

O espetáculo das Pompas Fúnebres: o Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia

Ana Guimar Rêgo Souza

<https://orcid.org/0000-0001-6936-3262>

Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas

anagsou@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 20 dec 2018

Final approval date: 08 jul 2019

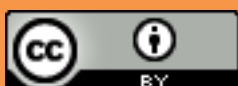
Resumo: George Balandier em sua obra *Poder em Cena* (2009) afirma que as formas de poder se representam por meio da espetacularização de seus rituais configurando uma “teatrocracia” ou conjunto performático de manifestações que lhe devolve uma imagem idealizada de si e para outrem. No mundo Luso-Brasileiro e no Brasil, durante os dois períodos imperiais, foi recorrente a realização de pompas fúnebres, efemérides que ao mesmo tempo em que funcionavam como pedagogia para o “bem morrer” e se afirmava como representação de poder. Na construção do espetáculo da morte destacava-se a arte efêmera visual e sonora. Nesta última, destaca-se as Missas de *Réquiem*. Em foco neste artigo, o *Réquiem* de 1816 de autoria do Padre José Maurício Nunes Garcia, composto para as exéquias da Rainha Dona Maria I, progenitora de Dom João VI. Objetiva-se aqui situar e problematizar essa obra como imagem sonora da morte e seu lugar nos espaços de performance nos tempos joaninos.

Palavras-chave: Espetacularização do poder; Pompas fúnebres; Réquiem.

THE SPECTACLE OF POMPOUSITY IN FUNERALS: THE REQUIEM OF JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1816)

Abstract: George Balandier in his work *Le pouvoir sur scenes* (1980) states that forms of power are represented by the spectacularization of rituals, becoming a "theatocracy" or performance of a set of behaviors that produces an idealized image of themselves, for themselves and for others. In the Luso-Brazilian world and in Brazil during the two imperial periods, pompous funerals were routine, becoming an ephemeris that functioned both as a fitting send-off for the deceased, but also as a representation of their power. When constructing the spectacle of death, ephemeral visual arts and music stood out. In the latter, the Requiem Masses stood out. This article examines the 1816 *Requiem* by Father José Maurício Nunes Garcia, composed for the funeral of Queen Dona Maria I, progenitor of Dom João VI. The objective is to situate and problematize this work as the image of death realized through sound, and its place in the performance spaces in the Johannine times.

Keywords: Spectacularization of power; Funeral Pomp; Requiem.



O espetáculo das Pompas Fúnebres: o Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia

Ana Guiomar Rêgo Souza, Universidade Federal de Goiás, anagsou@gmail.com

1. Introdução

O mundo inteiro é uma cena
(W. Shakespeare)

Com essa frase Willian Shakespeare (1564-1616) define os jogos de poder que perpassam muitas de suas peças teatrais. Implícita aí a noção de que as relações estabelecidas entre os indivíduos, no espaço por eles compartilhados, se definem como gestos carregados de teatralidade; encenações que operam em toda produção social de sentido e, de maneira muito especial, nas efemérides do poder. Concepção que se pauta no entendimento de que a força coercitiva por si só é incapaz de legitimar a ordem social. Nos jogos do poder o povo não é “peão” de fácil manejo como se costuma pensar. Por detrás de uma aparente aquiescência se esconde uma desconfiança endêmica com relação aos poderes instituídos. Trata-se, como diz Maffesoli (1996, 71-72), de “uma estrutura antropológica que, através do silêncio, da astúcia, do humor ou do escárnio, sabe resistir com eficácia às pretensões daqueles que querem, seja dominar, seja fazer a felicidade do povo, o que neste caso não faz diferença”. Uma resistência subterrânea que torna a sociedade organizada vulnerável a fatores que a desestabiliza, sendo necessário “criar efeitos que favoreçam a identificação do representado ao representante” (Balandier 1982, 8). Dito de outra maneira é preciso usar recursos de sedução dentre os quais se destaca aqueles tributários do teatro. Uma prática de espetacularização que acaba por se afirmar como “regime permanente que se impõe aos diversos regimes políticos, revogáveis, sucessivos”: uma “teatrocracia” nos termos de Balandier (1982, 21) – um sistema que governando dos bastidores regula a vida cotidiana.

A rigor pode-se dizer que o espetáculo é imanente à constituição do social, assim como o são rituais, representações, papéis, máscaras sociais, dentre outras. A espetacularização das relações deve ser compreendida, por conseguinte, como inerente à organização política e social. Para Damatta (1990), é pela dramatização que uma sociedade individualiza algum fenômeno transformando-o em instrumento capaz de dar singularidade ao grupo. Já na visão de Balandier (1982, 6), o primeiro modo de teorizar é de caráter dramático. A vida social, as transposições efetuadas pelos atores do drama e a teoria têm ligação; juntos, compõem e expõem uma mesma ordem da realidade. A cidade grega antiga, os grandes mitos e o teatro que os apresenta estão em correspondência, tornando aparentes os princípios que governam a vida coletiva e os conflitos que engendra.

Para os intelectuais do século XVII, o espetáculo é uma necessidade intrinsecamente associada ao exercício do poder: o monarca deve deslumbrar o povo. Mas essa função de mistificação permite, igualmente, ao grupo dominante que se cria com o Estado reconhecer-se como elite, legitimando pelo imaginário a hierarquia. Nesse sentido, cabe repetir as palavras de Geertz (1991, 156) em *Negara – o Estado Teatro balinês do século XIX*: "O Estado ia buscar sua força, que era deveras real, às suas energias imaginativas, à sua capacidade semiótica de fazer com que a desigualdade encantasse".

O espetáculo vive do maravilhoso, da excitação dos sentidos e emoções, e, por esse aspecto vai encontrar no Barroco, e em Barroquismos posteriores, solo fecundo para um florescimento que transcende a arte e incorpora-se à própria vida. Dentre os fatores que contribuíram para a emergência do Barroco histórico destaca-se a difusão do teatro, cujo uso metafórico consubstancia um sentimento de que tudo não passa ilusão, como enfaticamente ostentado na fachada do Teatro Municipal de Amsterdã (1638) onde se pode ler o dístico do poeta holandês Joost Van Vondel (1587-1679): "O mundo é um teatro: cada um representa seu papel e recebe a recompensa que merece". Calderón de La Barca (1600-1681), por sua vez, escreve *El gran teatro del mundo*, obra emblemática no que se refere à teatralização das relações entre homens e homens e entre homens e o divino: o "autor" é o próprio Deus e a peça se inicia quando a cortina do caos original é erguida e a humanidade é fadada a representar até o fim dos tempos (Skrine 1987, 4). Assim, o Barroco enquanto atitude existencial eivada de teatralidade se manifesta em uma poética aberta à indeterminação e ao movimento; apela à impressão sensorial e se lança ao espectador buscando alcançá-lo para além do intelecto. Há no Barroco uma ânsia de excesso que "domina as formas e as projeta numa vertigem ascendente do sempre mais: mais brilho, mais cor, mais movimento, mais grandeza". Essa exuberância coexiste com uma exacerbada percepção da finitude da condição humana, as incertezas e inquietações que emergem da constatação da fragilidade da vida, colocada exemplarmente por Corneille (1606-1684) na fala do imperador romano Tito (79-81), no ato final de sua tragédia *Tito e Berenice* (1670): "cada instante da vida é um passo para a morte" (Skrine 1987, 7). Não obstante,

[...] a onipresença do túmulo sempre aberto lembrando a cada um que a carne é mortal e que o homem é apenas pó – tudo isto se traduziu por um paradoxal e extraordinário apetite de viver e desfrutar a vida. Este paradoxo se encontra no coração de inúmeros poetas barrocos que incitam homens e mulheres a colherem botões de rosa antes que o verão termine, a se amarem e se apaixonarem, e apreciarem a colorida máscara da vida (Skrine 1987, 7).

