

O Réquiem de Mozart e o de José Maurício de 1816: simbologia histórica

Xxxx

¹Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

² Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

xxxxxx@xxxxxx.me, xxxxxxxxxxxxxxxx@gmail.com

Abstract. *The problematization here is governed by a characteristic of the work of José Mauricio that can not pass indifferent to our eyes - a characteristic that is always perceived when performing some of his Masses, his motets or any other piece of all the periods that comprise it. This is an almost mimetic symbiosis with respect to two of the main composers of Viennese Classicism: Joseph Haydn (1732-1809) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). The conception of making the Royal Chapel of Rio de Janeiro a copy identical to the Royal Chapel of Lisbon between 1808 and 1811, although it modified its way of composing, nevertheless brought it closer to the Germans than to the Portuguese. The objective was to analyze the insertion of Father Mestre in his historical context, based on sociological studies that showed Brazil to be partly a result of a literal import of European cultural elements, without considering its idiosyncrasies of specific climate and civilization. With the tool of Ethnomusicology, therefore, it was discovered that Jose Mauricio was fully inserted in this paradigm, being an example of European cultural transposition, through the musical analysis of his Requiem of 1816 and the comparison with the one of Mozart.*

Keywords: José Maurício Nunes Garcia, Mozart, Réquiem, historical symbolism, Ethnomusicology.

Resumo. *A problematização aqui é regida por uma característica da obra de José Maurício que não pode passar indiferente aos nossos olhos – característica essa sempre percebida quando se executam algumas de suas missas, seus motetos ou qualquer outra peça de todos os períodos que a abarcam. Trata-se de uma quase mimética simbiose com relação a dois dos principais compositores do Classicismo Vienense: Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A concepção de fazer da Capela Real do Rio de Janeiro uma cópia idêntica à Real Capela de Lisboa, entre 1808 e 1811, embora tenha modificado a sua maneira de compor, no entanto o aproximou ainda mais dos germânicos do que dos portugueses. O objetivo foi analisar a inserção do Padre Mestre em seu contexto histórico, embasado em estudos sociológicos que mostraram ser o Brasil, em parte, resultado de uma literal importação de elementos culturais europeus, sem considerar a suas idiossincrasias de clima e civilização específicos. Com a ferramenta da Etnomusicologia, portanto, descobriu-se que José Maurício estava plenamente inserido nesse paradigma, constituindo um exemplo de transposição cultural europeia, por meio da análise musical de seu Réquiem de 1816 e a comparação com o de Mozart.*

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia, Mozart, Réquiem, simbologia histórica, Etnomusicologia.

1. Introdução

O cenário é o Brasil da monocultura escravocrata do Século XIX. O negro via-se compungido tanto pelo senhor do engenho como pelo clero, ambos formando uma aliança para exercer sua doutrinação e perpetuar seu poder. Na base da hierarquia patriarcal colonial, quem exerceu a atividade artística foi o mulato, imbuído de uma necessidade de afirmação social, antes de tudo, formando, destarte, “[...] uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou já brasileiro”. (Cardoso 2008, 40).

Não foi por acaso, conclui-se, que os maiores artistas do período colonial tenham sido pretos ou descendentes de pretos. Na colônia, a sobrevivência do negro apenas se daria por duas vias: a Igreja, ou a Arte. José Maurício pôde, então, usufruir de ambos – garantindo o mínimo de ascensão social que, ulteriormente, levou-o à consagração como o maior compositor de sua época.

