Mauricio Nunes Garcia In anno 1800.</i>	<i>Texto: Jacta cogitatum in Domino.</i> (PM 145)
1800	<i>Gradual pª a Festa dos Reis/ e Seu oitavario/ Com Rabecas, Flauta, Trompas/ 4 vozes e Baixo/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ De Jozé Baptista Lisboa.</i>	<i>Texto: Omnes de saba venient.</i> (PM 146)

1800	<i>Muzica das Vesperas e dia do Santo Patriarca</i>	J. M. escreveu <i>Vésperas para o dia do santo patriarca, de 1799 até 1810</i> . Impossível dizer se em cada ano compôs música nova. (ISP)
1800	<i>Ao mesmo das Novenas</i>	J.M. recebeu 35\$200. (ISP)
1801	<i>Organo/ Te Deum Laudamus/ A 4 Vozes de capella/ e Organo/ em o anno de 1801/ Composto pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio N. G. (incipit)</i>	Acrescentado na página-título: "Para as Matinas da Assunção". (PM 91)
1801	<i>Missa em Si bemol do Padre J. M. N. Garcia</i>	Manuscrito adquirido em 1898 em leilão (3 vezes S.A.T. e "acompanhamento"). Obra provavelmente incompleta. Faltava a parte de Baixo. (PM 102)
1801	<i>Novenas e Te Deum da Reeleição do Provedor</i>	40\$960 (ISP)
1801	<i>Musica de todo o dia do Santo Patriarca</i>	48\$000 (ISP)
1802	<i>Novenas e Te Deum do novo Provedor</i>	Recebeu 40\$960 (ISP)
1802	<i>Musica do dia do Santo</i>	Recebeu 48\$000 (ISP)
1802	<i>Missa a 4 vozes para as Pontificais do Exm. Snr Bispo da Sé do Rio de Janeiro. 1802</i>	J.J. Maciel. (PM – Apênd. CIV)
1803	<i>Zemira. "Protophonia da opera Zemira composta em 1803 pelo Padre José Mauricio"</i>	O que se conhece desta abertura corresponde à orquestração feita por Leopoldo Miguez com base na cópia antiga que desapareceu. Miguez atribuiu-lhe o título (entre parênteses) e transcreve a informação: "Nas cópias que serviram para fazer a partitura havia o seguinte título: <i>Ouverture ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas, com violinos, viola, violoncello, trompas, "trombe lunghe" flautas, fagotes e "basso"</i> . (PM 231)

1803	"Toda a Muzica da festa do Santo Patriarca "	88\$960 (omitido o nome de J.M.) (ISP)
1804	Ao Mestre de Capela José Maurício	Pagou-se ao mestre de capela 88\$960. (ISP)
1805	O importe da música que pagou ao Rdo. José Maurício Nunes	76\$800 (ISP)
1806	Da música da Festa de N. S. Patriarca, e também das Novenas	Igreja de São Pedro. José Maurício recebeu 76\$800.
1806	Música das 5 Domingas da Quaresma	Igreja de São Pedro. José Maurício recebeu 8\$000.
1806	Música da Semana Santa	Igreja de São Pedro. 3\$400 é o que terá recebido J.M. pela Semana Santa, sem informação de quais e quantas peças. É possível que o Ofício de Domingo de Ramos (CT 218) seja remanescente da obra.
1806	Música do dia do Ofício Geral da Irmandade	Igreja de São Pedro. J.M. recebeu 6\$400.
1807	In honorem Beatissimae/ Maria Virginis jubilemus/ Domino Com Violinos, Flautas, Trompas, eBasso/ Feito noAnno 1807/ Pello R.P.J.M.N.G./ De Jozé Baþ <sup>ta</sup> Lisboa	CT 4
1807	Musicas Ao Redo. Jose Mauricio Nunes da festa do Santo Patriarca, dois Te Deum e Novenas	Igreja de S. Pedro. J.M.recebeu 76\$800.
1807	Das Cinco Domingas da Quaresma	Igreja de S. Pedro. J.M.recebeu 8\$000.
1807	Do dia do Ofício Geral da Irmandade	Igreja de S. Pedro. J.M.recebeu 8\$400.
1807	Ao dito de 5ª feira Santa	Igreja de S. Pedro. J.M.recebeu 8\$000.

1808	"Kyrie e Gloria", in: <i>Missas para o dia da Purificação de N. Senhora Composta pelo Padre Mestre José Maurício em 1808. a 4 vozes. Arranjada para 3 vozes pelo Professor Miguel Pereira Normandia. 1897. Cathedral.</i>	(PM 103)
1808	<i>Missas Para o dia 19 de outubro. Comp. do Padre José Mauricio No anno de 1808.</i>	(PM 104)
1808	<i>Credo/ Composto no anno de 1808/ pelo Padre José Mauricio/ Nunes Garcia/ Para a Cathedral do Bispado do Rio de Janeiro.</i>	Kyrie e Credo (CT 119) (PM 121)
1808	<i>Solilo Qui Sedes/ Acompanhamento/ Por Joze Mauricio Nunes Garcia/ Anno de 1808.</i>	(PM 162)
1808	<i>Coro em 1808 Para a Senhora Joaquinha Lapinha partitura de J.M.N.G.</i>	(PM 227)
1808	<i>"Benedictus" alternado em 1º tom a 4 vozes e órgão, vlc., fg., e cb para o dia 15 de agosto de Nossa Senhora da Glória. 1808.</i>	J.J. Maciel. (PM – Apênd. XII)
1808	<i>Missas e Credo da Natividade para 4 v. e órgão, 1808.</i>	J.J. Maciel. (PM – Apênd. CV)
1808	<i>Missas Pastoril para a Noite do Natal a 6 v. e órgão, 1808.</i>	J.J. Maciel. Orquestração em 1811. (PM – Apênd. CVI)
1808	<i>Matinas da Assunção de Nossa Senhora a 4 v. e órgão, fg., vlc. e cb. 1808</i>	(CT Apênd. CXXXVIII) J.J. Maciel
1808	<i>Vésperas de Nossa Senhora a 4 v. e órgão. 1808 ("Laetatus sum", "Nise Dominus", "Magnificat")</i>	(CT Apênd. CXXXVII) J.J. Maciel
1808	<i>Primeiras e Segundas Vésperas do Corpo de Deus (1808)</i>	(CT Apênd. CXXXVa) Fonte: AGERJ Lº 43-4-16.

1808	<i>Missa de Nossa Senhora/ Para o dia 2 de Fevereiro/ Na Cathedral do Bispado./ Compo.<sup>ção</sup> do Padre/ José Mauricio N. Garcia. Partitura Cópia do original/ por Miguel/ 1892</i>	(PM 119) <i>Missa e Credo.</i>
1808	<i>Músicas/ ao Rdo. José Mauricio Nunes da festa do Sto. Patriarca, dois Te Deum e Novenas</i>	José Mauricio recebeu 76\$800. Igreja de São Pedro.
1808	<i>Ao dito das Domingas e Quaresma</i>	J.M. recebeu 8\$000. I.S.P.
1808	<i>Ao Dito de Quinta-feira Santa</i>	J.M. recebeu 8\$000. I.S.P.
1808	<i>Do Ofício geral da Irmandade</i>	J.M. recebeu 6\$400. I.S.P.>>>>>(PM 53) <i>Texto: Ascendens Christus</i>
1809	<i>Responsorio 6º/ Mottetto/ pª o Offertorio da Missa de 5ª feira de Ascensão/ Composto no Anno de 1809./ Pelo P.º José Mauricio Nunes Garcia</i>	
1809	<i>"Moteto José Mauricio 1809" - arranjo do Professor Normandia/ 1897, in: "Missa da Purificação de N. Sra. Composição do Padre Joze Mauricio em 1808. A 4 Vozes. Arranjada para 3 Vozes, Pelo Professor Miguel Pereira de Normandia, em 1897"</i>	<i>Texto: Feliz namque. Maciel registra: Missa da Purificação de N. Sra., a cinco vozes e órgão, do 1º Responsorio do Ofício da Purificação. CT 54.</i>
1809	<i>Partitura de Capella e Com Instrumental ad Libitum/ Te Deum Laudamus das Matinas de S. Pedro/ composto por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809</i>	CT 92
1809	<i>Missa Pequena/ Organo/ Missa a 4 Vozes/ de Capella/ Composta/ Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia/ Para 19 de outubro dia de S. Pedro D 'Alcantara/ Para a Real Capella/ (incipit aut.)</i>	CT 105
1809	<i>Partitura = Sequencia de 5ª frª do Corpo de Deos/ por J.M.N.G./ em 1809</i>	Texto: Lauda Sion. CT 165

1809	<i>Stabat Mater a 4 Vozes Com acompanhamento d'Organo Foi cantado o 1º motivo por S.A.R. e depois arranjado e Composto em 1809 Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia Com Flautas e Fagottes ad Libitum para o Setenario de N. S. na Real Capella</i>	CT 166
1809	<i>Partitura 1º Resp.º das Matinas de S. Pedro Por J.M.N.G. em 1809</i>	CT 171
1809	<i>Partitura/ Missa dos Defuntos/ a 4 Vozes de Capella=/ Composta por Joze Mauricio N.G. em 1809 = pª a Real capella</i>	CT 184
1809	<i>Motetto pª 5ª frª Maior em Coena Domini Para o Offertorio da Missa de 5ª frª S.ª A 6 vozes sem Organo Composto em 1809 Pelo Pº Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	Texto: <i>Judas mercator pessimus.</i> >>>>CT 199
1809	<i>Matinas da Ressurreição a 4 v. e órgão, ano 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. CXXXIX
1809	<i>Matinas da Reissurreição. (in colophon: Pelo Padre José Mauricio)</i>	Orquestração. CT 200
1809	<i>"Ecce Sacerdos" a 8 v. e órgão.</i>	Maciel cita dois <i>Ecce sacerdos.</i> CT>>>>Apênd. V
1809	<i>Ladainha de Nossa Senhora a 4 v. e órgão. Composta para a festa da Ordem 3ª do Carmo, no ano de 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.XXV
1809	<i>Moteto de N. Senhora para procissões. A 6 vozes sòmente. 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.XXXI
1809	<i>Moteto para o Setenário das Dores de N. Senhora. A 4 v. e órgão, fl., fg. e cb. "ad lib."; breve part. orig. composta no ano de 1809.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXII
1809	<i>Moteto para procissão da Aclamação do Rei Senhor D. João IV, a 8 v. somente, composto no ano de 1809</i>	AGERJ, Lº 16-1-21 informa data 1812. CT Apênd.XXXII-I>>>>J.J. Maciel



1809	<i>Moteto e Responsório "Si quaeris miracula" para as Trezenas de Stº Antonio. (4v. e órgão, 1809)</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXIV. A "relação" de J.M. cita: <i>Mottetto da trezena de S. Antonio</i> . Documento em meia folha de papel.
1809	<i>Moteto "Fallas gratia", Responsório de Sta. Ana, tirado do Comum das "nem virgens nem mártires", a 4 v. e órgão.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXV
1809	<i>Moteto e Responsório do Anjo Custódio do Reino, a 4 v. e órgão. 1809.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXVI
1809	<i>Moteto 2º e último Responsório das Matinas do Espírito Santo a 4 v. e órgão. 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXVII
1809	<i>Moteto "Cum Jejunatis" para o ofertório da Missa de 4ª feira de Cinzas, a 4 v. somente. 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXVIII
1809	<i>Moteto "In Jejunio" para a 1ª Domingo da Quaresma, a 4 v. somente. 1809</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XXXIX
1809	<i>Moteto "Vidi Dominum" para 2ª Domingo da Quaresma, a 4 v. somente. 1809.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XL
1809	<i>Moteto "Videns Jacob" para 3ª Domingo da Quaresma, a 4 v. somente. 1809.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. XLI
1809	<i>Credo a 8 v. para 5ª feira Santa. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CLVI) S.d. in: <i>Bradados de 6ª frª maior</i>
1809	<i>"Vexilla Régis" para a Procissão do SS. Sacramento na Sexta-feira Santa. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CLVII). Vide PM 225
1809	<i>"Victimae Paschali". Seqüência para a Missa da Ressurreição do Senhor, nos dias de domingo, 2ª e 3ª feira da oitava Páscoa para 4 v. e órgão. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CXXIV). Vide CT Apênd. CLVIII
1809	<i>Vésperas a 6 v. e órgão, fg. e cb., em separado. 1809. ("Dixit Dominus", "Comfitebor", "Beatus Vir", "Laudate Pueri", "Magnificat").</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CXXXVIII)
1809	<i>Moteto para 4ª feira de Cinzas. 1809</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. XLIV)

1809	<i>Matinas de S. Pedro, a 4 v. e órgão, do 2º ao 8º Responsórios, em 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CXXX) Vide PM 171. Incompleto
1809	<i>Vésperas a 6 v. e órgão, fg. e cb., em separado. 1809 ("Dixit Dominus", "Confitebor", "Beatus Vir", "Laudate Pueri", "Magnificat").</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CXXXVIII)
1809	<i>Novena de S. José. Para a Capela Real. Cantada primitivamente de cor e depois organizada em partitura. 4 v. e órgão. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LIX)
1809	<i>Novena do SSmo. Coração de Jesus, a 4 v., fag. e órgão. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LX)
1809	<i>Missa da Imaculada Conceição para 4 v. e órgão, part. orig. acrescentada para a festa de S. Pedro de Alcântara no ano de 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.CVII)
1809	<i>Missa de S. Miguel Arcanjo para 4 v. e órgão. 1809.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. CVIII)
1809	<i>Missa e Credo da Visitação de Nossa Senhora e do Anjo Custódio do Reino (4 v. e órgão, 1809).</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.CIX)
1809	<i>Moteto Lº Responsório do Comum dos Apóstolos para o ofertório da Missa do Apóstolo S. Jacó, a 4 v. e órgão, fg e cb. 1809.</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.XLIII. Orquestrada em 1818 (Vide CT 57)
1809	<i>Ao Rdo. Pe. Me. José Maurício Nunes da Festa do Sto Patriarca, dois Te Deum e Novena</i>	Recebeu J. M. 84\$480. ISP
1809	<i>Ao dito das Domingas da Quaresma</i>	Recebeu J. M. 8\$000. ISP
1810	<i>"Ecce Sacerdos "</i>	
1810	<i>Ecce Sacerdos/ a 8 vozes/ Fagotes, Violoncel- los, Contrabaixo/ e Órgão/ composto pelo Pedrel/ José Maurício Nunes Garcia/ (em 1810). Partitura</i>	CT 5
1810	<i>Magnificat das Vesperas de S. José pelo pº. Joze Mauricio no anno 1810.</i>	CT 17

1810	J.M.N.G. em 1810/ Motteto de S. João Baptista/ em 1810 p <sup>a</sup> S. <sup>ta</sup> Cruz.	CT 55
1810	Novena de S. <sup>ta</sup> Barbara Pelo P <sup>e</sup> . J.M.N. Garcia em 1810	CT 65
1810	(...) e N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810 ...cio Nunes Garcia em 1810	CT 106. Título danificado
1810	Ladainha de Nossa Senhora, a 4 v., vl., vla., cb e órgão. 1810	J.J. Maciel. CT Apênd.XXXVI
1810	Moteto "Cantemus Domino" para 4 <sup>a</sup> Dominga da Quaresma, a 4 v. e órgão. 1810.	J.J. Maciel. CT Apênd.XLII Vasco cita com data de 1809.
1810	Moteto das Dores de N. Sra. a 8 v. e órgão, fg. obr. e cb. 1810	J.J. Maciel. CT Apênd.XLV
1810	"Beati Omnes" 1810	CT Apênd.LXIV. Vasco registra cinco com o mesmo texto.
1810	"Beati omnes qui timent Dominum" a 4 v. e órgão, vl., fl., cl., fg., cor, tp. e cb., part. orig. para Vésperas do Corpo de Deus, composta no ano de 1810	J.J. Maciel. CT Apênd. LXVIII
1810	"Credidi" Salmo 3 <sup>o</sup> das Vésperas do Santíssimo Sacramento a 4 v. e órgão com instrumental "ad libitum", vl.,fl., cl., trp., cor, tp. e cb. 1810	Vide Apênd.CXL (Maciel). CT Apênd.LXXIV
1810	"Dixit Dominus" a 4 v. e órgão.	CT Apênd.LXXXVI. Vasco registra quatro com o mesmo texto.
1810	"Laetatus sum" a 4 v. e órgão. 1810.	J.J. Maciel. CT Apênd. LXXIX
1810	"Lauda Jerusalem" para Vésperas do Santíssimo Sacramento. 4 v. e órgão. 1810.	J.J. Maciel. CT Apênd. LXXXI
1810	"Nisi Dominus". 1810	J.J. Maciel. CT Apênd. LXXXV. Vasco registra três com o mesmo texto.
1810	Credo para 4 v. e órgão. 1810	CT Apênd.CXV