É um adensamento de paixões que se potencializa nas festas barrocas instaurando uma lógica que vive do dispêndio, da exaltação dos sentidos e emoções, se prende por ao excesso, à busca da transcendência dos limites em todos os níveis. Usando os termos de Couto (1992, 842), as festas barrocas, quer sejam "a dramatização do horror e do sofrimento nos autos de fé", ou nas pompas fúnebres como é caso desse artigo, "quer seja o grito histérico de uma aristocracia entontecida pelo ouro, ela encobre uma pulsão para o extraordinário".

2. Trabalho de luto que permite a vida

A preparação para bem morrer conheceu grande impulso após o Concílio de Trento (1545-1563). Durante os séculos XVII e XVIII, em Portugal e no Brasil, houve intensa circulação de textos e imagens cuja temática era a morte convivendo com o esplendor e fausto barroco. Dança de contrários que se manifesta na mestiçagem de formas; dança de contrários que exalta a morte associada à festa, seja na vida, seja

simbolicamente, como na Semana Santa. Nas palavras de Maffesoli (1996, 212), trata-se do “trabalho de luto que permite a vida”.

Conforme Duarte (1993), sob a influência das ordens mendicantes, o barroco renovou o motivo do macabro através da arte sepulcral, das pompas fúnebres, da literatura das *ars moriendi*, das capelas de ossos, dentre outros artifícios. A caveira, em especial, teve um caráter ao mesmo tempo teatral e asséptico. É a “morte *secca*”:

[...] teatralização barroca da morte, na sequência da mais antiga iconografia macabra que se conhece, a “vanitas” e a “dança macabra”. [...] É assim, num quadro estético e religioso marcado, por um lado, pela teatralidade e o espetáculo, por outro lado, pelo novo culto dos mortos nascido do culto das Almas do Purgatório, que parece integrar-se à referida evolução dos carneiros e ossários num sentido crescentemente organizado e cenográfico. Leia-se: Barroco... (Duarte 1993, 7-11).



Figura 1 - *Vanitas* (1634), Antonio de Pereda (1611-1678) ¹.

¹ Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/allegory-of-vanity/2AEBd_YfJdcAvg



Figura 2 - *Vanitas*, Johann Friedrich Gruber (1662-1681) (Natureza morta)².

² Disponível em <https://www.wga.hu/art/h/hee m/cornelis/vanitas.jpg>



Figura 3 - A Dança da Morte" – Gravura de Hans Holbein (1497-1545)³.

Para D'Araújo (1989), através do culto à memória de seus mortos, a nobreza alargou seu patrimônio simbólico no seio da sociedade de corte. As mortes de homens importantes ensejavam uma série de preparativos que visava exaltar feitos virtuosos e uma morte exemplar, ou seja, as Exéquias. Seguindo a lógica do período, se o Reino celebrava o morto, todo o império deveria, por submissão ao monarca, fazer o mesmo. As pompas fúnebres, que incluíam sermões, orações, sonetos, poemas, glosas, acrósticos, sons, músicas, dentre outros, faziam parte do conjunto de mercês devido a alguém de alta posição. A morte dos reis e rainhas, pela sua potência de sedução, reafirmava o sentido da distinção.

[...] numa sociedade marcada por uma forte tensão escatológica, a morte dos grandes, da agonia ao cerimonial, era objecto de uma publicidade chocante. Como projecção das aspirações pastorais e pedagógicas da igreja, a sua eficácia era enorme porque, sendo o cerimonial um acto público, e exemplarmente vivido, produzia um efeito quase "hipnótico". Efeito que se consubstanciava numa visão simultaneamente "longa e próxima", num exercício repetido de simulação e idealização da morte (D'Araújo 1989, 173).

³ Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png

Essa “barroquização da morte” consubstanciava-se no aparato efêmero fúnebre: um “cenário fantástico” construído a partir de um “complicado programa ornamental de forte carga catequética e comemorativa dos feitos do monarca”. (Gomes Neto 2015, 13) Conforme o *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (1989, 48-51), “Entende-se por Arte Efêmera todas as manifestações materiais que encenam, publicamente, momentos notáveis da sociedade e cuja concepção preside a brevidade do seu uso”. Abrange uma enorme variedade de materiais que podem ser conjugados e recombinaados de diferentes maneiras e envolve desenhos, riscados, trabalhos, ornamentos, decorações, luzes, cores, cheiros, sons, cristais, espelhos, ramos e galhos de árvores, flores, ervas etc., aos quais se podem combinar danças, música, combates, máscaras, bailes, cortejos, procissões, banquetes, fogos de artifício. Como bem aponta Souza (2001, 554-557), a arte efêmera deve explorar efeitos ilusionísticos por meio da transfiguração de materiais; monta um cenário justaposto às construções sólidas, “interagindo e recortando com (a) arquitetura a ponto de transformá-la em parte do cenário”.

A decoração não é elemento dispensável, ao contrário, “não pode ser abolida ou negada sob pena de perder, corroer e implodir o próprio ser”. É justamente através desses recursos que se modelava o programa retórico da festa, visando mobilizar o fiel, o súdito, o súdito-cidadão, através da exacerbação das sensações e emoções. Trata-se, em outras palavras, de necessária teatralização que, ao seduzir mentes e corações, concretizava e validava o pacto de sujeição no Antigo Regime ou o pacto social nas monarquias constitucionais, como se deu no Brasil Império (Souza 2001, 554-557). Por outro lado, a arte efêmera se constitui em importante elemento formador, e ao mesmo tempo deflagrador, da memória individual e coletiva:

Despertada por algum elemento empírico, material, um índice do presente, a memória remetia ao passado, ao visto ali, naquele lugar, fosse arco, iluminaria, transparência, que ativava a fala daquele que lembra e passa a recontar o que viu e sentiu. A imagem detona a memória, a instila, e condensa as imagens que portam esta carga afetiva. [...] O tempo rememorado vinha carregado de espacialidades, suportes materiais, representações, porque naquele lugar tinha-se visto esta ou aquela armação, este ou aquele carro, um belo arco do triunfo. O efêmero aí voltava para a esfera das vivências, sem (Souza 2001, 557).

