

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

UM HERÓI TRÁGICO NO TEATRO DA MEMÓRIA: O PADRE JOSÉ MAURÍCIO PELA NARRATIVA DO VISCONDE DE TAUNAY

Avelino Romero Pereira

UNIRIO

romeroavelino@yahoo.com.br



O Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro guarda um quadro a óleo de Henrique Bernardelli, sem data, mas provavelmente dos anos 1890, representando “D. João ouvindo o padre José Maurício ao cravo”. Fazendo coro a relatos em circulação desde 1880, a narrativa pictórica correspondia à criação de uma memória em torno do padre compositor, brasileiro e neto de escravas, protegido pelo príncipe regente, mas vítima de perseguições dos músicos portugueses da corte. No final do século XIX, intelectuais reunidos em torno do Centro Artístico, na Capital Federal da República, idealizaram uma espécie de regeneração da “música nacional”. Liderado por Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, do Instituto Nacional de Música, e contando com críticos atuantes na imprensa, o grupo buscava alterar o ambiente da música de concerto e dramática, mediante a criação e a difusão de obras sinfônicas e dramas musicais, tendo a música germânica por referência. Em outra frente, propunham a reforma da música sacra e o resgate da figura do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mediante a edição ou a execução pública de obras como a *Abertura Zemira*, a *Missa de Requiem* e a *Missa*

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Festiva. Esta, conhecida hoje como *Missa de Santa Cecília*, seria regida na inauguração da nova Igreja da Candelária, em 1898, por Nepomuceno, que reduziu para o teclado as partes de orquestra do *Requiem* e da *Missa de 1801*, para baratear a impressão.

Era tudo resultado da ação do visconde de Taunay (1843-1899), que vinha defendendo no parlamento e na imprensa a restauração da obra e a construção de uma memória histórica em torno do padre compositor, vinculando-o à música germânica e contrapondo-o à ópera italiana. Seus artigos, reunidos em livro pelo filho em 1930, foram publicados originalmente em 1880 na *Revista Musical & de Belas Artes*, que tinha Miguéz como um dos editores, na *Revista Brasileira* entre 1895 e 1897, no *Jornal do Commercio* entre 1896 e 1898, e de forma esparsa na *Gazeta de Notícias*. Neles, o romancista construiu a narrativa que fez do padre compositor um herói trágico da história da música brasileira, protótipo do compositor “nacional”, vítima da suposta inveja de Marcos Portugal, adepto do *bel canto*, que viera servir na corte do Rio de Janeiro em 1811, e que Taunay toma como antagonista do padre. Valendo-se de relatos de época, mas também de uma tradição familiar e de uma memória afetiva e falseada, a narrativa se imporia como voz quase unânime nas representações enviesadas pelo nacionalismo comum ao modernismo musical dos anos 1920 aos 50 e aos seus desdobramentos na historiografia da música brasileira, resultando na idealização da figura de José Maurício e no ocultamento da obra de Marcos Portugal, à luz da qual a daquele poderia inclusive ser melhor compreendida. Ironicamente, o quadro de Bernardelli trazia a senha: com foco no príncipe e no compositor ao teclado, mal se vê a figura do português por trás do hábito do padre.

Em seus artigos, o autor de *Inocência* difundiu a cena que seria retratada por Bernardelli, em que o “mulato, pobre, tímido artista, totalmente desconhecido fora de limitado círculo” teria sido ouvido pelo português, “todo cheio dos seus triunfos e glórias, naturalmente arrogante nos modos, cercado do imenso prestígio que lhe haviam dado as plateias do mundo civilizado”.¹ Assim o romancista e memorialista contrói uma narrativa biográfica de modo ficcionalizado, atribuindo aos dois personagens traços psicológicos distintivos e opostos, criando um abismo entre as virtudes de um e as vaidades de outro, predispondo o leitor às paixões que poderiam levar à condenação do português e à

¹ TAUNAY, Alfredo D’Escragnolle (visconde de). O padre José Maurício: episódio inédito. *Revista Musical & de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Ano II, n. 7, p. 54, 27 mar. 1880.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

exaltação do brasileiro. O motivo do encontro dos compositores teria sido uma provocação da princesa Carlota Joaquina:

- Há aqui um homem de cor, disse a princesa D. Carlota para o famoso maestro, que tem muito jeito para a música.

- Já ouvi contar, respondeu Marcos Portugal.

- Mas quero o seu juízo...

- Obedecerei a Vossa Alteza Real... creio que domingo...

- Não esperarei por domingo. Venha cá amanhã que mandarei chamar o José Maurício... Traga uma música nova. Veja bem que o Regente costuma chamá-lo o *novo Marcos*...