Essa ascensão, entretanto, foi não apenas conivente e subserviente à cultura europeia dominante, como traduziu-se na sua arte, muitas vezes, como uma reprodução factual e exata da música italiana ou germânica – vide o Réquiem de 1816, completamente inspirado e estruturalmente composto a partir do Réquiem de Mozart. Alguns músicos mulatos do período colonial, inclusive, chegaram ao ponto de adotar os colonizadores nos mínimos detalhes, possuindo escravos, como Lobo de Mesquita (1746-1805), Jerônimo de Sousa Lobo e Salvador José de Almeida Faria (Cardoso 2008). A análise da obra mauriciano, por exemplo, denota uma composição quase toda baseada em aculturação de elementos europeus, onde há um antropofágico processo de apreensão de características culturais estrangeiras, transmutadas ao estilo nacional ainda incipiente. Cardoso fala em uma deliberada repressão da cultura negra em prol da branca (Cardoso 2008) por parte dos compositores mulatos do período colonial brasileiro, exceto em peças de caráter claramente *modinheiro*.

Deu-se, então, o “mulatismo” musical, que parece ter criado adeptos, como Francisco Curt Lange, que viam nele o aflorar da “verdadeira” brasilidade em música, onde os elementos negros domesticados seriam finalmente moldados pelas estruturas europeias (Leoni 2010). Essa visão, no entanto, ulteriormente se mostrou um tanto datada e preconceituosa – a ideia de raça como fator essencial de identidade cultural sendo derrubada por estudos relativamente recentes, que argumentam que as características culturais por vezes são muito mais dependentes do contexto em que estão inseridas e sua gama de variáveis, as relações entre os grupos humanos e o modo como a cultura é produzida.

A raça e o seu principal corolário, o racismo, são construtos estruturados e estruturantes do desnível social entre grupos de diferentes troncos ancestrais, trajetórias históricas e origens geográficas. Construções raciais são, basicamente, o produto da significação de um ou mais caracteres fisiológicos socialmente selecionados (cor da pele, formato dos olhos, textura do cabelo), caracteres cuja diversidade é palpável porém trivial, em termos genéticos e taxonômicos, diante da vastidão e da complexidade da variação biológica humana. Concepções de identidade e diferença racial são, em outras palavras, historicamente datadas e culturalmente específicas. O estudo comparativo dessas concepções através do tempo e do espaço -sincrônica e

diacronicamente, na cultura e entre culturas- constitui uma forma direta e eficaz de equivocar a certeza da raça como essência, de iluminar sua variabilidade e sua mutabilidade, de descortinar seu caráter contingente e contextual. (Hazan 2009, 23-24).

Esse fenômeno não poderia ter sido diferente; apartada da raça, a nação brasileira precedeu a formação racial, redundando em uma arte híbrida (Andrade 2006 [1928]). Corrobora, também, o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, em que o país esteve atrelado, desde a sua invasão e colonização, a uma completa importação de elementos estrangeiros que, colocados sobre este solo, às vezes não fazem sentido algum, ou destoam inteiramente dele (Holanda 2016 [1936]). A tese culmina com a famosa epígrafe de que “[...] somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (Holanda 2016 [1936], 35).

Destarte, é mister deixar claro que o que vivemos, na verdade, em se tratando de Brasil, são representações de outro clima e outra configuração social, política e religiosa – o Cristianismo e suas implicações diretas e indiretas (Andrade 2006 [1933]). Não importa o que façamos ou o quanto nos dediquemos, “[...] o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem”. (Holanda 2016 [1936], 35). Não bastasse isso, ainda há uma tendência geral, em todos os aspectos da cultura nacional, de sobrevalorizar as matrizes europeias de pensamento, de concepção, de ideário e de ideologia e, no campo musical, a execução, a instrumentação, a orquestração, os matizes, os andamentos e a estética, grosso modo.

Neste contexto encaixa-se perfeitamente o Padre José Maurício. Se atualmente ainda existe a forte corrente de exaltação dos feitos dos europeus – alemães e italianos do Século XIX, principalmente – quem dirá como não seria avassaladora a influência deles na época do Brasil-Colônia. A obra do Padre-Mestre se constitui em três distintas fases, todas elas marcadas por um acento de diferente nacionalidade estrangeira: a primeira, até 1808, quando da chegada da Corte Real Portuguesa, é considerada a sua fase setecentista. Observam-se nessa fase laivos da produção musical dos 1700, uma escrita mais simplificada, que evoluirá a um estilo derivado, em parte, ao do pré-classicismo em voga na Itália (Mattos 1997). Cleofe Person de Mattos atribui isso a uma provável frequência de um jovem José Maurício a um pequeno teatro na Rua do Passeio, no Rio de Janeiro, onde se ouvia Cimarosa e outros compositores italianos ligeiros da moda (Mattos 1997). Ela reforça, também, a ideia de que José Maurício teria sido instrumentista e cantor de coro adulto desse teatro.