Por ocasião da morte do rei D. João V (1689-1750) – o rei barroco português –, foram proferidos na cidade de São João del-Rei dois sermões pelo padre Mathias Antonio Salgado, vigário da Matriz Nossa Senhora do Pilar, constante do documento “MONUMENTO/ do/ Agradecimento/ Tributo da Veneraçam /...”, publicado no ano de 1751, em Lisboa, na *Officina* de Francisco da Silva, traz uma detalhada descrição do trabalho de arte efêmera realizado na ocasião:

O Mausoléu Fúnebre

[...] fez enlutar todo o espaçozo âmbito interior deste sagrado templo desde a porta principal até o Altar mayor, mostrando nos horrores da cor a justa causa do sentimento: as negras paredes se ornavam com multiplicados esqueletos de inteiros corpos, mortes, ossadas, e innumeraveis tarjas, em que se viam lavrados vários Lugares, e Inscripçoens da Sagrada Escritura, Dísticos, e outras muitas variedades de Versos, e Epitáfios, que ideou, e applicou a curiosidade para signaes da dor, e tributo da veneração. Na porta principal deste magestoso templo da parte de fora apparecia logo à primeira vista hum tão

magnífico, como triste Pórtico, cuberto todo de panno preto, sobre o qual se vião pintados em lenços dous Esqueletos de meyo corpo, e com coroas na cabeça, entre os quaes se admirava huma excellente tarja com esta inscripção da Sagrada Escritura. Exaltas me de portis mortis. PSalm. 9, 13 (Monumento 1751, 24).

Nas Exéquias de Dona Maria I (1734-1816), na Capela Mor da Matriz de Tiradentes, Manoel Victor de Jesus (1760?-1828) concebeu um monumental mausoléu, descrito em detalhes na Gazeta do Rio de Janeiro de 06/06/1816. A tumba foi montada no centro da capela mor, com oito metros de altura, uma forma quadrada em quatro degraus, o ultimo piramidal com uma almofada de veludo preto, com franjas em ouro e prata, onde se assentava um cetro e uma coroa. Em cada ângulo do quadrado havia quatro colunas gregas sustentando uma cornija com relevos, entre as quais pendiam festões de pano preto com galões e borlas de ouro. Ladeava as colunas quatro esqueletos trazendo nas mãos um lenço em sinal de pranto. Cobria o mausoléu um baldaquim fixado no florão central do forro da capela mor e dele pendiam cortinas negras que se prendiam nas colunas, ornadas de franjas e galões de ouro. Incenso e lírios completavam o cenário fúnebre (Santos 2015).

Tão importante quanto o aparato visual na elaboração do "maravilhoso" fúnebre é o aparato sonoro e musical, a paisagem sonora do bem morrer. Para Massim (2009, 379) em seu artigo *Imagens, dinamismo sensorial e elaborações retóricas no Brasil colonial*, "o ouvido é a segunda potência sensorial evocada com frequência na cena barroca das cerimônias ltuosas ou alegres do Brasil colonial", pela natureza do som e sua percepção". O som é invisível, não pode ser tocado, mas nos atinge profunda e fisicamente porquanto é vibração. Para Meditsch, citado por Souza (2015, 181), o ouvido é o "sentido hiperestésico por excelência", o que significa dizer que "o organismo é estimulado ininterruptamente pela vibração sonora e reage a ela também ininterruptamente". Os sons presentes em uma paisagem sonora interferem diretamente nos órgãos sensórios colaborando para a constituição de formas de sensibilidade e hábitos. Atuam tanto nos domínios da subjetividade quanto da objetividade, estabelecendo contrapontos "entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente". Nesse sentido, se constitui

[...] em poder invasivo e às vezes incontrolável, [...] envolvente, apaixonante e aterrorizante. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível (Wisnik 1999, 28).

A narrativa de Frei Gervásio do Rosário (1775) acerca das exéquias de Dom João V evidencia a potência sonora na notícia e elaboração do luto:

[...] a comunicação da ltuosa notícia à cidade ignara é realizada por apelos auditivos: o toque dos sinos anuncia a morte do rei, sendo que a "viveza dura" do bronze é mais enfática na comunicação do que as explicações dos discursos: "em casos semelhantes de tanta dor, e tão excessivo pesar, só língua dos de bronze, e vozes de metal podem dizer com viveza dura, o que o sensível, por amortecido, ou desmaiado, não sabe explicar" (Rosário 1755, 4).

Vetor deflagrador de emoções também eram os inflamados sermões dos oradores sacros especialmente contratados para essas ocasiões. Aqui o som do latim era fundamental. Sons impregnados de magia ritual, os quais incluíam, por um lado, uma gama de intensidades e alturas vocais, tal qual a voz grave e monotônica dos oficiantes, a fala em voz baixa, a preocupação com o texto falado, o texto recitado *em secreto* etc. – conjunto de orientações voltadas para coibir exaltações vocais, visando o decoro da liturgia, conforme orientação do Concílio de Trento (Sotuyo 2005, sem número de página). Por outro lado, através da *predica grande* abria-se espaço para o extravasamento verbal, para o estremecimento causado pelo uso do crânio durante os sermões, de homilias realizadas sob o tremeluzir de velas, da arte do “terceiro tom” nas orações, dos elogios fúnebres que buscavam “incitar nos ouvintes ou leitores a preocupação com a morte” (Santos 2016, 70).

A estética da morte barroca criava, assim, todo um cenário audiovisual, onde o ilusório e o inesperado estavam sempre presentes, que explica o uso constante de estampidos, tambores, apitos, clarins, trombetas, tiros de mosquetes e, nos interiores das igrejas, os gêneros musicais fúnebres, dentre os quais avulta-se o *Réquiem*. Na missa de exéquias de D. João V em São João Del Rei, o clima fúnebre e algo etéreo, “num tempo suspenso entre a vida e morte”, foi criado na Igreja, por dois coros, dois rabeções e um cravo (Massim 2009), que se encarregaram de realizar o *Réquiem*. Conta a Gazeta do Rio de Janeiro em 13 de junho de 1816 (Biblioteca Nacional), que nas exéquias de Dona Maria I, em Tiradentes, a música executada na missa e encomendação teria sido “composta pelo raro engenho do capital Manoel Dias de Oliveira (1735-1813)”.

3. O *Réquiem* de 1816 de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

O gênero *Réquiem* era inicialmente reservado para o Dia de Finados, tendo sido instituído em 998 d.C. pela doutrina de São Tomás de Aquino (1225-1274) acerca do Purgatório. Do cantochão às experiências polifônicas, elaborado em todos os estilos, o *Réquiem* acompanhou a história da música até os dias atuais. O site *Welcome to the Requiem Survey*⁴, por exemplo, traz mais de 5.000 exemplares deste gênero, compostos desde a Idade Média até os dias atuais por mais de 3.100 compositores. A partir do Romantismo, o *Réquiem* afasta-se do caráter litúrgico para assumir proporções monumentais em termos de estruturação formal, instrumental e vocal, acompanhando o esplendor da arquitetura efêmera, como exemplificado abaixo, na Figura 4.