Empalideceu de despeito o autor do *Demofonte*, reclinou-se e saiu.²

Confrontados os dois, o português teria apresentado a José Maurício uma sonata de Haydn, para ser lida ao teclado à primeira vista: “com voz sumida e a gaguejar, respondeu o padre que há muito conhecia grande parte do repertório do exímio mestre, a quem dedicava culto especial, colocando-o acima de Haendel, em certas composições do mesmo Mozart e a par do divino Sebastião Bach”.³ Finda a execução, em que o padre teria se saído à perfeição, o português o teria felicitado efusivamente:

Marcos Portugal não teve mais mão em si, pôs-se, talvez mau grado seu, de pé e ao morrerem as últimas e vigorosas notas da sonata, precipitou-se para aquele que de repente se constituíra seu igual e no meio dos aplausos dos príncipes e da corte apertou-o nos braços com imensa efusão.

- Belíssimo! Bradou ele, belíssimo! És meu irmão na arte; com certeza serás para mim um amigo.

Voto sincero, arrancado do fundo do coração, mas que se não realizou senão muitos anos depois, deparados que foram aqueles dous robustos talentos, dignos de estima e do apreço recíprocos, por baixas intrigas e violentos ódios, de que foi sempre vítima nobre e resignada o ilustre compositor brasileiro.⁴

Quando revisitamos hoje os textos do visconde de Taunay, um detalhe chama a atenção e diz respeito à fonte em que teria se baseado para o relato transcrito, quando se refere a “o episódio que deixamos narrado com pálidas cores e que nos foi contado com toda a vivacidade e individuação por uma testemunha quase de vista [sic], a qual nos merece o

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ TAUNAY, Alfredo D’Escragno (visconde de). O padre José Maurício: episódio inédito. *Revista Musical & de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Ano II, n. 8, p. 60, 10 abr. 1880.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

maior respeito e confiança”.⁵ Ao retomar a narrativa na *Revista Brasileira* em 1896, acrescentaria que a suposta testemunha era seu pai, Félix Émile, o barão de Taunay, que chegara ao Brasil acompanhando Nicolas Antoine, o avô do visconde e integrante da missão artística francesa. Mas isso foi em 1816, cinco anos após o fato narrado!⁶ Claro que o relato é apenas um detalhe, mas a escorregadela já devia ser suficiente para deixar de sobreaviso a quantos têm tomado a narrativa do visconde como autoridade incontestável. De qualquer modo, naquele relato não está dada a suposta hostilidade de Marcos Portugal em relação ao padre, cabendo essa interpretação ao contorno interpretativo que o visconde dá à narrativa.

A lenda biográfica que vitimiza o padre mulato parece iniciar-se com Moreira de Azevedo, em artigo publicado na *Revista do IHGB* em 1871. Ele diz ali do apreço de D. João pelo músico, contraposto ao desprezo que os portugueses, incluído Marcos Portugal, lhe dirigiam. Embora condizente com as rivalidades entre portugueses e brasileiros, que marcaram o reinado de D. Pedro I e os ressentimentos que se seguiram à sua queda em 1831, essa versão parece pouco sustentável diante dos relatos mais antigos, de dois contemporâneos do padre: o cônego Januário da Cunha Barbosa, que convivera com o compositor na Capela Imperial, e dedicou-lhe um necrológio, publicado em 1830, pouco após sua morte; e Araújo Porto-Alegre, autor da máscara mortuária do padre, hoje no IHGB, em artigo publicado na *Revista do IHGB* em 1856.⁷ Ainda que aponte a tensão entre os músicos portugueses e brasileiros e mencione os ciúmes de Marcos Portugal em relação a outros, Porto-Alegre não chega a responsabilizá-lo pelas vicissitudes sofridas pelo padre. Além disso, ele e Januário da Cunha Barbosa afirmam que o excesso de trabalho exigido por D. João é que teria minado a saúde de José Maurício, levando à fragilidade com que viveu os últimos tempos. E a crer nisso, a chegada de Marcos e a centralidade deste na Capela Real a partir de então, seriam antes um alívio que um estorvo

⁵ *Ibid.*

⁶ TAUNAY, Alfredo D’Escagnolle (visconde de). O padre José Maurício. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 5, p. 96, jan.-mar. 1896. Em outro texto recolhido pelo filho do visconde em coletânea de 1930, é dito que o caso teria sido narrado a Félix Émile pelo marquês de Santo Amaro, que teria presenciado a cena (TAUNAY, 1930a, p. 8).

⁷ BARBOSA, Januário da Cunha. Nicrologia. *Diário Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 402-404, 7 maio 1830, e PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 19, p. 354-369, 1856. Os dois artigos integram a coletânea organizada por Andrade Muricy (MURICY, 1983).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

para o brasileiro. Ao contrário, a ênfase na penúria física e material do padre tem servido para dar o contorno trágico com que o herói aparece enredado e vitimado.

