

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Father José Maurício Nunes Garcia's 1816 Requiem and Mozarts: through a comparative ethnomusicological historical analysis

Pedro Razzante Vaccari¹

Resumo

Trato da análise comparativa estrutural entre o Réquiem de Mozart, de 1791, obra póstuma, e o Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia, de 1816. Obras conhecidas, especialmente o de Mozart, trazem disseminadas similitudes quanto à forma, utilização de motivos e temas, construção e desenvolvimento dos movimentos, instrumentação e discurso retórico. No entanto, há peculiaridades que os distinguem, pouco abordadas nas análises comparativas. A questão do acentuado europeísmo da peça de José Maurício e sua aparente homenagem ao compositor austríaco é discutida no âmbito histórico e sociológico, onde as idiosincrasias europeias ocidentais de música de concerto teriam sido transpostas, à maneira de toda a cultura nacional importada, sem verificar-se as características que seriam efetivamente nacionais. Entretanto, como isso seria possível, se a própria nação ainda não se formara?

Palavras-chave: Réquiem de 1816. Réquiem de Mozart. Padre José Maurício Nunes Garcia. Etnomusicologia.

Abstract

This paper deals with the ethnomusicological analysis between Mozarts 1791 *Requiem*, posthumous work, and Father José Maurício Nunes Garcia's 1816 Requiem. Both works widely known, specially Mozarts, they have disseminated similarities concerning the use of motives and themes, movements construction and development, instrumentation and rant. However, there are peculiarities that make them different from each other, not usually addressed in comparatives analysis. The europeanism of the José Maurício's work and his apparent tribute to Austrian composer is discussed in the historical and sociological scope, where the western concert classical music would have been transposed, in the way of the whole imported European culture to the tropics, without verify if the elements were genuine national. However, how could it be possible, if the nation itself would not be structured?

Keywords: 1816's Requiem. Mozart's Requeim. Father José Maurício Nunes Garcia. Ethnomusicology.

1

Doutor em Música pela UNESP (2021), Mestre em Etnomusicologia da Performance pela UNESP (2013), Bacharel em Música pela UNESP (2008). Desde 2008 integra o Coro Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo.



1. Introdução

A narrativa sobre o negro e sua inserção social, política e cultural no Brasil mudou substancialmente. Enquanto na primeira metade do século XX o bojo documental referente às práticas afro-descendentes no país estava circunscrito dentro do arcabouço teórico-metodológico de brancos – Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, todos brancos, sem exceção – o que não exclui, de fato, seus avanços na antropologia e sociologia, a partir da segunda metade principia-se a transmutar essa perspectiva. Conforme salienta Diósnio MACHADO (2012, p. 2), “desloca-se o eixo da questão: a essência do discurso não estaria no que se narra, mas de onde se narra.”.

Há de se revelar a importância dos estudos sobre a escravidão no Brasil, dos anos 1980-1990, que destacaram o aspecto cultural e a influência da cultura trazida com a diáspora (o tráfico transatlântico), para a formação da cultura nacional. Dentre esses estudos há o trabalho de Robert SLENES (2000), *Na senzala, uma flor*, que deram um norte à abertura historiográfica que as pesquisas posteriores viriam a desenvolver na história e na antropologia.

A transubstanciação elementar das pesquisas antropológicas deu-se, sobretudo, a partir de empenho de ativistas como Abdias Nascimento e antropólogos como Kabengele Munanga, negros. Essa nova abordagem, do ponto de vista do negro, tem gerado discussões quicá inauditas no campo da musicologia brasileira com as metodologias da etnomusicologia e antropologia da música. Kazadi wa Mukuna, por exemplo, etnomusicólogo nascido na República do Congo, é professor na Universidade de Kent, nos EUA.

Estudioso da influência da cultura musical africana no Brasil, destaca como os escravizados conseguiam conservar, de certa forma, seus traços culturais originários, por meio da convivência e manutenção de determinados padrões musicais que dariam coerência e unidade a um grande grupo que permanecesse, ainda que por pouco tempo, unido.

O período total que os escravos passaram juntos [...] do momento que eles eram capturados, até o momento que eles eram vendidos nos mercados brasileiros de escravos, era suficiente para permitir a cristalização dos denominadores culturais comuns na ‘memória coletiva’ do contingente. (MUKUNA, 1978, p. 98).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

Essa memória coletiva, mantida pela homogeneidade que a própria escravidão proporcionara, se desfaria tão logo se formassem os engenhos e as senzalas, com sua separação brutalmente hierárquica e sectária, ao contrário do que pregou Gilberto Freyre (2016).

No Brasil, a perspectiva histórica, cultural e musical sempre foi a eurocêntrica: a partir do olhar do branco vemos o negro e suas manifestações, ora condecorado com exotismo fantástico, ora temido sob a alcunha de “perigoso” ou “estranho”. Essa visão parcial e restrita de um negro “preguiçoso”, “indolente”, “lascivo”:

[...] que vê no homem o corpo-objeto, escravo sobre o qual o imaginário europeu projeta suas fantasias de sensualidade e horror, repetindo a propósito do africano a viagem da visão do indígena no Novo Mundo, situado entre o Paraíso e o Inferno dos trópicos. (ARAÚJO, 1996, p. 251).