⁴ <http://www.requiemsurvey.org/composers.php>

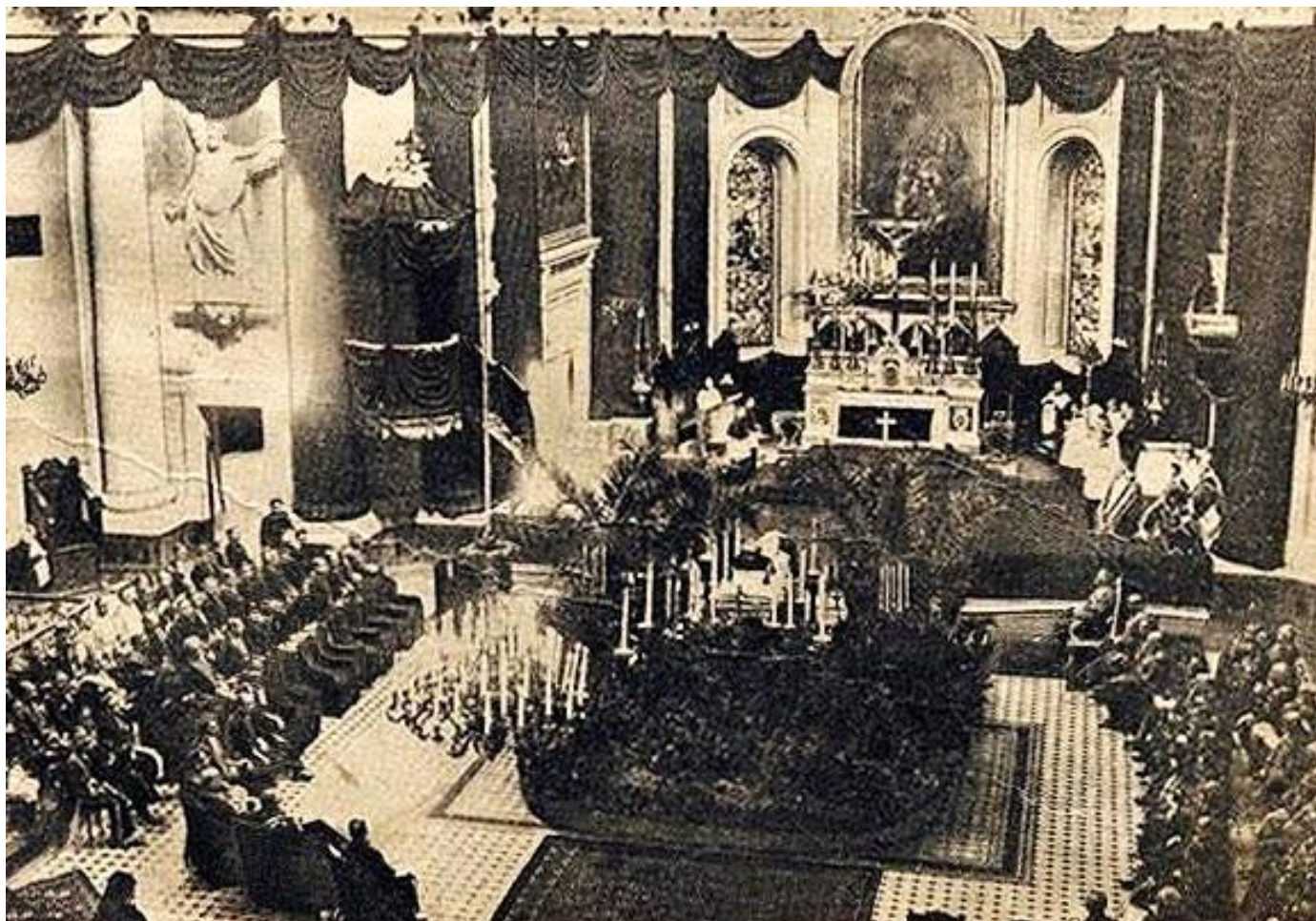


Figura 4 - Missa de *Réquiem* para o Arquiduque Franz Ferdinand (1863-1914) da Áustria na Catedral de São Petersburg, publicado em um jornal russo (1914) ⁵.

Em 22 de março de 1816, falece a Rainha Dona Maria I (1734-1816), mãe de D. João VI (1767-1826), no convento de Nossa Senhora do Carmo, aos 81 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro. Após as cerimônias fúnebres, seu corpo foi sepultado no Convento da Ajuda, também no Rio de Janeiro. Em 1821, após o retorno da Família Real para Portugal, seus restos mortais foram trasladados para Lisboa e sepultado em um mausoléu na Basílica da Estrela, igreja que ela mesma mandou erguer. Um mês depois, em 22 de abril, as Exéquias em sua memória foram celebradas solenemente na Capela Real, com uma *Missa de Réquiem* e um *Ofício de Defuntos*, ambos compostos e regidos por Marcos Portugal. Para essa mesma ocasião, a Venerável Ordem Terceira do Carmo também comissionou a José Maurício uma *Missa de Mortos* (CPM 185) e um *Ofício de Defuntos* (CPM 186), para com uma cerimônia fúnebre própria em honra de Rainha D. Maria I.

Dentre os inúmeros *Réquiens* escritos ao longo dos tempos, o de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), composto em 1816, pode, sem dúvida, ser colocado junto às grandes realizações do gênero. Trata-se de uma obra soberba, profundamente dramática e de manufatura que revela um compositor em plena maturidade e domínio da linguagem. "Uma das mais belas páginas da música brasileira neste gênero", como bem o qualificou Mattos (1997, 22), "bem orquestrada, progressista e com passagens virtuosísticas de grande expressividade para solo vocal". O *Réquiem* de 1816 vincula-se ao *Ofício dos Mortos* (1816), tanto pelo critério da funcionalidade e encadernação em conjunto, quanto, no dizer de Figueiredo (1999,

⁵ Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Bulla-Ferdinant.jpg>

107), pela "utilização de motivos temáticos iguais em ambas as obras", o que no seu entender, coloca "a questão se um estudo sobre o *Réquiem* pode ser feito isoladamente".