Assim, enquanto a versão consagrada na historiografia da música brasileira, seguindo um viés nacionalista, dá Marcos Portugal como o vilão do heroico e humilde padre, perseguindo-o e restringindo a difusão de sua música, o nacionalismo de Porto-Alegre limitava-se a atacar genericamente os músicos portugueses, mas poupava o mestre Portugal, sinalizando sua amizade e admiração pelo padre, versão que as releituras posteriores não quiseram enxergar. Ele se limita a dizer genericamente que “fora da atmosfera da presença de el-Rei, José Maurício sofreu muitas vezes dos músicos portugueses invectivas dignas da estupidez altanada; porém sua alma nunca se dobrou a uma represália” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 360). Mais adiante, explicita o tipo de ataque que sofria: “não tem gosto, nunca saiu daqui, não viu nada, não foi à Itália, não aprendeu, não teve mestre, não frequentou os conservatórios!” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 364) É mais crível entender isso a par de uma divergência de gosto e estilo do que de uma suposta inveja. E Porto-Alegre não cita ninguém textualmente, recorrendo a um artifício de enumeração, para sugerir a constância dos ataques. A mesma passagem porém será usada por Taunay como se tivesse sentido literal e documental e daí, incorporada também a outros relatos.⁸ No trecho original de Porto-Alegre, de forma alguma atribui esses ataques a Marcos Portugal: “tal era a ladainha estudada e uníssona de homens que nunca passaram do papel que representa o tubo de um órgão, e a quem a natureza havia negado o dom de combinar algumas notas e compor dez compassos” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 364). Seguramente, a comparação ao tubo de um órgão vale para os cantores e não para um compositor, referindo-se portanto ao conjunto vocal da Capela Real, em que se incluíam também os *castrati* italianos que haviam atuado antes em Lisboa.

Esses apontamentos biográficos de Porto-Alegre publicados na *Revista do IHGB* voltariam a público pelas páginas da *Revista Musical & de Belas-Artes*, editada por Arthur Napoleão e Leopoldo Miguéz, entre 1879 e 1880. Ali, o texto aparece distribuído em seis partes, entre as edições de nº 28 a 32, nos meses de julho a agosto de 1879. No ano seguinte, das edições de nº 7 a 13 e depois 15, 17 e 20, entre março e agosto, a voz caberia a Taunay. Curiosamente, embora com respeito e fazendo ressalvas para não ferir

⁸ Ver TAUNAY, 1930b, p. 98 e MATTOS, 1997, p. 73.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

a memória de Porto-Alegre, o autor de *Inocência* critica a geração romântica e o estilo das biografias publicadas pela *Revista do IHGB*, dizendo não ser levado “por exageração patriótica, por esse brasileirismo mal fundado e quase ridículo que durante certo período foi uma das causas do atraso intelectual e material do Império”.⁹ O mesmo texto voltaria com algumas modificações e interpolações na *Revista Brasileira* entre 1895 e 1897 e posteriormente os artigos seriam reunidos em 1930 pelo filho do visconde, com a informação de que o pai pretendia publicar um livro com a biografia do compositor, mas morreria deixando o trabalho inacabado (TAUNAY, 1930b). Conforme levantamento da pesquisadora e especialista na obra do visconde, Maria Lídia Maretti, biografias, orações fúnebres e memórias são uma tônica na obra do romancista, e mesmo na obra ficcional transparece seu pendor pela biografia:

a produção de textos biográficos foi uma atividade constante em toda a carreira intelectual e política do Visconde de Taunay, de maneira a contribuir para tornar célebres personalidades brasileiras e estrangeiras que, a seu ver, desempenharam um papel importante no projeto de constituição da nacionalidade brasileira. (MARETTI, 2010, p. 1)

Ainda segundo a autora, os escritos biográficos de Taunay são marcados pelo tom apologético e regidos por uma identificação com os personagens e os temas, dentre os quais a música. Mas o que me interessa apontar na análise desses textos sobre o padre José Maurício é o papel desempenhado pelos escritos de Taunay no enquadramento da memória sobre o compositor. Escrevendo em outra conjuntura, e sob a motivação de sua campanha pela recuperação da obra e da memória em torno de José Maurício, Taunay reitera o tema da rivalidade entre portugueses e brasileiros, mas o relê a partir da oposição entre a escola italiana – representada por Marcos Portugal – e a escola germânica – representada por José Maurício, entusiasmado diante da obra de Haydn, Mozart e Beethoven, e cuja produção haveria decaído, ao se ver forçado a seguir o estilo italiano. O que se esboça por trás dessa tese é todo o programa de regeneração da arte nacional que os wagnerianos, liderados por Miguéz, tentariam desenvolver nos primeiros anos da República: a superação da escola italiana pela alemã.

