

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

PEDRO RAZZANTE VACCARI

O NEGRO E A MÚSICA NOS TRÓPICOS:
O EMBRANQUECIMENTO HISTÓRICO DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES
GARCIA

SÃO PAULO,
2021

PEDRO RAZZANTE VACCARI

**O NEGRO E A MÚSICA NOS TRÓPICOS:
O EMBRANQUECIMENTO HISTÓRICO DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES
GARCIA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Área de concentração: Música. Subárea de concentração: Música, Epistemologia e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr

**SÃO PAULO,
2021**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V114n Vaccari, Pedro Razzante, 1983-
O negro e a música nos trópicos : o embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia / Pedro Razzante Vaccari. - São Paulo, 2021.
236 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéa Machado Kerr
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - Aspectos sociais. 2. Compositores. 3. Músicos negros. 4. Etnomusicologia. 5. Eugenia. I. Kerr, Dorotéa Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.0305

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

PEDRO RAZZANTE VACCARI

**O NEGRO E A MÚSICA NOS TRÓPICOS:
O EMBRANQUECIMENTO HISTÓRICO DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES
GARCIA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Área de concentração: Música. Subárea de concentração: Música, Epistemologia e Cultura.

Data de aprovação: __/__/____

Presidente da banca:

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Banca examinadora:

Prof. Dr. Anderson José Machado de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Profa. Dra. Gisela Pupo Nogueira
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Ynaê Lopes dos Santos
Universidade Federal Fluminense - UFF

À minha filha, Taila, minha maior conquista.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Wilson Roberto Vaccari, que nos deixou tão cedo, por todo aprendizado.

À minha mãe, pela vida e cuidados todos.

A todas as negras e negros, do Brasil e do mundo.

À minha orientadora, Dorotéa Kerr, pela confiança e direcionamento.

Ao professor Fábio Miguel, da Unesp, negro, falecido em fevereiro deste ano.

À professora Gisela, pela prontidão e apoio.

Ao professor Carlos Eduardo, pelo trabalho e disponibilidade.

Ao professor Anderson, pela receptividade e trabalho sobre o padre José Maurício.

À professora Ynaê, pela pronta disponibilidade e disposição, em sua trajetória tão forte.

Ao meu irmão, Ulisses, intelectual, filósofo e desbravador de mares.

Aos meus tios, Vera e Valeriano, por todo apoio e carinho.

À minha namorada, Laila Corrêa e Silva, historiadora social da cultura, pelo apoio e discussões.

À minha amiga e aluna, Maria Ambrosina Firmino, negra, batalhadora incansável e amizade em todas as horas.

À memória do padre José Maurício Nunes Garcia, maior nome de nossa música colonial.

Beijo a mão que me condena, padre José Maurício Nunes Garcia

Bai-jo a mão que me con-de-na a ser sem-pre
des-gra-ça-do o-be-de-ço ao meu des-ti-no res-
pei-to o-po-der do fa-do *All^o* Que eu a-mo tan-to sem ser a-
ma-do sou in-fe-liz sou des-gra-ça-do Que eu a-mo tan-to
sem ser a-ma-do sou in-fe-liz sou des-gra-ça-do
Que eu a-mo tan-to sem ser a-ma-do sou in-fe-liz
sou des-gra-ça-do Que eu a-mo tan-to sem ser a-
ma-do sou in-fe-liz sou des-gra-ça-do
sou in-fe-liz *(sic)* sou des-gra-ça-do!

Beijo a mão que me condena
A ser sempre desgraçado;
Obedeço ao meu destino,
Respeito o poder do fado.

Fonte: ANDRADE, 1930, p. 78.