Composto para coro misto a quatro vozes, um quarteto solista e orquestra, o *Réquiem* de 1816 oferece uma escrita homofônica, restringindo a escrita contrapontística ao *Kyrie*. A proximidade do *Réquiem* de José Maurício com o de W. A. Mozart (1756-1791) é evidenciada já na escuta em função do *pathos* da obra, pelo reconhecimento de material temático, questão apontada por Mattos (1970) e Tacuchian (1991). Rodrigues (2015) demonstra que o tema do *Kyrie* do *Réquiem de 1816* apresenta grande semelhança com o *Kyrie* da obra homônima de Mozart. Aponta, dentre outras, a similaridade entre os baixos que iniciam as duas obras (Figura 5.):



Figura 5 - Fonte: Rodrigues (2015, sem número de página)

Trata-se de apropriação outrora apreendida com reserva por musicólogos e críticos, mas que hoje encontra respaldo tanto pela revisão da função autor, quanto pela revitalização dos estudos de retórica e pelas teorias da *inter* e da *transtextualidade*. Como diz Machado Neto (2017, 41), é a "glosa de ideias de estruturas diferentes [...] que formam sentidos alterados", os quais "se tornam estruturas complexas de significação, porque, ao mesmo tempo em que mantém elementos do original, não tem mais o sentido original"; ressignificações que se ampliam quando envolvem as tópicas e suas inúmeras possibilidades de relações com novos contextos. Complementando com o pensamento de Bakhtin, citado por Souza e Clímaco (2003), considera-se o *Réquiem* como um gênero discursivo ou um enunciado característico de um campo de atuação social, o qual passa a ser "atualizado" e ressignificado por intermédio da interação com outros enunciados. Não perde suas características estilísticas básicas, mas, consoante sua condição sócio histórica, ganha novas feições relacionadas à situação imediata com a qual interage. Nessa perspectiva, torna-se uma "forma típica de enunciado", um "enunciado típico" relativamente estável e compartilhado por um determinado grupo social.

Assim é que para ser Mestre de Capela em terras luso-brasileiras, à sombra dos séculos XVII e XVIII e parte do XIX, era fundamental o domínio da arte de mover os afetos. Para Soares (2014, sem número de página), "o objetivo do compositor era mover as paixões do ouvinte" e, José Maurício, consciente da eficácia dos procedimentos retóricos para fins estéticos e de comunicação, empregou tais artifícios em suas composições. José Maurício possuía conhecimentos sólidos dos princípios de retórica, parte deles adquiridos sob a orientação de Manuel Inácio Silva Alvarenga (1749-1814) – Bacharel em Direito Canônico pela Universidade de Coimbra e um dos melhores e mais fecundos poetas do Arcadismo mineiro.

Almeida e Machado Neto (2015), com base em McClelland (2014), detectam a presença de tópicas advindas da música teatral em obras fúnebres (*ombra* e *tempesta*), como representações de morte e do

sobrenatural, através do que, nas suas palavras, “contextualizam os temores, medos, incertezas e inquietações do homem diante da morte”.

Para McClelland (2012), o ambiente sacro possui um diferente tipo de natureza sobrenatural, mas que pode ser evidenciado em narrativas bíblicas usadas em oratórios e ocorrendo, também, “[...] nas áreas mais penitenciais da liturgia, e especialmente nos Réquiens, onde o suplicante é convidado a refletir sobre aquele que é, certamente, o maior evento sobrenatural de todos, o Julgamento Final”. Destarte, a *ombra* seria o estilo ao qual os compositores poderiam recorrer para representar o sobrenatural. [...]. Por sua referência à morte, ao inferno e ao Julgamento Final, os Réquiens apresentam, por conseguinte, um ambiente propício para passagens de *ombra* e *tempesta*, tal como observado por McClelland (2014) no *Dies irae* e no *Confutatis* do Réquiem de Mozart” (Almeida; Machado Neto 2015).

Nesse sentido, Almeida e Machado Neto (2015) apresentam uma tabela com síntese das características musicais de *ombra* e *tempesta*, a qual tomei a liberdade de fazer uso, adaptada aqui ao Introito – *Requiem Aeternam*, onde é possível identificar como tópica principal a *ombra* e algumas incidências que remetem à *tempesta*.

Introito – <i>Requiem Aeternam</i>		
	<i>Ombra</i>	<i>Tempesta</i>
Geral	No Réquiem de 1816 o estilo é “sombrio” e “sustentando”.	Poucos elementos de <i>tempesta</i> , ou seja, de um estilo “agitado, declamatório, tempestuoso”
Andamento	“Lento ou moderado” como no <i>Larghetto sostenuto</i> do Introito	
Tonalidade	“Tonalidades em bemol (especialmente as menores)”: Ré menor no Réquiem de 1816.	“Principalmente tonalidades menores, especialmente Ré menor” como no Réquiem de 1816.
Harmonia	“Progressões surpresas” como no compasso 3 do Introito (V m - Vm6 - VII m - I7); “cromática” nos compassos 37 a 41, simultaneamente com pedal no baixo; ou com acordes de II7, IV7, IV6m, I7 em vários compassos; uso de tríades e ocasionalmente o <i>fabordão</i> .	
Melodia	“Intervalos curtos” como no Introito do Réquiem de 1816, organizadas predominantemente em graus conjuntos e por desenhos descendentes como nos compassos 1 e 2 e compassos 3 a 6 do Introito (Ver Figura 7 e 8)	
Baixo	“Tetracorde menor descendente como no compasso 7 do Introito (Ver Figura 9); “uso de notas repetidas” e pedal como nos compassos 36 a 38 (Ver Figura 10).	“Notas repetidas, pedais inclusive em <i>tremolo</i> ”. No Introito, se sobressai o uso frequente de <i>tremolo</i> nos tímpanos como nos compassos, ou <i>tremolo</i> nas violas como nos compassos 12 a 15 (Ver Figura 11).
Figuração	Efeitos de <i>tremolo</i> nas cordas como nos compassos 39 a 41 às vezes uso de escalas ascendentes e descendentes	Efeitos de <i>tremolo</i> , notas repetidas
Ritmo	Ritmo solene frequentemente usando valores longos; pausas frequentes na instrumentação algumas vezes levando ao aniquilamento do som como nos compassos finais do Introito, compassos 43 a 46 (Ver Figura 12)	
Textura	“Contrastes expressivos” como se dá no Introito entre a Seção A (compassos 1 ao 11) e Seção B (compassos 12 a 23), densa, com linhas por vezes linhas dobradas em oitavas.	Orquestração em <i>tutti</i> , mas com linhas frequentemente dobradas em oitavas
Dinâmica	Contrastes expressivos, ataques repentinos, efeitos de <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> , silêncios geradores de expectativa.	

Instrumentação

Tessitura baixa, timbre escuro,

Escrita principalmente para cordas, *tutti* envolvendo instrumentos de sopro metais e tímpanos.

Figura 6 - *Ombra e tempesta* no Introito do Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia – *Requiem Aeternam*.

Musical score for Viola I, Viola II, Violoncello, and Contrabaixo. The score shows a descending melodic motif in measures 1 and 3 across all instruments. Dynamics include piano (p) and 'Violoncellos somente' and 'Contrabaixo' markings.

Figura 7 - Construção melódica com motivo descendente nos compassos 1 e 3 nas cordas.

Vocal score for soprano and bass. It shows four staves of music with lyrics: "et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is,". Dynamics range from forte (f) to piano (p).

Figura 8 - Movimento melódico descendente nos compassos 8 a 11 no soprano e baixo.

Musical score for Red. (Reduction) showing a descending minor tetrachord in measure 7.