O preconceito arraigado, construído desde a primeira importação de escravizados negros para o Brasil, ainda no século XVI, está atrelado a uma ideia equivocada, disseminada desde então, de que eles foram submetidos ao horror da escravidão porque assim deveria ser – determinismo racial apoiado pela Igreja e sua máxima “porque Deus quis assim”. Dessa maneira queriam justificar muitos brancos a opressão e a barbárie impostas ao negro: a sua derrocada social era devido à genética africana, aos maus genes de seus ancestrais e ao seu destino traçado de forma errada, ineficaz ou por maldade divina mesmo. Como atesta Florestan FERNANDES (2015, p. 23-4):

Os que pensam que há algum fundo de veracidade nas expectativas e estereótipos que justificam as atitudes, as orientações de comportamento e as avaliações raciais dos “brancos”, provavelmente procuram nos elementos ancestrais da cultura e do comportamento do negro uma explicação para o seu “fracasso” ou para o malogro do “protesto negro”. Contudo, nem mesmo a capitulação passiva poderia ser imputada ao que se poderia considerar original e profundamente negro no comportamento do negro e do mulato. Na área de contato com o branco, onde o negro não aparece despojado dos valores do seu mundo social próprio, suas identificações morais e culturais não possuem nenhuma eficácia, e não contam para nada na determinação do ciclo de ajustamento inter-racial.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Essa afirmação adequa-se ao contexto eurocêntrico em que se inseriu o negro, desde o século XVI, sem considerar suas idiossincrasias e necessidades de adaptação, que acabou se dando aos trancos, de forma irregular e violenta, e que relegou ao chamado “mulato” dificuldades de toda espécie. O “mulato” e o “pardo” sempre foram a tradução do hibridismo brasileiro por excelência, e por estar equidistante entre dois continentes tornaram-se apátridas, marginalizados pela sua “pretensiosa” vontade de reivindicar lugares na sociedade que a sua parcela branca, aparentemente, teria que lhe prover. “O mulato, por pretender ser gente, era tratado com toda brutalidade [...]. O mulato tem essa qualidade do ser duplo, do homem que é dois: ele é a África, ele é a América e ele é ninguém; até encontrar uma identidade” (RIBEIRO, 2015, p. 198-9).

Ser considerado, à sua época, “mulato”, para José Maurício, ainda que, obviamente, tenha lhe causado muitas dificuldades, todavia não parece ter sido um impedimento absoluto à sua inserção na sociedade – desde a sua ordenação como padre até a sua ascensão ao posto máximo de músico na Real Capela.

A questão de ser tolerado pode ser constatada desde a sua ordenação como padre, em 1791, em que no processo de *genere* – em que foi investigada a sua vida e de seus antepassados – José Maurício foi “dispensado em interstícios e defeito de cor” (MATTOS, 1997, p. 43).

Quando da chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, no entanto é contradita a premissa de Gilberto Freyre de mestiçagem tranquila e aceitação plena e natural racial entre lusitanos e negros. Segundo Cardoso havia “pouca disposição dos religiosos portugueses de se misturarem aos colegas brasileiros, incluindo àqueles com ‘defeito vizível’. Um dos que tinham o ‘defeito vizível’ de ser mulato era exatamente o mestre-de-capela padre José Maurício” (CARDOSO, 2008, p. 80-1).

O autor pontua, ainda, que a grande maioria dos músicos da Real Capela era provavelmente negra ou mestiça, e que há registros de estrangeiros contando como era aprazível e bem executada tal música. Ou seja, dessas afirmações pode-se concluir que talvez José Maurício não fosse extremamente bem-aceito, como quiseram supor alguns autores da época de Taunay e Freyre – joia rara nacional e exótica que representaria o



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

amálgama perfeito do “tipo nacional antropológico brasileiro”, “mulato” saído das florestas africanas e cariocas. Mas, por outro lado, que também não era repudiado ou apenas “tolerado”, tendo se ordenado padre, e alçado pelo rei Dom João VI ao posto de mestre de capela da Real Capela do Rio de Janeiro. Mais do que isso, por três anos consecutivos, desde a chegada do rei até a posterior vinda de Marcos Portugal, José Maurício foi, a um só tempo, mestre de capela, arquivista oficial nomeado por Dom João VI e organista – ainda que por esta última função não recebesse absolutamente nada a mais (CARDOSO, 2008).