Paralelamente, e contraditoriamente – como toda colônia portuguesa – desenvolviam-se lugares de preservação cultural e patrimonial africana, como as igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos. Ou seja, mais uma vez, um hesitante pêndulo entre a Europa e a África, que marcou toda a nossa história. A segunda fase do compositor data de, aproximadamente, 1808 – quando da chegada da família real lusitana ao Brasil – até 1812, o período mais fértil e profícuo de toda a sua produção, quando Mestre da Real Capela. Seu estilo, que ainda guardava alguns rudimentos do colonialismo setecentista, agora se aprofunda e brota em soluções de extremo sinfonismo. A escrita se adensa e o compositor se utiliza cada vez mais de símbolos românticos por excelência, como o clarinete (Mattos 1997).

A partir de 1812 a situação do padre se agrava ao ser afastado de suas atribuições como organista da Real Capela – cargo que exercia desde 1808 sem receber um centavo a mais – devido às suas enfermidades crescentes e às intrigas com os músicos lusitanos, segundo Mattos (1997). Seus percalços junto a Marcos Portugal e seu séquito são tão conhecidos, e tão constantes parecem ter sido as humilhações devido à sua pele e origem brasileira, que é bastante difundida a frase atribuída ao padre: “o que soffri daquella gente só Deus sabe”

(Biografia anônima 1897,4), confirmada por Mattos, 1997. A partir de 1808 ele produzirá menos do que vinha fazendo desde a chegada do rei, e se acentuará cada vez mais a predominância de Marcos Portugal como compositor oficial da corte. A sua terceira fase, de 1812 até sua morte, em 1830, denota uma progressiva simplificação da escrita, e uma produção menos vasta e abundante, embora sejam dela duas de suas mais expressivas obras: o *Ofício*, e o *Réquiem*, ou *Missa dos Defuntos*, ambas de 1816. Provavelmente impulsionado pela recente morte de sua mãe, o padre compôs essa missa, a que Neukomm se referiria como “escrita sob lágrimas” (Mattos 1997) e, como já foi aqui citado, “<<é sublime, só pode vence-lo o *Requiem* de Mozart>>” (Taunay 1930, 24).

A grande similaridade é conhecida por todos os pesquisadores do padre, e por qualquer ouvinte que conheça mais a fundo as duas obras. Ainda que sejam constituídas de inegáveis semelhanças – a começar pela tonalidade, alguns temas, instrumentação e desenvolvimento da obra, quando analisamos o *Introitus*, por exemplo, das duas peças, percebemos que

[...] 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. (Mattos 1997, 122)

Foi a mesma impressão causada a um regente espanhol radicado em Montevidéu, no Uruguai, a quem lhe fora remetida a partitura do *Réquiem*. Diz ele:

“Sorpreendeu-me immensamente essa obra musical, achando nella infinitas bellezas e predominando sempre a mais estricta simplicidade de forma, ao mesmo tempo repleta de inspiração melódica”. (Taunay 1930, 38-9) O músico parece corroborar a ideia de Mário de Andrade de que a obra do padre era essencialmente homofônica, acentuando os matizes poéticos do latim. “No correr da partitura nota-se, em alguns casos, pouca variedade no movimento das vozes e um pouco de amaneiramento, é verdade; porém, em compensação, que clareza tão pasmosa no conceito de phrase!” (Taunay 1930, 39). Aponta, ainda, que a simplicidade da obra é tamanha que poderia ser interpretada em uma aldeia, com escassa instrumentação. Disso temos nossas dúvidas – mesmo que o Rio de Janeiro do Século XIX fosse ermo de instrumentos como os de fabricação europeia, há aqui uma clara romantização da partitura, que, só pode ser executada por músicos profissionais ou minimamente iniciados no trato e no discurso das formas clássicas. Quando da execução do *Réquiem* de José Maurício em Nápoles já no Século XX, assim colocou a crítica de um dos maiores periódicos musicais napolitanos:

“O estylo dessa composição, severo desde as primeiras notas, mantem-se na mesma elevação em toda obra. A`riqueza do contraponto se juntam accentos da mais notável inspiração”. (Apud Taunay 1930, 42). Esta afirmação contradiz a de Cleofe Person de Mattos (1997) de que o Padre não possuía educação contrapontística: Taunay, inclusive, acredita a autoria do *Réquiem* em Ré menor de 1816 de José Maurício poderia ser atribuída ao próprio Mozart, se fosse uma obra anônima encontrada na Áustria (Taunay 1930).

2. Análise comparativa: Réquiem de José Maurício de 1816 e de Mozart

Voltemos, porém, ao objetivo deste trabalho: mostrar como o padre fazia, através de suas composições, verdadeiras traduções do universo vienense de Haydn e Mozart para os trópicos. Ao importar essa música de fora, e travesti-la de poucos contornos nacionais, adequando-a à estrutura disponível no Rio de Janeiro da época, aos seus instrumentos e músicos, a obra apresenta-se como uma singela homenagem ao *Réquiem* de Mozart. De acordo com uma publicação de 1930, coloca-se a tese de que a suposta germanização e italianização do padre seria devido ao fato de ele ter vivido no conturbado momento de transição entre colônia e “nação livre, um musico que teria sido extraordinario symbolo

dessa época se em sua obra se tivesse reflectido a psychologia do momento”. (Ilustração musical 1930, 73). Contudo discordamos dessa constatação – o padre traduz, integralmente, as idiossincrasias do país que estava se formando. Escravista, monarquista, majoritariamente negro, monocultor dos grandes latifúndios, e com uma elite agrária completamente voltada aos interesses europeus, inclusive a cultura. Dessa forma não é de se espantar que o Réquiem de 1816 seja todo baseado no de Mozart – era algo, decerto, de se esperar de um músico pobre e negro do Século XIX, que ele tentasse provar que podia, com o risco de perder sua própria identidade, transmutar sua obra em um arremedo de uma grande obra estrangeira. Porém ao empreender sua Missa de Defuntos José Maurício transcendeu a mera reprodução, como se verá adiante. Considerando que muitas de suas peças, grosso modo, por mais que sejam predominantemente sacras, carreguem o conflito entre o religioso e o profano (Heitor 1930), José Maurício pode mostrar, à sua época e à posteridade, que os elementos de ambas as culturas podem se transubstanciar em uma terceira cultura de sincretismo. Assim são suas modinhas, ao mesmo tempo populares – porque tangidas pela viola de arame – e eruditas, derivadas da sua escrita sacra, pela dificuldade de escrita vocal. E o é, também, sem dúvida, seu Réquiem de 1816. Ao simplificar a escrita de Mozart, como no conhecido trecho da fuga do *Kirie Eleison*, ele transforma o intrincado contraponto da missa tradicional europeia, variando-a num estilo mais acessível à congregação das igrejas de seu tempo. Ao fundir o estilo mozartiano com uma simplicidade silábica mais coloquial, contudo sem esquecer as grandes formas consagradas, José Maurício realizou um prodígio: trouxe a missa clássica germânica ao seio colonial multicultural do Rio de Janeiro. E o resultado é extraordinário – como ele mistura características claramente vienenses com a aparentemente simples polifonia vocal colonial brasileira. Obviamente que as semelhanças com o Réquiem de Mozart são o que mais chamam atenção à primeira audição.

