

## JOÃO E JOSÉ: VISÕES DE UM MONARCA E SEU MESTRE DE CAPELA

*Irineu Franco Perpetuo – fevereiro de 2005*

João já era D., mas ainda não tinha sido coroado VI quando, foragido das tropas francesas que invadiam o reino de Portugal, transfere-se com sua corte para o outro lado do Atlântico, onde conhece um músico de nome José Maurício Nunes Garcia, que os brasileiros posteriormente designariam simplesmente como Padre José Maurício. Descreve uma biógrafa do compositor:

“Quando, em 1808, o então Príncipe Regente da casa portuguesa vem refugiar-se na colônia para manter a integridade da colônia ameaçada pela invasão napoleônica, encontra-se no Rio de Janeiro o mestre de capela J. M. em pleno apogeu de sua força criadora. Tinha então 41 anos”<sup>1</sup>.

O encontro do vassalo mulato com seu soberano de além-mar<sup>2</sup> foi decisivo para a biografia e para a produção estética do Padre José Maurício<sup>3</sup>. Sem ambições a esgotar o tema, o

---

<sup>1</sup> Mattos, Cleofe Person de, “Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia”, Ministério da Educação e Cultura, 1970.

<sup>2</sup> “El 8 de marzo de 1808, día siguiente de la llegada de la flota que había transportado a Su Majestad y a Don Juan, la comitiva real desembarcó entre clamorosos gritos de bienvenida de los residentes de la ciudad. Don Juan se dirigió entonces a la catedral, a oír una misa solemne. Día y noche, frenéticas actividades habían precedido al oficio religioso. El padre José Mauricio (como se llama em Brasil a José Mauricio Nunes Garcia) había planeado celebrar servicio em la iglesia de los carmelitas, cercana al muelle y donde se hallaba em mejor estado. Sin embargo, había corrido el rumor de que don Juan deseaba que los servicios se celebraran em la iglesia del Rosario, que era la iglesia oficial desde 1737. Pese a que hubo cambios de último minuto, los servicios fueron una ocasión de regocijo y don Juan, buen crítico, pareció complacido por la música que los acompañó. Pronto ser haría sentir su real patrocinio, produciendo um período de floreciente actividad musical”. (Appleby, David P., “La Música de Brasil”, México, Fondo de Cultura Económica, 2002)

<sup>3</sup> Dado o gosto especial do monarca por música. “Em matéria de divertimentos D. João VI só conhece Música e Religião” (Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “José Maurício Nunes Garcia”, in “Música e Músicos do Brasil”, Rio de Janeiro, Livraria Editora s Casa di Estudante do Brasil, 1950). No texto “José Maurício e o meio em que viveu”, presente no mesmo livro, Luiz Heitor cita Araújo Porto Alegre: “há soberanos que são seguidos nas suas jornadas por seus monteiros, pelos seus cães, pelos seus cavalos, outros por seus atores e

presente texto pretende apresentar a maneira pela qual a imagem de ambos foi inserida no imaginário brasileiro por meio de alguns historiadores e intelectuais de destaque.

Enquanto, como veremos adiante, o compositor manteve junto à posteridade uma imagem majoritariamente positiva, sorte diversa foi a do monarca. Se manifestações de cultura de massas servem para julgar temas deste gênero, D. João VI surge, então, como uma das vítimas prediletas de sátira histórica no Brasil. Basta ver o último filme brasileiro a tratar do período da corte portuguesa no Rio de Janeiro, “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil”<sup>4</sup>, ou mesmo a mais recente incursão da teledramaturgia global pelo tema, a minissérie televisiva “O Quinto dos Infernos”<sup>5</sup>. Em ambas, o tratamento à casa de Bragança é de mordacidade implacável.

Os fatos históricos pareciam se prestar especialmente a este tipo de tratamento, a começar pela própria circunstância da transmigração da família real, açodada, escoltada por navios britânicos, e sem disparar sequer um tiro contra os invasores<sup>6</sup>. Assim, o retrato que o filme e a série de televisão fazem de D. João VI parecem refletir as características sintetizadas por Eduardo Bueno em livro recente: feio, glutão (com especial apreço por frangos), avesso

---

histriões; muitos pelos seus soldados e alguns pelos seus bufos e parasitas; o senhor D. João VI era acompanhado pelos seus padres e pelos seus músicos”.

<sup>4</sup> Dirigido por Carla Camurati, e lançado em 1995.

<sup>5</sup> Com direção de Carlos Lombardi, e exibida pela TV Globo, a emissora aberta de maior audiência do Brasil, em 2002.

<sup>6</sup> Que levou um satirista brasileiro a escrever: “Portugal Nação, Portugal de Aljubarrota, Portugal de Sagres – não tem culpa das atitudes de um Príncipe confuso, doente e apático, filho de uma Rainha inteiramente louca, num período em que a fúria despótica do gênio militar de Napoleão Bonaparte assolava o continente europeu” (Reis, Eduardo Almeida, “De Colombo a Kubitschek: histórias do Brasil: *Historiae brasiliae a Colombo usque Nono*”, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979). Em um registro mais sério, escreve Raymundo Faoro: “a indecisão, as negociações dúplices, as escaramuças diplomáticas levaram à histórica viagem da noite de 29 de novembro, em que o juízo da nação parece recuperado nos lábios de D. Maria I, a Louca, única a lamentar o abandono do país sem combate, sem uma batalha perdida, sem um tiro disparado. O povo, bestializado diante da cena como bestializado assistiria a outra, em outro palco, quase um século depois, o povo não acreditava no que via, entre lágrimas e imprecações, a dar vazão ao seu melhor sentimento, a saudade”. (Faoro, Raymundo, “Os Donos do Poder”, vol. 1, 10.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Globo, Publifolha, 2002).

a banhos, filho de uma rainha demente<sup>7</sup>, traído pela esposa enquanto mantinha um caso com um camareiro<sup>8</sup>.