Para fins de análise, optou-se pela etnomusicologia, devido ao escopo do trabalho ser de cunho, essencialmente, antropológico e sociológico. O marco do pensamento nesse sentido seria, indubitavelmente, o antropólogo social inglês John Blacking (1928-1990). Ampliando a discussão por meio da então incipiente etnomusicologia, que trazia, pela primeira vez de forma sistemática, métodos da antropologia e da sociologia para a pesquisa em música, Blacking procurou sanar questões que acompanharam a trajetória da dita música erudita ocidental, tida até então pela crítica europeia como a maior e mais “bela” arte musical produzida pelo homem. Em *How musical is man*, de 1973, ele salienta que toda música seria étnica, porque é feita por seres humanos, sociedades e povos, e que a separação entre o que é belo ou sublime, sempre atrelado à música europeia de concerto, em oposição ao que é feio, periférico e marginal, seria associado à música não-europeia, oriental, que não utiliza o sistema tonal ocidental ou os parâmetros de timbragem, instrumentação e textura desse sistema específico (BLACKING, 1973).

Música para ele era antes um modo de organizar os sons que, culturalmente, foi adquirindo uma linguagem que pode ser reconhecida entre os compositores e os ouvintes. Desse modo, cada sociedade ou povo teria uma maneira particular de organizar esses sons de modo a transmiti-los para as audiências, o que não justificaria uma hierarquia de sistemas, como o tonal ocidental, sobre o oriental, ou da música de concerto sobre a popular (BLACKING, 1973).

Quando, por exemplo, Luiz Heitor classifica a influência da música profana na obra sacra de José Maurício como uma interferência de uma suposta “arte brejeira”, ele não parece estar julgando a organização de sons, mas a procedência dela – o brejo, os negros e pobres não seriam



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

“musicais”, ou seriam “menos musicais” que um compositor da Corte. O autor argumenta que o processo de geração de sonoridades musicais em uma espécie de sistema de códigos é natural a todos os povos:

[...] um som musical não é tão moderno ou sofisticado como seus criadores podem argumentar: é simplesmente uma extensão do princípio geral de que a música deve expressar aspectos da organização humana ou percepções humanamente condicionadas de organização “natural”² (BLACKING, 1973, p. 12, tradução minha).

Comumente vê-se como a adjetivação levou muitos musicólogos a classificarem a música de José Maurício como “fina”, “obscura”, para dar dois exemplos antagônicos, variando pouco desde os primeiros escritos até o século XXI, até, por exemplo, o artigo de MEDAGLIA (2017).

Essas conotações que críticos conferem à música por si só, por meio de qualidades subjetivas, devem ser olhadas sob o ponto de vista do contexto sociocultural de quem escreve – e há de se levar em conta que todos esses musicólogos, com exceção de Mário de Andrade, eram brancos, de classe média ou classe média alta ou puramente aristocratas, como Manoel de Porto-Alegre e o Visconde de Taunay.

Muito embora o significado da música se materialize, em última análise, “nas notas” que os ouvidos humanos podem distinguir, pode haver diversas possíveis interpretações estruturais de qualquer padrão sonoro, e um quase infinito número de respostas individuais à sua estrutura, dependendo do contexto cultural e estado emocional de seus ouvintes³. (BLACKING, 1973, p. 19-21, tradução nossa).

Desta forma, muitas vezes os juízos de valor atribuídos por musicólogos a determinado repertório musical podem ter sido influenciados pelo ambiente cultural e sonoro dos quais eles provêm, além de sua própria história pessoal. O problema reside no fato de que poucos ou quase nenhum musicólogo brasileiro que versou sobre José Maurício tenha se debruçado, efetivamente, sobre sua produção musical como consequência direta de seu meio sociocultural, com desdobramentos nas estruturas sonoras que condizem com a contextualização política de sua época. A sua música, como a de muitos compositores, é tratada de maneira superficial – as notas e a harmonia sendo entendidas apenas sob a perspectiva estrutural, como se possuíssem vida própria independente. Esquece-se que a arte é

2

No original: “[...] musical sound is not as modern or sophisticated as its creators might claim: it is simply the extension of the general principle that music should express aspects of human organization or humanly conditioned perceptions of “natural” organization”.

3

No original: “Even though the meaning of music rests ultimately “in the notes” that human ears perceive, there can be several possible structural interpretations of any pattern of sound, and an almost infinite number of individual responses to its structure, depending on the cultural background and current emotional state of its listeners”.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

proveniente, antes de tudo, do ser humano e das relações sociais e culturais – a música só seria possível com a interação entre os homens, e suas relações técnicas e de ordem teórica só são possíveis devido à existência humana e suas construções culturais. Explicando sua metodologia, um dos pioneiros da antropologia da música, Alan Merriam, argumenta: “Aqui a ênfase foi colocada não tanto nos componentes estruturais do som musical, mas no papel que a música desempenha na cultura e na mais ampla organização social e cultural do homem”⁴ (MERRIAM, 1964, p. 4, tradução nossa).