A começar pela tonalidade: Ré menor. O primeiro tema do Introitus do Réquiem de José Maurício, tocado pelos violoncelos e contrabaixos, completado pelo clarinete, já remete, automaticamente, ao tema que abre o de Mozart, com similar desenho na clarineta em Fá.

A instrumentação do padre no Introitus é ligeiramente mais densa: há divises entre dois clarinetes, e também entre violas – Viola I e Viola II, e há flautas, o que não acontece no de Mozart. Isso refuta, em parte, a ideia de simplificação defendida por alguns autores, como o próprio Taunay e Mário de Andrade. O que vemos é um aprofundamento da instrumentação. O tema, já supracitado, do clarinete no padre (compassos 2 e 3) é muito semelhante ao de Mozart (compassos 2 a 5), sendo ainda mais evidente a semelhança no compasso 5 deste. Nesse compasso o desenho do clarinete de José Maurício parece o tema desse compasso 5 do de Mozart, só que liquidado – o processo de liquidação consiste em preservar alguns elementos mais importantes, e eliminar outros menos importantes, mantendo os elementos rítmico-melódicos essenciais tornando a frase mais curta (Schönberg 1990 [1948]).



José Maurício passa o tema inicial – Ré – Do# - Ré – do clarinete em Fá do Réquiem de Mozart para a voz de baixo, condensada em ritmos menores. Em seguida continua o tema na linha superior, no clarinete em Si – Figura 2 – onde ele mistura elementos rítmicos e melódicos do tema de Mozart (Figura 3, compassos 4 e 5), ainda que levemente alterados.

O começo da linha dos baixos no coro, por outro lado, é praticamente idêntico (Figura 3). Devido à condensação através da diminuição, a progressão harmônica na peça de José Maurício é mais fluída: o Introitus que começa em Ré menor já no segundo compasso está no IV grau – Sol menor, terminando na Dominante da tonalidade, Lá maior com sétima menor. Já na obra de Mozart apenas no quarto compasso a tonalidade caminha, para o mesmo IV grau, indicando mais uma similaridade entre as duas peças. No quarto compasso do Réquiem de 1816 aparece o VII grau, com a a terça e a quinta alteradas (Sol sustenido e Si bequadro), o que talvez fosse a Dominante da Dominante de Ré menor. A obra de Mozart, no entanto, leva dois compassos a mais, ou seja, somente no sexto compasso chega ao Mi maior com sétima menor, indicando mais uma vez uma progressão harmônica mais lenta em relação à do padre, devido à condensação do tema do clarinete. Esse tema, por sinal, norteará todo o Introitus de José Maurício, sempre abrindo novas seções.

O VII grau alterado com sétima diminuta (Dó #), aparece em Mozart no compasso seguinte, compasso 7, com a quinta invertida no baixo (Figura 6), movimento que ressalta a Dominante antes de entrar o tema inicial do coro, o que José Maurício faz logo no princípio, mas suavizando a dissonância mantendo a Nota Lá no baixo (Figura 1, compasso 2, último tempo) – sem a presença do Lá seria, como em Mozart, um Dó# diminuto, embora sem a sétima.



Figura 3: Mozart 1987 [1791], 2.



Figura 4: Garcia 1994 [1816], 1.

2

Figura 5: Mozart 1987 [1791], 2.

O começo da linha dos baixos no coro, por outro lado, é praticamente idêntico (Figuras 3 e 4).

A indecisão entre as tonalidades maiores e menores, que permeiam toda a obra, talvez remetam a própria transitoriedade da vida terrena – e que estamos em um tênue fio que pode nos conduzir à eternidade.

Provavelmente os negros do Século XVIII e XIX no Brasil estivessem mais próximos da fronteira entre a vida e a morte: era muito fácil transpor o véu que separava os dois mundos – bastava nascer preto. Ser híbrido entre a Europa, a África e a América, foi rejeitado pelos três continentes, constituindo talvez a raça mais indecisa e hesitante do planeta, e a etnia que, até hoje, é a maior vítima de homicídio no Brasil¹.