⁹ TAUNAY, Alfredo D’Escragno (visconde de). O padre José Maurício: episódio inédito. *Revista Musical & de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Ano II, n. 8, p. 61, 10 abr. 1880.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Esquecidos desse contexto, que enviesa as apreciações de Taunay, os modernistas se limitaram a recolher a narrativa, tomando-a como um dado histórico objetivo e ainda reforçando as tintas da heroicização e da vitimização do compositor. Assim, Renato Almeida, modernista de 22 e um dos articuladores de um projeto de “música brasileira”, repete em síntese o relato de Taunay sobre o encontro dos dois músicos:

Quando veio do Reino, Marcos Portugal, compositor de fama na Europa, cujas óperas foram levadas até na Rússia, com o maior sucesso, apressou-se a princesa D. Carlota em aproximar os dous maestros. Portugal exaltou o talento de José Maurício, mas, no fundo do seu coração, a inveja abriu tenda e o levou a cercar o nosso músico numa atmosfera pesada de intrigas e malquerenças, com a qual vingava a sua manifesta inferioridade. (ALMEIDA, 1926, 64)

O mesmo tom ficcional e carregado de subjetividade que corrobora a insustentável crença na “manifesta inferioridade” de um compositor que tinha alcançado “o maior sucesso” e “fama na Europa” diante do outro que jamais saíra daqui e praticava um estilo musical de caráter diverso, religioso e pouco dramático. Mesmo Mário de Andrade, num artigo comemorativo ao centenário da morte do padre, sucumbe à versão consagrada, ao dizer taxativamente que “D. João VI o estimava sinceramente e Marcos Portugal o invejava”, fazendo “todo o possível pra botá-lo no escuro” (ANDRADE, 1963, p. 139). É pena, já que o musicólogo mostra-se perfeitamente crítico e irônico na desconfiança com que se refere aos “músicos de biografia meia [sic] duvidosa” (ANDRADE, 1963, p. 137), ou dizendo que “a vida lhe passa em anedotas” (ANDRADE, 1963, p. 139). Desmonta com habilidade o citado relato de Taunay, em que José Maurício havia posto Haydn ao lado do “divino Bach”, numa época em que este ainda não tinha sequer sido redescoberto na Europa.¹⁰ Irônico na forma como se refere aos escritos do “literato da *Inocência*” (ANDRADE, 1963, p. 137), sugerindo que o visconde de Taunay tenha se deixado levar mais pela fantasia de ficcionista do que por um rigor historiográfico, o musicólogo paulista termina ratificando a principal conclusão do romancista. Curioso portanto não é que Taunay tenha ficcionalizado o relato biográfico, algo tácito no século XIX, mas que

¹⁰ Ao retomar o escrito na *Revista Brasileira*, Taunay reviu a incorreção: “respondeu o padre que há muito conhecia grande parte do repertório do exímio mestre, a quem dedicava culto especial. E com efeito, José Maurício, nas suas palestras sobre arte, colocava Haydn acima de Haendel, a par de Mozart e só abaixo de Beethoven, que costumava denominar divino”. (TAUNAY, Alfredo d’Escragnolle (visconde de). O padre José Maurício. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 229-234, out.-dez. 1895.)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

tantos autores que se debruçaram sobre seus textos no século XX não tenham sido capazes de os ler de forma crítica e contextualizada.

Como é da tradição da musicografia nacionalista repetir à exaustão o que os outros já disseram, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1956, reproduz a ideia de que “não podia a vaidade do célebre compositor luso suportar a situação de prestígio, quase igual à sua, que o favor real criara para José Maurício”, já que Marcos Portugal seria uma espécie de Lully na corte de Luís XIV, desejando monopolizar o mundo da música (AZEVEDO, 1956, p. 37).¹¹ E por fim, escrevendo na década de 1980, diz Vasco Mariz:

Como era de se prever, [Marcos Portugal] hostilizou de imediato o tímido músico mulato. São conhecidas algumas cenas de competição entre os dois compositores e se José Maurício levou a melhor no momento, o invejoso e prepotente lusitano em breve conseguia completo domínio do meio musical carioca. (MARIZ, 1983, p. 49)

Sempre o mesmo tema, com algumas variações. Mais valeria a toda essa tradição musicográfica ter feito a devida crítica ao relato transmitido por Taunay, que, como se viu, mostra um Marcos Portugal entusiasmado pelo padre. O anedotário da “biografia duvidosa”, como diz Mário de Andrade, chega a impregnar o trabalho de maior fôlego sobre a obra do padre José Maurício, a biografia seguida do catálogo de obras escrita por Cleofe Person de Mattos. Apesar da farta documentação que apresenta, a musicóloga escora-se amplamente em Taunay, e termina vitimizando o padre, naturalizando interpretações forçadas e forjadas décadas após sua morte. Alguns exemplos. A autora reproduz trecho do alvará de criação da Capela Real, em que José Maurício é referido como “servindo os Empregos de Mestre de Música de minha Real Capela, organista dela e dando gratuitamente lições à mocidade que se destina a aprender aquela arte” e que “por todos os referidos empregos [vença] a quantia anual de seiscentos mil reis” (MATTOS, 1997, p. 69). Fica óbvio que as lições eram gratuitas àqueles a quem se dirigiam, mas eram pagas ao padre, como parte de suas funções como mestre de música da Capela.¹²

¹¹ Retomando o tema mais tarde, Luiz Heitor destoaria dos demais, ao dizer que deveria ser verificada com mais cuidado a crença generalizada de que José Maurício teria sido relegado a um papel secundário na vida artística da cidade, após a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1983, p. 35).