Tamanha riqueza de estereótipos transformaria o monarca em prato cheio para quaisquer satiristas<sup>9</sup>, mas mesmo leituras mais sérias do período em questão anotam que, por exemplo, “as despesas da ucharia de D. João VI ficaram impressas na tradição popular, e são ainda hoje citadas como simbólicas da imprevidência e prodigalidade da administração da Real Casa”. E o mesmo autor acrescenta: “nessa dança de desperdícios, a sovínice do rei, poupado até a miséria com seus recursos próprios, formava contraste ridículo com a folga dos funcionários e dos grandes”<sup>10</sup>.

Calcula-se em 15 mil o número de pessoas que se transferiram de Portugal para o Brasil no período. “Personalidades diversas, funcionários régios continuaram embarcando para o

---

<sup>7</sup> D. Maria I é habitualmente tratada em livros brasileiros como “D. Maria I, a Louca” (por exemplo Faoro, Raymundo, op. cit).

<sup>8</sup> Bueno, Eduardo, “Brasil: uma História – A Incrível Saga de um País”, São Paulo, Editora Ática, 2002.

<sup>9</sup> Outro estereótipo explorado às largas pelos humoristas brasileiros é a origem lusa do monarca, já que, no humor popular brasileiro, o português é habitualmente estigmatizado como grosseiro e desprovido de inteligência. Capistrano de Abreu identifica na produção poética do baiano Gregório de Matos, na segunda metade do século XVII, o início da sátira anti-lusitana: o reinol (português que habitava o Brasil), na poética de Matos, “vem degradado por crimes ou fugido ao pai, ou por não ter o que comer, salta no cais descalço, despido, cuspidor, roto, trazendo por cabedal único piolhos e assobios, curte vida de misérias, amiúda roubos, ajunta dinheiro, casa rico e ocupa os cargos da república !” (Abreu, Capistrano de, “Capítulos de História Colonial”, 7.ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Publifolha, 2002)

<sup>10</sup> Faoro, Raymundo, op. cit.

Brasil atrás da corte, dos seus empregos e dos seus parentes, após o ano de 1808”<sup>11</sup>, uma burocracia, que, para Euclides da Cunha, é o “ideal da vadiagem paga”, enquanto, para Hipólito José da Costa, continuaria no Rio o mesmo tipo de atividade desenvolvida em Lisboa: “comer à custa do Estado e nada fazer para o bem da nação”, já que, como assinala Faoro, “o eixo da política era o mesmo, secularmente fundido: o reino deveria seguir à camada dominante, ao seu desfrute e gozo”, enquanto “o baixo consumo, mantido pela escravidão e pela disparidade brusca das fortunas, condenará a maioria do povo a viver da mão para a boca”<sup>12</sup>.

O alojamento de uma população em constante crescimento<sup>13</sup> dava mais munição à galhofa contra D. João: “o soberano requisitava as moradias que entendesse –o direito de aposentadoria real- mediante o sumário processo de colar à porta as iniciais P. R. (Príncipe Real), que passou rancorosa e zombeteiramente a ser chamado de ‘ponha-se na rua’ “<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> “Concretamente, além da família real, 276 fidalgos e dignitários régios recebiam verba anual de custeio e representação, paga em moeda de ouro e prata retirada do Tesouro Real do Rio de Janeiro. Luccock calculava em 2 mil o número de funcionários régios e de indivíduos exercendo funções relacionadas com a Coroa”.

(Alencastro, Luiz Felipe de, “Vida Privada e Ordem Privada no Império”, in “História da vida privada no Brasil: Império”; coordenador geral da coleção Fernando A Novais, organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro, São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

John Luccock foi um negociante inglês, autor de “Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil” (1820). À frente, Alencastro compara: “para melhor medir a força deste empuxo burocrático, convém lembrar que em 1800, quando a capital dos Estados Unidos mudou-se de Filadélfia para a recém-construída Washington, o contingente de funcionários do governo federal americano não excedia o milhar, contando-se desde o presidente John Adams aos cocheiros do serviço postal”.

<sup>12</sup> Tanto as aspas, como as citações de Cunha e Costa, referem-se a Faoro, Raymundo, op. cit.

<sup>13</sup> “A parcimônia de dados disponíveis não permite que se meça precisamente o fluxo migratório em direção à nova corte sul-americana. Mas é possível captar as mudanças comparando os dados dos censos efetuados na cidade em 1799 e 1821. Entre uma e outra data, a população urbana, excluídas portanto as freguesias rurais do município, subiu de 43 mil para 79 mil habitantes. Em particular, o contingente de habitantes livres mais que dobrou, passando de 2<sup>0</sup> mil para 46 mil indivíduos” (Alencastro, Luiz Felipe de, op. cit.)

<sup>14</sup> Faoro, Raymundo, op. cit.

Analistas da formação econômica brasileira, contudo, conseguem ressaltar aspectos algo mais positivos no período joanino. Em sua clássica “História Econômica do Brasil”, Caio Prado Júnior afirma que iniciativas como a revogação da lei proibindo as manufaturas, construções de estradas, melhorias em portos tiveram resultados “muitas vezes subestimados” que “não deixaram, contudo, de contribuir para o desenvolvimento econômico do Brasil; e sobretudo assinalam um primeiro passo nesta grande transformação que se ia operar no país”<sup>15</sup>.

O autor afirma, contudo, que o fim do exclusivo colonial (em 1808, D. João abre os portos das colônias ao comércio com todas as “nações amigas”, liquidando o monopólio da classe mercantil lusa e beneficiando os negociantes britânicos) e a conseqüente enxurrada de artigos importados faria a indústria brasileira “vegetar sem perspectiva alguma”.