1810	<i>Matinas de S. Sebastião a 4 v. com acomp. De vl., vla. fl., cl., fg., trp., cor e cb. 1810</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. CXXXI
1810	<i>Vésperas de S. José a 4 v. e órgão, 1810. ("Dixit Dominus", "Confitebor", "Laudate Pueri", "Laudate Dominum", "Magnificat")</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. CXXXIX. Vide Magnificat das vésperas de S. José. CT 17.
1810	<i>Mot. das Dores de N. Sra. a 8 v. e órgão, fag. obr. e cb. 1810</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.XLV
1810	<i>Vésperas do Santíssimo Sacramento a 4 v. e órgão. 1810 ("Beati omnes", "Lauda Jerusalem ")</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.CXL
1810	<i>Vésperas do Santíssimo Sacramento a 4 v. e órgão com instrumental "ad libitum" (vl. fl., cl., trp., cor, tp., e cb.) 1810</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.CXLI. Vide Apênd.LXXIV
1810	<i>Vésperas da Conceição a 4 v. e órgão, fg., vlc. e cb. 1810 ("Dixit Dominus", "Confitebor", "Laudate Pueri", "Beatus vir", "Laetatus sum", "Nise Dominus", "Lauda Jerusalem", "Magnificat")</i>	J.J. Maciel. CT Apênd.CXLII
1810	<i>Vésperas da Natividade de Nossa Senhora a 4 v. e órgão, fg. vlc., e cb. "ad libitum" 1810 ("Dixit Dominus", "Laudate Pueri" "Laetatus sum" "Nisi Dominus", "Lauda Jerusalem", "Magnificat")</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. CXLIII
1810	<i>Vésperas de Sant'Ana a 4 v. e órgão. 1810 ("Dixit Dominus", "Laudate Pueri", "Laetatus sum", "Nisi Dominus", "Lauda Jerusalem", "Magnificat").</i>	J.J. Maciel. CT Apênd. CXLIV
1810	<i>"Tu devicto mortis" original de Marcos Portugal arranjado e transportado para contralto por José Maurício por ordem de SAR para o casamento de D. Maria Teresa</i>	<i>Este arranjo está registrado por J.J. Maciel em data de 1813 o que não poderia ser exato porquanto D. Maria Teresa casou-se em 1810 (Vide CLXX). CT Apênd.CXLIVa</i>
1810	<i>Músicas/ Ao Rdo. Pe. Me. José Maurício Nunes Garcês da Festa do Sto. Patriarca, dous Te Deum e Novena</i>	Recebeu J.M. 92\$800. ISP

1810	<i>Ao dito das Domingas</i>	Recebeu J.M. 8\$000. ISP
1810	<i>Da Festa da Senhora da Hora</i>	Recebeu J.M. 16\$000. ISP
1810	<i>Música ao R. Je. Mauricio Nunes de Novena e Festa do S. Patriarca</i>	Recebeu J.M. 92\$800. ISP
1811	<i>Ladainha de N. Snr<sup>a</sup> do Carmo/ Comn Violinos, Flauta, e/ Trompas, Vozes e Organo/ Basso/ p<sup>r</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia/ No anno de 1811</i>	CT 47
1811	<i>Te Deum Laudamus/ A 4 Com Violoncellos, Fagottes, Contrabasso e organo/ Composto pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811.</i>	<i>Obra composta para o dia "7 de março". Foi reorquestrada (fl, 2 cl, 2 violetas, trompas e clarins). Em 1814 foram acrescentados: sopros e violetas por ordem de D. João. Há cópia deste Te Deum na Escola de Música, com diferenças na orquestração e trechos outros. Partitura levantada por Leopoldo Miguez. CT 93</i>
1811	<i>Missa a/ 4 vozes (?) (...)/ em 1811...</i>	Título danificado, incompletando-o. A obra é para 4 vozes e órgão. O nome do autor foi acrescentado a lápis, pela mesma letra que o faz em outros casos. CT 107 (Aut.)
1811	<i>Pastoril Missa p<sup>a</sup> a Noite de Natal Original do P.<sup>e</sup> Jose Mauricio em 1811.</i>	Orquestração da obra composta para vozes e órgão em 1808. CT 108
1811	<i>Moteto "Hic est vere Martyr" para Procissão de São Sebastião, a 9 vozes somente.</i>	(CT Apênd.XLVI) J.J. Maciel
1811	<i>Moteto para 3<sup>a</sup> feira depois da domingo da Quadragésima no Carnaval, a 4 vozes, fagote e órgão. 1811</i>	(CT Apênd.XLVII) J.J. Maciel
1811	<i>Moteto para o ofertório da Missa "Pro Pace" a 4 vozes, fagote e órgão. 1811</i>	(CT Apênd.XLVIII) J.J. Maciel

1811	<i>Missa a 4 vozes, violinos, violoncelo, fagotes e órgão, flauta, clarinete, clarim, trompa, tímpano, contrabaixo, meia orquestra "ad libitum". Partitura original composta para o dia 7 de março. Aniversário da chegada de S A Real o Principe Regente.</i>	(CT Apênd.CX) J.J. Maciel
1811	<i>Te Deum para Procissões a 4 vozes somente</i>	(CT Apênd.XCIII) J.J. Maciel
1811	<i>Te Deum para as Procissões da Real Capela, 2 8 vozes somente.</i>	(CT Apênd.XCIV) J.J. Maciel
1811	<i>Moteto d'Aleluia. 1811</i>	(CT Apênd.CLIX) Miguel Pedro Vasco. Pode ser a obra sem data do Arquivo da Lira Sanjoanense (PM 201)
1812	<i>Mottetto p<sup>a</sup> os S<sup>tos</sup>. Mártires - pelo P<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Mauricio/ p<sup>a</sup> a Real Quinta em 1812. Com Orquestra.</i>	CT 56. Texto: <i>Tamquam auram</i> . Obra escrita para a Real Quinta de Santa Cruz (Aut.)
1813	<i>Laudate Dominù Omnes Gentes por J<sup>e</sup> Mauricio N.G. em 1813</i>	CT 76 (Aut.)
1813	<i>Laudate Pueri Por Joze Mauricio N.G. em 1813</i>	CT 77 (Aut.)
1813	<i>Missa pequena de orquestra pequena/ Composta pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes/ no Anno de 1813 p<sup>a</sup> o Sr. J<sup>e</sup>. Bapt<sup>ta</sup> Lx<sup>a</sup> Primeira Missa e Credo abreviado e de Orquestra ordinária Composto pelo P<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Mauricio Nunes Gr<sup>a</sup> p<sup>a</sup> o Sn<sup>r</sup> J<sup>e</sup>. Ba<sup>p</sup><sup>ta</sup>. Lx<sup>a</sup> em 1813</i>	CT 109 (Aut.)
1813	<i>Matinas da Assumpção de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>/ Para a festa da Sn<sup>a</sup> da boa Morte/ na Igreja do Hospício a 15 de Agosto/ Compostas pelo P<sup>e</sup> Joze Mauricio em 1813</i>	CT 172. Provável orquestração da obra composta em 1808 por José Maurício (Aut.)
1813	<i>Credo a 4 v. e órgão. 1813</i>	CT Apênd.CXVI. Miguel Pedro Vasco. Deve ser o Credo (PM 109). C. de L. Miguez.

1813	<i>"Tu devicto mortis" solo original de Marcos Portugal arranjado e transportado por José Maurício por ordem de SAR</i>	CT Apênd.CLXX. Vide 1810. Registro CXLIVa
1814	<i>Contrabasso/ Bemdito, e louvado seja o SS<sup>mo</sup> Sacramento/ a 4 Vozes/ Violinos, Violeta, Flautas, Clarinetes, Fagottes/ Trompas, Clarins, Violloncello e Contrabasso/ em 1814/ pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/</i>	CT 12
1814	<i>Tantum ergo, in: Novena do Apostolo S. Pedro/ Com 2 Rabecas, hũa clarineta, hũa trompa/ 4 Vozes, Violoncello e Organo/ Composta no anno de 1814 p<sup>a</sup> o S<sup>r</sup>. J<sup>e</sup>. Bap<sup>ta</sup>. / pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia Em Junho do anno de 1814.</i>	CT 82
1815	<i>Mais pequeno e abreviado/ Bemditto, e louvado seja o SS<sup>mo</sup> Sacramento/ com grande orquestra por ordem de S.A.R./ Composto pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio em 1815/ p<sup>a</sup> aReal Quinta de Santa Cruz</i>	CT 13 (Aut.)
1815	<i>Matinas do Apostolo S. Pedro/ a 6 Vozes e organo/ com Fagottes som.<sup>e</sup>/ / Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ anno 1815</i>	CT 173. (Aut.) Obra com 15 solistas: 3 isolados e 4 quartetos
1815	<i>Moteto "Si quaeris miracula " Respon-sório de Santo Antonio, para 4 v., fg. e órgão. 1815</i>	CT Apênd.XLIX. J.J. Maciel
1815	<i>"Dixit Dominus" a 4 v. e órgão: 1815</i>	CT Apênd.LXXVI
1815	<i>"Laudate Pueri". 1815</i>	CT Apênd.LXXXIII. J.J. Maciel registra 8 sem data
1815	<i>"Praetiosa " Solo de baixo para se cantar no meio do salmo "Credidi", composto por ordem de S.A.R. para as 2<sup>as</sup> Vésperas de S. Sebastião no ano de 1815</i>	CT Apênd.LXXXVII. J.J. Maciel



1815	<i>Vésperas de S. João. 1815. ("Dixit Dominus", "Confitebor", "Laudate Pueri", "Beatus vir", "Magnificat")</i>	CT Apênd.ICXLV/ CXLVI. J.J. Maciel: <i>Salmos para as Vésperas a 4v. e órgão</i> , podendo se acrescentar <i>ad libitum</i> vl., fg. Part. orig. com meia orquestra em partes avulsas, vl., fl., cl., trp., cor, tp. e cb. 1815
1816	<i>Missa dos Defuntos = Composta pelo P<sup>o</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia - no anno 1816/ Com Flautas, clarins e Timballes "ad Libitum"</i>	CT 185 (Aut.)
1816	<i>Offício dos Defuntos pelo P<sup>o</sup> Je. Mauricio Nunes Garcia no anno 1816</i>	CT 186 (Aut.)
1816	" <i>Magnifica</i> ": 1816	CT Apênd.XI. Miguel Pedro Vasco
1816	<i>Moteto para Missa da Eleição ou Sagração do Ilustríssimo e Ex<sup>mo</sup>. Sr. Bispo, Prelado atual da Real Capela do Rio de Janeiro, em 15 de março, a 4 v. e órgão 1816</i>	CT Apênd.L. J J Maciel
1817	<i>Trezena do Patriarca S. Francisco de Paula. Composta pelo P<sup>o</sup> Joze Mauricio em o anno 1817</i>	CT 75. (Aut.)
1817	" <i>Beatus omnes</i> ". ( <i>Corpus Christi</i> ) 1817	CT Apênd.LXIX. Miguel Pedro Vasco
1817	" <i>Laudate Pueri</i> ". 1817	CT Apênd.LXXXIII. Miguel P. Vasco

1817	<i>Doze Divertimentos para instrumentos de sopro. 1817</i>	CT Apênd.CLXVIII. Obra para conjunto instrumental. O manuscrito desapareceu no dia do falecimento do compositor (Fonte: Mapa). À falta de outros informes cabe enumerar o instrumental do conjunto para o qual foi escrito, e que acompanhou D. Leopoldina na vinda para o Brasil: 1 regente, 2 cl., 2 cor, 2 trp., 2 fag., 2 trb., bmb, rufo, 2 prateiros (Fonte: Otávio Tarquinio de Souza)
1818	<i>Ladainha, in: Novena de Nossa Snr<sup>a</sup> do Carmo Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio N.G. em 1818</i>	CT 48 (Aut.)
1818	<i>Motteto para os Apóstolos/ Pelo P<sup>e</sup>. Jo z é Mauricio Nun... No anno de 1818</i>	CT 57
1818	<i>Por Ordem de S. Mag<sup>e</sup>. p<sup>a</sup> a Capela de S<sup>ta</sup> Crus ./ Motteto p<sup>a</sup> as Virgens/ Com/ V<sup>ni</sup>, Flautas, Clarinettas, Fagottes,/ Trompas, Clarins, Violoncello, e/ Contrabasso/ No anno de 1818/ Pello R<sup>mo</sup>. P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. da R<sup>l</sup>. Capella Jozé Mauricio Nunes.</i>	CT 58. Obra incompleta.
1818	<i>Timbale = Motteto da Festa da/ Degolação de S. João Bap<sup>ta</sup>.</i>	CT 63- Parte autógrafa acompanhada de material em cópia da obra.
1818	<i>Novena de Nossa S. do Carmo pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio N. G. em 1818</i>	CT 67 (Partitura autógrafa)
1818	<i>Tantum Ergo, in:- Novena de Nossa Senhora do Carmo Feita no Anno de 1818 Para a ordem Terceira da mesma Snr<sup>a</sup></i>	CT 83 (Aut.)

1818	<i>Anno 1818/ Missa a 4 Vozes/ Com Rabecas, Clarinetas, Trompas, / e Basso/ Composta no anno de 1818/ p<sup>a</sup> a Ordem 3<sup>a</sup> de N. S. do Carmo/ na Festa da mesma S<sup>ta</sup> Virgem aos 16 de Julho/ pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ . Credo a 4 Vozes com Rabecas, Clarinetas, Trompas, Violoncello e Contrabaixo Composto no anno de 1818 pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Ordem 3<sup>a</sup> de N. S. do Carmo.</i>	CT 110 (Aut.)
1818	<i>Missa a grande orchestra. J. M. N. Garcia</i>	PM 120a. A identificação desta <i>Missa</i> à <i>Missa da Degolação</i> é uma hipótese apoiada em razões musicais e históricas.
1818	<i>Messa e Quattro voci/ del S<sup>c</sup> P<sup>e</sup>. M. J.M.N.G./ Maestro del'a Regia Capella</i>	(PM 120) Copiada juntamente com trechos do PM 120a.
1818	<i>Qui Sedes e Quoniam = Duetto de Tenores/ pelo P<sup>e</sup>. J<sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia no anno 1818</i>	CT 163 (Aut.)
1819	<i>Credo a 4 v. e orchestra. 1819</i>	CT Apênd.CXVII. Registrada por Miguel Pedro Vasco
1820	<i>Missa Mimoza/ A 4 Vozes/ com Violini, Viole, Flauti, Clarinetti/ Trombão, Violoncello, Bombo, e/ Contrabasso/ Do Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia/ Pertence a João Antonio/ "Pertence a Manoel Jozé Gomes"</i>	(CT 111) Vasco atribuiu a esta <i>Missa</i> a data de 1819.
1820	<i>Credo</i>	CT 122. <i>Credo em Dó M</i> data de 1820 incluído na <i>Missa da Purificação de N. Senhora</i> ; arranjo do prof. Miguel Pereira da Normandia em 1897.
1820	<i>Laudate pueri p<sup>a</sup> as Vesperas do Esp<sup>to</sup>. Santo Pelo P<sup>e</sup>. J<sup>e</sup>. Mauricio N. G. no anno 1820</i>	CT 179. Este <i>Laudate pueri</i> foi orquestrado em 1820. As <i>Vésperas do Espírito Santo</i> de onde provém datam de 1815.

1820	" <i>Laudate Dominum</i> "	(PM 80) Parte de violino seria outro salmo das <i>Vésperas do Espírito Santo</i> registrado por Miguel Pedro Vasco.
1820	" <i>Magnificat</i> "	(CT Apênd.XI) M.P. Vasco
1820	<i>Hino de Vésperas das Santíssimas Chagas de N.S.J.C, a 5 e a 6 de fevereiro a 4 v. e órgão, com orq. "ad. lib." de vl., fl., cl., ob., fg., trp., corni e cb.</i>	(CT Apênd.XVII) J.J. Maciel
1820	" <i>Credidi alternado em 1º tom, para Vésperas das Chagas de N.S. Jesus Cristo em 5 e 6 de fevereiro, a 4 v. e órgão, vls., vlcs., fls., cls., obs., cor, fg., tp. e cb. partitura original composta por ordem de S.M. Fidelíssima no ano de 1820.</i>	(CT Apênd.LXXIII) J.J. Maciel
1820	<i>Missa e Credo de Sta. Bárbara para 4 v. e órgão. 1820.</i>	(CT Apênd.CXI) J.J. Maciel. Pode ser obra recopiada no fim do séc. XIX, sem o título original.
1820	<i>Missa do Patrocínio de N. Sra. sob o título de Nossa Senhora da Cabeça, a 4 v. e órgão. 1820</i>	(CT Apênd.CXII) J.J. Maciel
1820	<i>Sequência "Victimae Paschali" para a missa da Ressurreição do Senhor nos dias de Domingo, 2ª e 3ª feira da oitava da Páscoa, a 4 v. e órgão, com vl., fg. obr. e cb.</i>	(CT Apênd.CXXV) Obra registrada por J.J. Maciel.
1820	<i>Vésperas do Espírito Santo a 4 v. e instrumental: vl., vl., fl., cl., fg., trp., cor, tp. e cb. ("Dixit Dominus", "Confitebor", "Beatus vir", "Laudate Dominum", "Magnificat").</i>	(CT Apênd.CXLVII) Destas <i>Vésperas</i> sobrevive o <i>Laudate pueri</i> , orquestrado (PM 179).