¹² O documento contradiz portanto o que afirma Taunay, para quem essas aulas gratuitas eram “prova incontestável de grandeza d’alma e indefectível constância [...], pois no meio das contingências da existência colocou acima de tudo o desinteressado e nobre sentimento de ser útil aos seus concidadãos [...]”. TAUNAY, A. O padre José Maurício VII. *Revista Musical & de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ano II, n. 15, p. 118, 3 jul 1880. Há um evidente equívoco interpretativo, supondo-se um abnegado mestre lecionando

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Mais adiante, porém, referindo-se a seu afastamento da função de organista, por “dificuldades provavelmente devidas à sua saúde”, a autora perde de vista o documento transcrito antes, ao dizer contraditoriamente que ele exercia o cargo “cumulativamente e sem remuneração”, observando ainda que “o mestre-de-capela era compelido a abandonar uma função que, trabalhosa embora, e absorvente, estava arraigada à sua personalidade global de músico”, e concluindo tratar-se de “uma violência a mais cortar-lhe as oportunidades de expandir o talento no teclado, nos impulsos de grande improvisador que lhe reconheciam” (MATTOS, 1997, p. 106). Assim, na narrativa de vitimização do padre, um afastamento provavelmente por razões humanitárias torna-se uma violência.

Quando o príncipe regente, num ato de reconhecimento ao padre, lhe concede uma pensão de 25 mil reis anuais, a autora vê aí “um gesto de benemerência de D. João pelos serviços prestados pelo padre-mestre”, mas se apressa a dizer que por esse meio “era reconhecida a pobreza de José Maurício” (MATTOS, 1997, p. 116). O silêncio da documentação a respeito das supostas perseguições movidas pelos rivais é deixado de lado com um genérico “dificuldades de natureza vária que a rotina administrativa não registrou” (MATTOS, 1997, p. 70). Por outro lado, ao identificar duas obras compostas pelo padre em 1812 para o paço de São Cristóvão e para a Real Fazenda de Santa Cruz, diz que “a circunstância de ambos 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” (MATTOS, 1997, p. 107). Por fim, ao registrar a nomeação, em 1817, do terceiro mestre para a Capela, Fortunato Mazziotti, conclui que “via José Maurício restringir-se à Fazenda de Santa Cruz o seu trabalho de criação para entidade da coroa” e que “seria a gota d’água na amargura que cercava a sua vida”, coincidindo nesse mesmo ano o pedido de licença ao bispo para dizer missa em casa, “alegando motivos de saúde” (MATTOS, 1997, p. 125). Em lugar de supor que tudo não passava de uma conspiração para afastar o padre de suas atividades como compositor, não seria mais lógico crer que os motivos de saúde fossem reais e não meras “alegações”? É sempre o terreno da suposição, escorada numa “certeza” transmitida pela tradição, mas nunca comprovada de fato. E também uma projeção de valores e expectativas a respeito

sem receber. O problema concreto é que a remuneração, jamais revista, era sempre a mesma desde 1798, quando foi nomeado mestre da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, com um extra dado por D. João, a título de razão de criado do paço, mas que seria retirado quando da partida do rei a Portugal.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de uma “genialidade” e de uma “carreira artística”, que sob os contornos da época e lugar deveria ser entendida na dimensão artesanal e funcional e sem as pretensões de grande arte ou realização pessoal. Além do fato de se tratar de um religioso, a obra do padre, mesmo quando profana, está a serviço da corte. E quando se afasta das funções de mestre-de-capela, compondo para a irmandade de S. Pedro, por exemplo, sua produção não perde o caráter funcional. Não há porque supor José Maurício como um Beethoven ou um Wagner, imbuídos de uma pretensão à genialidade e à posteridade. E ele tampouco é o “fluminense Mozart” de que fala Porto-Alegre exageradamente em 1836, da mesma forma como a corte do Rio de Janeiro também não era a de Viena.

Assim, a redução das funções de maior evidência na Capela Real, ao contrário de um suposto afastamento involuntário causador de dissabores, poderia ser entendida em chave menos trágica. O testemunho de Januário da Cunha Barbosa, como já dito, associa o excesso de trabalho na Capela aos problemas de saúde do padre:

José Maurício começou a sofrer enfermidades, que muito se agravaram pelo trabalho, a que se dava no desempenho das suas obrigações, perdendo muitas vezes noites inteiras em longas composições, que o Sr. D. João VI queria ver concluídas com a maior presteza; a sua vida se foi gradualmente enfraquecendo [...]. (BARBOSA in MURICY, 1983 [1830], p. 32)

E Porto-Alegre ratifica a informação:

Nessas festas tão repetidas e prolongadas, nas contínuas vigílias, ordenadas pela exigência real, nessas horas do trabalho do engenho, horas criadoras, porém fatais à vida, se foi pouco a pouco estragando aquela constituição robusta. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 359)