A orgia de importações vai dar ocasião a Faoro para falar em economia “imperialmente dominada” e “sociedade subvertida no seu isolamento e atraso, modernizando-se muito e civilizando-se pouco, o luxo em lugar da cultura”<sup>16</sup>. A expressão “febre de consumo” não parece inadequada: “o *Diário do Rio de Janeiro* anuncia as novidades recém-chegadas de Londres: máquinas para consertar ruas, curar pulmões ou espremer mandioca; tornos e alambiques e cozinhas a vapor; óculos, lunetas, canivetes, pentes. Também selas acolchoadas, estribos de prata, aros com muitos lustres e lanternas para carruagens”<sup>17</sup>. Convertido em “quartel-general diplomático e do comércio inglês nesta parte do mundo”<sup>18</sup>, o Rio ganhava condições, assim, de manter, sob sua égide, a integridade territorial do Brasil<sup>19</sup>; “a corte e a presença do soberano constituirão um ponto de referência e atração que centraliza no Rio de Janeiro a vida política, administrativa econômica e financeira da monarquia”<sup>20</sup>. Segundo Horace Say, até então, designavam-se os domínios portugueses na América por “the Brazils”, no plural, já que o termo era apenas genérico, não existindo “por assim dizer unidade brasileira”. Roderick J. Barman demonstra que, à época da Independência, “a formação de um Estado unitário não foi desejada em todo o Brasil, nem sua criação beneficiou todos os territórios que o compunham”. Graças à força ganha pelo Rio a partir da transferência da corte para lá, as províncias brasileiras não dispunham de

---

<sup>15</sup> Prado Jr., Caio, “História Econômica do Brasil”, 39.ª ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

<sup>16</sup> Faoro, Raymundo, op. cit.

<sup>17</sup> Galeano, Eduardo, “As Caras e as Máscaras”, trad. Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

<sup>18</sup> Prado Jr., Caio, op. cit.

<sup>19</sup> “Os interesses regionais constituíam uma realidade muito mais palpável que a unidade nacional, a qual só começou realmente a existir quando se transferiu para o Rio o governo português”. (Furtado, Celso, “Formação Econômica do Brasil”, 24.ª ed., São Paulo, Editora Nacional, 1991).

<sup>20</sup> Prado Jr., Caio, op. cit.

uma “terceira opção” autonomista, e, quando o conflito de interesses se mostrou irreversível, em 1822, foram forçadas a escolher entre Lisboa e o Rio<sup>21</sup>.

A manutenção da integridade territorial brasileira é o maior argumento de monarquistas como Oliveira Lima, cuja exaltação da figura de D. João VI chega às raias da hagiografia, afirmando que “em conclusão, e sem contestação possível, sua administração foi esclarecida e liberal. A doçura mitigava, exaltando-a, a majestade do poder, e o que emanava do trono era bem a afeição paternal a que, no direito divino, devia caracterizar as relações entre o soberano e os súditos”<sup>22</sup>.

Onde os críticos só viam luxo e dispêndio, Oliveira Lima identifica florescimento artístico. Afinal, como sublinhariam estudiosos a ele posteriores, “desde a Versalhes de Luís XIV (1661-1715), as atividades do espírito tinham passado a integrar o modelo de Corte que se difundira pela Europa, sofisticando-se, em seguida, com a crescente riqueza material e cultural do século XVIII. No ambiente acanhado da sociedade americana, porém, a novidade dos procedimentos característicos do círculo real exerceram extraordinário fascínio sobre todos aqueles expostos à sua influência, produzindo um poderoso efeito “civilizador” em relação à cidade”<sup>23</sup>.

Se até então o funcionamento de tipografias na colônia era proibido<sup>24</sup>, a Imprensa Régia é criada em 1808. Surgem periódicos, oficinas de impressão privadas, livrarias e a Real

---

<sup>21</sup> As citações de Barman e Say foram extraídas de Mello, Evaldo Cabral de, “A outra Independência – O federalismo republicano de 1817 a 1824”, São Paulo, Editora 34, 2004.

<sup>22</sup> Lima, Oliveira, “Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira”, 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Topbooks, São Paulo, Publifolha, 2000.

<sup>23</sup> Neves, Lúcia Maria Bastos P. & Machado, Humberto Fernandes, “O Império do Brasil”, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

<sup>24</sup> “Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio”. (Holanda, Sérgio Buarque de, “Vida Intelectual na América Espanhola e no Brasil”, in “Raízes do Brasil”, 26.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1995). O mesmo autor, comparando as colonizações portuguesa e espanhola das Américas, informa que, na Cidade do México, imprimiam-se livros desde 1535, e, em Lima, a autorização para oficina impressora começou em 1584; como resultado, até 1821, 11.652 obras foram impressas no México, contra 3.948 no Peru até 1824. Antônio Isidoro da Fonseca abriu uma tipografia no Rio de Janeiro, em 1747, logo fechada por carta régia, que alegava não ser conveniente que no Brasil “se imprimão papéis no tempo presente, nem ser utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício aonde as despesas são maiores que no Reino, no qual podem hir impressos os livros

Biblioteca, “a primeira e mais insigne que existe no Novo Mundo, não só pelo copioso número de livros de todas as ciências e artes impressos nas línguas antigas e modernas”, mas também “pela preciosa coleção de estampas, manuscritos e outras ricas e singulares coisas que muito a enriquecem”<sup>25</sup>. Uma riqueza de alcance restrito: “se a civilidade, o luxo, o conforto, o gosto pelas artes, o teatro e a música enraizavam-se nas camadas da elite, costumes rudes e violentos persistiam, de modo geral, no cotidiano das populações rurais, e, no próprio meio urbano, a presença da escravidão continuava a exigir o recurso indispensável da força e da violência para garantir a ordem e os privilégios da minoria branca”<sup>26</sup>.

Minoria branca representada, por exemplo, pela princesa Leopoldina, futura esposa de D. Pedro I, a qual, a partir de 1817, “trouxe consigo uma banda alemã e também contribuiu, junto com seu conterrâneo Neukomm”<sup>27</sup>, para divulgar, embora limitadamente, as novas tendências musicais que conhecera em Viena”. A música “foi um dos principais instrumentos para a difusão das novas formas de sociabilidade”<sup>28</sup>.