RESUMO

A questão concernente deste trabalho é a análise, sob o viés antropológico, da historiografia a respeito do compositor negro padre José Maurício Nunes Garcia, desde o primeiro documento sobre ele, datado de 1836, assinado por Manoel de Araujo Porto-Alegre. A análise segue considerando uma biografia manuscrita anônima de 1897, e adentrando o século XX com Taunay, Renato Almeida, Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima, Luiz Heitor, Bruno Kiefer, Vasco Mariz, Mauro Gama, Cleofe Person de Mattos e alcançando o século XXI, onde uma nova geração de musicólogos, como Marcelo Hazan e Marc Hertzman, efetivamente investigaram a música de José Maurício sob uma perspectiva racial, antropológica e abrangendo outras áreas do conhecimento, como a biologia e a sociologia, especialmente Hazan. Dentro dessa análise crítica, verificou-se que houve, senão um deliberado e consciente processo de embranquecimento histórico, por meio da iconografia e da narrativa histórica que tentou se perpetuar sobre o padre-compositor, pelo menos um anseio de grande parte da musicologia dos séculos XIX e XX, de torná-lo protótipo de mestiço brasileiro, a fim de alçá-lo como expoente da música colonial situado no nacionalismo da Era Vargas. Esse processo embranquecedor contou com as teorias raciais que haviam se delineado desde a década de 1880 na Europa, e o termo “eugenia” com o significado de “bem nascer”, forjando-se um ambiente propício para a disseminação de ideais científicos e o uso equivocado das ideias de Darwin. As teorias eugenistas como o darwinismo social e a antropologia cultural dariam o escopo necessário para a formação de uma pátria que, de acordo com teóricos como Silvio Romero e Raymundo Nina Rodrigues, em algumas gerações seria “plenamente branca”. Acompanhando essa evolução social e histórica, as biografias sobre o padre Maurício, em maior ou menor grau, procuraram, por meio de iconografia ou uma espécie de revisionismo histórico embranquecedor, converter e transmutar a vida do biografado, alinhando-o cada vez mais com um modelo saturado de gênio caucasiano europeu ocidental. Neto de escravizadas africanas, luta-se até hoje para o reconhecimento de José Maurício enquanto compositor negro, patrimônio nacional, sem os eufemismos que lhe foram emprestados desde o século XIX de “mulato”, “pardo” e “mestiço”, alcunhas que muitas vezes prestam um desserviço à própria condução e aprimoramento da história.

Palavras-chave: Padre José Maurício Nunes Garcia. Embranquecimento. Historiografia. Eugenia. Estigma racial.

ABSTRACT

The problem here defined is to analyze, from the perspective of Anthropology, the historiography that concerns black Brazilian composer father José Maurício Nunes Garcia, since its remote age, that is, in the figure of Manoel de Araújo Porto-Alegre. After this, we passed through an anonymous biography from 1897, and in the following Century we researched the works by Taunay, Renato Almeida, Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima, Luiz Heitor, Bruno Kiefer, Vasco Mariz, Mauro Gama, Cleofe Person de Mattos, reaching XXI Century where a new generation of musicologists, such as Marcelo Hazan and Marc Hertzman, finally proposed to investigate José Maurício's music under a racial survey, based more on Anthropology and gathering other knowledge fields, such as biology and sociology, especially Hazan. Inside this critical analysis, it was verified that happened, if not intentional and conscious historical whitening process, through iconography and historical narrative that was tried to perpetuate about the father-composer, at least a desire of big part of Centuries XIX and XX musicology, for becoming him a Brazilian mestizo prototype, with the aim of raising him as Brazilian Colonial Music symbol of the Era Vargas nationalism of the 1930s. This whitening process would count on racial theories that were delimited themselves since the 1880 in Europe, with the word Eugenics meaning "well born", then, the perfect environment for diffusion of pseudo-scientific ideas and Darwin's misuse was set. The eugenics theories such as social darwinism and cultural anthropology, embraced the movement's needing to a country's development that, with writers such as Silvio Romero and Raymundo Nina Rodrigues, in some generations would be a "completely white" one. Following that historical and social evolution, father Maurício's biographies, in greater or lesser degrees, have searched, through iconography itself or through narrative, a kind of whitening historical revisionism, to change and rewrite Maurício's life, making him even more similar to an old conceived white model of the romantic western European genius. Grandson of African slaves, we struggle until nowadays to reach the Father's recognition as a black composer, part of National Patrimony, without the nicknames that have been lent to him since the 19th century by "mulatto", "brown" and "mestizo", nicknames that often do a disservice to the very conduct and improvement of history.