1821	<i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i> <i>Psalmo Para as Encomendaçoens dos</i> <i>Innocentes falecidos Com duas Rabecas,</i> <i>duas Clarinetas, 2 Trompas, 4 Vozes, e</i> <i>Baixo Composto no Anno de 1821 pelo</i> <i>P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia arranja-</i> <i>do sobre alguns motivos da Grande obra</i> <i>da Creação do Mundo do Immortal Hay-</i> <i>dn eofferecido ao S<sup>r</sup> João dos Reis Pereira</i> <i>pelo Seo Autor.</i>	(PM 78) (Aut.)
1821	<i>Anno 1821 Laudate Pueri Dominum</i> <i>Psalmo Para as Encomendaçoens dos in-</i> <i>nocentes defunctos Com Duas Rabecas,</i> <i>duas clarinetas duas Trompas, 4 vozes e</i> <i>Baixo Composto no anno de 1821 Pelo</i> <i>P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia, e ar-</i> <i>ranjado sobre alguns motivos da grande</i> <i>obra da Creação do Mundo do Immortal</i> <i>Haydn e offerecido ao S<sup>r</sup> João dos Reis</i> <i>Pereira pelo Seo Autor.</i>	(PM 79) (Aut.)
1821	<i>Novena de N.S.<sup>ra</sup> do Monte do Carmo</i>	(CT Apênd.LXI) M.P. Vasco
1821	<i>Compendio de Musica/ e/ Methodo de</i> <i>Piano- forte/ do/ Sr. P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> José Mauricio</i> <i>Nunes Garcia./ Expressam.<sup>te</sup> escripto/</i> <i>Para o Dr. José Mauricio e seu Irmão</i> <i>Apollinario/ em/ 1821.</i>	(PM 236)
1821	<i>Original Laudamus te = Duetto de</i> <i>Soprano e Contralto/ Com 2 Rabecas,</i> <i>hũa Violeta, 2 Clarinetas/ 2 Trompas,</i> <i>Violoncellos, e Contrabasso/ Composto</i> <i>em Agosto do anno de 1821/ Pelo P.<sup>e</sup> Joze</i> <i>Mauricio Nunes Garcia/ anno 1821.</i>	(PM 157)
1822	<i>Anno 1822/ Novena/ do SS.<sup>mo</sup> Sacramen-</i> <i>to/ a 4 Vozes, rabecas, hũa Clarineta,/</i> <i>hũa Trompa, Violoncello, e Contrabasso/</i> <i>Composta no Anno de 1822/ Pelo P.<sup>e</sup> Joze</i> <i>Mauricio Nunes Garcia/ Para a Irman-</i> <i>dade do SS.<sup>mo</sup>/ da Freguesia do Mesmo</i> <i>SS.<sup>mo</sup> Sacramento.</i>	(PM 68)
1822	<i>O Salutaris, in: Novena/ do SS.<sup>mo</sup> Sacra-</i> <i>mento</i>	(PM 14a) A Novena está catalogada: PM 68

1822	<i>Ladainha p<sup>a</sup> a Novena do SS.<sup>mo</sup> Sacramento – por Joze Mauricio/ anno 1822.</i>	(PM 49)
1823	<i>Missa A 4 Abreviada/ Com 2 Rabecas, 2 clarinetas, 2 Trompas, 4 Vozes, Violoncelo, E Contrabasso/ Composta no anno de 1823/ Pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia.</i>	(PM 112) Partitura autógrafa. Falta o <i>Qui tollis</i> , trecho encontrado em cópia, no Museu Carlos Gomes.
1824	<i>Ladainha do Sagrado Coração de Jesus Por P. José Mauricio</i>	(PM 50)
1824	<i>Novena abreviada de N.S.<sup>ra</sup> do Monte do Carmo a 4 v. e órgão, com</i>	(CT Apênd.LXII)
1826	<i>Missa Com g.<sup>e</sup> orquestra Composta pelo P.<sup>e</sup> Jose Mauricio/ Nunes Garcia no Anno de 1826.</i>	(PM 113)

**GRUPO B: MANUSCRITOS SEM DATA CONHECIDA.  
CITAÇÕES TAMBÉM NÃO DATADAS.**

Data	Título e Catalogação	Observações
S.d.	<i>Antiphona/ de S. Joze a Quatro Vozes Com Violino/ Violla, Flautas, Trompas e/ Basso/ Pello seu Aucthor o Re.<sup>do</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia.</i>	Texto: Joseph, fili David (PM 5a)
S.d.	<i>Ave Regina Caelorum/ Antifona de Nossa Senhora desde as Completas do dia/ 2 de Fevereiro athe 4<sup>a</sup> fr<sup>a</sup> maior ou de trevas/ a 4 Vozes e Organo de Capella/ Composta pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia (incipit)</i>	(PM 6)
S.d.	<i>Antiphona Ecce Sacerdos</i>	Ré M, 3/ 4. (PM 7)
S.d.	<i>[Antífona] Ecce Sacerdos</i>	Mi b, C (PM 7a)
S.d.	<i>Antifona</i>	O.A.D. Texto: <i>Flos Carmeli</i> (PM 8)

S.d.	<i>Antífona a 4/ P<sup>a</sup> N.Sr<sup>a</sup> do Carmo/ Com Violini/ Oboe/ Trombe e/ Basso/ Flos Carmeli, vitis florigera etc./ etc./ etc/ Do Snr. Victorio M<sup>a</sup></i>	Texto: <i>Fios Carmeli</i> (PM 8a)
S.d.	<i>O Sacrum Convivium/ P<sup>a</sup> a Exposição do SS.<sup>mo</sup> Sacram.<sup>to</sup>/ e Tantum ergo P<sup>a</sup> a Rezoção/ Com Violinos, Flautas, e Trompas,/ E Vozes e Basso/ Feito Pello R.<sup>do</sup> P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. da Real Capella José/ Mauricio Numis Garcia</i>	(PM 9)
S.d.	<i>Para Sabado de Alleluia/ Regina Cœli Laetare/ Antífona de N.S. desde a Pascoa athe a Trindade</i>	(PM 10)
S.d.	<i>Regina Cœli laetare alleluia Antífona de Nossa a 4 Vozes Desde as Completas de Sabado d'Alleluia Athe as primeiras Vesperas da Dominga da Trindade/ Composta/ pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia (incipit)</i>	(PM 11)
S.d.	"Alma Redemptoris"	Relação de obras de 1811 (CT Apênd.I)
S.d.	"Exaudi nos" para 4 <sup>a</sup> Feira de Cinzas	C.T.O.O. (incipit nº 2) (CT Apênd.II)
S.d.	"Ecce Sacerdos Magnus" a 4 vozes e órgão, com acompanhamento de vls., vlas. fls., cls., oboés, clarins, trombones e contrabasso faltando a parte de trompas	J.J. Maciel: "sem as trompas" (CT Apêndice III)
S.d.	"Ecce Sacerdos" a 4 v. e órgão com vl., vla., vlc., fl., cl., oboés, fg., trp., cor, trb., tp., e cb.	J.J. Maciel: "partitura (cópia)" (CT Apênd.IV)
S.d.	"Ecce Sacerdos"	(CT Apênd.V a)
S.d.	<i>Cantico Benedictus, e Christus factus est etc etc/ composto pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes</i>	Texto: <i>Quia visitavit</i> (PM 14)
S.d.	<i>Benedictus em 8 tom</i>	Texto: Cântico de Zacarias (PM 15)



S.d.	"Benedictus" das Procissões	C.F. Relação de obras de 1811 (CT Apêndice VI)
S.d.	3 "Benedictus" a vozes e órgão	C.F. Relação de obras de 1811 (CT Apêndice VII)
S.d.	"Benedictus" com vlc. e fg.	C.F. Relação de obras de 1811 (CT Apêndice VIII)
S.d.	9 "Magnificat"	C.F. Relação de obras de 1811 (CT Apêndice IX)
S.d.	"Magnificat" alternado em 1º tom, para as procissões de N. Sra. e do Anjo Custódio do Reino a 4 v. somente, composta para a Sé do Rio de Janeiro.	J.J. Maciel: "sem data" (CT Apênd.XIII)
S.d.	"Magnificat" em 8 tom alternado com cantochão, para as procissões de N. Sra. a 4 v. somente.	J.J. Maciel: "sem data" (CT Apênd.XIV)
S.d.	"Salutaris"	Vide XCIII (CT Apênd. XIVa)
S.d.	"Himno para Matinas e 1ª Tercia", in: Organo/ Himnos Para as 1ªs. e 2ªs. Vesperas de S. Pedro/ e outro 1ª Matinas, e Laudes/ a 4 Vozes de Capella/ Compostos/ Pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia/ Para a Capella Real	Texto: <i>Aeterna Christi munera</i> . Órgão e cantochão com cifra-gem. (PM 18)
S.d.	"Himno de Laudes", in: Himnos das vespers, Matinas, Laudes e Segundas vespers do Natal A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real	Texto: <i>A solis ortus Cardine</i> . (PM 19)
S.d.	<i>Ave Maris Stella</i> Himno para as 1ªs e 2ªs Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro 1ª as Laua 4 Vozes e Organo de Capela Composto pelo P.º Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Real Capella.	Texto: <i>Ave Maris Stella</i> . Órgão e cantochão com cifra-gem. (PM 20)
S.d.	Hymno/ Ave Maris Stella Com/ Violini, Flautas, Trompas, Violoncello, Organo/ e Basso,/ P.º Joze Mauricio Nunes Garcia.	Texto: <i>Ave Maris stella</i> . Cópia (e possível harmonização) de A. Nepomuceno. (PM 21)

S.d.	"Himno de Laudes", in: <i>Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Domingo de Pentecoste/ Para o dia do divino Espirito Santo/ Por J.M.N.G.</i>	Texto: <i>Beata nobis gaudia.</i> Órgão e cantochão com cifra- gem. E um hino para Tércia - <i>Veni creator spiritus</i> - com órgão e cantochão sem cifragem.
S.d.	"Himno p <sup>a</sup> Laudes", in: <i>Himnos Para as 1<sup>as.</sup> e 2<sup>as.</sup> Vesperas de S. Pedro e outro p<sup>a</sup> Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	Texto: <i>Beate Pastor Petre</i> (PM 23)
S.d.	<i>Crudelis Herodes</i> Himno p <sup>a</sup> o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P <sup>e</sup> . Joze Mauricio Nunes G. Para a Capella Real	Texto: <i>Crudelis Herodes.</i> Órgão e cantochão com cifra- gem. (PM 24)
S.d.	"Himnos Para as 1 <sup>as.</sup> e 2 <sup>as.</sup> Vesperas de S. Pedro", in: <i>Himnos Para as 1<sup>as.</sup> e 2<sup>as.</sup> Vesperas de S. Pedro, e outro p<sup>a</sup> Matinas, e Laudes a 4 Vozes de Capella Compostos Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	Texto: <i>Decora lux aeternitatis</i> Órgão e cantochão com cifra- gem (PM 25)
S.d.	"Himno p <sup>a</sup> Vésperas e Matinas", in: <i>Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes/ do Officio de S. Sebastião/ a 4 Vozes e Organo Compostos Pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ Para a Capella Real</i>	Texto: <i>Deus tuorum militum.</i> (PM 26)
S.d.	<i>Himnos p<sup>a</sup> as 1<sup>as.</sup> e 2<sup>as.</sup> Vesperas da Rainha S<sup>ta</sup>. Izabel/ a 4 de Julho/ de Capella pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio/ Com outro Himno p<sup>a</sup> o Apostolo/ S. Jacob a 25 de Julho</i>	Texto: <i>Domare cordis.</i> Órgão e cantochão com cifra- gem. (PM 27)
S.d.	"Himno p <sup>a</sup> 25 de julho S. Jacob Apostolo", in: <i>Himno p<sup>a</sup> as 1<sup>as.</sup> e 2<sup>as.</sup> Vesperas/ da Rainha S<sup>ta</sup>. Izabel/ a 4 de Julho/ de Capella/ pelo P<sup>e</sup>. Joze Mauricio/ Com outro Himno p<sup>a</sup> o Apostolo/ S. Jacob a 25 de Julho</i>	Texto: <i>Exultet orbis gaudiis.</i> Órgão e cantochão com cifra- gem. (PM 28)

S.d.	<i>Hino p<sup>a</sup> Laudes, in: Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes do Officio de S. Sebastião a 4 Vozes e Organo Compostos pelo P<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Capella Real</i>	Texto: <i>Invicto martyr</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 29)
S.d.	<i>Himno de Vesperas Iste Confessor Domini do Comum dos Confessores não Pontífices Para S. Joaquim e p<sup>a</sup> S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R.C. Com outro Himno p<sup>a</sup> as Vesperas de todos os Santos.</i>	Texto: <i>Iste confessor Domini</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 30)
S.d.	<i>"Hymno de Matinas", in: Himnos/ Para Vesperas, Matinas, e Laudes/ da Dominga de Pentecostes/ Para o dia do divino Espirito Santo/ Por J.M.N.G.</i>	Texto: <i>Jam Christus astra ascenderit</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 31)
S.d.	<i>Himno das Vesperas da SS<sup>ma</sup> Trindade E também Serve para as Laudes e Segundas Vesperas</i>	Texto: <i>Jam sol recedit igneus</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 32)
S.d.	<i>"Himno de Vesperas e Matinas", in: Himnos das Vesperas, Matinas; Laudes e Segundas Vesperas do Natual Jesu Redemptor omnium A 4 vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Para a Capella Real</i>	Texto: <i>Jesu redemptor omnium</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 33)
S.d.	<i>"Himno p<sup>a</sup> Laudes", in: Ave Maris Stella Himno para as 1<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p<sup>a</sup> as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Real Capella</i>	Texto: <i>O gloriosa Virginum</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 34)
S.d.	<i>"Himno de Laudes", in: Himno p<sup>a</sup> o dia de Reis em Vesperas Matinas e Laudes alternado Composto pelo P<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes G. Para a Capella Real.</i>	Texto: <i>O sola magnarum urbium</i> . Órgão e cantochão com cifração. (PM 35)

S.d.	"Himno p <sup>a</sup> as 1 <sup>as</sup> . e 2 <sup>as</sup> . Vesperas do SS. <sup>mo</sup> Sacramento" in: Himnos p <sup>a</sup> as Vesperas de S. Jozé e para as do SS. <sup>mo</sup> Sacram. <sup>to</sup> a de 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P <sup>c</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia P <sup>a</sup> a Real Capella.	Texto: <i>Pange lingua</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 36)
S.d.	"Himno p <sup>a</sup> as Vesperas de todos os Santos", in: <i>Himno de Vesperas Iste Confessor Domini Do Comum dos Confessores não Pontífices Para S. Joaquim e p<sup>a</sup> S. Francisco de Borja Composto Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para a R.C. Com outro Himno p<sup>a</sup> as Vesperas de todos os Santos</i>	Texto: <i>Placare Christe</i> . Órgão, e cantochão cifrados. (PM 38)
S.d.	"Himno de Matinas", in: <i>Ave Maris Stella Himno para as 1<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> Vesperas de Nossa Senhora E outro para Matinas; e outro p<sup>a</sup> as Laudes a 4 Vozes e Organo de Capella Composto pelo P<sup>c</sup>.<sup>1</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia Para a Real Capella</i>	Texto: <i>Quem Terra pontus sidera</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 39)
S.d.	"Himno de S. Antonio para 1 <sup>as</sup> . e 2 <sup>as</sup> . Vesperas, e para Laudes", in: <i>Himno das Vesperas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> de S<sup>to</sup>. Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S.João Baptista</i>	Texto: <i>Qui lusitanos deserens</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 40)
S.d.	<i>Himno das Vesperas da Ascensão 5<sup>a</sup> fr<sup>a</sup> a 4 Vozes de Capella Composto Por Joze Mauricio N. G. Com outro Himno das Vesperas da SS<sup>ma</sup>. Trindade</i>	Texto: <i>Salutis humanae sator</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 41)
S.d.	<i>Himnos p<sup>a</sup> as Vesperas de S. Jozé e para as do SS.<sup>mo</sup> Sacram.<sup>to</sup> a 24 de Março a 4 Vozes e Organo alternados Compostos pelo P<sup>c</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia P<sup>a</sup> a Real Capella.</i>	Texto: <i>Te Joseph celebrent</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 42)

S.d.	"Himno das 1 <sup>as.</sup> e 2 <sup>as.</sup> Vesperas de S. João Baptista e também para Laudes", in: <i>Himno das Vesperas 1<sup>a</sup> e 2<sup>as.</sup> de S<sup>to.</sup> Antonio a 4 Vozes de Capella Por Joze Mauricio Nunes Garcia Com outro Himno das Vesperas de S. João Baptista</i>	Texto: <i>Ut queant laxis</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 43)
S.d.	"Himno das Vesperas", in: <i>Himnos Para Vesperas, Matinas, e Laudes da Domingo de Pentecostes Para o dia do divino Espirito Santo Por J.M.N.G.</i>	Texto: <i>Veni creator spiritus</i> . Órgão e cantochão com cifragem. (PM 44)
S.d.	[ <i>Veni creator Spiritus</i> ]	Cópia sem data nem nome de autor, proveniente da igreja de Rio Pardo (RS). (PM 45)
S.d.	<i>Gloria Laus et honor para a Procissão do Domingo de Ramos a 4 Vozes somente.</i>	
S.d.	" <i>Gaude Tuorum</i> " para <i>Vésperas Matinas e Laudes de S. Sebastião. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd.XV)
S.d.	<i>Hinos para St<sup>o</sup> Estevão na 1<sup>a</sup> oitava, S. João Evangelista na 2<sup>a</sup> oitava e SS. Inocentes na 3<sup>a</sup> oitava. 4 v. e órgão.</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd.XVI)
S.d.	" <i>Iste Confessor</i> " das <i>Vésperas do SS<sup>mo</sup>. Coração de Jesus com outro de Sant'Ana.</i>	(CT Apênd.XVIII) J.J. Maciel
S.d.	" <i>Vexilla Régis</i> " para <i>Vésperas da festa da Exaltação de Santa Cruz em 24 de setembro a 4 v. e órgão</i>	(CT Apênd.XXII) J.J. Maciel
S.d.	" <i>Veni Sancte Spiritus</i> " das <i>Vésperas Matinas e Laudes de Pentecostes a 4 v. e órgão.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.XXIII)
S.d.	<i>Ladainha das Dores de Nossa Senhora</i>	(PM 50a)
S.d.	<i>Ladainha, in: Novena de S. Joaquim Por P<sup>o</sup>. Mauricio</i>	(PM 51)