Figura 9 - Tetracorde menor descendente no Compasso 7

The image displays a musical score for the Bass part, spanning measures 36 to 38. It consists of six staves. The first five staves are for the right hand, and the sixth is for the left hand. Each staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). A *cresc* (crescendo) marking is placed below each staff, with a wedge-shaped line indicating the increase in volume. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom of the page features Roman numeral chord symbols: *I^m* 15^{av}, *VII^m* 25^{av}, *II^m* 15^{av}, *I^v* 25^{av}, and *IV^m* 15^{av}.

Figura 10 - Baixo com notas repetidas nos compassos 36 a 38.

13

Fl. I, II *f*

Cl. I, II *f* *p* *solo*

Fag. I, II *p*

Cor. I, II *f*

Timp. *f*

S. *f* *soli p*
Te de-cet hym - nus De - us in Zi - on, et ti - bi red-de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex-

A. *f* *soli p*
Te de-cet hym - nus De - us in Zi - on, et ti - bi red-de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex-

T. *f* *soli p*
Te de-cet hym - nus De - us in Zi - on, et ti - bi red-de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex-

B. *f* *soli p*
Te de-cet hym - nus De - us in Zi - on, et ti - bi red-de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex-

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Va. I *f* *p*

Va. II *f* *p*

Vc. *f*

Cb. *f*

Figura 11 - Tremolo nas violas nos compassos 12 a 15 (os 4 primeiros do trecho)

The image displays a musical score for measures 43 to 46. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Fl. I, II; Cl. I, II; Fag. I, II; Cor. I, II; Timp.; S. (Soprano); A. (Alto); T. (Tenor); B. (Bass); VI. I; VI. II; Va. I; Va. II; Ve.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score shows a gradual decrease in volume, indicated by dynamic markings: *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The vocal parts (S., A., T., B.) have the syllable "- is." written below their staves. The instrumental parts feature various melodic lines, some with slurs and ties, and some with specific articulation marks like accents.

Figura 12 - Aniquilamento do som nos compassos 43 a 46.

Pensando o *Réquiem* de 2016 como narrativa sonora dramática, determinados aspectos da *Teoria da Entonação* de Asáfief, citado por Cavini (2005, 215), são interessantes para, em associação à teoria das tópicas, estabelecer a unidade de significação da obra. Trata-se de uma "dramaturgia musical", pensada como "sistema de meios expressivos e procedimentos", cujas bases são as "leis do drama", ou seja, "a presença de um centro de conflito claramente definido que se descobre na luta das distintas forças de ação" e "uma determinada sequência das etapas no desenvolvimento da ideia dramática: exposição –

trama – desenvolvimento – culminação – conclusão”. No caso do *Réquiem* de 2016, é possível verificar por meio do texto litúrgico e de recursos e estilos retóricos, três pontos norteadores da dramaturgia musical: o temor do homem perante o Juízo Final, as súplicas por redenção e o sentimento de arrebatamento perante a divindade. Organizei esse “roteiro” através de três agregados expressivos que aglutinam as dez seções do *Réquiem*, apresentados na forma ABA’/ CDE / FGHI, conforme roteiro apresentado na tabela abaixo (Fig. 13).

A. <i>Introitus: Requiem aeternam</i>	Temor	Ênfase na <i>ombra</i>
B. <i>Kyrie eleison</i>	Dor	
A'. <i>Graduale: Requiem aeternam</i>	Súplica	
C. <i>Sequentia: Dies irae</i>	Temor	Alternância <i>tempesta</i> e <i>ombra</i>
D. <i>Sequentia: Ingemisco</i>	Fúria	
E. <i>Sequentia: Inter oves</i>	Reflexão Contemplação	
F. <i>Offertorium: Domine, Jesu</i>	Redenção	Alternância <i>tempesta</i> , <i>ombra</i> , <i>tempesta</i>
G. <i>Agnus Dei</i>	Júbilo	
H. <i>Sanctus, Benedictus</i>	Contemplação	
I. <i>Communion: Lux Aeternam</i>	Arrebatamento	

Figura 13 - Roteiro da dramaturgia musical do *Réquiem* de 2016 de José Maurício Nunes Garcia.

José Maurício inicia o *Réquiem* de 1816 em Ré m, com acentuada carga dramática anunciando o *pathos* geral da obra: temor perante o Juízo Final e súplica, evidenciando em quase toda a seção uma ambientação sombria que remete à *ombra*. Esse Introito conduz, surpreendentemente ao meu ver, ao momento de maior tensão da obra – o *Kyrie*. Em *fugatto*, textura rara em José Maurício Nunes Garcia, o *Kyrie* – com seu texto “Senhor tende piedade de nós” -, mais do que uma súplica é um “grito”: um pedido desesperado de clemência ao Divino. Depois dessa liberação de energia, José Maurício volta, no Gradual, ao rogo por salvação e descanso eterno, intensificado com a introdução de um solo do soprano, alternado com solo do baixo e quarteto vocal, somado, ainda, ao *tutti* coral e orquestral.

Da quarta a sexta seção, o argumento apresentado é desenvolvido em três estrofes do hino *Dies irae*: Sequências *Dies irae*, *Ingemisco* e *Inter oves*. Trata-se de seções que abrandam as características de *ombra* e acentuam os predicados de *tempesta*. *Dies irae* inicia-se em andamento rápido, com o coro e orquestra em *tutti*, seguido de solos altamente virtuosísticos por parte do contratenor, tenor e do quarteto vocal, conduzindo a um *tutti* grandioso. A dramaturgia musical segue para o *Ingemisco* (em português, suspiro). Um “suspiro” curioso: âmbito melódico expandido e uma virtuosidade de matiz algo romântico. *Inter oves* retoma o andamento inicial, com o toque sombrio se alternando com momentos de leveza: uma quebra no discurso conduzindo a um *Domine Jesu* magnífico, que traz um estranhamento, uma aspereza, conferida pela contraposição de registros muito graves e muito agudos. O *Domine Jesu*, constituído por um solo de barítono, abertamente operístico, inclui um *Libera me* cantado pelo coro, em diminuendo e crescendo, levando a uma explosão de júbilo, de caráter marcial (*tempesta*), seguido de um interlúdio instrumental relativamente longo que leva à seção final – o *Lux Aeternam*: aqui a alma, frente à glória de Deus, é ofuscada pela revelação da Luz enquanto única possibilidade de salvação.

4. Para encerrar

José Maurício Nunes Garcia viveu uma época de mudanças políticas, sociais e culturais, e sua obra expressa tais transformações, materializando, em termos de estilo e fatura, especificamente no *Réquiem* de 1816, configurações que fazem o estilo galante de gosto *italianizante* dialogar com formulações clássicas de caráter mais severo. De certa forma, essa eleição causa espécie quando se pensa no “lugar de fala”

ocupado por Nunes Garcia – Mestre da Real Capela – no contexto da corte joanina, que, à época, ostentava um gosto afeito ao estilo operístico italiano.