Keywords: Father José Maurício Nunes Garcia. Whitening. Historiography. Eugenics. Racial stigma.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gravura de Gravelot e Baacheley, capa do livro de Le Cat.....	53
Figura 2 - Crânios de diferentes nações, gravura feita sobre o desenho de Lavater, de 1775-8	58
Figura 3 - Máscara mortuária de José Maurício Nunes Garcia, extraída por Manoel de Araujo Porto-Alegre	59
Figura 4 – José Maurício Nunes Garcia	73
Figura 5 – A redenção de Cam, de Modesto Brocos	75
Figura 6 - Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908)	78
Figura 7 - Machado mais realista, em figura contemporânea	78
Figura 8 - Padre José Maurício, retrato feito por seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr.....	79
Figura 9 - Padre José Maurício Nunes Garcia Lanzelotti, data desconhecida (década de 1970)	79
Figura 10 - José Maurício Nunes Garcia (autor desconhecido)	83
Figura 11 – José Maurício Nunes Garcia tocando para Dom João VI	84
Figura 12 – Retrato na obra de Bruno Kiefer	85
Figura 13 – José Maurício Nunes Garcia, retrato a óleo por seu filho José Maurício Nunes Garcia.....	87
Figura 14 - José Maurício vivido por um negro “puro” no teatro, o ator Paulo Barbosa.....	94
Figura 15 – Padre José Maurício Nunes Garcia: Máscara mortuária, retrato consagrado, retrato feito pelo e retrato de Lanzelotti	98
Figura 16 - Retrato de José Maurício Nunes Garcia ao lado de figuras negras brasileiras ...	101
Figura 17 - Antônio Carlos Gomes (1836-1896), arquivo público: embranquecido.....	131
Figura 18 - Retrato de Mário de Andrade (1927), por Lasar Segall.....	134
Figura 19 - Tantum Ergo de padre José Maurício Nunes Garcia	136
Figura 20 - José Maurício Nunes Garcia.....	139
Figura 21 - José Maurício Nunes Garcia em capa de biografia	140
Figura 22 - Capa de CD da Missa de Nossa Senhora do Carmo	141
Figura 23 - Máscara de Beethoven, tirada em vida do compositor, em 1812	142
Figura 24 - Modinha nº8: No momento da partida	154
Figura 25 - Excerto de Zefiro torna, e l bel tempo rimena, de Monteverdi	163
Figura 26 - Excerto de Zefiro torna, e l bel tempo rimena de Monteverdi.....	164
Figura 27 - Trecho da Modinha Beijo a mão que me condena , de José Maurício Nunes Garcia. Póstuma.....	167

Figura 28 - Trecho de Beijo a mão que me condena	167
Figura 29 - Partitura de Beijo a mão que me condena	169
Figura 30 - A ceremony at the Palace (caricatura inglesa).....	170
Figura 31 - Modinha Marília si não me amas - não me diga a verdade (trecho).....	171
Figura 32 – Trecho de Réquiem , de José Maurício, publicado em 1816	186
Figura 33 - Réquiem de Mozart, primeira edição de 1791	187
Figura 34 - Frase musical de Réquiem de Mozart.....	188
Figura 35 - Frase musical de Réquiem de José Maurício.....	188
Figura 36 - Linha dos baixos no coro no Requiém de Mozart	188
Figura 37 - Linha dos baixos no Requiém de José Maurício	188
Figura 38 - Trecho do Réquiem de Mozart.	189
Figura 39 – Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.....	190
Figura 40 – Trecho do Réquiem de Mozart.....	191
Figura 41 - Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.....	192
Figura 42 - Domingos Caldas Barbosa: embranquecido?	203
Figura 43 - Modinha À sombra daquela faia , de Antônio Galassi (1750-1795), Mestre de Capela da Sé de Braga, Portugal	204
Figura 44 – Modinha Cuidados tristes de Marcos Antônio – pseudônimo de Marcos Portugal (1762-1830) – uso do Baixo de Alberti	205
Figura 45 - Modinha Sonhos, quimeras . Material folclórico.....	207
Figura 46 - Modinha Escuta, formosa Marcia	207
Figura 46 - Modinha Escuta, formosa Marcia	207
Figura 47 – Modinha Marília si me não me amas, não me diga a verdade , de José Maurício Nunes Garcia.....	208
Figura 48 - Moda Se tem outra a quem adora Figura 47 – Modinha Marília si me não me amas, não me diga a verdade , de José Maurício Nunes Garcia.....	208
Figura 48 - Moda Se tem outra a quem adora	209
Figura 49 - Rendimentos do padre José Maurício por toda a sua vida Figura 48 - Moda Se tem outra a quem adora	209
Figura 49 - Rendimentos do padre José Maurício por toda a sua vida.....	216
Figura 49 - Rendimentos do padre José Maurício por toda a sua vida.....	216