A partir da música, Oliveira Lima, em seu intuito de glorificar a monarquia de Bragança, não perde a oportunidade de elogiar o soberano por “ser sensível ao encanto penetrante da música do compositor brasileiro, o cura José Maurício, música que se diria escrita por Mozart”<sup>29</sup>. Em Viena, “num congresso de música clássica”, Lima “conseguiu que se ouvissem, a par das de Haydn e Mozart, as composições de nosso Pe. José Maurício, ressuscitado pelo generoso esforço do sempre lembrado e deplorado visconde de Taunay”<sup>30</sup>.

Defensor da obra do Padre José Maurício, Taunay teve seus escritos sobre o autor carioca reunidos por seu filho, Afonso de Taunay, e, durante muitos anos, foram eles a principal referência bibliográfica sobre o compositor<sup>31</sup>. O tom dos textos de Taunay é militante e emocionado; muitas de suas afirmações serão ecoadas pelos autores posteriores, como a

---

e papéis no mesmo tempo em que d’elles devem hir as licenças da Inquisição e do meu Conselho

Ultramarino, sem as quaes não se podem imprimir nem correrem as obras”.

<sup>25</sup> Neves, Lúcia Maria Bastos P. & Machado, Humberto Fernandes, op. cit.

<sup>26</sup> Neves, Lúcia Maria Bastos P. & Machado, Humberto Fernandes, op. cit.

<sup>27</sup> Sigismund Ritter von Neukomm, compositor austríaco (1778-1858)

<sup>28</sup> Neves, Lúcia Maria Bastos P. & Machado, Humberto Fernandes, op. cit.

<sup>29</sup> Lima, Oliveira, op. cit.

<sup>30</sup> Veríssimo, José, “Prólogo – Um diplomata da atualidade”, in Lima, Oliveira, op. cit.

<sup>31</sup> Matos, Cleofe Person de, “José Maurício Nunes Garcia: biografia”, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca

afirmação do valor estético da obra de Nunes Garcia<sup>32</sup>, o lamento pelo esquecimento de suas obras<sup>33</sup> e, especialmente, o início da criação tropical de um mito cujos personagens europeus eram Mozart e Salieri.

A correspondência de Mozart é eivada de queixas contra as “intrigas” que supostamente Salieri teceria contra ele na corte vienense<sup>34</sup>, e esta parece ter sido a base real para a construção de um Salieri invejoso da genialidade do jovem compositor austríaco, que ele viria por fim assassinar. Transformado em peça teatral por Puchkin<sup>35</sup>, o mito foi popularizado no século XX por “Amadeus”<sup>36</sup>, versão cinematográfica da peça homônima de Peter Shaffer<sup>37</sup>.

Taunay não pode ter sido influenciado nem pela criação de Shaeffer, nem pelo filme de Forman, mas, curiosamente, acabou ajudando a erigir uma mitologia bastante similar, no qual o papel de Salieri é ocupado pelo compositor português Marcos Portugal, que chega ao Rio de Janeiro em 1811. A primeira frase do livro é das mais sugestivas: “viera Marcos Portugal de Lisboa, cheio de prevenções, despeito e malquerença”<sup>38</sup>. Portugal não é acusado de assassinar o Padre José Maurício, mas de, movido por inveja, prejudicar de todas as formas não apenas o compositor carioca<sup>39</sup>, mas também o austríaco Sigismund Neukomm.

---

<sup>32</sup> “O padre José Maurício, senhores, era um gênio” (Taunay, Visconde de, “Dous Artistas Máximos: José Maurício e Carlos Gomes”, São Paulo, Editora Melhoramentos, 1930).

<sup>33</sup> “Estão se tornando cada vez mais escassas as ocasiões de se poderem apreciar os thesouros harmonicos deixados pelo genial padre” (Taunay, Visconde de, op. cit.)

<sup>34</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus, “Cartas Vienenses”, trad. Gabor Aranyi, São Paulo, Editora Veredas, 2004.

<sup>35</sup> Puskin, A S., “Mozart e Salieri”, in “Piccole Tragedie”, Milano, Rizzoli Libri, 1987. A peça foi musicada por Rimski-Korsakov, na ópera “Mozart i Salieri”.

<sup>36</sup> Produção norte-americana de 1984, dirigida por Milos Forman, vencedora de oito Oscars, incluindo de melhor filme e roteiro.

<sup>37</sup> Shaffer, Peter, “Amadeus”, London, Penguin Books, 1981.

<sup>38</sup> Taunay, Visconde de, op. cit.

<sup>39</sup> Em requerimento à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Taunay afirma que José Maurício “impoz-se á violenta e invejosa rivalidade de um dos mais laureados e orgulhosos compositores da época, Marcos Portugal”. (Taunay, Visconde de, op. cit.)



Se o Padre José Maurício funcionava como uma versão mulata de Mozart, e Portugal fazia as vezes de um Salieri com sotaque luso, o “bom e meigo Segismundo Neukomm”<sup>40</sup> parece corresponder à figura bonachona do “Papa Haydn”. Chegado ao Brasil em 1816, pouco tempo depois da Missão Artística Francesa<sup>41</sup>, que deveria trazer ao Brasil os aspectos “louváveis ou desejáveis” da cultura europeia<sup>42</sup>, Neukomm ficou no Rio de Janeiro até 1821, deixando vários escritos nos quais atestava a excelência musical do Padre José Maurício<sup>43</sup>, e outros que traçam uma imagem menos lisonjeira do meio musical fluminense<sup>44</sup>.

A partir de Taunay, vários autores brasileiros exibirão a opinião de Neukomm como uma espécie de certificado de qualidade da obra do Padre José Maurício<sup>45</sup>; não basta que o

---

<sup>40</sup> Taunay, Visconde de, op. cit.

<sup>41</sup> “Integrava a comitiva do duque de Luxemburg” (Mattos, Cleofe Person de, “Biografia, op. cit.)