Este Réquiem, portanto, embora tenha sido composto por um negro aculturado – que desenvolveu a técnica da cultura do branco dominante e passou a portar-se como se fora um deles – pode simbolizar a missa pelos defuntos negros, que na época iam completar três séculos de escravidão em território nacional. Para Lázaro 2013 o preto sofreu três mortes, desde a sua captura na África: uma morte intelectual, onde o negro era considerado inferior no quesito das faculdades mentais e do pensamento lógico e abstrato: “O simples fato de andar pela mesma calçada era motivo de ira pelos moradores da cidade. Não era justo para eles caminhar pelo mesmo lugar onde um negro, um ex-escravo, um pobre e um analfabeto andavam. Tudo isso em um só homem [...]”. (Lázaro 2013, 37). A segunda morte era a da dor: de ver seus entes queridos passando por inúmeras dificuldades, praticamente intransponíveis devido à pele. “No trabalho braçal ele era o que mais trabalhava, era o mais forte, era o que nunca chegava atrasado, porém era o que menos ganhava” (Lázaro 2013, 38). A terceira e derradeira morte seria a literal.

A primeira morte, a intelectual, solapa toda a esperança de ascensão social do negro, e conduz, muitas vezes, às duas seguintes. Destituído de instrução, educação, ferramentas intelectuais como a retórica e o conhecimento acadêmico, cai sobre o negro a segunda morte, a dolorosa aflição quotidiana de ser menosprezado e aviltado. A terceira pode acontecer pela junção das duas anteriores, ou pode ser um mero tiro no meio da noite, por acaso, ou de caso pensado.

José Maurício suplantou a primeira: mesmo com uma educação cheia de lacunas, pôde ordenar-se padre e nenhum biógrafo seu afirma que era deficitário no campo racional e erudito. Muito pelo contrário, há relatos e mais relatos de suas habilidades cognitivas, e as obras que sobreviveram ao nosso tempo mostram um caráter criativo e deveras atemporal, transcendente da própria música colonial, apresentando inovações e estruturação composicional superiores aos de seus contemporâneos. Assim nos conta Taunay, em um esboço biográfico do padre que precede a edição de seu Réquiem feita por Alberto Nepomuceno:

Desde aquelle ano de 1792, admittido nos melhores circulos da sociedade fluminense, apezar de todos os preconceitos de côr então ferrenhos, [...] era José Mauricio muito apreciado pela vastidão e profundeza de seus conhecimentos em varias sciencias e linguas e ainda mais pela maestria com que tocava órgão, cravo e depois piano e nelles improvisava [...]”. (Garcia 1897, 5)

Dadas as devidas ressalvas do romantismo da época, que provavelmente levou Taunay a cometer exageros de adjetivação, é mister argumentar, entretanto, que há um consenso entre os musicólogos quanto às faculdades intelectuais de José Maurício – ele foi, sim, um grande músico e homem culto e letrado, acima da média.

A segunda morte, no entanto, parece ter lhe propiciado momentos intensos de angústia. Não nos cabe afirmar com convicção mas, quiçá a modinha “Beijo a mão que me condena” não fosse apenas uma lamúria, mas real reivindicação por reconhecimento social. No mesmo texto acima Taunay relata que

augmentaram-lhe no entanto os desgostos e as lutas com a chegada, ao Rio de Janeiro, do celebre Marcos Portugal em 1811 [...]. as innumerables intrigas e perversos mexericos, tudo isto se tornou

¹ A cada 100 vítimas de homicídio no Brasil, 71 são negras. (Ferreira et al. 2017).

para José Mauricio, durante não poucos anos, causa de incessantes dissabores, vexames e despeitas que ele soube suportar [...]. (Garcia 1897, 5-6)