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: O NEGRO E A EUGENIA	23
2 O PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: UM EMBRANQUECIMENTO HISTORIOGRÁFICO	50
3 PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E OS “INVENTORES DO BRASIL”: UM EMBRANQUECIMENTO EM PROL DO NACIONALISMO DA DÉCADA DE 1930	102
3.1 Padre José Maurício e a simbologia eugênica: as teorias raciais e o Beethoven negro	126
4 “BEIJO A MÃO QUE ME CONDENA”: O EMBRANQUECIMENTO ESTRUTURAL DO EUROPEÍSMO CAUCASIANO NA OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA	144
4.1 José Maurício e o <i>Word Painting</i>	160
4.2 Teoria musical racista e a modinha de José Maurício	178
4.3 O Réquiem de 1816 e o europeísmo	180
4.4 A modinha como expressão nacional do século XIX: desmistificando a aura de gênio do padre José Maurício Nunes Garcia	195
4.5 O padre José Maurício e sua simbologia: a brasilidade da <i>Modinha</i>	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
José Maurício e o “defeito da cor”	211
A hegemonia do germanismo em José Maurício	213
Conclusão	214
REFERÊNCIAS	219

INTRODUÇÃO

Com esta tese pretendi investigar, amparado na bibliografia descrita abaixo, se houve um – senão deliberado – aparente embranquecimento da figura do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), por parte da musicologia dos séculos XIX e XX, ou seja, desde os primórdios da produção bibliográfica sobre o compositor, até escritos relativamente recentes.

Esse embranquecimento, conforme abordarei a seguir, teria sido respaldado por teorias raciais científicas, entre elas o darwinismo social e a antropologia cultural (SCHWARCZ, 2008¹) – ambas as correntes derivadas de interpretações dos conceitos abordados por Charles Darwin em **A origem das espécies** (DARWIN, 2013), livro publicado originalmente em 1859.

Os objetivos aqui foram mostrar como, por meio de construções de pensamento deterministas, mesmo antes da concepção do termo eugenia e depois embasados nela, autores que se propuseram a esboçar o retrato do padre José Maurício, como Manoel de Arajo Porto-Alegre e o Visconde de Taunay, no século XIX, e, na posteridade, Renato Almeida, Luiz Heitor, Mário de Andrade e Rossini Tavares de Lima, todos, sem ressalvas, o fizeram sob uma perspectiva antropológica e biológica notadamente eugenista, e como essa concepção musicológica e histórica redundou no embranquecimento do padre José Maurício.

Desde a descrição de pormenores físicos do padre, como cor da pele, textura do cabelo, ou seja, caracteres da ordem dos fenótipos – aquilo que é visível, segundo Marcelo Hazan (2009) – até o efetivo embranquecimento pictórico, por meio de sua representação como um homem “quase branco” ou, em seu tempo, “mulato” ou “pardo”, todos esses autores procuraram embranquecer a sua figura, seja alcunhando-o eufemisticamente como “moreno escuro” – como Mário de Andrade² (2006a, p. 122) – ou dotando-o de características físicas nos próprios retratos das obras de Porto-Alegre (1856), e, até recentemente, em Cleofe Person de Mattos (1997).

Evidenciando o branqueamento do padre José Maurício perpetrado pela historiografia musical brasileira, desde seus primórdios, aliado com estudos sociais e antropológicos, nesta tese trato especificamente do branqueamento, e da hegemonia do europeísmo em sua obra, através da análise de seus retratos. Houve um esforço de reunir a coleção de todos eles,

1 A data da publicação original desta obra é 1993. A edição usada neste trabalho data de 2008.

2 Esta publicação de Mário de Andrade teve sua primeira edição em 1933.

resultando neste trabalho, que é pioneiro no sentido de reunir toda a iconografia conhecida sobre o padre José Maurício, nas páginas seguintes. Procurei investigar como o fato de a historiografia musical brasileira apresentar tantos traços de racismo e branqueamento do padre José Maurício era plenamente condizente com as teorias raciais que tomaram relevo a partir de meados do século XIX.