<sup>42</sup> Chefiada por Joachin Lebreton, a missão trazia artistas como os irmãos Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e o pintor Jean-Baptiste Debret, entre outros. (Neves, Lúcia Maria Bastos P. & Machado, Humberto Fernandes, op. cit.)

<sup>43</sup> Em artigo no Allgemeine Musikalischer Zeitung, de Viena, Neukomm resenhou a estréia carioca do “Réquiem”, de Mozart, feita em 19 de dezembro de 1819, sob a direção do Padre José Maurício, em termos extremamente elogiosos. “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”. (Matos, Cleofe Person de, “Biografia”, op. cit.)

<sup>44</sup> Em carta de 1817, Neukomm afirma: “Eu estou bastante satisfeito de desfrutar aqui de uma certa celebridade, (entre os cegos o caolho é Rei) e todos insistem para que eu aceite alunos – mas a música está ainda a tal ponto na infância neste país que não se percebe que 3 lições dadas por um homem que domina sua arte valem mais que 12 outras à maneira deste país. Eu me recuso a fazer o triste papel de professor primário em um país onde o pagamento não possa de maneira alguma compensar o tempo dispendido, e por essa forte razão eu absteri-me de fazê-lo aqui” (Meyer, Adriano de Castro, “O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil”, in Departamento de Artes da UFPr, Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 5, no. 1, Curitiba, 2000, disponível na internet: <http://www.rem.ufpr.br/REMV5.1/vol5-1/neukomm.htm>)

<sup>45</sup> “Esta espontanea homenagem foi e é ainda hoje, de valor inestimável, pois partia de uma autoridade incontestavel na arte, de um homem que convivera com as maiores summidades da Allemanha e tivera a

compositor austríaco tivesse sido aluno tanto de Michael quanto de seu irmão mais célebre, Franz Joseph Haydn; é preciso ainda reforçar o vínculo entre ambos e chamá-lo de “filho predilecto de Haydn”<sup>46</sup>.

Reproduzindo artigo de Manoel de Araújo Porto Alegre, Taunay ainda pode conceder que Marcos Portugal “pasma diante das concepções do musico da colonia”, e que “alista-se entre aquelles que proclamam em voz altas os talentos transcendentaes de José Mauricio, lastimando que não tivesse viajado pela culta Italia”<sup>47</sup>; juras de amizade eternas são feitas depois de o compositor luso ouvir o brasileiro executar uma sonata de Haydn ao teclado. Mozart conquista Salieri pelas mãos de Haydn, a Europa se curva aos pés do Brasil ... Ou não ? Em sua “Storia della Musica nel Brasile”, Vincenzo Cernicchiario narra o mesmo episódio, e também chega a dizer que “malgrado il suo noto orgoglio, [Marcos Portugal] morì rendendo giustizia ad um illustre musicista brasiliano: José Mauricio, anima fatta di bontà e amore per gli infelici, il quale al pari di quella nobile famiglia lo protesse e ne mitigò le pene”. Cernicchiario não deixa, contudo, de chamar Portugal de “troppo soberbo e vanitoso”, operando nos bastidores em favor de seu irmão, Simão, e decidido a “movere una spietata guerra a tutti gli artisti nazionali, non escluso nemmeno José Mauricio”, que aqui é retratado como amigo pessoal não apenas de Neukomm, mas do próprio Haydn<sup>48</sup>. Mais sofisticação é trazida ao debate quando entra na arena um intelectual do porte de Mario de Andrade. No centenário de morte do compositor, em 1930, escreve um artigo célebre, no qual afirma que “esta celebração só pode ser meia vaga e amarga. Nós ignoramos o Padre José Mauricio Nunes Garcia”<sup>49</sup>, já que “os pormenores da vida, como os restos mortais do musico já não é possível mais sabel-os”, e “as obras, na maioria estão perdidas”.

Andrade não deixa de mencionar a inveja de Marcos Portugal “e o safado do irmão sem valor, que por vingança onomástica tinha o nome simiesco de Simão, Simão! Simão!”, coloca em dúvida o célebre abraço entre o compositor luso e o carioca por conta da suposta execução da sonata de Haydn. Sobra até para Neukomm, “musico mediocre e facil, escrevendo á moda do tempo que era conhecidissima e apreciada no Rio”. O autor escapa do ufanismo fácil e deixa um juízo de valor que se tornaria célebre, e, curiosamente, continuaria sendo reproduzido acriticamente por autores posteriores como a melhor síntese

---

honmra de merecer a amizade e o apreço do immortal Haydn, seu querido e respeitado mestre”. (Taunay,

Visconde de, op. cit.)

<sup>46</sup> Filho artístico e não biológico, evidentemente. (Taunay, Visconde de, op. cit.)

<sup>47</sup> Taunay, Visconde de, op. cit.

<sup>48</sup> “È noto che José Mauricio manteneva corrispondenza com l’immortale padre della sinfonia, il quale spesse volte, ebbe a lodare l’ingegno del padre della nostra musica religiosa”. (Cernicchiario, Vincenzo, “Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)”, Milano, Fratelli Riccioni, 1926)

<sup>49</sup> Andrade, Mario de, “Padre José Mauricio”, in “Música, Doce Música”, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

sobre o compositor, mesmo quando a publicação de partituras e gravações tivessem feito o conhecimento de sua obra avançar bastante com relação à data do artigo do autor de “Macunaíma”:

“Gênio de grande suavidade, duma invenção melódica apropriada e elevada, às vezes reponta em José Maurício uma ou outra linha mais dramática. Mas como expressividade geral é quase sempre doce, humilde, sem grandes arrancadas místicas, nem êxtases divinos. Um ser muito configurado às mesquinhas da vida. Não teve coragem, nunca se arrebatou. Nem os arrebatamentos da humildade ou da pureza quis ter. Ficou muito dentro do seu tempo e dentro de si mesmo. Nitidez melódica, boa sonoridade, comedimento equilibrado, escritura eminentemente acordal, sem individualismo. Foi o maior artista da nossa música religiosa, mas não ultrapassou o que faziam no gênero os italianos do tempo. E isso, universalmente, era pouco”.