Esse tipo de estudo antropológico do som almeja ressignificar os sentidos da própria música, indo além do espectro restrito da notação musical – notação que, na música erudita, adquire uma quase predominância sobre o conteúdo. Estando o acesso a essa notação musical restrito apenas a uma minoria, inserida no contexto europeu ocidental e seus afluentes – elites do novo mundo e classe média pequeno-burguesa – a música torna-se ainda mais instrumento de poder, já que acaba sendo usufruída somente por quem compreende o complexo esquema de símbolos e códigos acadêmicos a ela inerentes – vide Marilena CHAÚÍ⁵ (1993, p. 29).

A questão evidencia-se pelas ferramentas de poder outorgadas às elites por elas mesmas, para justificar e sedimentar a esmagadora supressão que exerce sobre as classes subalternas, segundo Michel Foucault em *Microfísica do Poder* (FOUCAULT apud CHAÚÍ, 1993, p. 29).

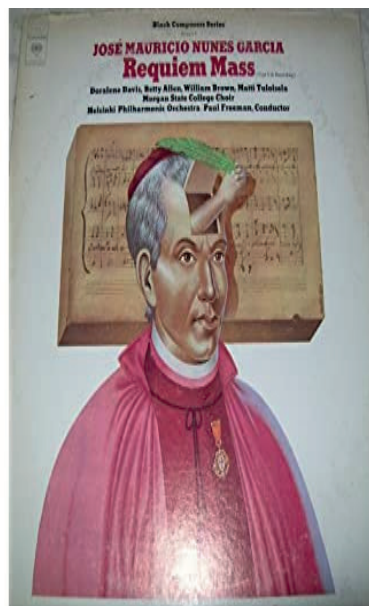


Figura 1 - José Maurício Nunes Garcia
Fonte: Capa do disco lançado em LP. GARCIA, 2019.

4

No original: “Here the emphasis was placed not so much upon the structural components of music sound as upon the part music plays in culture and its functions in the wider social and cultural organization of man”.

5

Primeira edição publicada em 1986.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

A perspectiva seria de que, com o avanço e desenvolvimento dos movimentos sociais e a própria transformação da sociedade, se transmudasse também o modo de encarar as questões raciais. Entretanto vemos, por exemplo, na capa de um disco lançado recentemente, apenas em LP – 2019 – nos EUA, a imagem acima, que traz uma gravação do Réquiem de José Maurício de 1816 (Figura 1).

O que mais me intrigou a respeito desta capa é o nome da série de discos: *Black Series*. Todavia José Maurício na ilustração aparece, além de embranquecido, com um tom rosado quiçá utilizado para lhe conferir uma feição parda ou mestiça. Causa estranheza que quase dois séculos após sua morte, as pesquisas em música tenham contribuído, quase nulamente, para a afirmação do padre enquanto afrodescendente.

Observe a imagem que trazia a biografia do compositor, por Taunay, de 1930:

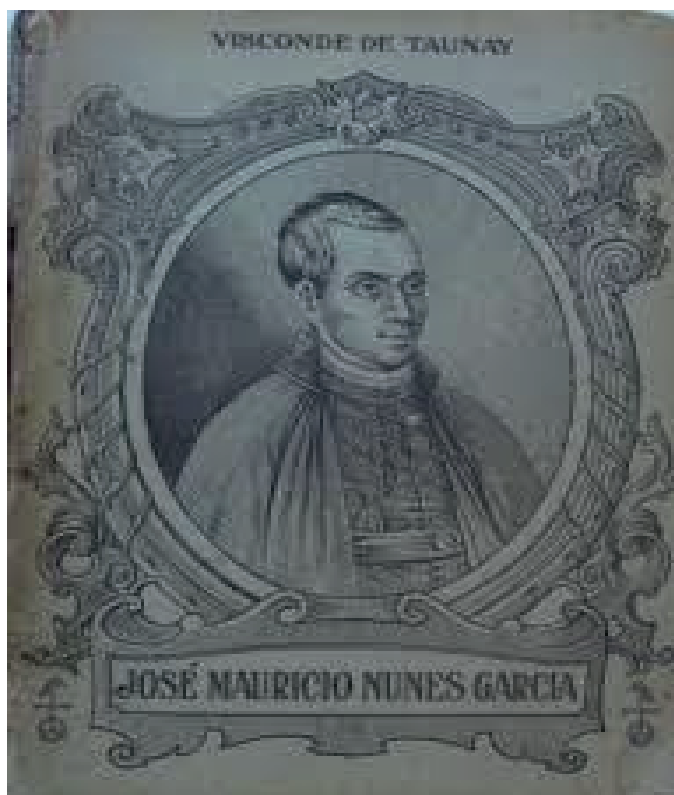


Figura 2 - José Maurício Nunes Garcia em capa de biografia
Fonte: TAUNAY, 1930a, capa.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Os 89 anos que separam esta imagem da do disco de 2019, não parecem ter auferido grande diferença racial estrutural – não estão, nem nunca estiveram interessados nisto. Esta, como aquela, denota antes um homem branco – mesmo consideradas as marcas do tempo na ilustração, percebe-se o nítido clareamento com que foi pensada e reproduzida no papel.