O arcabouço intelectual que serviu de alicerce para a historiografia sobre o padre, segundo esta tese, foi o propagado pela escola do médico e antropólogo Raymundo Nina Rodrigues. A princípio, essa era uma escola cuja atividade era essencialmente intelectual. No entanto, sua teorização e disseminação na sociedade permitiu a seus fundadores uma crescente intervenção sociocultural, que redundaria na mudança gradual do próprio funcionamento das instituições brasileiras e o desdobramento de questões sociais e raciais advindas da cultura escravocrata intensamente arraigada no Brasil. Nas palavras de Mariza Corrêa (2013, p. 13):

Esses médicos-cientistas sociais não se limitaram, no entanto, à aplicação da lei, enquanto funcionários, senão que em muitos casos, a começar por Nina Rodrigues, foram responsáveis pela criação ou alteração dela, indo sua atuação, no domínio jurídico, desde questões específicas (como determinações de paternidade) até as de alcance social mais amplo (como a difusão da obrigatoriedade da identificação civil). Eles não se restringiram tampouco a serem membros das instituições já existentes: foram planejadores e criadores de novas instituições e em alguns casos seus primeiros administradores.

A lenta transformação social proveniente do ideário concebido por esses teóricos como Nina Rodrigues teria sido responsável pelo embranquecimento – primeiramente intelectual – e posteriormente literal da população brasileira, inclusive com o incentivo à importação da mão de obra europeia. Na literatura, ademais, forjava-se um Brasil ideal, imaginário, onde o vocabulário e os retratos embranquecidos denotam o desejo, cada vez mais premente, de um país que um dia seria plenamente branco (SCHWARCZ, 2008).

O impulsionamento da ideologia do embranquecimento, no entanto, não se devia apenas a uma reinterpretação da obra de Darwin – estava assentado em uma crescente negação, por parte da juventude de meados do século XIX, de valores do ruralismo patriarcal da monocultura de cana-de-açúcar, fazendo eclodir nesses meios a busca por ideais advindos de movimentos como o Positivismo. “O espírito crítico dos jovens estava pronto para uma

rejeição sistemática do catolicismo, do romantismo e do ecletismo associados à monarquia agrária.” (SKIDMORE, 2012, p. 47)³.

A partir desse embasamento teórico, pôde-se principiar a pesquisa por campos positivistas e deterministas que propiciariam fundamentos para a tese do embranquecimento e suas conotações subjetivas – na literatura e na arte. O termo “mulato”, por exemplo, pejorativo referente à “cor de mula”, embora constituísse uma tentativa de dotar o negro de elementos mais próximos do branco, e daí a concepção do próprio termo “mulatismo musical” (REILY, 2013), apresentava-se como um controverso tema de discussão, respaldado na teoria de degeneração mestiça de Nina Rodrigues:

Ademais, a ideologia do branqueamento ajustava-se bem a um dos fatos mais óbvios da história social brasileira: a existência de uma vasta ‘casta média’, geralmente chamada ‘mulata’. Essa categoria comportava enormes variações, que iam desde prestigiadas figuras da sociedade, que só podiam ser chamadas de mulatas nos círculos mais íntimos, até criminosos do submundo que se enquadrariam na categoria penal dos ‘degenerados’, proposta por Nina Rodrigues. Por quaisquer características físicas objetivas, seria um contrassenso classificar toda essa categoria como ‘mulata’. No entanto, os brasileiros faziam isso habitualmente, e sua crença na existência dessa categoria constituía uma parte essencial de seu pensamento racial. Em vista da experiência da sociedade multirracial brasileira, a tese do branqueamento proporcionava aos nacionais uma justificativa para o que acreditavam *já* estar acontecendo. (SKIDMORE, 2012, p. 126).