Conforme os anos avançam, Andrade vai ficando mais crítico com relação ao compositor carioca. Em texto de 1939, com sua “facilidade relativa”, a “polifonia humilde” e o “doce divagar solístico dos seus próprios conjuntos, aliás coralizados quase sempre verticalmente”, a música de José Maurício provara “de maneira decisória que na mais hábil capela colonial, paga com os dinheiros gordos do rei, a habilidade era medíocre”. A monodia mauriciano aparecia, assim, não como característica de estilo, mas como denúncia da incapacidade técnica de seus executantes da Real Capela: “era ainda o monodismo que dominava sempre, dentro do próprio coro, apenas culminando na virtuosidade sentimental dos sopranistas de importação. O próprio conjunto orquestral era frágil, apenas relacionável ao que tinham atingido, um século antes, as orquestras de Manheim e Viena”<sup>50</sup>.

Se na “Pequena História da Música” o tom ainda é afetuoso (“primeiro nome ilustre da música brasileira”, José Maurício é “músico habilíssimo”, “fecundíssimo”; “a obra dele ou as traças devoraram ou continua inutilizada em manuscritos”, e “pela invenção melódica duma serenidade, duma nitidez puras, se equipara ao que faziam, no gênero, os italianos do tempo”<sup>51</sup>), em artigo de 1944, publicado na Folha da Manhã, o prisma andradiano, como notou Jorge Coli, é de um “nacional-marxismo ingênuo e decepcionado”<sup>52</sup>.

Andrade começa dizendo que “o mulato padre José Maurício Nunes Garcia foi o maior compositor de música religiosa que o Brasil já possuiu”, um “músico religioso banhado de profanidade”. Mais do que estéticas, suas restrições ao compositor são de caráter político e social: embora “mulato da maior mulataria”, José Maurício “nada representa, ou pouco, o valor “negro fôrro” das nossas idiossincrasias raciais. Busco em vão por onde se o possa dizer uma forma qualquer de luta, um prurido mesmo longe de revolucionaridade ativa, ou um “marginal”.” Andrade parece sonhar com equivalente musical de Zumbi, e decepciona-se ao se ver confrontado com um fiel servidor dos Bragança: “não esqueço que não

---

<sup>50</sup> Andrade, Mario de, “Evolução Social da Música no Brasil”, in “Aspectos da Música Brasileira”, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa-Rica, 1991.

<sup>51</sup> Andrade, Mario de, “Pequena História da Música”, 9.ª ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1987.

<sup>52</sup> Coli, Jorge, “Música Final – Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical”, Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

escapam alguns brasileirismos à inspiração do padre músico, mas é como sem querer. Êle é servilmente um provedor das exigências artísticas, não da Colônia brasileira, mas do colono português. É a saudade, são as recordações nunca deixadas pelos imigrantes com ida-e-volta, é a pátria do “outro lado do mar sagrado” que êle representa. E por isso foi o que produziu. E por isso foi muito amado do rei velho. E por isso o europeicamente célebre Mar//cos Portugallo enxergou nêle um rival”. Por isso, ainda, sua produção ter-se-ia concentrado em música sacra, que é “música do colono e não do colonizado”. Mário de Andrade fulmina: “José Maurício é o anti-inconfidente típico. Por isso se tornou o confidente do colono. Êle escuta os interesses políticos do colonizador, que ensina compungido ao escravo e ao mestiço dominado que o reino dêles, escravos e mestiços, não é deste mundo não. E que mundo de delícias, hurís e batucadas, vai ser esse do céu que lhe promete José Maurício! Tem vozes extasiantes de *evirati*, tem clarineta e tem flauta, tem violoncelo e violino, tem órgão trompa e fagote, tem oboé e todo o fulgor”<sup>53</sup>.

Pecado mortal para o nacionalismo de Mário de Andrade: faltam traços de “brasilidade” na música do padre-mestre. “Na perspectiva do que seria uma formação da música brasileira, esses traços, para Mário de Andrade são fundamentais –e José Maurício não os possui”<sup>54</sup>.

Essa exigência continuará mesmo depois da morte de Mário de Andrade, em autores influenciados por seu pensamento. Assim é que Bruno Kiefer afirmará que “estilisticamente José Maurício é um reflexo da Europa. O que há nele de pessoal manifesta-se em termos europeus e não através de uma contribuição que revelasse um modo de ser brasileiro”.

Como que para validar a produção estética do compositor, contudo, Kiefer acrescenta que “uma audicção mais refinada, no entanto, poderá descobrir, aqui e acolá, sombras do clima modinheiro, quase um prenúncio da autora do sentimento nativo na música brasileira erudita”<sup>55</sup>.

Considerações que lembram as que seriam feitas também com relação a Carlos Gomes – uma cobrança de “atestado de nacionalidade” tão extemporânea e anacrônica quanto a “patrulha ideológica” feita contra o “anti-inconfidente” Nunes Garcia. Em defesa do Padre José Maurício, seria possível argumentar, como foi feito a respeito de Carlos Gomes, que “a busca de formas que pudessem, de algum modo, caracterizar uma qualquer “brasilidade” não existia ainda” em sua época<sup>56</sup>.

Luiz Heitor Correa de Azevedo não repete as cobranças dos nacionalistas. Mantém algo do proselitismo militante e apaixonado de Taunay, e é com confesso “constrangimento” que aborda “um assunto que todos os biógrafos de José Maurício evitaram cuidadosamente até esta data”, ou seja, a existência do “dr. Maurício Nunes Garcia, cirurgião ilustre e filho do nosso compositor”. Ora, o padre se entregava às delícias terrenas ! Cheio de dedos,

---

<sup>53</sup> Andrade, Mario de, “José Maurício”, in Coli, Jorge, op. cit.

<sup>54</sup> Coli, Jorge, op. cit.