A derradeira morte, por fim, se daria em 1830, adoentado e miserável, e teria dito, ainda segundo o próprio Taunay: “Hoje [...] em vez das grandes orquestras que out’ora me acariciavam os ouvidos, só ouço o cantar dos grillos, os meus gemidos e o ganir dos cães, que me incommodam e entristecem”. (Garcia 1897, 6). Em uma biografia anônima dá-se o seguinte – e não menos romanesco – registro dos últimos dias do padre-mestre: “A saúde de José Maurico (sic) estava em estado precário. Tinha memória fraca; não reconhecia suas próprias obras, escriptas anteriormente – Chorava quando recordava o passado”. (Biografia de José Maurício Nunes Garcia 1897, 6).

É comum encontrar, em diversos documentos, a acepção geral de que sua morte foi decorrente de intrigas palacianas. E seu afastamento das atividades musicais e isolamento foram o natural e derradeiro acontecimento. A própria pensão, de 32 mil réis, que lhe havia concedido o Rei D. João VI, fora interrompida com o advento da Independência do Brasil, em 1822. Seu filho, Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr., declarou, à época: “não tinha eu com que dispor o entêrro”. (Dantas 1980, 4).

Outros autores do tempo e ulteriores atribuem seu isolamento e decadência fruto direto de sua competição com Marcos Portugal – competição que o padre não parece, entrementes, ter cultivado, mantendo sua lendária áurea pacífica e tranquila. Diégues Jr., por exemplo, num periódico de 1930 corrobora essa ideia, ao pontuar que José Maurício, “pela superioridade de seu talento, [...] soffreu até certo tempo a odiosidade de Marcos Portugal” (Diégues 1930, 74). Em seguida destaca a frase que ficou célebre por ter, segundo afirma-se, sido proferida por Neukomm a Porto Alegre: “os brasileiros nunca souberam o valor desse homem” (Diégues 1930, 74).

De um ponto de vista, portanto, não seria o Réquiem de 1816, de certa forma, uma missa fúnebre à sua própria sina e desventura, que se concretizariam na morte na penúria, 14 anos depois?

Referências

- Andrade, Mário de. 2006. Ensaio sobre a música brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia.
- _____. 2006. Música, doce música. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Biografia anônima do Padre José Mauricio Nunes Garcia. 1897. Rio de Janeiro: [s.n.], 12 p.
- Cardoso, André. 2008. A música na corte de D. João VI. São Paulo: Martins Fontes.
- Dantas, Carlos. 1980. Pd. Mestre do Brasil-Colônia. In: Mostra In memoriam Padre-Mestre do Brasil Colônia José Maurício Nunes Garcia, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, s.d., 1-4.
- Diegues Jr. 1930. A morte de José Maurício. *Ilustração Musical*, n.3, 74.
- Ferreira, Jair, et al. 2017. Repertório bibliográfico sobre a condição do negro no Brasil. Brasília: Câmara, 2017.
- Garcia, José Maurício Nunes. 1897. Missa de Requiem (1816). Rio de Janeiro: Bevilacqua.
- _____. 1994. Requiem in d. Frankfurt: Verlag.
- Hazan, Marcelo Campos. 2009. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, Resonancias: Revista de investigación musical, vol. 13, n. 24. 23-40
- Heitor, Luiz. O espírito religioso na obra de José Maurício. **Ilustração Musical**, n.3, p. 75-8, 1930.
- Holanda, Sérgio Buarque de. 2016. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ilustração Musical. 1930. Rio de Janeiro, n. 3, p. 73-80.
- LÁZARO, Fábio Cruz. 2013. As três mortes do Povo Preto. Alfenas: JMM.

- LEONI, Aldo Luiz. 2010. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p. 95-119.
- MATTOS, Cleofe Person de. 1997. José Maurício Nunes Garcia: Biografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. 1987. Requiem. Toronto: Dover.
- SCHÖNBERG, Arnold. 1990. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- TAUNAY, Visconde de. 1930. Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia. São Paulo: Melhoramentos.