De fato, o testemunho dos dois contemporâneos é coerente com a informação prestada por Ayres de Andrade, que reproduz a lista de eventos oficiais na Capela, somando dezenas de festividades, a que o mestre deveria concorrer com ensaios, direção dos conjuntos, acompanhamento ao órgão, além de compor (ANDRADE, 1967, p. 25-27). A simples leitura, preenchendo cerca de duas páginas já é por si estafante... O que se nota aí é que os testemunhos da época, que davam conta do desgaste físico e mental do músico pelo excesso de trabalho – sem desconsiderar que sofresse pressões dos músicos europeus que devia ensaiar e dirigir –, terminam servindo de embasamento a uma romantização e vitimização operada por Moreira de Azevedo e Taunay e assumida com naturalidade na bibliografia subsequente, tomando-os como fontes fidedignas. Outro testemunho

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

relevante é o do filho do padre, o Dr. Nunes Garcia Jr., que escreveu sobre a penúria dos últimos anos de vida do compositor, em meio à crise geral do I Reinado, e em comparação ao fato de se ter conservado a Marcos Portugal a ração extra que recebia como criado particular desde os tempos de D. João (GARCIA JR in MURICY, 1983, p. 21). Mas isso diz mais sobre a conjuntura do que sobre a relação entre os dois compositores.

Trabalhos mais recentes têm discutido essas interpretações forçadas, embora às vezes oscilem na tensão interpretativa. André Cardoso e Carlos Alberto Figueiredo questionam a versão consagrada. O primeiro lamenta o escasso conhecimento da obra do compositor português, observando que “a relativização da importância de Marcos Portugal para a história da música de nosso país é injusta, já que motivada por sentimentos de justiça em relação ao padre José Maurício e não por uma análise criteriosa da qualidade de sua música” (CARDOSO, 2008, p. 247). Em trabalho anterior, porém, seguira a tendência geral, afirmando que Marcos Portugal, o “principal rival” (CARDOSO, 2005, p. 64) do padre, teria dominado “de maneira nem sempre muito ética a vida musical no Rio de Janeiro” (CARDOSO, 2005, p. 61), reservando para si as cerimônias mais importantes da Capela Real (CARDOSO, 2005, p. 66). Ao lado disso, porém, mostra abertura para outra interpretação, indicando que o gosto musical reinante na época também teria influenciado no decréscimo da atuação do padre frente aos conjuntos da instituição (CARDOSO, 2005, p. 70). Já Carlos Alberto Figueiredo considera objetivamente a preferência da corte joanina por Marcos Portugal como algo logicamente explicável pela afinidade estilística, isto é, a preferência pelos modelos da ópera italiana seguidos por ele, o que explicaria a redução da atuação de padre como compositor na Capela, após a chegada do português (FIGUEIREDO, 2009). Vale observar que esse aspecto já havia sido notado por Ayres de Andrade, em seu estudo de 1967, ao dizer que a narrativa costumeira “se apoia em tradição um tanto precária”, e levantando a hipótese de que “a um público saturado de ópera, como era o que acompanhara o Príncipe Regente, a música de José Maurício há de ter parecido por demais simplória” (ANDRADE, 1967, p. 32). E essa deve ter sido a razão para D. João ter chamado Marcos Portugal para o Rio de Janeiro.¹³

¹³ Outro trabalho recente que ratifica as velhas narrativas é o de Maurício Monteiro, apoiado em Moreira de Azevedo e nas cartas de Luís dos Santos Marrocos, o bibliotecário de D. João e desafeto de Marcos Portugal, a quem acusa de fanfarronice e soberba (MONTEIRO, 2008, p. 245ss).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Além do trabalho de organização da obra do padre mestre, e não obstante os deslizes interpretativos, a grande contribuição de Cleofe Person de Mattos está na pesquisa documental. A musicóloga transcreve um importante documento, sem assinatura, que ela dá por secreto, e que poderia expressar os sentimentos dos ministros da Patriarcal de Lisboa, desaconselhando D. João a reunir num só espaço a Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro e a Capela Real. Sugeria-se que as “acomodações deveriam ser feitas de maneira a evitar o convívio entre os ministros de Lisboa e os do Rio de Janeiro”, evitando-se a fusão, pois “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” (MATTOS, 1997, p. 67). Além da questão racial, o texto revela a tensão entre portugueses de Portugal e portugueses do Brasil naquele momento de redefinição das relações entre as antigas metrópole e colônia. Mas é o único apoio documental, ao menos explicitado, a partir do qual a musicóloga invocará sempre o tema do racismo para explicar as dificuldades enfrentadas pelo padre. Sem menosprezar as tensões raciais, o fato concreto e inegável é que D. João, estrategicamente pretendendo manter reunidos portugueses e brasileiros, mestiços ou não, desprezou o conselho. Para isso uniu os dois espaços religiosos num só, e ratificou a condição de mestre que o brasileiro e mestiço José Maurício já exercia na Catedral desde 1798, mantendo-a unida à Capela Real. É perfeitamente crível que os músicos portugueses – cantores e instrumentistas, mas nunca comprovadamente Marcos Portugal – o hostilizassem. Por um sentimento de distinção de raça ou do local de nascença. Por incompreensão ou resistência à estratégia política do príncipe regente. Por força do hábito, num mundo em que privilégios e distinções – de resto não abolidos por D. João – seguiam sendo a norma. Mas também por razões de gosto musical, uma divergência de ordem estética, como já observado.