<sup>55</sup> Kiefer, Bruno, “História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX”, Porto Alegre, Movimento, 1977.

<sup>56</sup> Coli, Jorge, “Carlos Gomes e Villa-Lobos”, in “A Paixão Segundo a Ópera”, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.

Azevedo procura justificar moralmente a violação do celibato clerical por parte do sacerdote católica (“com a mesma indulgência que tinha para com os amores clandestinos dos pares “mal casados” a sociedade de então aceitava essas ligações, às vezes bem ostensivas, de sacerdotes esquecidos de seu estado), direcionando sua ira contra a mulher do compositor, uma “Messalina qualquer da colônia”<sup>57</sup>.

As baterias voltadas contra a companheira de Nunes Garcia atiram com violência redobrada na direção de um Marcos Portugal “insaciável”, “pouco escrupuloso”, ambicionando ter “indisputado domínio, autoridade absoluta sobre todos e sobre tudo no terreno da música”<sup>58</sup> –comparado não a Salieri, mas a Lully e Paisiello<sup>59</sup>.

Para além das acusações de falta de caráter, o que aproxima a oposição Nunes Garcia-Marcos Portugal, personagens de Azevedo, daquela entre Mozart e Salieri, personagens de Shaffer e Forman, é a luta entre a “elevada” música germânica, de um lado, e a “decadente” ópera italiana, de outro<sup>60</sup>.

Taunay já argumentava que a música de Marcos Portugal afundava “em quasi absoluto esquecimento, enquanto a de José Maurício ganhava “cada vez mais valor, porque elle é filho, embora transoceanico, dessa grande trindade allemã de que se ufana a humanidade e que se chama Haydn, Mozart e Beethoven”<sup>61</sup>. Azevedo também faz o sinal-da-cruz pela santíssima trindade germânica, e afirma, com relação ao padre-mestre, que “os seus ídolos

---

<sup>57</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, op. cit.

<sup>58</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “150 anos de Música no Brasil (1800-1950), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956. Citando Araújo Porto Alegre, o autor conta como Neukomm, ao entrar na Capela Real, “ouviu sons de órgão, enchendo as naves com as harmonias de uma partitura de sua autoria; subindo ao cômico viu que era José Maurício quem a executava, com a máxima perfeição. A partitura era uma daquelas que jamais pudera ser apresentada, com o efetivo orquestral que exigia, em consequência da oposição movida por Marcos Portugal. Os dois artistas se abraçaram e, segundo relata Neukomm, choraram, sem nada dizer”.

<sup>59</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “Música e Músicos do Brasil”, op. cit.

<sup>60</sup> Na peça de Peter Shaffer, o conde Orsini-Rosenberg, um dos “vilões”, aliado de Salieri, reage à idéia de uma ópera em alemão: “why in German ? Italian is the only language possible for opera”. E mais adiante, Mozart (autor de óperas italianas como “Le Nozze di Figaro”, “Don Giovanni” e “Così fan tutte”) ridiculariza a ópera italiana, dizendo ao imperador que sua criação em alemão (“O Rapto do Serralho”) expressará o amor verdadeiro, que ele diz nunca ter visto em ópera alguma: “I mean manly love, Signore. Not male sopranos screeching. Or stupid couples rubbing their eyes. All that absurd Italian rubbish”. (Shaffer, Peter, op. cit.)+.-

<sup>61</sup> Taunay, Visconde de, op. cit.

eram Haydn, Mozart e Beethoven<sup>62</sup>, e cria música “expressiva, singela, repassada, às vezes, de unção verdadeiramente celestial”<sup>63</sup>.

O que acontece, então ? D. João organiza a Capela Real no Rio de Janeiro ao se instalar no Brasil, e, “alguns anos mais tarde, com a instalação do órgão, e a vinda de novos músicos, inclusive alguns *castrati* italianos, já não podia haver diferença entre o brilho musical das solenidades fluminenses e o das que eram celebradas na Igreja Patriarcal de Lisboa. Essa era a opinião dos contemporâneos. Segundo Debret os gastos com a Capela Real elevavam-se a cerca de 300 mil francos anuais. Oliveira Lima adianta que ela se compunha de 50 cantores, perfazendo um total de 100 excelentes executantes, entre os quais muitos estrangeiros”<sup>64</sup>.

Para Azevedo, esses estrangeiros trazem, então, o que ele não hesita em condenar com a “detestável música religiosa italiana do século XVIII”. Fragilizado e envelhecido, José Maurício “não tem mais forças para opor à invasão do mau gosto”, e “os novos recursos de que dispõe a Capela Real emprestam um fulgor malsão, um brilho fácil e sedutor às composições que ele escreve fazendo concessões ao paladar da Côrte”. Conseqüentemente, sua última grande obra, a rossiniana “Missa de Santa Cecília”, não passa de um apanhado de “todos os lugares comuns da música italiana decadente, a sua pobreza rítmica, o seu brilho falso e sedição”. Com espírito cansado, o compositor deixa que predomine “o gosto depravado dos grandes senhores de além mar para os quais as solenidades de Igreja eram um pretexto de diversões mundanas, transformado o templo numa feira de ostentação, de vaidades e de galanteria, onde iam ouvir música fácil e sensual, sermões literários e forjar histórias de amor”<sup>65</sup>.

Mais equilibrado do que Azevedo, Gerard Béhague, no “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, vê “little justification” para a divisão da obra do compositor em dois períodos, embora veja uma mudança estilística nos anos 1810-11, “probably resulting from the new performance possibilities arising from the presence in Rio of the royal court, and from the influence of Marcos Portugal”. A obra apontada por Béhague como evidência mais clara da mudança de estilo é justamente a “Missa de Nossa Senhora da Conceição”,

---

<sup>62</sup> O quanto José Maurício realmente conhecia da obra destes compositores ? Na biografia escrita por Cleofe Person de Mattos, lemos que o compositor regeu o “Réquiem” de Mozart. Mattos põe em dúvida a informação divulgada de que ele também teria dirigido uma execução da “Criação”, de Haydn; contudo, parece inegável que o compositor conhecesse o oratório haydniano, já que cita temas da “Criação” em dois de seus salmos. Mattos fala ainda de citações de temas de Haydn, Mozart e Rossini no “Método de Piano-forte” do compositor. A Beethoven a biografia não faz menção alguma.