S.d.	<i>Ladainha, in: Novena de S<sup>ta</sup>. Tereza</i>	(PM 51a)
S.d.	<i>Mottetto a Solo/ Creator Alme Siderum/ com V. V. V., flauta a sollo, Trompas e Baxo/ Pelo P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup>. Joze Mauricio Nunes Garcia/ P. a S. Lyra S. Joanense/ Para o uzo de/ Antonio Angelo da Costa e Mello</i>	(PM 59) <i>Texto: Creator alme siderum</i>
S.d.	<i>Motetto/ do/ SS.<sup>mo</sup> Sacramento, e Corpo/ de Deos/ Por J.M.N.G.</i>	(PM 60) <i>Texto: Ego sum panis vitae</i>
S.d.	<i>"1<sup>o</sup> Motetto", in: Organo/ Motettos p<sup>a</sup> as Domingas/ pelo/ P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> J.M.N. Garcia/ Miserere pelo Snr./ F. M. da Silva</i>	(PM 61) <i>Texto: Immutemur habitu</i>
S.d.	<i>"2<sup>o</sup> Motetto", in: Motettos para as Domingas/ Pelo P.e M.e J. M. N.: Garcia/ Miserere pelo Srn./ F.M. da Silva</i>	(PM 62) <i>Texto: Inter vestibulum</i>
S.d.	<i>Timbale = Motteto da Festa da/ Degolação de S.João Bap.<sup>ta</sup></i>	(PM 63)
S.d.	<i>Si quaeris miracula</i>	(PM 63a) A Relação de Obras composta para a Capela Real menciona um <i>Moteto p<sup>a</sup> a Trezena de S. Antonio</i> que justifica a autoria desta peça sem data e sem nome de autor (antigo PM 101).
S.d.	<i>Novena de Santa Bárbara</i>	(PM 65)
S.d.	<i>Moteto 1<sup>o</sup> Responsório da Purificação de N. Sra. 5 v. e órgão</i>	J.J. Maciel. <i>Texto: Felix namque.</i> Deve corresponder ao CT 104. (CT Apêndice LI)
S.d.	<i>Moteto 1<sup>o</sup> Responsório do Ofício do Patrocínio de São José com o 2<sup>o</sup> de S. Francisco de Borja, Padroeiro do Reino, para o ofertório das Missas desses dois dias. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd.LII)
S.d.	<i>Moteto 4<sup>o</sup> Responsório das Matinas do Arcanjo S. Miguel, para o ofertório da Missa. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LIII)

S.d.	<i>Moteto 1º Responsório para o ofertório da Missa da Natividade de Nossa Senhora, em 8 de setembro. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LIV)
S.d.	<i>Moteto 5º Responsório do Ofício da SS.ª Trindade, para o ofertório da Missa. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LVI)
S.d.	<i>Moteto 1º Responsório do Ofício de Santa Bárbara, para o ofertório da Missa. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LVII)
S.d.	<i>Moteto para a Vigília do Natal. 4ª Domingo do Advento, 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LVIII)
S.d.	<i>Novena da Conceição - J.M.N.G.</i>	(PM 69)
S.d.	<i>Novenas da Conceição Pelo P.º Jose Mauricio</i>	(PM 70)
S.d.	<i>Novena de Nossa Sra.ª May dos/ Homens Com/ Violini, Flauta obrigada, Trompas e/ Basso/ Pelo P.º Jose Mauricio Nunes Garcia/ De Fran.º Antº da Costa</i>	(PM 71)
S.d.	[ <i>Novena</i> ]	Parte avulsa de "baixo" instrumental (PM 72)
S.d.	<i>Novena de S.Joaquim Por P.º José Mauricio</i>	(PM 73)
S.d.	<i>Novena de S.ª Tereza</i>	(PM 73a)
S.d.	<i>Setenario Doloroso 4 vozes, com acompanhamento de violinos, Violas e Baixo por José Mauricio Nunes Garcia</i>	<i>Texto: Setenario para N.Sª das Dores (PM 74)</i>
S.d.	<i>Laudate Dominum do Snr. P.º M.º Joze Mauricio</i>	(PM 80)
S.d.	<i>"De Profundis clamavi ad te" para as 2.ªs Vésperas do Natal. 6 v. e órgão</i>	(CT Apênd.LXXXV) J.J. Maciel
S.d.	<i>"In Exitu Israel" das Vésperas dos Domingos. 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. LXXVII)
S.d.	<i>"In Exitu Israel de Egipto " a 4 v. e órgão, alternado com cantochão em 8º tom.</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.LXXXVIII)

S.d.	"Lauda Jerusalem".	M.P.Vasco (CT Apênd.LXXX)
S.d.	<i>Tantum Ergo, in: Judax mercator pessimus. O Crux tantum Ergo</i>	(PM 85)
S.d.	<i>Tantum ergo</i>	(PM 86)
S.d.	<i>Tantum ergo, in: Novena de S.Joaquim Por José Maurício</i>	(PM 87)
S.d.	<i>Tantum ergo, in: NOvena de S.<sup>ta</sup> Tereza</i>	(PM 87a)
S.d.	" <i>Tantum ergo para a Reposição</i> ", in: <i>O Sacrum Convivium/ P<sup>a</sup> a Exposição do SS.<sup>mo</sup> Sacram.<sup>to</sup>/ e Tantum ergo P<sup>a</sup> a Reposição/ Com Violinos, Flautas e Trompas/ 4 Vozes e Basso/ Feito Pello/ R.<sup>do</sup> P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> da Real Capella Jozé/ Mauricio Nunis Garcia</i>	(PM 88)
S.d.	<i>Tantum ergo, in: Setenario das Dores. P.<sup>e</sup> José Mauricio</i>	(PM 89)
S.d.	" <i>Tantum Ergo</i> ", in: " <i>Te Deum Alternado</i> J.M.N.G.	(PM 90)
S.d.	<i>Te Deum Alternado</i> J.M.N. Garcia	(PM 94)
S.d.	<i>Te Deum (com fuga), p<sup>a</sup> 4 vozes e orchestra (cordas, flauta, 2 clarinetes, 2 trompas)*</i>	Obra desaparecida. Dela existem, no C.T.O.O., os <i>incipits: Te Deum</i> e fuga <i>Tu Patris</i> . Ambos assinalados no fim deste cadastramento. "(Cop. M. [Mendanha] e duas outras do Rio: faltam violas)". Terá no PM n° 94a.
S.d.	<i>Organo/ Te Deum Laudamus/ De Capela a 4 Vozes/ p<sup>a</sup> as Matinas da Conceição/ de N.S./ Composto/ Pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia/ para a Capella Real/</i>	(PM 95) ( <i>incipit</i> )
S.d.	<i>Te Deum do P.<sup>e</sup> M.<sup>e</sup> J.M.N. Garcia (1799?)</i>	(PM 96)



S.d.	<i>Te Deum alternado/ a 4/ Com Violinos, Flauta, Trompas/ e/ Basso ad Libitum/ Composto por José Mauricio Garcia/ Digo Pelo P.º Jozé Mauricio Nunes Garcia/ João dos Santos</i>	(PM 97)
S.d.	"O Crux", in: <i>Judax Mercator Pessimus. O Crux. Tantum Ergo</i>	(PM 98)
S.d.	<i>Senhor deus, misericórdia, in: "Motettos para a Procissão dos Passos (e deposição) Pelo Notável Maestro o Padre José Mauricio N. Garcia a 4 vozes, e piquena Orquestra</i>	(PM 100)
S.d.	<i>Siquaeris Miracula</i>	(PM 101)
S.d.	<i>Te Deum de S. José alternado a 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd. LXXXIX)
S.d.	<i>Original em 1835 Por Francisco da L.P. Missa breve Com violinos Clarinetta Trompa Timpano Contrabasso/ 4 vozes Composta somente a órgão pello Snr. P.º Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 114)
S.d.	<i>Missa/ Do Sr P.º M.º Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 115)
S.d.	<i>Missa a 4, Composta pelo P.º M.º Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 116)
S.d.	<i>Missa a 4 do P.º M.º Jose Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 117)
S.d.	<i>Missa a 4 vozes Com Violinos, Flauta, Trompas, e Basso por Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 118)
S.d.	<i>Missa de nossa Senhora./ Para o dia 2 de Fevereiro./ Na Cathedral do Bispado./ Composição do Padre/ José Maurício N. Garcia</i>	(PM 119) Cópia levantada por Miguel Pedro Vasco em 1892. O original tem Missa e Credo.
S.d.	<i>Missa a grande orchestra. J.M.N. Garcia</i>	(PM 120)
S.d.	<i>Messa a Quattro Voci/ del S.º P.M. J.M.N.G. Maestro del'a Regia Capella</i>	(PM 120a) Copiada juntamente com a Missa a grande orchestra, PM 120.

S.d.	<i>Missa de Santa Isabel Rainha. 4 vozes e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.IC)
S.d.	<i>Credo a 4 vozes somente</i>	Maciel registra dois sem data. (CT Apênd.CXIII)
S.d.	<i>"Gradual", in: Gradual e Ofertório "Ascendens Deus in jubilatione" para 5ª feira da Ascensão do Senhor, a 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.CXIX) O <i>Gradual</i> desapareceu. O <i>Ofertório</i> tem n. 53 e data.
S.d,	<i>Credo do P.º José Mauricio</i>	(PM 123) - D6M
S.d.	<i>Harmonium/ Credo a 2 Vozes/ de José Mauricio</i>	(PM 124) - D6M
S.d.	<i>Basso/ Credo/ Do P.º M.º Jose Mauricio</i>	(PM 125) - D6M
S.d.	<i>Credo/ D. P.º M.º J.M.N.G.</i>	(PM 127) - RéM
S.d.	<i>Credo Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 128) - FáM - O.A.D.
S.d.	<i>Credo</i>	(PM 129) - SibM
S.d.	<i>Gradual, in: Gradual e Sequencia do Espírito Santo. Jose Mauricio</i>	<i>Texto: Alleluia emittit spiritum tuum (PM 147)</i>
S.d.	<i>Gradual a 4. Dilexisti justitiam, et odisti/ Com Violinos, Oboés, Trompas e Basso/ Pelo R.º. Snr. P.º Jozé Mauricio Nunes Gar/ cia/ Ferreira</i>	(PM 148)
S.d.	<i>Gradual da Festa de N.S. das Dores, pelo P.º Jose Mauricio</i>	<i>Texto: Dolorosa et lacrimabilis (PM 149)</i>
S.d.	<i>Gradual SS.º Sacramento J.M.N.G.</i>	<i>Texto: Ego sum panis vitae (PM 150)</i>
S.d.	<i>Emitte Spiritum Tuum Gradual para a Festa do D. Espírito Sancto/ a 4 vozes com acomp. de 2 violinos, duas flautas, oboés, trompas e baixo - pelo P. José Mauricio da Gama.</i>	<i>Texto: Emitte spiritum tuum (PM 151)</i>
S.d.	<i>P.º o Divino Spirito Santo</i>	<i>Texto: Gradual para o Espírito Santo (PM 152)</i>
S.d.	<i>Gradual/ Para Missa do Gallo/ do P.º M.J.M.N.G.</i>	<i>Texto: Hodie nobis coelorum rex (PM 153) Incompleto</i>

S.d.	"Gradual de Santo Antonio de Padua", in: Gradual para S. Miguel e outro dito de S. <sup>to</sup> / Antonio com vv Trompas Oboé Baxo/ Violon Cello etc. Pelo Rdº Jose Mauricio/ Nunez Garcia, epertense A/ Jose de Faria Barros.	Texto: Os justi meditabitur (PM 154)
S.d.	Gradual de S. Lourenço Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violon- cello Timpano e Órgão Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauricio Nunes Garcia. Pertence a Francisco da Luz Pinto.	(PM 155) Texto: Probasti Do- mine cor Meum
S.d.	Gradual Para Solemnid <sup>e</sup> do Esp. <sup>to</sup> S. <sup>to</sup> Veni Sancte Spiritus a 4 vozes Pelo P. <sup>e</sup> Joze Mauricio	Texto: Veni Sancte Spiritus (PM 156)
S.d.	Gradual e Ofertório "Ascendens Deus in jubilatione" para 5ª feira da Ascensão do Senhor, a 4 v. e órgão	(CT Apênd.CXIX) J.J. Maciel
S.d.	Gradual, Sequência e Ofertorio para Missa de Domingo do Espírito Santo, a 4 v. e órgão  Alleluia Emitte Spiritum Tuum Confir- ma Hoc Deus Veni Sancte Spiritus	(PM 147, 161, 169) Incompleto
S.d.	Laudamus a Solo de soprano/ Com/ violinos Viola Flauta Clarinetas/ Trompas Violoncello Trombão/ e Con- trabasso/ Composto pello Snr. P. <sup>e</sup> M. <sup>e</sup> J. <sup>e</sup> Mauricio/ Nunes Garcia.	(PM 158)
S.d.	Dueto. - Soprano Laudamus/ JM N. Garcia	(PM 159) o nome do composi- tor foi acrescentado a lápis.
S.d.	Solo Quoniam, de Basso, pelo P. <sup>e</sup> J. <sup>e</sup> Mauricio Nunes Garcia	(PM 164)
S.d.	Stabat Mater, in: Setenario das dores, P. <sup>e</sup> Jose Mauricio	Vide PM 74 (PM 167)
S.d.	Stabat Mater das Dores Pelo P. <sup>e</sup> Mau- ricio	(PM 168)

S.d.	<i>Sequência, in: Gradual e Sequência do Espírito Sancto. José Mauricio</i>	Texto: Veni Sancte Spiritus
S.d.	<i>Matinas/ da Conceição/ Soprani/ Do Sr P<sup>e</sup>. M<sup>e</sup> Jozé Mauricio</i>	(PM 174)
S.d.	<i>Basso/ Matinas/ de Nossa Senhora do Carmo/ do Snr. P<sup>e</sup>. M.<sup>tre</sup> Jose Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 175)
S.d.	<i>Soprano/ 2<sup>as</sup> Matinas de S.<sup>ta</sup> Cecilia/ J.M.N.G.</i>	As iniciais do compositor foram acrescentadas a lápis. (PM 176)
S.d.	<i>3 Matinas para vozes mistas e órgão</i>	Relação de Obras para a Capela Real. (CT Apênd.CXXXVI)
S.d.	<i>Matinas para violoncelo e fagote</i>	Relação de Obras para a Capela Real. (CT Apênd.CXXXVII)
S.d.	<i>Matinas de N. Sra. do Carmo, para 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd. CXXXIII)
S.d.	<i>Matinas de S. Sebastião a 4 v. e órgão</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd. CXXXIV)
S.d.	<i>Matinas dos Reis a 4 v. e órgão do 4<sup>o</sup> ao 8<sup>o</sup> Responsórios</i>	J.J. Maciel. (CT Apênd. CXXXV)
S.d.	<i>In convertendo Dominus 4<sup>o</sup> Psalmo das Segundas Vesperas do Comum dos Apostolos Psalmo a 4 de Capela Composto pelo P.<sup>e</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia</i>	(1797?) (PM 180)
S.d.	<i>Vésperas de Sant'Anna para vozes e órgão</i>	J.J. Maciel (CT Apênd.CXL-VIII)
S.d.	<i>Vésperas dos Domingos para 4 v. e órgão</i>	(CT Apênd.CL) J.J. Maciel
S.d.	<i>Segundas Vésperas do Natal, 4 v. e órgão</i>	(CT Apênd.CLI) J.J. Maciel
S.d.	<i>Officio de Deffuntos Pelo P.<sup>e</sup> José Mauricio</i>	(PM 187) Texto: Regem cui omnia vivunt. O.A.B.
S.d.	<i>Officio/ do P.<sup>e</sup> J.M.N.G./ para 4 Vozes</i>	(CT 191) O Officio é a 8 vozes e coros.