Na série de artigos publicados na *Revista Musical & de Belas Artes*, Taunay faz reiteradas referências à cor da pele do padre como indício das dificuldades enfrentadas desde os primeiros anos de vida:

Quanto caminho andado para o desprotegido menino, desde o dia em que a pobre mãe fora levá-lo à primeira lição de Salvador José! Naquela ocasião era uma criança acanhada, franzina e que na cor parda tinha a condenação de todas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

as tentativas e aspirações de estudar e vir a ser, pelo que valesse no futuro, alguma cousa na sociedade de brancos oriundos de puro sangue português.¹⁴

Ao lado do aspecto racial, Taunay critica a situação colonial, destacando os privilégios de classe e a submissão religiosa. É como avalia a opção de José Maurício pelo sacerdócio, para dar curso às aspirações artísticas: “assim é de crer que noutra país que não numa colônia de Portugal, avassalado como era à influência religiosa e ao fanatismo da inquisição, houvesse enveredado francamente pela carreira de artista”.¹⁵

Como a narrativa publicada na revista se encerra em 1808, com a partida da corte portuguesa para o Brasil, será em outros escritos que Taunay, seguindo a lógica traçada aí, abordará a suposta rivalidade entre Marcos Portugal e José Maurício, agregando um conteúdo estético à interpretação. É o que se lê no *Esboço biográfico*, publicado como introdução à edição da partitura da *Missa de Requiem* pela Casa Bevilacqua, em 1897, e reproduzida na coletânea organizada por Muricy. Ali, o perfil do “desprotegido menino”, da “criança acanhada e franzina”, converte-se na atitude humilde do padre que enfrenta com paciência, meiguice e dignidade as intrigas e os mexericos que lhe são dirigidos:

A insuportável infatuação do famigerado maestro português, cujas óperas eram, naquele tempo, representadas nos teatros até da Rússia com ruidoso aplauso, óperas de todo o ponto esquecidas e irressuscitáveis, as rivalidades fundas e sem reconciliação possível, provindas, sobretudo, da diferença e do antagonismo das escolas seguidas por cada um dos compositores, as inúmeras intrigas e perversos mexericos, tudo isto se tornou para José Maurício, durante não poucos anos, causa de incessantes dissabores, vexames e desfeitas, que ele soube suportar com toda a paciência, meiguice e inquebrantável dignidade. (TAUNAY, 1983, p. 12)

Na base da rivalidade estariam agora as diferenças entre a escola italiana adotada por Marcos Portugal e as composições do padre, apoiadas na “máscula e indestrutível contextura, à escola alemã, o que assegura a não poucas delas a imortalidade” (TAUNAY, 1983, p. 12). Taunay distingue inclusive dois períodos na obra do padre, “o primeiro da máxima valia e pureza, oriundo da genuína fonte germânica”, e um segundo, fruto do contato com o mestre português, “já de adulteração e decadência, em que, se, aqui e acolá,

¹⁴ TAUNAY, A. O padre José Maurício VI. *Revista Musical & de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ano II, n. 13, p. 100, 19 jun. 1880.

¹⁵ *Ibid.*

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

fulgem as cintilações do estro e a madureza da ciência, aparecem, não raro, os sinais de deplorável depressão, devida à influência do mau gosto e da escola italiana” (TAUNAY, 1983, p. 13). Assim, a mudança estilística que se observa na obra do próprio padre, resultado da presença da corte no Rio de Janeiro, é avaliada como decadência e desvio de uma suposta pureza escorada nas fontes germânicas. É o programa wagneriano, proposto por Miguéz e aliados no Instituto Nacional de Música e no Centro Artístico, em cujos concertos José Maurício seria apresentado ao lado de Wagner e Liszt. Caberia a Miguéz e a Nepomuceno, estimulados na imprensa por Taunay, promover a retomada do passado musical brasileiro, que incluía restauro, edição e execução de obras do padre, conservadas no arquivo musical da antiga Capela Imperial ou adquiridas pelo governo republicano para o Instituto. O contato com sua obra servia assim a um programa de reforma da música sacra que visava a expurgar a música litúrgica da influência operística. Um aspecto pitoresco da representação criada por Taunay é o que transfere à personalidade dos compositores as características positivas ou negativas atribuídas aos estilos compositivos por eles seguidos: ao humilde e religioso cultivador das excelências harmônicas da música germânica se opõe o vaidoso e infatuado cultor do *bel canto* italiano. Ao longo do século XX, essa rivalidade estética, tão marcadamente oitocentista, que alimenta a interpretação histórica, terminará introjetada nos textos subsequentes, pelo viés que apagaria a figura de Marcos Portugal, para sempre indisposto com a “consciência musical nacional” como o vilão incontestado das boas virtudes nacionais a serem regeneradas pela superioridade germânica.