A ideologia do branqueamento e a sistematização de quase toda a parcela negra da população como “mulata”, explicaria, em parte, a representação humana, pictórica e figurada do padre José Maurício como “mestiço”, “pardo” e “mulato” em quase toda a bibliografia a seu respeito, conforme veremos ao longo desta tese. A comparação de seus retratos com os de seu filho, José Maurício Nunes Garcia Jr., no entanto o aproximam mais fenotipicamente do negro do que dos resultados de seu cruzamento – vide capítulo 2.

O embranquecimento, além do mais, estava atrelado ao biologismo difundido nos meios científicos a partir do século XIX, e não apenas de movimentos positivistas e similares. A concepção de que haveria vários tipos de civilização – evoluídas e atrasadas, que está no germe do ideário de Nina Rodrigues de “degeneração mulata” – possuía um lastro na análise craniana que identificava seres humanos desenvolvidos ou não. Segundo Eneida Maria Mercadante Sela, a crença arraigada dos cientistas europeus no século XIX era de que “o formato do cérebro e outros sinais faciais podem indicar tendências psíquicas ocultas, e que estas podem ser medidas com resultados indicativos”, e que pensadores como o suíço Johann Kasper Lavater (1741-1801) teriam estabelecido “os nexos entre craniometria, tipologia facial

3 A primeira edição dessa obra data de 1993.

e racial – as vigas mestras que constituiriam o racismo científico oitocentista.” (SELA, 2008, p. 79).

O escopo intelectual que sustenta a historiografia musical brasileira dos séculos XIX e XX é, por conseguinte, derivado da associação entre as correntes positivistas, deterministas, eugênicas e oriundas das teorias raciais. Mesmo os posteriores escritos sobre o padre José Maurício, de Luiz Heitor (1956) a Vasco Mariz (1981), invadindo o século XXI com Júlio Medaglia (2017) que, embora não seja um musicólogo é um músico brasileiro influente, ainda bebem na fonte das teorias eugênicas, mostrando o quanto a musicologia brasileira permaneceu arraigada nas concepções de seus primórdios, com Porto-Alegre e Taunay.

O próprio ideário sociológico e antropológico brasileiro demoraria a se transmutar, após Nina Rodrigues e Silvio Romero, seja no democracismo racial de Gilberto Freyre, ou na crença em um anacronismo cultural ou defasagem negra advinda da escravidão. Para Robert Slenes, os:

[...]principais autores interessados na questão (negra) no Brasil rejeitaram tanto a solução ‘africanista’ de Herskovits/Freyre quanto a ‘economicista’ simples de (Arthur) Ramos, preferindo insistir, com (Caio) Prado, na tese de uma deficiência cultural – um ‘*deficit negro*’, como dizia (Florestan) Fernandes – causada pelo escravismo (SLENES, 2011, p. 44)⁴.

O que fundamenta este trabalho, é, portanto, antes de tudo, a noção histórica de que o embranquecimento ocupou importante papel no transcorrer dos séculos após a morte do padre José Maurício, seja no embranquecimento perpetrado pelo seu próprio filho no retrato de sua autoria, ou na sua representação simbólica na literatura e na arte em geral até o século XXI. Considerá-lo, ainda, sob o prisma de ter um sido um homem negro livre oitocentista, e todas as implicações concernentes a essa especificidade humana. Como argumenta a historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2018, p. 24), há uma “necessária e urgente ampliação das investigações sobre conflitos entre ‘raças’ vivenciados a partir de identidades raciais instáveis e/ou negadas, elaboradas em espaços sociais da liberdade.”.

A sua relação com o rei Dom João VI, príncipe regente do Brasil, que passou à historiografia como cortês e submissa, pôde ser confrontada, aqui, com a análise profunda de suas obras, particularmente a modinha “Beijo a mão que me condena”. Como o próprio nome da peça sugere, as relações de poder e hierarquia na corte mauriciana não parecem ter se estabelecido, prontamente, e unilateralmente, como um fenômeno natural de subserviência

4 Vale ressaltar que essa obra teve sua primeira publicação em 1999.

resignada. O que se me afigura, e ao longo desta pesquisa tornou-se mais razoável, foi que a submissão completa do padre José Maurício ao rei esteve atrelada, em algum grau, antes ao resquício inevitável de uma subordinação escravocrata em que as relações autoritárias e desumanas não davam sequer espaço para quaisquer espécies de reivindicações, seja de ordem política, religiosa, social ou cultural. “Afinal, os estreitos vínculos entre escravidão, liberdade, raça, nação e cidadania estabeleceram (e estabelecem) oportunidades distintas para os vários membros dessa sociedade.” (PINTO, 2018, p. 24).