S.d.	<i>Missa de Requiem em fá menor, estylo severo, 4 vezes sem solos, violinos, viola, 2 flautas, 2 trompas e baixo.</i> **	(CT Apênd.CLII) É a continuação do <i>Ofício</i> anterior. Vem registrada em <i>incipit</i> no C.T.O.O., assinalado no fim deste cadastramento. "(Cop. M. [Mendanha] antigas, excepto vozes)".
S.d.	<i>Responsórios Funebres do Padre Jose Mauricio</i>	(PM 192)
S.d.	<i>"Antifona para Benedictus", in: Cantico Benedictus/ e Christus factus est etc/ Organo a 4/ Composto pelo P.º Jozé Mauricio Nunes</i>	(PM 196) Vide PM 193
S.d.	<i>Aleluia/ para a Missa de Sabado d'Alleluia/ a 5 vozes/ Do P.º M.º Jozé Mauricio Nunes Garcia</i>	(PM 201)
S.d.	<i>"Bajulans", in: Bajulans e Domine Jesu Motettos J.M.N. Garcia</i>	(PM 202)
S.d.	<i>Gradual a 4 Vozes/ Para Quinta Feira/ Sancta Com Vio/ linos Viola Flautas/ Trompas e Baixo/ Por Jozé Mauricio Nunes Garcia/ Pertence a Jozé Bap.ª Lisboa</i>	(PM 203) <i>Texto: Christus factus est</i>
S.d.	<i>"Gradual pª 5ª frª Stª" in: Gradual, e Offertorio/ pª 5ª frª Stª/ Jozé Baptista Lisboa</i>	(PM 204) <i>Texto: Christus factus est</i>
S.d.	<i>Crux Fidelis</i>	(PM 205). Vide PM 192
S.d.	<i>"Offertorio", in: "Gradual e Offertorio" pª 5ª frª Stª</i>	(PM 206) <i>Texto: Dextera Domini</i>
S.d.	<i>"Domine Jesu", in: Bajulans e Domine Jesu Motettos J. M. N. Garcia</i>	(PM 207)
S.d.	<i>Gradual Haec dies Para Domingo de Pascoa.</i>	(PM 209) <i>Texto: Haec dies quam fecit Dominus. DóM.</i>

S.d.	<i>Gradual para Domingo de Pascoa Com Violinos Viola Oboés Trompas 4 Vozes Violoncello Timpano Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Mauriscio Nunnes Garcia.</i>	(PM 210) Texto: <i>Haec dies quam fecit Dominus. MibM.</i>
S.d.	<i>Heu, Domine</i>	(PM 211) Vide PM 192, partitura
S.d.	<i>Basso, 7º Motetto/ (Jesu, Jesu clamans)/ Para a/ Procissão dos Passos/ Da I.S.C.</i>	(PM 212) Cópia sem nome de autor
S.d.	<i>Libera-me</i>	(PM 213a)
S.d.	<i>Motettos dos Passos/ Com Violinos, Viola Flauta Clarineta trompas/ 4 Vozes e Baixo/ Pelo Rdº Pº. Mestre Joze Mauricio Nunes Garcia - "Copiado em Campos e Offerecida ao Ill.º Sr. João dos Reis Pereira "</i>	<i>Com os seguintes motetos: Bajulans, Exeamus, O vos homnes, Angariaverunt, Domine Jesu, Filie Jesuralem, Jesu clamans</i>
S.d.	<i>Domingo de Ramos P.º J.M.</i>	(PM 217) SibM
S.d.	<i>Semana Santa. Domingo de Ramos</i>	(PM 218) DóM
S.d.	<i>Bradados de 6ª Frª maior</i>	(PM 219) Vide PM 192
S.d.	<i>"Bradados", in: Semana Santa. Domingo de Ramos.</i>	(PM 220) I.S.P.
S.d.	<i>"Turbas", in: Domingo de Ramos P.º J.M.</i>	(PM 221)
S.d.	<i>"Popule Meus"</i>	(PM 222) Vide PM 192
S.d.	<i>Pª a Procissão</i>	(PM 224) Texto: <i>surrexit Dominus. O fichário de A. Nepomuceno registra: Moteto pª a Procissão de Ramos</i>
S.d.	<i>"Himno pª a Procissão do Sacramento em Sexta Feira"</i>	(PM 225) Vide PM 192
S.d.	<i>Benedictus pª 4ª feira Santa (Traditor autem), 4 v. e baixo</i>	(CT Apênd.CLX) Com o mesmo motivo vem registrado o <i>Posuerunt</i> (CT00, <i>incipiti</i> n.5).
S.d.	<i>Christus factus est, gradual para 5ª feira santa, 4 v.</i>	(CT Apênd.CLXI) (Cópia Mendanha)

S.d.	<i>Christus factus est, outro gradual, p<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> feira, 4 v.</i>	(CT Apênd. CLXII) (Cópia Mendanha)
S.d.	" <i>Quoniam (Exaudi) a 4 vozes, fazendo seguimento ao precedente (mesmo motivo)</i> "	(CT Apênd. CLXIII) Mesmo motivo do <i>Christus factus est</i> (CT00 - incipit n.6)
S.d.	<i>Glória, Laus et honor para Procissão de Domingo de Ramos a 4 vozes e órgão.</i>	(CT Apênd. CLXIV) J.J. Maciel
S.d.	<i>Miserere para 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> feira Maior a 4 v. e órgão</i>	(CT Apênd. CLXV) J.J. Maciel
S.d.	<i>Overtura P.<sup>e</sup> J. Mauricio</i>	(PM 232) <i>Overture em Ré Maior</i>
S.d.	<i>Sinfonia Tempestade do Padre Mestre Jose Mauricio N. G.</i>	(PM 233) Incompleta
S.d.	[ <i>Moderato</i> ]	(PM 235) Peça para piano, manuscrito conservado por tradição pela família Taunay, com a autoria de José Maurício.
S.d.	<i>Liberame do Barreto/ Com Orquestra Feita Pelo P.<sup>e</sup>/ M.<sup>e</sup> da Capella Imperial/ J.M.N.G./ J.B. Brasileiro</i>	(PM 237) Orquestração de José Maurício
S.d.	" <i>Le Due Gemelle</i> "	(CT Apênd. CLXIX) Nome da única ópera escrita por José Maurício
S.d.	" <i>Beijo a mão que me condena</i> ". <i>Modinha. Composta por o R.S.P.M. José Maurício Nunes Garcia</i>	(PM 226) Obra impressa em 1840 por Pierre Laforge. Texto publicado em <i>O trovador</i> , como da autoria do Dr. Nunes Garcia
S.d.	<i>No momento da Partida meu coração te entreguei</i> "	(PM 238) Modinha impressa em 1837 por Pierre Laforge, publicada em álbum com outros compositores.

---

S.d.	" <i>Marília, se me não amas, não mi digas a verdade</i> "	(PM 239) Impressa por Pierre Laforge em 1840. O <i>trovador</i> informa: "Poesia e Musica do falecido padre mestre José Maurício".
------	--	--

## ARRANJOS E ORQUESTRAÇÕES

<b>Data</b>	<b>Título e Catalogação</b>	<b>Observações</b>
S.d.	" <i>Libera me do Barreto</i> "	(PM 237) Orquestração
S.d.	" <i>Tu devicto mortis</i> "	(CT Apênd.CLXX) Solo originalmente composto para voz de contralto pelo Sr. Marcos Portugal, transportado e arranjado para Tenor pelo Pe. Me. J.M.N.G. por ordem de S.A.R. o Príncipe Regente, para o casamento da Sereníssima Princesa a Sra. D. Maria Thereza.
S.d.	" <i>Magnificat</i> "	(CT Apênd.CLXXI) Maciel registra: "escrito originariamente por Antônio Leal Moreira, com acompanhamento de vlc., fg., tp. e cb. em 1812 e acrescentado por ordem de S.A.R., de fl., cl., trp. e cor, pelo Pe. Me. J.M.N.G. no ano de 1816."



## DISCOGRAFIA

*André Cardoso*  
Atualização e Revisão Técnica<sup>1</sup>

*Abertura em ré* – s.d. – CPM 232.

1. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e Alceo Bocchino (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira – nº 3” – Angel 3CBX412, 1965.
2. Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ e Roberto Duarte (reg.) – LP da Fundação Rio (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) FJA099, 1980.
3. Orquestra Vox Brasiliensis e Ricardo Kanji (reg.) – CD “História da Música Brasileira – Período Colonial II” – Gravadora Eldorado 946138. Reeditado na França no CD “Música sacra do Brasil” da série “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-096, 1999.
4. Orquestra Sinfônica Nacional da UFF e Ligia Amadio (reg.) – DVD “Família Real” da Universidade Federal Fluminense, 2008.
5. Orquestra Barroca do 18º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Luis Otávio Santos (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2017.

---

1. A discografia aqui apresentada atualiza a que constava na primeira edição da biografia de José Maurício Nunes Garcia, por Cleofe Person de Mattos. Desde 1996, quando a Biblioteca Nacional publicou a primeira edição, várias obras do compositor foram editoradas, executadas em concertos e gravadas em áudio e vídeo. Algumas estão disponíveis gratuitamente nos meios digitais. Novas obras também foram descobertas, não possuindo, portanto, número de catálogo. Outras ganharam letras para serem inseridas entre dois números de CPM. Na primeira edição, Cleofe Person de Mattos relacionou 34 gravações de 30 obras de José Maurício. Passadas mais de duas décadas, podemos perceber o quanto cresceu o interesse pela música do compositor carioca. A discografia atualizada não tem a pretensão de listar todos os registros realizados, mas de se constituir em uma referência aos interessados em conhecer a música de José Maurício. As gravações antigas, no formato LP, fora de catálogo ou documentais, foram incluídas por sua importância histórica ou por serem as únicas existentes. Para determinadas obras foi indicada mais de uma gravação, de modo a facilitar a escolha dos interessados. Seguimos o padrão adotado pela autora na primeira edição, com os títulos em ordem alfabética e a referência no Catálogo Temático (CPM).

Abertura “*Zemira*” ou “*que expressa relâmpagos e trovoadas*” – 1803 – CPM 231.

1. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e Alceo Bocchino (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira – nº 2” – Angel 3CBX411, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC 10120.
2. Orquestra Vox Brasiliensis e Ricardo Kanji (reg.) – CD “História da Música Brasileira – Período Colonial II” – Gravadora Eldorado 946138. Reeditado na França no CD “Música sacra do Brasil” da série “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-096, 1999.
3. Orquestra Sinfônica Nacional da UFF e Ligia Amadio (reg.) – DVD “Família Real” da Universidade Federal Fluminense, 2008.
4. Orquestra Barroca do 18º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Luis Otávio Santos (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2017.

*Ad Dominum cum tribularer* – Salmo II das Vésperas das Dores de N. Senhora – 1794 – CPM 177.

Madrigal Unisinos, Orquestra Unisinos e Roberto Duarte (reg.) – CD comemorativo aos 35 anos da Unisinos, 2004.

*Alleluia, alleluia* – Gradual para a Festa da Invenção da Santa Cruz – 1795 – CPM 134. Coro e Orquestra de Câmara de Niterói e Roberto Duarte (reg.) – LP Academia Santa Cecília ASC58.

*Alleluia, angelus domini* – Gradual da Fuga para o Egito – 1799 – CPM 140.

Coro dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.

*Alleluia emitte spiritum tuum* – Gradual e Sequência do Espírito Santo – s.d. – CPM 147.

Coro Artis Canticum e Nelson de Macedo (reg.) – LP Phillips 6598 308, 1977.

*Ave regina caelorum* – Antífona de N. Senhora – s.d. – CPM 6.

Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coro Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

“*Beijo a mão que me condena*” – Modinha – s.d. – CPM 226.

1. Olga Maria Schröeter (sop.), Collegium Musicum da Rádio MEC e J. Strutt (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira nº 2” – Angel 3CBX411, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC10120.
2. Ana Maria Kiefer (sop.), Gisela Nogueira (viola de arame) e Edelton Gloeden (violão) – LP “Viagem pelo Brasil” do Estúdio Eldorado 187900596, 1990.

3. Maria da Glória Capanema Guerra (sop.) e Lilian Barreto (harmonização de Aloysio de Alencar Pinto) – LP “O canto simples de Maria da Glória” – RGE/Fermata – MEC/FUNARTE 303.1015.

*Benedicite dominum* – Gradual de São Miguel Arcanjo – 1789 – CPM 138.  
Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*Constitues eos principes* – Gradual para os Apóstolos – 1795 – CPM 136.  
Isa Aragão (sop.), Coro e Orquestra de Câmara de Niterói e Roberto Duarte (reg.) – LP Academia Santa Cecília ASC58.

*Coro para o entremês* – 1808 – CPM 227.  
Coral e Orquestra de Câmara Pró-Música de Juiz de Fora e Nelson Nilo Hack (reg.) – CD Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora 108.899, 1999.

*Creator alme siderum* – s.d. – CPM 59.  
Katya Oliveira (sop.), Coro e Orquestra Domine Maris e Modesto Flávio (reg.) – CD “Creator Alme” – Independente (Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo) 455.130.

*Credidi* – Salmo I das Vésperas das Dores de N. Senhora – 1794 – CPM 177.

1. Coro e Orquestra de Câmara de Niterói e Roberto Duarte (reg.) – LP Academia Santa Cecília ASC58.
2. Madrigal Unisinos, Orquestra Unisinos e Roberto Duarte (reg.) – CD comemorativo aos 35 anos da Unisinos, 2004.

*Credo em dó* – 1820 – CPM 122.  
Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*Credo em sib* – 1808 – CPM 121.  
Carol McDavit (sop.), Kátia Kazzaz (m.sop.), José Paulo Bernardes (ten.), Inácio de Nonno (bar.), Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO002, 1998.

*Credo em sib* – s.d. – CPM 129.

1. Rosana Lamosa e Livia Dias (sop.), Adriana Clis (m.sop.), Fernando Portari (ten.), Homero Velho e Rafael Thomas (bar.), Coro Sinfônico do Rio de Janeiro (Júlio Moretzsohn), Orquestra Sinfônica Brasileira e Roberto Minczuk (reg.) – CD Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF879, 2008.

2. University of Texas at Austin Chamber Singers e James Morrow (reg.) – CD “Sacred music of José Maurício Nunes Garcia” – The University of Texas at Austin School of Music, 2006.

*Christus factus est* – [1798] – CPM 193.

Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pró-Arte – PRO002, 1998.

*Crux fidelis* – Bradados de Sexta-feira Maior – s.d. – CPM 205.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira – nº 1” – Angel/Ministério da Educação e Cultura 3CBX410, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC 10118.
2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
3. Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Dies santificatus* – Gradual para a Terceira Missa do Natal – 1793 – CPM 130.

1. Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.
2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-072.
3. Orquestra Vox Brasiliensis e Ricardo Kanji (reg.) – CD “História da Música Brasileira – Período Colonial I” – Gravadora Eldorado 946138. Reeditado na França no CD “Música sacra do Brasil” da série “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-096, 1999.
4. Conjunto Calíope e Orquestra Barroca do 24º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Luis Otávio Santos (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2013.

*Domine Jesu* – Moteto para a Procissão dos Passos – s.d. – CPM 208.

1. Chor Ars Sacra Brasiliens e Frank Graf (reg.) – LP “Brasilianische Kirchenmusik aus drei Jahrhunderten” – Internationales Musikstudio IMS-075, 1980.
2. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP comemorativo dos 40 anos da Associação de Canto Coral – Fundação Roberto Marinho e Kuarup DB 004 (Série Discografia Brasileira), 1981.
3. Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Domine, probasti me* – Quinto Salmo das Segundas Vésperas dos Apóstolos – s.d. – CPM 180.

1. Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.
2. Fabíola Carvalho (sop.), Aline Réa (m. sop.), Rafael Erbesdobler (ten.), Breno Quinderé (bx.), Eduardo Antonello (órgão), Conjunto Sacra Vox e Valéria Matos (reg.) – CD “Música sacra brasileira nos séculos XVIII e XIX” – EM/UFRJ, 2009.

*Domine, tu mihi lavas pedes* – Antífona – [1799] – CPM 198.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP “Grandes Compositores da Música Universal” – Abril Cultural GC46.
2. Coral da Sociedade Manoel Dias de Oliveira e André Luiz Pires (reg.) – LP “O órgão da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes” – Polygram ALP1982.
3. Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO001, 1994.
4. Conjunto Calíope e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Calíope” – Independente CAL-001, 1999.
5. Quarteto Colonial – Dorian Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Ego autem* – Gradual de Terça-feira Maior – [1789] – CPM 192c.

Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP comemorativo dos 40 anos da Associação de Canto Coral – Fundação Roberto Marinho e Kuarup DB 004 (Série Discografia Brasileira), 1981. **Obs:** Obra não incluída no Catálogo Temático, localizada por Ruth Serrão na BAN da EM/UFRJ após a publicação do mesmo. Incluída por Cleofe Person de Mattos no Cadastro das Obras da primeira edição da biografia de José Maurício (p. 270). As três obras para Segunda, Terça e Quarta-feira Maior foram referenciadas pela pesquisadora como CPM 192b, 192c e 192d por terem sido incluídas após os Responsórios Fúnebres CPM 192, última entre as OBRAS PARA CERIMÔNIAS FÚNEBRES, e o *Christus factus est* CPM 193 primeira entre as OBRAS PARA SEMANA SANTA. No Cadastro das Obras, no entanto, Cleofe Person de Mattos se enganou quanto ao título da obra, chamando de *Ego sum* quando deveria ser *Ego autem*, como está corretamente indicada na discografia (p. 339).

*Ego sum resurrectio* – s.d. – s.n. de CPM.

Conjunto Calíope, Orquestra Santa Teresa e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Música fúnebre” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM IX.

*Eripe me* – Salmo III das Vésperas das Dores de N. Senhora – 1794 – CPM 177.  
Madrigal Unisinos, Orquestra Unisinos e Roberto Duarte (reg.) – CD comemorativo aos 35 anos da Unisinos, 2004.

*Felle potus* – Bradados de Sexta-feira Maior (Parte do Crux fidelis) – s.d. – CPM 205.  
Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Hodie nobis caelorum rex* – Gradual para a Missa do Galo – s.d. – CPM 153.  
Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.

*Immutemur habitu* – Moteto para a Quarta-feira de Cinzas – s.d. – CPM 61.

1. Camerata de Caracas e Isabel Palacios (reg.) – CD “Música Barroca Brasileira” Sony/Columbia 2720440, 1992.
2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
3. Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Improperium expectavi cor meum* – do Ofício de Domingo de Ramos – s.d. – CPM 218.

Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*In convertendo dominus* – Quarto Salmo das Segundas Vésperas dos Apóstolos – s.d. – CPM 180.

Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*In Monte Oliveti* – do Ofício de Domingo de Ramos – s.d. – CPM 218.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP “Grandes Compositores da Música Universal” – Abril Cultural GC46.
2. Coral do 6º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Julio Moretzsohn (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, CDA-959110, 1995

3. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
4. Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO002, 1998.
5. Conjunto Calíope e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Calíope” – Independente CAL-001, 1999.
6. Quarteto Colonial – Dorianas Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Inter vestibulum* – Moteto para a Quarta-feira de Cinzas – s.d. – CPM 62.

1. Camerata de Caracas e Isabel Palacios (reg.) – CD “Música Barroca Brasileira” Sony/Columbia 2720440, 1992.
2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
3. Quarteto Colonial – Dorianas Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Judas mercator pessimus* – Moteto para Quinta-feira Maior – 1809 – CPM 199.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira – nº 1” – Angel/Ministério da Educação e Cultura 3CBX410, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC 10118.
2. Chor Ars Sacra Brasilien e Frank Graf (reg.) – LP “Brasilianische Kirchenmusik aus drei Jahrhunderten” – Internationales Musikstudio IMS-075, 1980.
3. Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO001, 1994.
4. Coral Ars Nova e Carlos Alberto Pinto Fonseca no 6º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Sérgio Dias (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, CDA-959110, 1995.
5. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
6. Conjunto Calíope e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Calíope” – Independente CAL-001, 1999.
7. Quarteto Colonial – Dorianas Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Justus cum ceciderit* – Gradual de São Sebastião – 1799 – CPM 143.

1. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-072.

2. Orquestra Vox Brasiliensis e Ricardo Kanji (reg.) – CD “História da Música Brasileira – Período Colonial I” – Gravadora Eldorado 946138. Reeditado na França no CD “Música sacra do Brasil” da série “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-096, 1999.
3. Conjunto Calíope e Orquestra Barroca do 24º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Luis Otávio Santos (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2013.
4. Priscilla Borges, Camila de Falleiro, Rosemeire Moreira (sop.), Luciana Costa e Silva (m.sop.), Patrick Labiche (ten.), Xavier Silva (bar.), Atelier Vocal et Instrumental de Sarrebourg e Jean-Franck Anselme – CD “Noël Baroque au Brésil” da Ecole Municipale de Musique de Sarrebourg, gravado ao vivo em 16/12/2000.

*Lauda sion salvatorem* – Sequência de Quinta-feira do Corpo de Deus – 1809 – CPM 165.

1. Roger Wagner Chorale, Sinfonie Chamber Orchestra e Roger Wagner (reg.) – UCLA Latin American Center Festival of Early Latin American Music – LP Eldorado S-I-USR7746.
2. Silvina Sadoly (sop.), Pablo Luis Travaglino (contra ten.), Pablo Pollitzer (ten.), Sérgio Carlevaris (bar.), Americantiga e Ricardo Bernardes (reg.) – DVD “Brasil XVIII-XIX – v. II” – Independente, 2009.

*Laudate dominum* – Salmo 116 – 1813 – CPM 76.

Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-072.

*Laudate pueri* – Salmo 112 – 1813 – CPM 77.

Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-072.

*Laudate pueri* – Salmo 112 para as encomendações dos inocentes defuntos – 1821 – CPM 79.

Edmar Ferretti (sop.), Coral Ford-Willys, Músicos da Orquestra de Câmara de São Paulo e da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e Geraldo Menucci (reg.) – LP SGEF 100-A.

*Libera me* – s.d. – s.n. de CPM.

Conjunto Calíope, Orquestra Santa Teresa e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Música fúnebre” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM IX.

*Matinas de fnados* – Ofício fúnebre a 8 vozes – s.d. – CPM 191.



Associação de Canto Coral, Betty Antunes (órgão) e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP FUNARTE/Promenus MMB80.016 – Relançado em CD FUNARTE Fun001M/95.

*Matinas de Nossa Senhora da Conceição* – s.d. – CPM 174.

Coro e Orquestra do 6º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Sérgio Dias (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, CDA-959110, 1995.

*Matinas do Natal* – 1799 – CPM 170.

1. Chor Ars Sacra Brasilien e Frank Graf (reg.) – LP “Brasilianische Kirchenmusik aus drei Jahrhunderten” – Internationales Musikstudio IMS-075, 1980. Apenas o Responsório II “Hodie nobis de coelo pax vera descendit”.
2. Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Marco Aurélio Lischt (órgão) e Frei José Luis Prim (reg.) – LP “Natal, o dia da alegria” – Guanabara Studios, 804-071, 1990. Apenas o Responsório I “Hodie nobis caelorum Rex”.
3. Lúcia Valadão (sop.), Cristina Passos (m.sop.), Ricardo Tuttmann (ten.), Maurílio Costa (bx.), Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), Camerata Rio de Janeiro e Henrique Morelenbaum (reg.) – LP Clio Discos ACC 100-002, 1991. Relançado em formato CD por Éditions Jade 74321-75453-2/2000.
4. Carol McDavit (sop.), Deina Melgaço (m.sop.), José Paulo Bernardes (ten.), Inácio de Nonno (bar.), Rosana Lanzelotte (órgão), João Guilherme Figueiredo (vlc.), Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO001, 1994.
5. Priscilla Borges, Camila de Falleiro, Rosemeire Moreira (sop.), Luciana Costa e Silva (m.sop.), Patrick Labiche (ten.), Xavier Silva (bar.), Atelier Vocal et Instrumental de Sarrebourg e Jean-Franck Anselme – CD “Noël Baroque au Brésil” da Ecole Municipale de Musique de Sarrebourg, gravado ao vivo em 16/12/2000.

*Matinas e encomendação de defuntos* – 1799 – CPM 183.

Conjunto Calíope, Orquestra Santa Teresa e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Música fúnebre” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM IX.

*Memento* – s.d. – s.n. de CPM.

Conjunto Calíope, Orquestra Santa Teresa e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Música fúnebre” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM IX.

*Memento* – [1799] – s.n. de CPM.

Conjunto Calíope, Orquestra Santa Teresa e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Música fúnebre” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM IX.

*Método de piano-forte* (Lições e Fantasias) – 1821 – CPM 236.

1. Ruth Serrão (pno.) gravação integral – LP FUNARTE/INM/Promemus LP356404011 – Relançado em CD pela Uni-Rio.
2. Marcelo Fagerlande (cravo) – CD “Música portuguesa e brasileira do século XVIII para cravo” – Museu Imperial de Petrópolis/Brascan, 1994. Apenas a Fantasia nº 2 e as Lições nºs 11 e 12.
3. Antônio Carlos de Magalhães (cravo) – CD “Sabará” – Selo Sonhos e Sons SSCD026, 2000. Apenas a Fantasia nº 6.
4. Giulio Dragui (pno.) – CD UFRJ/Música EM/UFRJ008, 2005. Apenas as seis Fantasias.
5. Mário Trilha (cravo) – CD “Música para D. João VI e D. Carlota” – Numérica Editora Discográfica 1165, 2008. Apenas a Lição nº 5 e Fantasia nº 4.

*Miserere* – 1798 – CPM 195

Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO001, 1994.

*Missa abreviada* – 1823 – CPM 112.

Eliane Sampaio (sop.), Ilda Lauria (m.sop.), José Paulo Bernardes (ten.), Inácio de Nonno (bx.), Associação de Canto Coral, Coral da PUC, Coral da UFF, Coral de Câmara de Niterói, Madrigal Degli Amici, Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ e Roberto Duarte (reg.) – LP da Fundação Rio (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) FJA099, 1980.

*Missa de Nossa Senhora da Conceição* – 1810 – CPM 106.

1. Apenas Kyrie e Fuga: Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e Alceo Bocchino (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira nº 3” – Angel 3 CBX412, 1965. Relançado por Odeon-Angel SBRXLD-12.261.
2. Rosana Lamosa e Livia Dias (sop.), Adriana Clis (m.sop.), Fernando Portari (ten.), Homero Velho e Rafael Thomas (bar.), Coro Sinfônico do Rio de Janeiro (Júlio Moretzsohn), Orquestra Sinfônica Brasileira e Roberto Minczuk (reg.) – CD Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF879, 2008.
3. Su-Wen Wang, Darlene Cluff (sop.), Keely J. Rhodes (m.sop.), Jeffrey Jones-Ragona (ten.) Phillip D. Hill (bar.), Peter Hamilton (bx.), The University of Texas at Austin Chamber Singers & Orchestra e James Morrow (reg.) – CD “Sacred music of José Maurício Nunes Garcia” – The University of Texas at Austin School of Music, 2006.

*Missa de Nossa Senhora do Carmo* – 1818 – CPM 110.

Lúcia Valadão e Ludna Biesek (sop.), Lúcia Dittert (m.sop.), Reginaldo Pinheiro (ten.), Maurílio Costa e Ezequiel Decotelli (bx.), Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), Camerata Rio de Janeiro e Henrique Morelenbaun (reg.) – LP

Clio Discos/Ministério da Cultura/Funarte VO002, 1991. Relançado em formato CD “Merveilles du Baroque Brésilien” por Éditions Milan Music 74321-35942-2, 1996.

*Missa de Réquiem* – 1816 – CPM 185.

1. Margarida Maia (sop.), Carmem Pimentel (m.sop.), Isauro Camino (ten.), Jorge Baily (bx.), Associação de Canto Coral, Orquestra Sinfônica Brasileira e Edoardo de Guarnieri (reg.) – LP Festa LDR 5012 (1958).
2. Doralene Davis (sop.), Betty Allen (m.sop.), William Brown (ten.), Matti Tuloisela (bx.), Coro do Morgan State College (Nathan Carter), Orquestra Filarmônica de Helsinki e Paul Freeman (reg.) – LP CBS “Black Composers Series” ST 250001.
3. Veruschka Mainhard (sop.), Carolina Faria (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Maurício Luz (bx.), Coro Sinfônico da UFRJ (Maria José Chevitarese, Valéria Matos e Sérgio Pires), Orquestra Sinfônica da UFRJ e Ernani Aguiar (reg.) – CD UFRJ/Música, Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF835, 2008.
4. Silvina Sadoly (sop.), Pablo Luis Travaglino (contra ten.), Pablo Pollitzer (ten.), Walter Schwars (bx.), Americantiga e Ricardo Bernardes (reg.) – DVD “Brasil XVIII-XIX – v. II” – Independente, 2009.

*Missa de Santa Cecília* – 1826 – CPM 113.

Zilda Lourenço (sop.), Lucille Boy Sandra (m.sop.), Isauro Camino (ten.), Juan Carlos Ortiz (bx.), Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), Orquestra Sinfônica Brasileira e Edoardo de Guarnieri (reg.) – LP “Documentos da Música Brasileira v. 15” – FUNARTE/Promenus MMB82024/025 – Relançado em CD FUNARTE Fun001M/95.

*Missa de São Pedro de Alcântara* – 1808 – CPM 104.

Manuela Vieira (sop.), Clarice Prietto (m.sop.), Rafael Erbesdobler (ten.), Gabriel Szanto (bx.), Eduardo Antonello (órgão), Conjunto Sacra Vox e Valéria Matos (reg.) – CD “Música sacra brasileira nos séculos XVIII e XIX” – EM/UFRJ, 2009.

*Missa de São Pedro de Alcântara* – 1809 – CPM 105.

Carol McDavit (sop.), Kátia Kazaz (m.sop.), José Paulo Bernardes (ten.), Inácio de Nonno (bar.), Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO002, 1998.

*Missa dos defuntos* – 1809 – CPM 184.

Grupo Coral do Instituto Cultural Italo-Brasileiro de São Paulo, Ângelo Camin (órgão), Fernando Tancredo (fg.) e Walter Lourenção (reg.) – LP “Grandes Compositores da Música Universal” – Abril Cultural GC46.

*Missa em fá* – s.d. – CPM 120.

Liége Lins (sop.), Yedda Leitão da Cunha (m.sop.), Mario Tolla (ten.), José Botelho (cl.), Coral da Universidade Rural do Rio de Janeiro, Orquestra e Nelson Nilo Hack (reg.) – LP “Joia musical do Barroco brasileiro” Academia Santa Cecília ASC140. **Obs:** No LP a obra é referida como “Missa Festiva em Sib”, título que não encontra correspondência com nenhuma obra do gênero listada no Catálogo Temático. Na discografia da primeira edição de seu livro, Cleofe Person de Mattos mantém o título que consta no LP, mas indica corretamente como sendo a obra correspondente ao CPM 120. Optamos por corrigir o título da obra.

*Missa em mib* – s.d. – CPM 118.

Adelia Issa (sop.), Andreia Sicchiero (m.sop.), Marcos Thadeu (ten.), Francisco Meira (bx.), Coral de Câmara de São Paulo, Orquestra Engenho Barroco e Naomi Munakata (reg.) – CD “Restauração e Difusão de Partituras – Missa” da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana – MMM II, 2001.

*Missa pastoril para a noite de Natal* – 1811 – CPM 108.

1. Dircéa Amorim (sop.), Maura Moreira (cont.), Isauro Camino (ten.), Paulo Fortes (bar.), Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), orquestra e Francisco Mignone (reg.) – LP Angel 3 CBX262. Relançado por EMI-ODEON SC10119.
2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-072.
3. Priscilla Borges, Camila de Falleiro, Rosemeire Moreira (sop.), Luciana Costa e Silva (m.sop.), Patrick Labiche (ten.), Xavier Silva (bar.), Atelier Vocal et Instrumental de Sarrebourg e Jean-Franck Anselme – CD “Noël Baroque au Brésil” da Ecole Municipale de Musique de Sarrebourg, gravado ao vivo em 16/12/2000.
4. Paloma Lima, Michele Menezes, Ana Cecília Rebelo (sop.), Carolina Faria (m.sop.), Ewandro Stenzowski (ten.), Pedro Olivero (bx.), Coro e Orquestra da Cia. Bachiana Brasileira e Ricardo Rocha (reg.) – DVD da Cia. Bachiana Brasileira, 2010.
5. Ex-Catheda e Jeffrey Skidmore (reg.) – CD “Brazilian adventures” do selo Hyperion CDA 68114, 2015.

*Novena de Nossa Senhora do Carmo* – 1818 – CPM 67.

Ana Luisa Vargas (soprano), Márcia Borges da Fonseca (mezzo), Marcos Liesenberg (tenor), Pedro Spohr (baixo), Coral Porto Alegre e Orquestra, regência de Ernani Aguiar – CD “Novenas” – Independente – Prefeitura de Porto Alegre – FUNPRO-ARTE, 1999.

*Novena de Santa Bárbara* – 1810 – CPM 65.

Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*Novena do apóstolo São Pedro* – 1814 – CPM 66.

Ana Luisa Vargas (soprano), Márcia Borges da Fonseca (mezzo), Marcos Liesenberg (tenor), Pedro Spohr (baixo), Coral Porto Alegre e Orquestra, regência de Ernani Aguiar – CD “Novenas” – Independente – Prefeitura de Porto Alegre – FUNPRO-ARTE, 1999.

*Novena do Santíssimo Sacramento* – 1822 – CPM 68.

Ana Luisa Vargas (soprano), Márcia Borges da Fonseca (mezzo), Marcos Liesenberg (tenor), Pedro Spohr (baixo), Coral Porto Alegre e Orquestra, regência de Ernani Aguiar – CD “Novenas” – Independente – Prefeitura de Porto Alegre – FUNPRO-ARTE, 1999.

*Ofício de defuntos* – 1816 – CPM 186.

1. Camerata Novo Horizonte de São Paulo e Paul Griffiths (reg.) – CD Paulus 000682, 1998.
2. Paloma Lima, Michele Menezes, Ana Cecília Rebelo (sop.), Carolina Faria (m.sop.), Ewandro Stenzowski (ten.), Pedro Olivero (bx.), Coro e Orquestra da Cia. Bachiana Brasileira e Ricardo Rocha (reg.) – DVD da Cia. Bachiana Brasileira, 2010.

*Omnes de saba venient* – Gradual para a Festa dos Reis – 1800 – CPM 146.

Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.

*Popule meus* – Bradados de Sexta-feira Maior – s.d. – CPM 222.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP “Grandes Compositores da Música Universal” – Abril Cultural GC46.
2. Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO001, 1994.
3. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
4. Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Responsórios fúnebres* – s.d. – CPM192.

Coral Porto Alegre (Gisa Volkmann), orquestra e Ernani Aguiar (reg.) – CD independente (MinC/Petrobras), 2012.

*Sepulto domino* – Moteto para a Semana Santa – s.d. – CPM 223.

1. Coral de Câmara Pró-Arte e Carlos Alberto Figueiredo (reg.) – CD Seminários de Música Pro-Arte – PRO002, 1998.

2. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
3. Conjunto Calíope e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Calíope” – Independente CAL-001, 1999.
4. Quarteto Colonial – Doriana Mendes (sop.), Talita Siqueira (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Luiz Kleber Queiroz (bar.), Maria Aída Barroso (cravo) e Mario Orlando (viola da gamba) – CD “O sacro & o profano” Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF857, 2008.

*Simon Petre* – Primeiro Responsório das Matinas de São Pedro – 1809 – CPM 171.  
Cláudia Azevedo (sop.), Sílvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*Sinfonia fúnebre* – 1790 – CPM 230.

1. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e Alceo Bocchino (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira – nº 1” – Angel 3CBX410, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC 10118.
2. Orquestra do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro e Nelson de Macedo (reg.) – LP EMI 061-421206, 1980.
3. Orquestra Barroca do 18º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Luis Otávio Santos (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2017.

*Stetit angelus* – Ofertório de São Miguel Arcanjo – 1798 – CPM 160.

Cláudia Azevedo (sop.), Sílvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3.

*Surrexit Dominus* – Moteto para a procissão da ressurreição – s.d. – CPM 224.

Collegium Cantorum e Helma Haller (reg.) – CD “Ecos da fé na alma brasileira” – Universidade Federal Fluminense, 2008.

*Te Christe solum novimus* – 1800 – CPM 52.

1. Eliane Sampaio (sop.), Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ e Roberto Duarte (reg.) – LP da Fundação Rio (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) FJA099, 1980.
2. Katya Oliveira (sop.), Coro e Orquestra Domine Maris e Modesto Flávio (reg.) – CD “Creator Alme” – Independente (Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo) 455.130.
3. Simone Foltran (sop.), Americantiga Coro e Orquestra e Ricardo Bernardes (reg.) – CD “Música brasileira e portuguesa do século XVIII” – Independente PLCD51837, 1998.

4. Gilda Ferrara (sop.), Orquestra de Câmara Tommaso Traetta e Roberto Duarte (reg.) – CD da Fundação Cultural Avatar – CD01, 1998.
5. Mirian Abad (sop.), Orquestra Barroca do Amazonas e Márcio Páscoa (reg.) – CD “Ópera no Brasil colonial” – Numérica Editora discográfica NUM1260, 2012.

*Tecum principium* – Gradual para a Primeira Missa do Natal – 1793 – CPM 132.  
Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.