Sem cair no estereótipo do músico mulato brasileiro preterido pelo músico branco e europeu (uma reedição tropical do construto romântico da rivalidade entre um “artista-herói” e um “rival-vilão”); sem desconhecer as teorias sobre o mulatismo musical nos “processos de canonização do padre José Maurício pela historiografia musical”, para usar os termos de Machado Neto (2012, 287); sem ignorar as narrativas divergentes sobre o “lugar de fala” ocupado pelo padre nos últimos anos de sua vida; e, levando em conta que a escrita da história não condiz, necessariamente, a um passado “real”, cabe aqui uma breve reflexão sobre as relações profissionais estabelecidas entre José Maurício e Marcos Portugal e o lugar do *Réquiem* de 1816 neste cenário.

De um lado, conforme Hazan (2012, 181-196), situam-se narrativas que trazem em seu bojo concepções sobre “mestiçagem e inferioridade” e sobre “mestiçagem e branqueamento”; a primeira delas, centrada no ideal da raça alemã como paradigma civilizatório, foi defendida por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Alfredo D'Escragnon Taunay (1843-1899), com a posterior colaboração de Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920); a segunda concepção, centrada no “branqueamento da aparência e dos costumes” – foi defendida por Manuel de Oliveira Lima (1867-1928). Ambas evidenciam, na exaltação dos clássicos alemães, a construção de um projeto de civilização onde “música e raça guardavam uma relação metafórica na imaginação germanófila” desses intelectuais. Na sequência, instala-se a “invenção da mestiçagem” como vetor para a construção de uma brasilidade positiva, com base no discurso de Gilberto Freyre (1893-1945) sobre o “luso-tropicalismo” e sua visão de democracia racial, e nas ideias de Mário de Andrade (1893-1945) sobre o modernismo e nacionalismo musical. No âmbito da musicologia brasileira, a modinha será o ponto de convergência entre os universos teóricos de Freyre e Andrade, para estabelecer a conexão entre José Maurício e a brasilidade imaginada por Andrade e seus seguidores - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), Bruno Kiefer (1923-1987) e Cleofe Person de Mattos (1913-2002). Como diz Hazan (2012, 198-200), com esses atores “o modernismo musical nacionalista descobriu as suas raízes e na memória de José Maurício encontraram uma de suas mais fortes razões de ser”. De maneira geral, circundando o intento nacionalista, a narrativa romântica da rivalidade entre José Maurício e Marcos Portugal é mantida, e mesmo reforçada, até finais do século XX. Situação interpretada com propriedade por Hazan (2008, p.8), não como mera confrontação entre dois músicos, mas resultante “da cadeia de binarismos que estes compositores parecem personificar: Brasil e Portugal, Colônia e Metrópole, Nacionalismo e Antilusitanismo”.

De outro lado, no século XXI, a narrativa tradicional em torno das figuras de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal – mitos, equívocos, preconceitos –, começa a ser desconstruída nos dois lados do Atlântico, levada a cabo pelo CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) e, sobretudo, pelo CARAVELAS – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira: Cranmer (2012; 2009), Marques (2005; 2012), Bernardes (2002; 2012), Goldberg (2006); Machado Neto (2012); Vermes (2000) e por outros pesquisadores como Magaldi (2005), Hazan (2012; 2019). Almeida (2011, 194-199) alarga a discussão através da análise de documentação que aponta para uma situação social e profissional mais efetiva de Nunes Garcia no âmbito da corte joanina, nos últimos anos de sua vida, em comparação com as atividades de seu hipotético rival, Marcos Portugal. Ressalta, por exemplo, que o nome do compositor português não aparece como Mestre de Capela nos *Almanaques do Rio de Janeiro* para anos de 1811, 1816, 1817, 1824 e 1827 (Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para os anos de 1965, 1966,

1968, 1969, 1973), assim constando somente no *Almanaque* de 1829 e nos documentos oficiais da Capela Real publicados na Gazeta do Rio de Janeiro. Almeida (2011, 194-199) também não considera como “prova cabal” as notícias da Gazeta que dão conta de “uma forte predominância do compositor português apresentando suas obras e regendo a Capela nos aniversários, nascimentos, casamentos dos membros da Família Real”. Apresenta, como contraponto, as *Memórias do Padre Perereca*, que forneceria indícios de que em eventos do Senado da Câmara do Rio de Janeiro, José Maurício aparece como diretor artístico.

Muito embora Nunes Garcia tenha permanecido oficialmente no cargo de Mestre da Real Capela até sua morte, há de se considerar que à época da composição do *Réquiem* de 1816, o padre não era o único responsável pela Capela e nem sempre conduzia cerimônias significativas em termos da sacralização do poder real, como no caso das Exéquias de D. Maria I. Trata-se do declínio da influência de Nunes Garcia na música da corte? Na verdade, não há um *corpus* documental suficientemente robusto para apoiar com segurança uma ou outra narrativa. É conveniente, pois, relativizar o discurso historiográfico, tendo em mente que histórias são construídas a partir de “cacos” do passado e o historiador trabalha na fronteira entre passado e presente; sua perspectiva analítica é construída a partir dos “lugares de fala” (ou espaços de performance) que ocupa (Certeau 2011).

A celebração oficial das exéquias de Dona Maria I, em 22 de abril de 1816, com a presença de D. João VI, se deu na Capela Real com *Missa de Réquiem* e *Ofício de Defuntos*, compostos e regidos por Marcos Portugal. Uma circunstância de grande relevância para o contexto monárquico, uma vez que o “saimento” de um rei ou de uma rainha era tão significativo quanto a sua coroação, posto reafirmar a legitimidade e importância da casa reinante. Nunes Garcia, de seu lado, foi comissionado pela Ordem Terceira do Carmo para compor e realizar música de mesmo gênero para a cerimônia fúnebre da Ordem em honra da Rainha morta. Nesse caso específico, conforme a teoria sócio retórica de Carolina Miller (1994), houve um sensível deslocamento do “espaço de performance” ou da “situação retórica” de José Maurício no âmbito da corte, com reverberações no seu *Réquiem* de 1816. Mesmo não abrindo mão de dispositivos retóricos teatrais, José Maurício optou nesta *Missa Fúnebre* por uma poética mais sóbria, talvez mais afeita à sua índole reservada.

Para José Maurício, forjado que fora nos espaços e ritos do catolicismo tridentino, nada mais natural, portanto, do que compor uma obra que se distanciou significativamente do *Réquiem* composto por Marcos Portugal. Enquanto o espaço de performance e recepção do *Réquiem* de Portugal foi o ambiente aristocrático da corte, com as pressões inerentes aos seus hábitos de escuta e preferências, o de José Maurício foi outro: a Venerável Ordem Terceira do Carmo, não avessa ao fausto dos tempos, mas austera por herança – oração e silêncio – sempre atenta aos ritos da Boa Morte: "Quem teme o Senhor sentir-se-á bem no instante derradeiro, no dia de sua morte será abençoado"(Eclo 1,13).