2. O Réquiem de 1816

Analiso, agora, a *Missa de Réquiem*, de 1816, sob o mesmo prisma etnomusicológico. 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: Haydn (1732-1809) e 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 (MATTOS, 1997), embora tenha modificado sua maneira de compor, no entanto o aproximou ainda mais dos germânicos do que dos portugueses – embora não fosse surpreendente, pois a hegemonia do pensamento musical da época estava concentrada no Norte da Europa.

Corroborar, 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). A tese culmina com a famosa epígrafe de que “[...] somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (HOLANDA, 2016, p. 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, 2006a). 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, p. 35).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

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 – o primeiro constituído por ideias gerais de concepções diversas, e a segunda, especificamente, no campo do pensamento político. No campo musical, a execução, a instrumentação, a orquestração, os matizes, os movimentos e sua ordem e a estética, grosso modo.

Essa submissão configurou-se já no turbulento processo de colonização, estendendo-se por, praticamente, todos os séculos de dominação lusitana no Brasil. Logo desenhou-se um cenário em que africanos, recém-chegados aqui se deparavam com uma cultura totalmente diversa à sua e lhes restavam duas opções: participar do emaranhado cultural – misto de diversas culturas em um sincretismo lento e irregularmente formado – ou resistir. No entanto, lhes era quase impossível a segunda alternativa. Não possuíam recursos, nem financeiros, nem humanos, nem sociais – para resistir realmente à tamanha opressão branca. Só lhes restou, portanto, a resignação, enquanto raça, enquanto credo, enquanto cultura e sociedade.

Podia ser visto por ingleses e franceses: os negros africanos do Brasil divertindo-se conforme a 'etiqueta dos salões' dos brancos. Nada de danças de Guiné nem de batuque nem de xangô. Tudo como uma reunião de sobrado burguesmente patriarcal. Danças arremedadas das dos brancos. Música imitada da dos brancos. Bebidas europeias. Comida feita segundo as receitas dos livros europeus. (FREYRE, 1977, p. 392).

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, p. 45).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

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, como podemos atestar em sua Biografia (1897): “o que soffri daquela gente só deus sabe”, confirmada por Mattos. 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, segundo MATTOS (1997), 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, e a *Missa de Santa Cecília*, de 1826. Nessas três obras, no entanto, não vemos uma simplificação da escrita, como argumenta Mattos, mas um aprofundamento do estilo clássico brasileiro e maturidade composicional. Provavelmente impulsionado pela recente morte de sua mãe, o padre compôs o Réquiem



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

de 1816, 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, 1930b, p. 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, p. 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 imensamente essa obra musical, achando nella infinitas bellezas e predominando sempre a mais estricta simplicidade de forma, ao mesmo tempo repleta de inspiração melódica”. (TAUNAY, 1930a, p. 38-9).

O crítico 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, 1930a, p. 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 accents da mais notável inspiração” (TAUNAY, 1930a, p. 42).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Esta afirmação contradiz a de Cleofe Person de Mattos (1997) de que o padre não possuía educação contrapontística: Taunay, inclusive, acredita que 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, 1930a).

Voltemos, porém, ao objetivo deste artigo: 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 epoca se em sua obra se tivesse reflectido a psychologia do momento”. (ILUSTRAÇÃO MUSICAL, 1930, p. 73).

Contudo discordo dessa constatação – o padre traduz, integralmente, as idiosincrasias 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 pôde 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



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

européia, 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 introduz o *Réquiem* de Mozart, com similar desenho na clarineta em fá.