*Te Deum para as Matinas da Assunção* – 1801 – CPM 91.  
Americantiga Coro e Orquestra e Ricardo Bernardes (reg.) – CD “Compositores brasileiros, portugueses e italianos do século XVIII” – Americantiga Produções e Rádio Cultura FM AA0001.000, 2003.

*Te Deum das Matinas de São Pedro* – 1809 – CPM 92.

1. Cláudia Azevedo (sop.), Silvia Zanatta (m.sop.), Marcos Liesenberg (ten.), Daniel Germano (bx.), Carlos Morejano (órgão), Coral Porto Alegre e Ernani Aguiar (reg.) – CD “José Maurício Nunes Garcia – obras de capella” – Selo ABM Digital 78912300601-3. Versão com órgão.
2. Veruschka Mainhard (sop.), Carolina Faria (m.sop.), Geilson Santos (ten.), Maurício Luz (bx.), Coro Sinfônico da UFRJ (Maria José Chevitarese, Valéria Matos e Sérgio Pires), Orquestra Sinfônica da UFRJ e Ernani Aguiar (reg.) – CD UFRJ/Música, Biscoito Fino e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro BF835, 2008. Versão com orquestra.

*Te Deum* – 1811 – CPM 93.

1. Dircéa Amorim (sop.), José Evergisto Gomes Netto (ten.), Juan Thibault (bx.), Associação de Canto Coral (Cleofe Person de Mattos), Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e Alceo Bocchino (reg.) – LP “Música na Corte Brasileira nº 2” – Angel 3 CBX411, 1965. Relançado por EMI-Odeon SC 10120.
2. Carol McDavit (sop.), Luciana Costa e Silva (m.sop.), Marcos Thadeu (ten.), Marcelo Coutinho (bar.), Coro Brasil Ensemble (Maria José Chevitarese), Orquestra Sinfônica Nacional da UFF e Ligia Amadio (reg.) – DVD “Família Real” da Universidade Federal Fluminense, 2008.

*Te Deum em ré* – [1799] – CPM 96.

1. Cecília E. Runha (sop.), Ana J. Lourenço Lima (m.sop.), José Bustamante (ten.), João Prieto (bx.), Coral Ford-Willys, Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e Geraldo Menucci – LP PSP-LPI749.
2. Americantiga Coro e Orquestra e Ricardo Bernardes (reg.) – CD “Música brasileira e portuguesa do século XVIII” – Independente PLCD51837, 1998.

*Tenuisti manum* – do Ofício de Domingo de Ramos (também referido como Gradual para Domingo de Ramos) – s.d. – CPM 218.

1. Associação de Canto Coral e Cleofe Person de Mattos (reg.) – LP comemorativo dos 40 anos da Associação de Canto Coral – Fundação Roberto Marinho e Kuarup DB 004 (Série Discografia Brasileira), 1981.
2. Coral Ars Nova e Carlos Alberto Pinto Fonseca no 6º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Sérgio Dias (reg.) – CD do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, CDA-959110, 1995.
3. Ensemble Turicum e Luiz Alves da Silva (reg.) – CD “Sacred music from 18th century Brazil” – Claves Records 50-9521, 1995.
4. Conjunto Calíope e Julio Moretzsohn (reg.) – CD “Calíope” – Independente CAL-001, 1999.

*Tota pulchra es Maria* – 1783 – CPM 1.

1. Viviane Casagrandi (sop.), Coro e Orquestra Vox Brasiliensis e Ricardo Kanji (reg.) – CD “História da Música Brasileira – Período Colonial I” – Gravadora Eldorado 946138. Reeditado na França no CD “Música sacra do Brasil” da série “Les Chemins du Baroque – Brésil” – Selo K617-096, 1999.
2. Marcela Sotelano (sop.), Americantiga e Ricardo Bernardes (reg.) – CD “Brasil XVIII-XIX – v. I” – Independente, 2009.

*O triunfo da América* – 1809 – CPM 228.

Coro e Orquestra do 10º Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Sérgio Dias (reg.) – CD Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora 108.899, 1999.

*Ulisséia drama heroico* – 1809 – CPM 229.

Coro e Orquestra do 10º Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e Sérgio Dias (reg.) – CD Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora 108.899, 1999.

*Virgo Dei genitrix* – Gradual de N. Senhora – 1795 – CPM 137.

1. Coro e Orquestra de Câmara de Niterói e Roberto Duarte (reg.) – LP Academia Santa Cecília ASC58.
2. Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Orquestra Sinfônica da UFRJ e Marco Aurélio Lischt (reg.) – CD “Tempus Nativitatis” – Canarinhos de Petrópolis / Colégio Bom Jesus IMCP001b.



## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Aires de. *Francisco Manuel e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967. 2 v. Coleção Sala Cecília Meireles.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e, monsenhor. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas a jurisdição do vice-rei do estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800 - 1950)*. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 1956.

\_\_\_\_\_. O padre José Maurício. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1945. Suplemento literário.

BARBOSA, Januário da Cunha. Necrológio. *Diário Fluminense*, Rio de Janeiro, 7 maio 1830.

BLAKE, A. V. A. Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883-1902. v. 5.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial (1500 - 1808/1836)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

CERTIDÃO de batismo de Vitória Maria da Cruz, mãe do padre José Maurício. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 11.

DORIA, Escragnolle. O padre José Maurício. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1925.

FAZENDA, Vieira. Antigualhas e memórias do Rio de Janeiro. *Revista do I.H.G.B.*, Rio de Janeiro, v. 89, 1898.

GARCIA JUNIOR, José Maurício Nunes. *Apontamentos biográficos*, 1870. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento; INL, 1976.

\_\_\_\_\_. A música durante a estada de D. João VI no Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 e 10 jan. 1970.

LANG, Francisco Curt. A música erudita na Regência e no I Império. In: *História geral da civilização brasileira*, t. 2, v. 3.

LAYTANO, Dante de. Música de igreja no século XIX em tradicional cidade do Rio Grande do Sul. *Lanterna Verde*, n. 8, 1844.

LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. Tradução e notas de Joaquim de Sousa Leão Filho. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.

LIMA, Rossini Tavares de. *Vida e obra de José Maurício*. [S.l.]: Elo, 1941.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

MARROCOS, Luiz dos Santos. Cartas. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 56, 1934.

MELLO, Guilherme Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais*. Bahia: Tip. S. Joaquim, 1908; 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MURICY, José Cândido de Andrade. Glorificação de José Maurício. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1946.

\_\_\_\_\_. *Música Sacra*. Rio de Janeiro, Vozes, ano VI, n. 9, 1946.

\_\_\_\_\_. Importância continental do Pe. José Maurício. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1955.

\_\_\_\_\_. José Maurício Nunes Garcia, Missa de Requiem (1816). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 2 out. 1960.

NEUKOMM, Sigismund. Korrespondenz. *Allgemeine Muzikalische Zeitung*. Viena, 14 maio 1817 (n. 20); 7 jan./jun. 1820 (n. 23); 7 jul 1820 (n. 29).

OLIVEIRA, José da Veiga. Em honra de José Maurício. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1968.

PHILIPP, Arno. Pelo centenário José Mauriciano. *A Federação*, Porto Alegre, 22 mar. 1930.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia. (Iconografia Brasileira). *Revista do I.H.G.B.*, t. 14, 3. trim., 1856.

\_\_\_\_\_. Ideias sobre a música. Niterói. *Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*. Paris, Dauvin e Fontaine, t. 1, n. 1, 1837.

\_\_\_\_\_. Marcos Portugal e José Maurício. Catálogo de suas composições musicais. Cópia fiel do original em mão do Dr. José Maurício Nunes Garcia, até o dia 6 de setembro de 1811. *Revista do I.H.G.B.*, t. 22, 1856.

\_\_\_\_\_. *Relação das festas que se fizeram no Rio de Janeiro quando o P.R.N.S. e toda a sua real família chegaram pela 1ª vez ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Régia, 1810. 15 p.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO. Almanaque. 1792, 1794, 1816, 1817, 1820, 1825, 1826, 1827, 1828.

SARRAUTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal, ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil divididas em três épocas: Da Felicidade, Honra e Glória, escriptas na côrte do R.J. no anno de 1821 e offerecidas a S. Magestade el Rei Nosso Senhor O Senhor D. João VI*. Lisboa: Imprensa Régia, 1825. Reimpresso no Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

SOUZA, José Geraldo de. História da composição sacro-musical do Brasil. *Revista do C.B.M.*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, 1957-58.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

\_\_\_\_\_. *Uma grande glória brasileira, José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

VASCONCELOS, Joaquim de. *Os músicos portugueses*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Tip. de M. Moreira & Pinheiro, 1900. 2 v. il.

## DOCUMENTOS PESQUISADOS NO CABIDO METROPOLITANO

### *Processo de genere*

Certidão de batismo de José Maurício

Certidão de casamento de seus pais

Certidão de nascimento de Vitória Maria da Cruz

A sentença de habilitação

Livro Iº de registro de leis e alvarás de Chancelaria-Mor (1808 - 1820) - Arquivo Nacional

Livro Iº de Publicações do Arquivo Nacional

Capela Real e Imperial - Arquivo Nacional - Seção Histórica (cx. 12) Cartas régias - Cod. 207 (1818 - 1821)

Coleção de graças honoríficas (ordens militares) - Arquivo Nacional

Livros de registro de leis do decreto da Ordem de Cristo - Col. 525

Decretos sobre Fazenda - Arquivo Nacional Lº IJJ<sup>1</sup> 307 (Lº 603)

Ofícios ao ministro do Reino - Cx. 1, pac. 1

Ordens régias - Arquivo Nacional, Cod. 64, v. 33 - 35

Registro dos ordenados das pessoas empregadas no Real Erário (1808) - Arquivo Nacional

Decretos gerais - Arquivo Nacional, Lº 1 (Galeria 225) Cod. 763, SPE, IJJ<sup>1</sup> 307/41 38

Livro de registro de decretos e avisos de despesa da Primeira Contadoria - Cod. 54

Registro de leis, alvarás e cartas (1813 - 1818) - Cod. 528, v. 2 Código 34 - (1810)

Livro para secretaria do Conselho de Fazenda - Cod. 33, v. 1

Dr. Nunes Garcia - Carta ao secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro remetendo os autógrafos das últimas partituras do pai (1853) - Doc. 39, nota 310

Decretos gerais - Arquivo Nacional, Cod. 15

Decretos gerais (1816 - 1817) - Arquivo Nacional

Livros de registros, avisos e ofícios - Arquivo Nacional, IJJ<sup>1</sup> 155

Livros de funções da corte: 1, 2, 3, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28

Livros de registros, avisos e ofícios - IJJ<sup>1</sup> 154; IJJ<sup>1</sup> 155; IJJ<sup>1</sup> 160; IJJ<sup>1</sup> 164; IJJ<sup>1</sup> 165; IJJ<sup>1</sup> 171

Bulário do Bispado do Rio de Janeiro

Livro de portarias e ordens episcopais

Provisão de mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro ao padre João Lopes Ferreira - 22.XI.1770

Testamento do padre José Lopes Ferreira

Protesto (não assinado) dos Ministros da Patriarcal

Livro de matrícula de ordinandos

Livros 4º, 5º, 6º de batizados na Igreja de São José

O Seminário de Sopranos - Livro de Apontamentos do Bispo D J C

Orçamento elaborado pelo padre Eloy Vieira com vistas à criação de uma capela real no Rio de Janeiro

Livro de óbitos da casa imperial

Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do Paço (1808 - 1887)

Livro de entrada de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Homens Pretos (microfilmado para o atual Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro - AGERJ - antes de ser destruído por incêndio da igreja em 1967)

## DOCUMENTOS PEQUISADOS NO ARQUIVO GERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

16. I. 5 - Requerimento a que se referem os mandados de 16. I. 44: festas do Senado da Câmara (1785, 90, 96, 808, 06, 09) (posse de Vice-Reis); festas do Senado (1806) (1786 - 1830)

16. I. 21 - Despesas e contas do Senado (1786, 1810) D. João VI (Port. 1812 - 22)

16. I. 22 - Escritura de despesas e contas (1816)

16. I. 23 - Despesas do Senado (1812 - 16) (Reino Unido)

16. I. 24 - Despesas porteiro (1801 - 2)

16. I. 25 - Despesas anuais do Senado (1807 - 1811) e 22. I. 1812

16. I. 26 - Escritura despesas - obra na nova Câmara

16. I. 27 - Recibos e fornecimentos ao Senado (1818)

16. I. 43 - Mandado de pagamento (1788 - 1893)

16. I. 44 - Mandado de pagamento (1793 - 1800) Festividade de São Sebastião (1791, 92, 93, 96, 98, 1803)

16. I. 45 - Mandado de pagamento Senado (1802 - 04) 1800 - 01 Festividade de São Sebastião

16. I. 46 - Mandado de pagamento Senado (1805 - 1814)

16. I. 36 - D. Leopoldina (enterro) (1827)

16. I. 35 - Despesas do Senado (obras); obras em casa do Senado (1826 - 27)

Arrematações do Senado da Câmara 1795 - 1806 (1º volume) 3 9 - 3 - 5 1  
1807 - 1817 (2º volume) 3 9 - 3 - 5 2 1818 - 1820 (3º volume) 3 9 - 3 - 5 3

Livros de mandados de pagamento do Senado da Câmara e outras cousas

Despesas do Senado da Câmara

Livro de receita e despesa (Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo)

Livro 3º de óbitos (lata 54)

Livro de receita e despesas (lata 63, 64)

Livros de termos e acórdãos (latas 85, 96, 97) o que se pôde ler; estão muito estragados)





## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

- Abreu, Raimundo Pereira de 33  
Aguiar, conde e marquês de; Fernando José de Portugal e Castro 86, 91, 93, 102, 124, 130, 131, 142  
Alberto Joaquim 151  
Almeida 93  
Almeida, Fernando José de: *ver* Fernandinho  
Almeida, José Egídio Álvares de: *ver* Santo Amaro, marquês de  
Alvarenga, Manuel Inácio da Silva 20, 38, 39, 40, 46, 62, 63, 69  
Alves, Francisco 151  
Alves, Joaquim Antônio 117  
Amorim, Dircéa 216  
Ana da Cruz 151  
Anastácio da Madre de Deus 167  
Andrade, Aires de 217  
Antonio 151  
Antônio (Nunes Garcia) 76  
Antônio Pedro 81  
Apolinário 181  
Apolinário José (Nunes Garcia) 75, 76, 166, 188  
Araújo, Antônio de Azevedo: *ver* Barca, conde da  
Araújo, Antônio José de 172  
Araújo, José de Souza Pizarro e: *ver* Pizarro (e Araújo), José de Souza  
Armeno, José Antonio dos Santos 119  
Asioli 166  
Augusto 181  
Ayestarán, Lauro 217  
Azevedo, Joaquim José de: *ver* Rio Seco, visconde do  
Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de 207, 215

### B

- Bach, Johann Sebastian 137  
Badaró, F. 217  
Balbi, Adrien 98  
Barbosa, Antônio Francisco 33, 52, 53  
Barbosa, Caldas 161

Barbosa, Domingo Caldas 120  
Barbosa, Januário da Cunha 43, 44, 46, 63, 130, 148, 184, 186, 196, 198  
Barbosa, Rodrigo Domingos de Souza Coutinho Teixeira de Andrade: *ver* Linhares, conde de  
Barca, conde da; Antônio de Azevedo Araújo 140, 144, 145, 146  
Baret, Alexandre 172  
Barros, João de S. 205  
Barros, José de Faria 48, 207  
Bastos, Martiniano Ribeiro 212  
Baxixa, Joaquim Felix 120  
Benedito, Cláudio Antunes 184, 236  
Berry, duque de 161  
Bocchino, Alceo 216  
Bragança, Pedro Carlos de Bourbon e 120  
Brasileiro, José Batista 208  
Bussmeyer, Hugo 205

## C

Caleppi, Lourenço 134  
Calógeras, Pandiá 15, 206  
Calvo 217  
Cândido 181  
Cantuária, Joaquim Tomás da 177  
Caprânica 87  
Cardim, José Fernando Gomes 212  
Carlos X, da França 161  
Carlota Joaquina de Bourbon, de Portugal 104  
Carvalho, Antônio Teixeira 97  
Castelo Branco, Joaquim Justiniano Mascarenhas 34  
Castro, Felizarda Moreira de 197  
Castro, Fernando José de Portugal e: *ver* Aguiar, conde e marquês de  
Castro, Francisco de Almeida Melo e 145  
Castro, José Luís de: *ver* Resende, conde de  
Castro, Manoel Fernandes de 34  
Castro, Severiana Rosa de 21, 75, 76, 197  
Chaves, Francisco Manuel 155, 208  
Chaves, Manoel Ferreira 32  
Chaves, Manoel Pimenta 189, 203  
Cicconi 87  
Cimarosa, Domenico 39, 91  
Colonna, Pedro 123  
Conceição, Joaquina Maria da: *ver* Lapinha  
Correa, Antonio José 29, 30  
Costa, Hipólito da 38

Costa, José Inácio da 38  
Costa, Manuel da 125  
Coutinho, Gastão Fausto da Câmara 90, 125  
Coutinho, José Caetano da Silva 81  
Cruz, Vitória Maria da 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 52, 54, 95, 134, 135, 136, 196

## D

Dâmaso, Joaquim 129  
Debret, Jean Baptiste 125, 140  
Desterro, Ana Corrêa do 29, 32, 34, 68