<sup>63</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “Música e Músicos do Brasil”, op. cit.

<sup>64</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “150 anos de música no Brasil”, op. cit.

<sup>65</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, “Música e Músicos do Brasil”, op. cit.

que ouviremos no encerramento deste simpósio: “Rossinian bel canto style appears in the solo sections (da capo Arias) of this mass, and there are also concertante passages”<sup>66</sup>. Responsável pela edição crítica da partitura da “Missa de Nossa Senhora da Conceição”, o jovem musicólogo brasileiro Ricardo Bernardes afirma que a composição da missa “pode ter sido uma comprovação aos músicos e ao príncipe de que José Maurício podia se adaptar ao novo gosto”. Bernardes vê a chegada da corte de D. João como um “choque de urbanidade” que muda a vida do Rio de Janeiro; reprova a oposição automática entre Nunes Garcia e Marcos Portugal como uma visão difundida nos primórdios da República, “quando se buscava criar a idéia de um “herói brasileiro”, que fizesse frente ao “vilão luso”, na busca desenfreada de uma identidade nacional”; e não compartilha da condenação de Azevedo ao que chama de “estilo da Capela Real”, que demandaria uma música “mais brilhante e virtuosística”<sup>67</sup>.

Talvez a frase mais lúcida de Azevedo sobre o compositor carioca tenha sido dita quando, comparando o destino de sua obra com a de Johann Sebastian Bach, ele afirmou que “José Maurício espera, ainda, pelo seu Mendelssohn”<sup>68</sup>. A falta deste Mendelssohn certamente desculpa boa parte dos equívocos dos pesquisadores pioneiros da obra mauriciana. Prudente foi Otto Maria Carpeaux, ao confiar um parágrafo a José Maurício em sua “Pequena História da Música”, confessando que seria “difícil dizer mais, enquanto a maior parte de suas obras continua inacessível”<sup>69</sup>. Muito se evoluiu no conhecimento da vida e da obra do Padre José Maurício graças ao incansável trabalho desta Mendelssohn de saias que foi a regente e musicóloga carioca Cleofe Person de Mattos (1918-2002), que descobriu, identificou e interpretou várias obras do compositor carioca, sendo a autora de dois livros indispensáveis sobre o padre-mestre, o “Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia”, de 1970, e “José Maurício Nunes Garcia – Biografia”, de 1997. Com relação, por exemplo, à ligação amorosa de José Maurício, Mattos reabilita Severiana Rosa de Castro, mãe não apenas do Dr. Nunes Garcia, mas de outros cinco filhos do sacerdote. 22 anos mais jovem que o compositor, Severiana, estigmatizada por Azevedo como “Messalina”, aqui aparece como “dotada de vivacidade, além do natural deslumbramento pelo compositor e possivelmente também pelo orador”<sup>70</sup>.

No que tange a Marcos Portugal, ela afirma que, “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”, e “não é fantasioso vincular à

---

<sup>66</sup> Béhague, Gerard, “Garcia, José Maurício Nunes”, in “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980.

<sup>67</sup> Bernardes, Ricardo, “José Maurício e a Real Capela do Rio de Janeiro (1808-1811), in Garcia, José Maurício Nunes, “Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810”, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

<sup>68</sup> Azevedo, Luiz Heitor Correa de, op. cit.

<sup>69</sup> Carpeaux, Otto Maria, “Uma Nova História da Música”, Ediouro, Rio de Janeiro, sem data.

<sup>70</sup> Mattos, Cleofe Person de, “Biografia”, op. cit.

chegada de Marcos Portugal uma série de descaminhos na vida profissional do padre compositor”<sup>71</sup>.

Contudo, o problema vai além de uma simples rixa. Desde antes da chegada de Marcos Portugal, os músicos da Capela Real, “insatisfeitos por serem dirigidos por um brasileiro, e de raça por eles considerada inferior, não hesitarão em repudiá-lo”. Reforça a biógrafa: “não fiquem esquecidas as terríveis palavras dos monsenhores da Capela Real, em 1808, resistentes à admissão de alguém com ‘defeito físico visível’.” Tal “defeito físico”, claro está, era a cor da pele. Sai de cena o mito do embate entre Mozart e Salieri, substituída pela realidade muito mais palpável do estigma racial em uma sociedade marcada pela lógica cruel e excludente da escravidão.

Na questão de estilo, Mattos cogita que José Maurício tenha-se deixado vencer “por uma questão de sobrevivência artística, talvez” pela “euforia contagiante” de Rossini. Embora hierarquize inferiormente a influência italiana no compositor brasileiro com relação à germânica (a influência rossiniana “não atinge o fundo e a forma de sua criação como a de Haydn ou de Mozart, influências de natureza estrutural”), a musicóloga nem por isso fecha os ouvidos às belezas da italianizante “Missa de Santa Cecília”, chamada de “obra magnífica”, e “uma das últimas alegrias” que foram concedidas a seu autor antes de apagar-se.

A seriedade do trabalho de Matos norteia toda a pesquisa que tem sido feita sobre o compositor desde então; a ela se deve o fato de uma nova geração de intérpretes e músicos, dos quais Bernardes aparece como o elemento mais destacado, ter podido se debruçar sobre o “corpus” do Padre José Maurício sem a nuvem de preconceitos e mal-entendidos que ameaçavam seu conhecimento. Sua obra parece, assim, menos o capítulo final do que o ponto de partida das reflexões sobre o compositor, como esta que aqui se encerra.

---

<sup>71</sup> Mattos, Cleofe Person de, “Biografia”, op. cit.