Embora recorra ao argumento racial para condenar a inferiorização do padre pelos portugueses, Taunay, o entusiasta da imigração alemã, não deixa de incorrer num viés racista, ao falar da suposta incapacidade do mestiço em superar os limites dados por sua condição. Na primeira versão do texto, em 1880, escrevera que “singular, mas incontestável é a vocação peculiar dos homens de cor preta e principalmente mestiços pelas artes liberais”.¹⁶ Ao retomar esta passagem em 1896, parte daí para mais:

Há, entretanto, exageração e não pequena no que geralmente se assevera e importante ressalva a fazer-se – aprendem com efeito depressa, suscitam grandes esperanças nos professores, parecem dever percorrer brilhante e rápida

¹⁶ TAUNAY, Alfredo D’Escragnolle (visconde de). O padre José Maurício VI. *Revista Musical & de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 92, 5 jun. 1880.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

carreira, mas chegados a certo ponto, param, estacam e retrogradam por modo sensível, de maneira que existências que prometiam cintilantes fulgores se atufam, as mais das vezes, na obscuridade e no esquecimento. Raros, raríssimos preenchem como José Maurício, os destinos que se afiguravam seguros aos admiradores das primeiras manifestações artísticas.¹⁷

Como já observado por Marcelo Hazan, “a exaltação de José Maurício como clássico alemão parece contradizer o preceito da inferioridade mestiça” (HAZAN, 2012, p. 189). Elevado à condição simbólica de herói nacional, o padre teria escapado da incapacidade atribuída ao mestiço pelo viés racial de fins de século. Como se o vigor da escola germânica fosse capaz até disso. Não há como discordar de Hazan, quando denuncia que a historiografia da música brasileira tenha passado por alto também por essa questão. O argumento racial para as supostas perseguições ao padre, reiterado pelos diversos autores, confere uma simpatia inegável à interpretação, mas caberia perguntar até que ponto o perfil do humilde e resignado padre, tão insistentemente valorizado na historiografia, no fundo não seria decorrente ele próprio de um mal disfarçado racismo, oculto na narrativa da vitimização. Em primeiro lugar, por desconsiderar que a figura do músico negro não era exceção, mas regra na sociedade colonial e ainda bem entrado o século XIX, uma vez que eram vistos e tratados como artesãos, associados ao *trabalho* e ao *serviço* artístico. Por outro lado, ao mestiço José Maurício Nunes Garcia é negada a condição de sujeito capaz de resistir ou de atuar sobre um ambiente hostil, como se os favores que os poderosos lhe tivessem negado viessem a ser compensados por outros favores construídos discursivamente na memória nacional. Sua atividade profissional, ocupando um espaço de prestígio e ascensão social, apesar das vicissitudes financeiras, atesta capacidade e não fraqueza. E também sua ilustração e erudição, no domínio da filosofia e da retórica, do latim e de outras línguas, de que fala Porto-Alegre, mostra um perfil intelectual e reconhecido como tal. Por fim, vale o relato do filho, ao dizer que “quando esse rei seu amigo lhe dizia – ‘o padre nunca pede nada’ – respondia ele logo – ‘quando VM entender que eu mereço me dará’.” (GARCIA JR in MURICY, 1983, p. 21). Onde a historiografia enxergou um “tímido músico mulato”, o filho vê sinais de moral severa e independência de caráter. Numa corte onde ainda se fazia fila para beijar a mão do rei, não era pouco.

¹⁷ TAUNAY, Alfredo D’Escagnolle (visconde de). O padre José Maurício. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 5, p. 377, jan.-mar. 1896.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Referências

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1965: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 tomos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário de. Padre José Maurício, 1830. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 131-142.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Biografia dos brasileiros ilustres por armas, letras, virtudes, etc.: padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, tomo 34, 2ª parte, p. 293-304, 1871.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ABM, 2005.
- _____. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. As Missas de São Pedro de Alcântara (1808 e 1809) de José Maurício Nunes Garcia como reflexo das mudanças causadas com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, n. 442, p. 363-385, jan./mar. 2009.
- HAZAN, Marcelo. Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia. In: LUCAS, Maria Elizabeth, NERY, Rui Vieira (orgs.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 177-208.
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. A biografia como registro da memória na obra do visconde de Taunay (1843-1899). *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. N. 15, 16 p., jan.-jun. 2010.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro: 1808-1821*. São Paulo: Ateliê, 2008.

MURICY, José Cândido de Andrade et al.. *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Pro-Memus, 1983.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 19, p. 354-369, 1856.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. *Nitheroy*, Paris, t. I, n.1, p. 160-183, 1836.

TAUNAY, Alfredo D'Escagnolle (visconde de). *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930a.

_____. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*. São Paulo: Melhoramentos, 1930b.