## E

Elias 46  
Elói 81, 84

## F

Faria, João José de 252  
Faria, Salvador José de Almeida: *ver* Salvador José, o pardo  
Fasciotti, Gianfrancesco 87, 145, 147  
Fernandes, Lorenzo 214  
Fernandinho, Fernando José de Almeida 124  
Fernando, de Portugal (vice-rei) 68  
Fernando José, de Portugal 68  
Ferrão, Eleutério José 167  
Ferreira, Antonio 151  
Ferreira, João Lopes 48, 58, 59, 60, 61, 69  
Ferreira, Manuel Luís 37, 38, 39, 124  
Ferreira, Vicencia 151  
Fidalgo 123, 173, 174, 185, 186, 190  
Fiorito, Arcângelo 205  
Fonseca, Mariano José Pereira da: *ver* Maricá, marquês de  
Francisco, Propicia 151  
Franco, Francisco Antônio 176  
Freire, Caetano 29  
Freitas, Inácio de 145  
Frixe, Manuel Jacques 34

## G

Garcez, José Luiz 119  
Garcia, Antônio José Nunes 76  
Garcia, Antônio Nunes: *ver* Antônio (Nunes Garcia)  
Garcia, Apolinário José Nunes: *ver* Apolinário José (Nunes Garcia)

Garcia, Apolinário Nunes 29, 31, 33, 34, 51, 53, 54  
Garcia, Constâncio José Nunes 179  
Garcia, Irineu 21, 216  
Garcia, Josefina Nunes: *ver* Josefina (Nunes Garcia)  
Garcia, José Maurício Nunes 9, 11, 13, 16, 17, 18, 21, 23, 29, 30, 55, 59, 60, 65, 66, 82, 92, 93, 101, 107, 118, 119, 161, 184, 196, 198, 199, 203, 205  
Garcia, José Nunes: *ver* José (Nunes Garcia)  
Garcia, José Pires 117, 188, 195  
Garcia, Panfília Nunes: *ver* Panfília (Nunes Garcia)  
Generali, Pietro 160  
Geraldo Inácio 38, 180  
Geraldo, Vitório Maria 48, 205, 207  
Gomes, José 32  
Gomes, Manuel José 211, 212  
Gomes, Mateus Francisco 97, 118, 119  
Gonçalo 151  
Gonçalves, Barbosa 30, 31, 32, 219  
Gonçalves, Bonifácio 46, 48, 52, 53  
Gonçalves, Feliciano 150  
Gonçalves, Joana 29, 30, 31, 32, 33, 43, 68  
Gonçalves, José Marcelino 93  
Gonçalves, Simão 30, 31, 33  
Gonçalves, Thomás 56  
Gorif 87  
Gottschalk 76  
Goulão, Agostinho Corrêa da Silva 46

## H

Haendel, Georg Friedrich 137  
Haydn, Franz Joseph 61, 113, 142, 160, 161, 165, 167  
Haydn, Michael 142  
Honneger, Arthur 197

## I

Isabel Maria, de Bourbon 145

## J

João Jacques 120  
João Manuel 125  
João Mariano 151  
João VI, de Portugal, Brasil e Algarves 21, 77, 136, 149, 150, 163, 167, 168, 173, 174, 175, 178, 180, 186, 189, 190  
Joaquim Francisco 151

Joaquina Rosa 151  
Joly 177  
Jommelli 39  
José Caetano 81, 128, 145  
Josefina (Nunes Garcia) 75, 76, 107  
José Inácio 151  
José (Nunes Garcia) 75  
José Salvador: *ver* Salvador José, o pardo  
Junqueira, João José de Oliveira 195  
Justiniano, José Joaquim 59

## K

Karabtchevsky, Isaac 217  
Krieger, Edino 216

## L

Labalhache 217  
Lacombe, Américo Jacobina 205  
Lacombe, Lourenço 177  
Lacombe, Luís 121, 125, 157  
Laet, Antônio Pedro de 29, 30  
Laforge, Pierre 64, 66, 150  
Lange, Francisco Curt 15, 16, 33, 212  
Langsdorff, barão de: Georg Heinrich von Langsdorff 156  
Lapa, Joaquina Maria da Conceição da: *ver* Lapinha  
Lapinha, Joaquina Maria da Conceição, dita 38, 39, 91  
Lavradio, marquês do: Luís de Almeida Soares Portugal Alarcão e Eça e Melo 36, 37, 38  
Laytano, Dante de 211  
Leandro, José de Carvalho 125  
Lebreton, Henry 140, 161  
Leithold, T. von 156  
Lemos, Luís Gabriel Ferreira 87  
Leopoldina, do Brasil 144, 145, 146, 156, 178, 191, 212  
Libania Francisca 151  
Lima, Manuel de Oliveira 217  
Linhares, conde de: Rodrigo Domingos de Souza Coutinho Teixeira de Andrade Barbosa 86, 93  
Lisboa, Baltazar da Silva 161  
Lisboa, José Batista 47, 70, 71, 75, 122, 138, 139, 205, 206, 207  
Lobato 38  
Lobato, Francisco José Rofino de Souza 92, 93  
Loulé, marquês de 152  
Luís Inácio 38

Luiz Gabriel 181  
Luxemburgo, duque de 142

## M

Macedo, Joaquim Manuel de 66  
Machado, José Raimundo de Miranda 207  
Maciel, Joaquim José 14, 48, 49, 57, 84, 85, 90, 95, 99, 104, 123, 134, 161, 179, 205, 206, 212  
Maler 161  
Malheiro, Antônio José 34  
Manoel Conceição 151  
Manoel Joaquim 151  
Manuel Luís (Ferreira) *ver* Ferreira, Manuel Luís  
Marcello, Benedetto 137  
Maria da Exaltação 151  
Maria da Glória, de Portugal 148, 156  
Maria I, de Portugal 21, 47, 62, 77, 134, 135, 136, 138, 140  
Maria Jacinta: *ver* Marucas  
Maria Teresa, de Bourbon 91, 99, 120, 145  
Maricá, marquês de: José Pereira da Fonseca 40, 65, 66  
Marinho 205  
Marques, Simão 151  
Marrocos, Luís dos Santos 129, 152  
Martins, Francisco Rodrigues 76  
Martins, Severiano Rodrigues 76  
Marucas, Maria Jacinta, dita 38  
Mateus 106  
Mathildes 151  
Mazziotti, Fortunato 21, 120, 139, 146, 178, 203, 217  
Mazziotti, João 87  
Mello, Guilherme de 207  
Mendanha, José Joaquim de 207, 210, 211  
Mendes, João 32  
Mercês, Bento Fernandes das 13, 14, 15, 71, 138, 139, 141, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214  
Mignone, Francisco 9, 216  
Miguez, Leopoldo 15, 68, 69, 206, 209, 214  
Millico 39  
Monte Alverne, Francisco de 63, 165  
Montigny, (Auguste Henri Victor) Grandjean de 140  
Morais, José Joaquim de 151  
Moreira, Cibele de Ipanema 215  
Moreira, Marcello de Ipanema 215  
Moreira, Roque da Silva 156

Mosmann, José 172, 177  
Mota, Leonardo da 172  
Mozart, Wolfgang Amadeus 10, 61, 91, 113, 136, 137, 138, 158, 159, 160, 161, 167  
Muricy, Cândido de Andrade 215

## N

Napoleão III, da França 129, 142  
Nepomuceno, Alberto 15, 68, 206, 214  
Neukomm, Sigismund 120, 142, 143, 147, 158, 161, 165  
Neuparth, Edmann 146  
Nóbrega, Ademar Alves da 215  
Nunes, Francisco Duarte 92  
Nunes, José do Rosário 81  
Nunes, Lino José 176, 177, 180

## O

Oliveira, Antônio Olinto de 210  
Oliveira, Manuel José de 30, 31

## P

Paesiello, Giovanni 39  
Pagani, Romualdo 166  
Panfília (Nunes Garcia) 76, 107  
Paula (padre) 87  
Pedro I, do Brasil 60, 85, 98, 115, 171, 187, 188, 190, 191, 194, 198, 203, 212  
Pedro II, do Brasil 203, 204, 205, 217  
Peregrina Belarmina 206  
Pereira, Francisco de Paula 81  
Pereira, Geraldo Inácio 39, 87  
Pereira, João dos Reis 39, 87, 97, 125, 152, 181, 203, 205, 209  
Pereira, Luís Inácio 39, 97  
Perereca (padre) 78, 80, 89, 91, 95, 131, 138, 156, 158  
Perez, David 159  
Pessoa, Manoel Rodrigues Gameiro 131  
Pestana, José 151  
Piacentini, Fabrício 177  
Pinheiro, Inácio 151  
Pinto, Antônio Nascentes 39  
Pinto, Francisco da Luz 189, 203, 205, 208  
Pio VII 127, 129, 134  
Pires, Vicente C. 212  
Pita, Joaquim Costa da 97  
Pizarro (e Araújo), José de Souza 47

Policarpo 196  
Pontes, Vicente Ferreira 176  
Porto-Alegre, Manuel de Araújo 43, 44, 93, 146, 150, 151, 160, 165, 167, 190, 194, 198  
Porto, Antônio 87  
Portugal, Antônio da Villa Nova 86, 152, 155  
Portugal, Marcos Antônio da Fonseca 87, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 119, 120, 121, 123, 125, 129, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 155, 156, 159, 167, 171, 175, 178, 186, 191, 194, 205, 217  
Portugal, Maria Joana 194  
Portugal, Simão Vitorino 120, 125, 146, 160, 178, 194, 198, 203, 204, 205  
Puccitta, Vincenzo 160

## Q

Queirós, Bernardo José de Souza 125, 176

## R

Rainha, Vila Nova da 86, 91, 93, 102  
Ramalho, Antonio Carlos da Silva 97  
Ramos, Zeferina de 151  
Range, E. von 156  
Rangel, Luís de Souza 48, 205, 207  
Rangel, Tertuliano de Souza 177  
Ravalli, Ottino 217  
Redondo, Conde de 102  
Reis, João dos 112, 165, 208  
Reis, José dos 29  
Reis, José Maria da Silva 203  
Resende, conde de: José Luís de Castro 62  
Rio Seco, visconde do: Joaquim José de Azevedo 151, 152  
Rodrigues, Manuel 38  
Rodrigues, Manuel Garcia 33  
Rosinha 38  
Rossini, Gioacchino 157, 160, 161, 167, 217

## S

Salieri, Antonio 126  
Salvador, Adão 210  
Salvador José, o pardo: Salvador José de Almeida e Faria, dito 20, 33, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 53  
Sampaio, Francisco de Santa Teresa 130  
Santo Amaro, marquês de: José de Almeida e Faria, dito 147  
Santos, Luís Gonçalves dos 197



Sarmento, Luís Inácio Pereira 97  
Scaramelli, Mariana 124  
Sebastiana 151  
Seixas, Pedro Teixeira de 155, 176, 177  
Silva, Cândido Inácio da 150, 197  
Silva, Elias Antunes da 191  
Silva, Firmino José da 208  
Silva, Firmino Rodrigues 119  
Silva, Francisco Antônio da 47  
Silva, Francisco Joaquim da 75  
Silva, Francisco Manuel da 143, 176, 204, 205, 208, 215  
Silva, Gabriela Lopes da: *ver* Souza, Gabriela Alves de  
Silva, Joana da 34  
Silva, João Antônio 155  
Silva, João Manuel da 124  
Silva, João Pereira da 207  
Silva, Manoel Roiz da 87  
Silva, Manuel Delfim 75  
Silva, Manuel Rodrigues 76  
Sinzig, Pedro 215  
Souza, Francisca de 151  
Souza, Gabriela Alves de 15, 206  
Souza, Manuel dos Santos e 34, 59

## T

Targini José 151  
Taunay, Adriano 141, 154  
Taunay, Afonso d'Escragnolle 15, 210  
Taunay, barão de: Félix Émile Taunay 138, 141, 154, 193, 210  
Taunay, Nicolau Antonio 141  
Taunay, Visconde de: Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle 14, 15, 21, 136, 141, 151, 194, 206, 209, 210  
Tayllerand 131  
Teodoro Ciro 161  
Teresa Cristina Maria, do Brasil 205, 217  
Toussaint, Augusto 126, 144  
Trindade, Gabriel Fernandes da 176, 181  
Trindade, Godofredo 216  
Trindade, José Fernandes da 172

## V

Vachon, Monique 137  
Vagos, Marquês de 103  
Vasco, Miguel Pedro 161, 204

Vasconcelos, Luís de 56  
Vedras, José do Carmo Torres 47, 75  
Veiga (e Barros), Evaristo (Ferreira) da 171  
Veridiana Carolina 206  
Viana, João dos Santos 176  
Viçosa, José Maria da Vila 87  
Villas-Boas, Francisco de Gomes 53, 55  
Vitorio 151

## Z

Zeferino Antonio 151

## DADOS BIOGRÁFICOS DA AUTORA



Professora, regente e musicóloga, Cleofe Person de Mattos (1913-2002) deixou uma grande obra inteiramente dedicada ao estudo, à pesquisa e à divulgação da nossa cultura, no campo da música, em especial da música erudita.

Professora emérita da Escola Nacional de Música (1984), atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursou composição e regência, era professora titular de Teoria Musical, tendo alcançado a cátedra com a defesa das teses “Tonalidade: Da importância que deve ter o curso de Teoria e Desenvolvimento do Senso Tonal (1958) e Inteligência musical (1960).

Além dos estudos musicais, ampliou sua carreira acadêmica cursando a Escola Dramática (1933/1937). Entre 1933 e 1937, estudou no Instituto Teuto Brasileiro e no Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura. Entre 1953 e 1955, estudou na Alemanha como bolsista da CAPES.

Ao longo de sua vida, a autora exerceu inúmeras funções e atividades. Foi relatora do Programa “Obras Primas do Canto Coral” Rádio MEC (1953-1954); membro da Comissão Nacional do Folclore e do Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura/Ibccc/Unesco (1948-1960); presidente da Federação Internacional de Coros (1978); colaboradora da *Enciclopédia da Música Brasileira* (Art Editora: São Paulo, 1977), da elaboração da Catalogação das Composições Mineiras do Século XVIII/Projeto Ciclo do Ouro e do projeto O Tempo e a Música no Barroco Católico (PUC/RJ, 1978); presidiu a Sociedade Brasileira de Musicologia (1983-1984); foi

também membro da Sociedade Internacional de Musicologia (Genebra, Suíça), do Conselho de Música Erudita do Museu da Imagem e do Som, do Conselho da Casa do Estudante do Brasil e da Academia Brasileira de Música (Cadeira nº 5, 3ª ocupante, tendo como patrono José Maurício Nunes Garcia, 1964); foi ainda redatora da Rádio MEC, Programa Obras Primas do Canto Coral.

Em reconhecimento por seu trabalho, recebeu as medalhas Sílvio Romero, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (1958), Carlos Gomes, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1960), Biblioteca Nacional (1989); os prêmios “Estácio de Sá”, do Museu da Imagem e do Som/Governo do Estado do Rio de Janeiro (1972), “Lima Barreto”, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (1988), o Prêmio do Conselho Interamericano de Música, Washington, DC (1991) o “Prêmio Nacional de Música”, como Musicóloga, Funarte/MinC, 1995; o Diploma da Kenneth David Kuanda Award For Humanism, Cultura (1981) e o Diploma de Honra da Organização dos Estados Americanos OEA, CIDEM.

Cleofe Person de Mattos foi também criadora da Associação de Canto Coral (1946), da qual foi diretora artística e regente titular por mais de 50 anos. Criada em 12 de dezembro de 1941, inicialmente com o nome de Coro Feminino Pró-Música, e, em 1942, com a denominação de Coro Pró-Música, a Associação de Canto Coral constituiu o grupo coral mais importante do país, com extenso repertório de música coral, *a cappella* e com orquestra, incluindo obras de todos os períodos da história da música, além de responsável por inúmeras primeiras audições, contemporâneas, brasileiras e internacionais.

Este estudo de Cleofe Person de Mattos é a mais extensa e completa investigação sobre a vida e a obra do maior compositor brasileiro do período colonial, com profundo levantamento histórico, identificação de obras, partituras, documentos, descobertas e reconstituições de obras musicais extraviadas, apresentações, publicações. Todo o trabalho foi concretizado em dois livros: *Catálogo Temático das Obras de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – MEC, 1970 e *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

Outro importante trabalho da autora é a forte participação, juntamente com Mercedes Reis Pequeno, na elaboração da “Biografia Musical Brasileira”, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, 1952.

O acervo de Cleofe Person de Mattos (acpm) foi doado, pela família, à Escola Nacional de Música da UFRJ, no dia 9 de dezembro de 2009, na gestão do maestro e professor André Cardoso.

Em 12 de novembro de 2011, ainda na gestão de André Cardoso, a Escola de Música inaugurou a Sala Cleofe Person de Mattos, integrada à Biblioteca Alberto Nepomuceno, espaço que abriga o acervo.

Entre 2008 e 2011, o acervo foi digitalizado, trabalho coordenado por Antonio Campos e apoiado pela Petrobras. O acervo está disponível para consulta na internet no endereço: [www.acpm.com.br](http://www.acpm.com.br)

Os 100 anos de nascimento de Cleofe Person de Mattos foram celebrados no dia 12 de dezembro de 2013, no Rio de Janeiro, na Academia Brasileira de Música (ABM), com a realização de mesa-redonda integrada por Vasco Mariz, Mercedes Reis Pequeno e os maestros Ricardo Tacuchian e Ernani Aguiar, além de Astrid Person de Mattos Villas-Bôas, sobrinha e responsável pelo acervo.

Este livro foi composto em Electra St e impresso em papel pólen bold, 90 g/m<sup>2</sup>. O papel do caderno de imagens é couché brilhante, 90 g/m<sup>2</sup> e o papel da capa é duo design, 300 g/m<sup>2</sup>. Foi impresso, no Rio de Janeiro, pela Wal Print Gráfica e Editora.