4. Referências

Almeida, Ágata Yozhiyoka; Machado Neto, Diósnio. 2015. “Dies irae: tempesta e sombra em missas de réquiem luso-brasileiras”. *Anais XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*: Vitória.

Balandier, Georges. 1982. *O poder em cena*. Brasília: Editora UnB.

- Bernardes, Ricardo. 2002. *Música no Brasil nos séculos XVIII e XIX*. 1. Rio de Janeiro: Funarte.
- Cardoso, Lino de Almeida. 2011. *O Som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)* São Paulo: Ed. do Autor (Edição para Kindle).
- Cavini, Maristela Pinheiro. 2005. "A morte e o sentimento místico humano: dramaturgias musicais contidas no réquiem de Mozart". *Anais III fórum de pesquisa científica em arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- Certeau, M. 2011. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense.
- Couto, Anabela Galhardo. 1992. "A Paixão do Excesso". *VII Congresso Internacional. A Festa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII.
- Damatta, Roberto. 1990. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. 1989. Lisboa: Editorial Presença.
- Duarte, Cláudio Monteiro. 2014. "Memento Mori: Práticas Funerárias e Arte Sacra na Cultura Barroca". In *e-hum Revista Científica das áreas de Humanidades do Centro Universitário de Belo Horizonte* 7 (2).
- Gazeta do Rio De Janeiro. [13/06/]1816 *Quarta Feira*. Disponível em Biblioteca Nacional.
- Geertz, Clifford. 1991. *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.
- Figueiredo, Carlos Alberto 1999. "O Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia: A trajetória documental de uma obra". *Cadernos de Colóquio*. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/16/3256>.
- Figueiredo, Carlos Alberto. 2017. "José Maurício Nunes (Rio de Janeiro, 22/9/1767 – Rio de Janeiro, 18/4/1830)". *Dicionário Biográfico Caravelas*. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em www.caravelas.com.pt.
- Figueiredo, Carlos Alberto 2017. *Ensaio. Padre José Maurício: 250 anos*. Disponível em <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=55>.
- Gomes Neto, André F. 2015. "A Arte Efémera no tempo de D. João V - Da efemeridade para a perpetuação?". *IV EJIHM 2015 Porto / IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna / IV International Meeting of Young Researchers in Early Modern History*.
- Hazan, Marcelo Campos. 2012. "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: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hazan, Marcelo Campos. 2008. "José Maurício, Marcos Portugal e a sonata de Haydn: desconstruindo o mito". In *Brasílica – Revista semestral da Academia Brasileira de Música* 28. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Disponível em www.academia.edu/38201683/2008 - José Maurício, acesso em 25-07-2019.
- Machado Neto, Diósnio. 2017. "A Arte do Bem Morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4/1.
- Machado Neto, Diósnio. 2012. "O 'mulatismo musical': processos de canonização na historiografia musical brasileira". In Santos, Maria do Rosário Girão; Lessa, Elisa Maria (orgs.). *Música, Discurso e Poder*. Braga: Universidade do Minho.

- Maffesoli, Michel. 1996. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes.
- Marques, António Jorge. 2005. *D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian period*. Disponível em <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/marques.pdf>.
- Massim, Mariana. 2009. "Imagens, dinamismo sensorial e elaborações retóricas no Brasil colonial". *Interam. J. Psychol* 43 (2). Porto Alegre.
- Mattos, Cleofe Person de. 1997. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Fundação Biblioteca Nacional.
- Meditsh, Eduardo. 1999. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo rádio jornalismo*. Coimbra: Minerva.
- Miller, Carolyn. 1994. *Genre as Social Action*. *Quarterly Journal of Speech* 70.
- MONUMENTO / do/ Agradecimento/ Tributo da Veneraçam/ Obelisco Funeral do Obsequio. RELAÇAM FIEL das Reaes Exéquias./ que à defunta Magestade/ do Fidelíssimo e augustissimo Rey o senhor/ D. JOÃO V/ dedicou/ o Doutor Mathias/ Antonio Salgado/ Vigário Collado da Matriz de N. Senhora do Pi-/lar da Villa de S. João del Rey, etc". Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1751.
- Pereira, João Castel-Branco. 1989. "Entrada Arte Efémera". In Pereira, José Fernandes (dir.), Pereira, Paulo (coord.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- Perez, Lea Freiras. 2002. "Antropologia das Efervescências Coletivas". In: Passos, Mauro (Org.) *A Festa na Vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes.
- Reis, J. C. 2014. *História & teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Rodrigo, Lutero. 2015. "Perguntas e respostas sobre um moteto do Padre José Maurício". In: *ANAIS do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*: Vitória.
- Rosário, G. 1755. *Gemidos seráficos, demonstrações sentidas, e obséquios dolorosos nas exéquias funerais, que pela morte do fidelíssimo D. João V fez celebrar nos conventos da Província de Santo Antonio do Brasil, entre Bahia e Pernambuco, etc*. Lisboa, Portugal: Oficina de Francisco da Silva.
- Rubio, Graciela; Alvarado, Miguel. "La Romántica Estulticia o El Barroco Introyectado. Notas sobre la urgencia de los poetas héroe en José Victorino Lastarria". In: *Hispania Nova. Revista de História Contemporânea* 4. Chile: Universidad de Playa Ancha.
- Santos, Clara Braz dos. 2016. "As cerimônias fúnebres no Brasil colonial: ponto de vista historiográfico e descrições dos séculos XVII e XVIII". In: *Temporalidades – Revista de História*, 22 (8) 3.
- Santos, Olinto Rodrigues. 2015. *As exéquias de Dona Maria I na Matriz de Santo Antônio de Tiradentes-MG*. Tiradentes: Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes.
- Soares, Eliel Almeida. 2014. "Figuras retóricas no *Domine Jesu* de José Maurício Nunes Garcia". In: *ANAIS do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo.
- Sobral, Luciana Onety da Gama. 2015. "Quando os Grandes Morrem: vida exemplar e culto a memória da morte de monarcas e prelados". In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios*. Florianópolis.
- Sotuyo, Pablo Blanco. 2005. *Elementos "Teatrais" na liturgia do Tríduo Sacro da Semana Santa tridentina*.

- Souza, Ana Guiomar R. 2015. *Villa Boa de Goyaz: uma outra história contada em prosa, versos e sons*. Uberlândia: ArtCultura 17 (30) 179-197.
- Souza, Ana Guiomar R; Climaco, Magda de Miranda. 2013. "Música, gênero e retórica: uma abordagem interdisciplinar nos estudos musicológicos". *Pensar a Música: Congresso Musical de Guimarães 2012*. Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães / Fundação Cidade de Guimarães.
- Souza, Iara Lis Carvalho. 2001. "Liturgia Real: entre a permanência e o efêmero". In: Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. 2. São Paulo: Hucitec / Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp / Imprensa Oficial.
- Skrine, Peter. 1987. "Era barroca: a exuberância e a angústia". *O Barroco* 15 (11). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Wisnik, José Miguel. 1999. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vermes, Mônica. 2016. "A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República". In: *X Encontro De Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música.