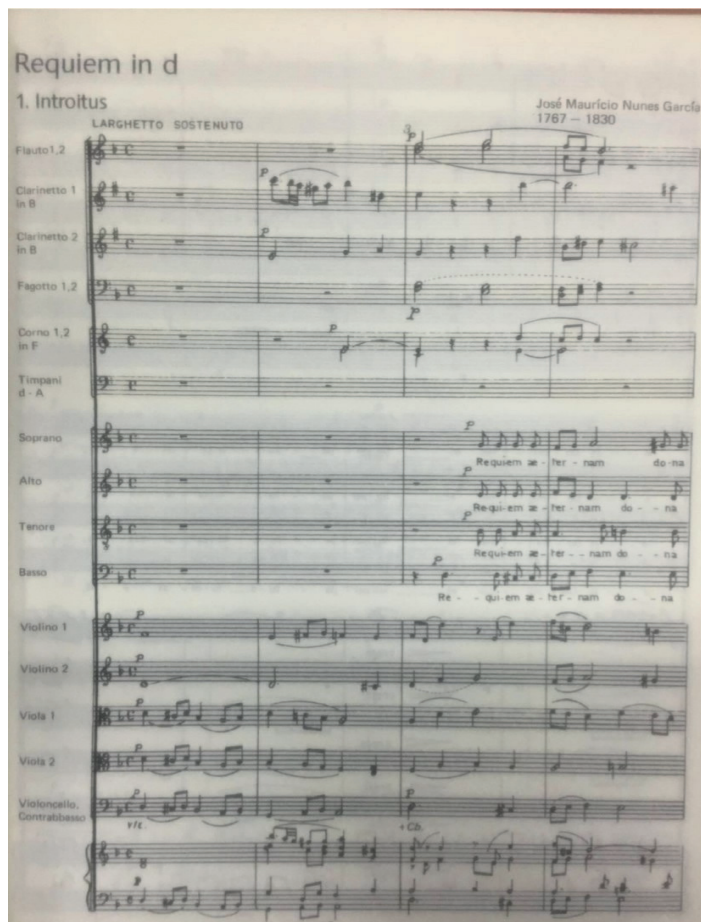


Figura 3 – Trecho de Réquiem, de José Maurício, publicado em 1816

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

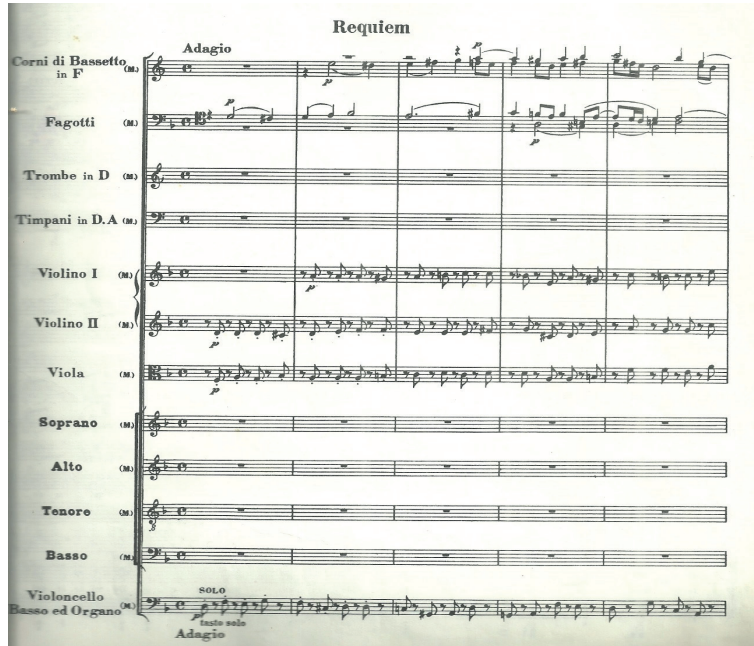


Figura 4 - Réquiem de Mozart, primeira edição de 1791 Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

A instrumentação do padre no *Introitus* é ligeiramente mais densa: há divisões 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)⁶.



Figura 5 - Frase musical de Réquiem de Mozart Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari



Figura 6 - Frase musical de Réquiem de Jose Maurício Fonte: GARCIA, 1994, p.:1.

José Maurício transfere o tema inicial – ré – dó# - ré – do clarinete em fá do *Réquiem* de Mozart para a voz de baixo, condensada em ritmos menores (vide a figura 3). Em seguida continua o tema na linha superior, no clarinete em si – figura 6 – onde ele mistura elementos rítmicos e melódicos do tema de Mozart (figura 5, compassos 4 e 5), ainda que levemente alterados.

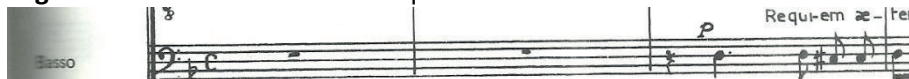
O começo da linha dos baixos no coro, por outro lado, é praticamente idêntico:

Figura 7 - Linha dos baixos no coro no Requiém de Mozart



Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

Figura 8 - Linha dos baixos no Requiém de José Maurício

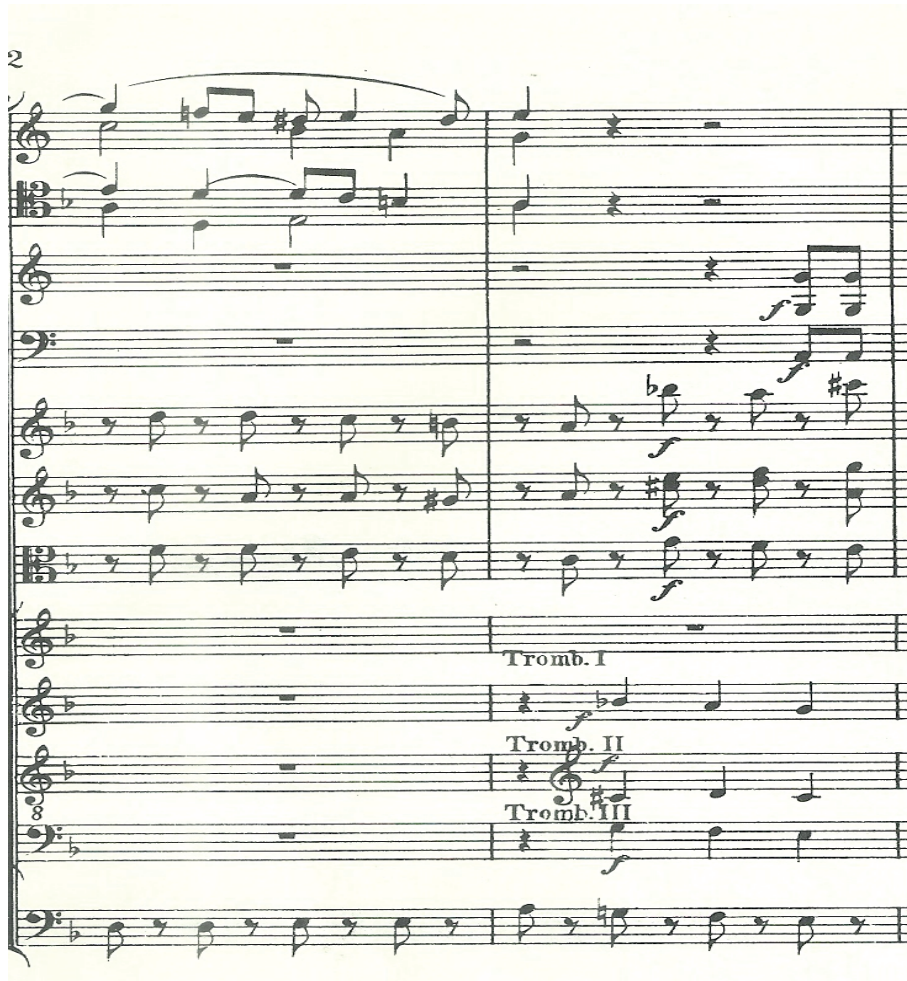


Fonte: GARCIA, 1994, p. 1.

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 (figura 3, compasso 2). 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 (vide figura 4). No quarto compasso do *Réquiem* de 1816 aparece o VII grau, com a terça e a quinta alteradas (sol sustenido e si bequadro), o que pode ser entendido como 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 ao Réquiem do padre José Maurício, devido à condensação do tema do clarinete. Esse tema, por sinal, norteará todo o *Introitus* de José Maurício, sempre abrindo novas seções.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

O VII grau alterado com sétima diminuta (dó #), aparece em Mozart no compasso seguinte, compasso 7, com a quinta invertida no baixo (figura 38), 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 3, compasso 2, último tempo) – sem a presença do lá seria, como em Mozart, um dó# diminuto, embora sem a sétima.



The image displays a musical score snippet from Mozart's Requiem. It features a vocal line at the top, followed by three staves for Trombone I, II, and III. The score is in G major and 4/4 time. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The trombone parts provide harmonic support, with Trombone I and II playing a half note G4 and a quarter note A4, and Trombone III playing a half note G4 and a quarter note A4. The score is marked with a '2' at the beginning, indicating the second measure of the phrase.

Figura 9 - Trecho do Réquiem de Mozart.
Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

5 Fl 1 7

Fl 2

cresc.

cresc.

p *cresc.*

cresc.

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is, Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Figura 10 – Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

Fonte: GARCIA, 1994, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

O padre, em seguida, antecipa a entrada do mi bemol na partitura – página 5, compasso 6, figura 10 –, formando um acorde de fá# diminuto com a terça no baixo e a sétima diminuta, ambas sem preparação, o que ocorrerá em Mozart apenas no compasso 16, no coro, e no compasso 19, de forma mais pronunciada, no clarinete em fá (*Corno Basseto*). Esse mi bemol, entretanto, vem preparado por uma nota ré natural – figura 11 – em vez de um acorde diminuto Mozart insere um dó menor com sétima menor, com uma leve passagem na 4ª (fá), compasso 18. No coro em que o mi bemol primeiro surge, no compasso 16, não há preparação da dissonância, como em José Maurício.



Figura 11 – Trecho do Réquiem de Mozart. Fonte: MOZART, 1987, p. 3.

O acorde inusitado que introduz a nova harmonia na peça de José Maurício aparece sob o texto latino: “*Et lux perpetua luceat eis*”, literalmente “que a luz perpétua os ilumine”, que é o contraste do trecho inicial – “*Requiem aeternam dona eis, Domine*”, “Repouso eterno lhes dê, Senhor”. Ao utilizar o acorde diminuto com a sétima diminuta sem preparação, para ressaltar essa ‘luz na escuridão’, José Maurício confere maior mobilidade harmônica e também mais dramaticidade, ainda que, de um modo geral, a harmonia seja praticamente igual à do *Réquiem* de Mozart, como veremos a seguir. A tendência é José Maurício terminar as frases em modo menor, quando Mozart as finaliza no modo maior – vide compasso 4 da figura 11, em que Mozart insere um Si bemol maior na última sílaba da palavra “eis”. Na versão de José Maurício há um Sol menor na mesma sílaba, terminando o trecho precedente – a relativa menor em relação ao acorde utilizado por Mozart.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

The image displays a page of a musical score for the Requiem of 1816 by José Maurício Nunes Garcia. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are staves for strings, including Violins I and II, Violas I and II, Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). Below these are the vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "ne et lux per-pe - tu-a lu-ce - at e - is, et lux per-pe - tu-a lu-ce -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc", "f", and "p".

Figura 12 - Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

Fonte: GARCIA, 2017, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Nesta outra edição do Réquiem de José Maurício – figura 12 – vê-se como era à frente de seu tempo o padre músico: perceba como no segundo compasso da página 2, ele coloca em choque quase simultâneo o si bemol e o si natural, e este sendo acompanhado de um fá natural no baixo, causando o trítone do acorde de Si diminuto com a quinta diminuta no baixo! Acompanhando a escrita pela redução do piano, torna-se ainda mais clara a polifonia dissonante empreendida por ele: a alternância entre fá sustenido e fá natural, si bemol e si natural, bem como do sol natural e sustenido, parece sugerir um hibridismo típico da música sacra que trabalha com o princípio do *Word painting*⁷. A indecisão entre as tonalidades maiores e menores, que permeiam toda a obra, talvez remetam à 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 homicídios no Brasil⁸.

Este Réquiem, portanto, embora tenha sido composto por um homem afrodescendente – 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 negro sofreu três mortes, desde a sua captura na África: uma morte intelectual, onde 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, p. 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, p. 38). A terceira e derradeira morte seria a literal.

7

Word Painting, literalmente pintar com palavras, método que teve sua ascensão no Renascimento e Barroco, que visava a “colorir” a música com aspectos imitativos do texto. Uma dissonância, por exemplo, era utilizada para ressaltar uma palavra como “angústia” ou “dor”, e um cromatismo descendente para representar uma traição dilacerante.

8

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



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

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, apesar de todos os preconceitos de côr então ferrenhos, [...] era José Mauricio muito apreciado pela vastidão e profundez 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, p .5)

Dadas as devidas ressalvas do romantismo da época, que provavelmente levou Taunay a cometer exageros de adjetivação, é mister argumentar, entretantes, 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:



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

augmentaram-lhe no entanto os desgostos e as lutas com a chegada, ao Rio de Janeiro, do celebre Marcos Portugal em 1811 [...]. as inumeras intrigas e perversos mexericos, tudo isto se tornou para José Mauricio, durante não poucos anos, causa de incessantes dissabores, vexames e desfeitas que ele soube suportar [...]. (GARCIA, 1897, p. 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, p. 6).

Na biografia anônima a respeito do padre, cuja data é 1897, dá-se o seguinte – e não menos romanesco – registro dos últimos dias do padre-mestre: "A saúde de José Maurico (sic) estava em estado precario. Tinha memoria fraca; não reconhecia suas proprias obras, escriptas anteriormente – Chorava quando recordava o passado". (1897, p. 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 Dom 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, p. 4).

Outros autores do tempo e ulteriores a essa época atribuem seu isolamento e decadência como tendo sido direto de sua competição com Marcos Portugal – competição que o padre não parece, entrementes, ter cultivado, mantendo sua lendária aura 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, p.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, p. 74).

De um ponto de vista, portanto, parece ter sido 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 Bibliográficas

- ARAÚJO, Emanuel. O negro e as artes no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato. *Raça e identidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. Cap. 11.
- BIOGRAFIA do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: [s.n.], 1897. 12 p.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: Washington Press, 1973.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DANTAS, Carlos. Pd. Mestre do Brasil-Colônia. In: Mostra In memoriam Padre-Mestre do Brasil Colônia José Maurício Nunes Garcia, Rio de Janeiro, 1980. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 1-4.
- DIEGUES Jr. A morte de José Maurício. *Ilustração Musical*, n.3, p. 74, 1930.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2015
- FERREIRA, Jair, et al. *Repertório bibliográfico sobre a condição do negro no Brasil*. Brasília: Câmara, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem (1816): reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Bevilacqua, 1897.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Requiem in d*. Frankfurt: Verlag, 1994.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos defuntos: Requiem*. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017.
- HEITOR, Luiz. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, n.3, p. 75-8, 1930.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ILUSTRAÇÃO MUSICAL, Rio de Janeiro, n. 3, p. 73-80, 1930.

LÁZARO, Fábio Cruz. *As três mortes do Povo Preto*. Alfenas: JMM, 2013.

MACHADO, Diósnió Neto. O “mulatismo musical”: processos de canonização na historiografia musical brasileira. In: *Música, Discurso e Poder*. Minho: Universidade do Minho, p. 287-308, 2012.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. A contribuição do negro na cultura do Brasil, *Revista Concerto*, São Paulo, n. 242, p. 8, 2017.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Michigan: Northwestern University, 1964.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem*. Toronto: Dover, 1987.

MUKUNA, Kazadi Wa. O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira, África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 97-101, 1978.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015 [1995].

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990.

SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil Sudeste, Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930a.

TAUNAY, Visconde de. *Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930b.