Além disso, a reconstrução histórica da imagem do negro oitocentista passaria incólume, por dois séculos de embranquecimento. Apenas com a constante luta por direitos iguais e por equidades de toda a sorte, inclusive no plano cultural, é que pôde se pensar em uma reestruturação imagética e simbólica do negro dos séculos XVIII e XIX. Mesmo por todo o século XX, a antropologia e a sociologia estiveram a cargo de homens brancos falando sobre homens negros, para homens brancos. Por mais que tenham contribuído, efetivamente, para sanar muitos problemas de investigação sobre cultura negra nas ciências sociais, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Florestan Fernandes, Caio Prado Jr., Darcy Ribeiro, Fernando Henrique Cardoso, e, mais recentemente, Lilia Moritz Schwarcz, e na história social da cultura Sidney Chalhoub, todos partiram de sua perspectiva social branca e universitária privilegiada, ainda que sempre se remetendo ao universo referencial negro.

O primeiro e mais importante negro a quebrar o paradigma da história negra contada por brancos foi o ativista e escritor Abdias Nascimento (1914-2011). Talvez seja o pioneiro a se debruçar sobre a questão da negritude tomando o prisma do lugar de fala, tão debatido atualmente, conforme salienta na introdução à sua obra **Genocídio do negro brasileiro**, de 1978:

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. Situação que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade. (NASCIMENTO, 1978, p. 41).

Por conseguinte, a simbologia histórica que contém a obra de Nascimento, além de seu impacto enquanto contribuição socioantropológica, não é pequena. Como ele mesmo pontua acima, sob seu olhar seria mais difícil distorcer os fatos da história e da perspectiva negra dela, pois se o fizesse redundaria em uma autoflagelação, mesmo que subconsciente.

Nascimento reescreve, nesta obra, a trajetória do negro brasileiro pela primeira vez sob sua ótica, refutando, inclusive, o até então irrepreensível e dogmático tabu da “democracia racial”, termo proposto por Arthur Ramos e disseminado, principalmente, pela obra de Gilberto Freyre.

Devo observar de saída que este assunto de ‘democracia racial’ está dotado, para o oficialismo brasileiro, das características intocáveis de verdadeiro tabu. Estamos tratando com uma questão fechada, terreno proibido sumamente perigoso. Ai daqueles que desafiam as leis deste segredo! Pobre dos temerários que ousarem trazer o tema à atenção ou mesmo à análise científica! Estarão chamando a atenção para uma realidade social que deve permanecer escondida, oculta. (NASCIMENTO, 1978, p. 45).

A questão da democracia racial, internacionalmente promulgada pela **Casa-grande e senzala** de Freyre – que teve a sua primeira edição em 1933 –, mostrava ao mundo um Brasil livre de discriminação e dotado de sentimentos amistosos entre as raças, onde o português colonizador não havia imposto empecilhos ao pleno desenvolvimento dos negros escravizados e libertos, construindo a imagem de um branco dominador misericordioso e benevolente, que possuía uma tara étnica por indígenas e quilombolas (FREYRE, 2019).

A ideologia da democracia racial, fortemente associada ao branqueamento, chegou a constituir regra e ordem de Estado, como relata o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss em **Tristes trópicos**⁵, onde, em determinada passagem, afirma que a polícia em Salvador o havia impedido de fotografar meninos negros, para não passar ao mundo a imagem de um país majoritariamente negro, e não miscigenado (LÉVI-STRAUSS, 1996).

Mesmo após o surgimento da corrente de ativistas negros como Abdias do Nascimento, permaneceu a Musicologia brasileira impermeável aos avanços antropológicos, como pode ser percebido ao ler as obras de Bruno Kiefer (1997)⁶ e Vasco Mariz (1994)⁷, que por décadas se consolidaram como guias musicológicos para leigos e não leigos de música brasileira, dissertando superficialmente sobre o padre José Maurício e perpetuando estigmas, como o de representá-lo como “mestiço” ou “mulato”, ignorando as discussões da época sobre embranquecimento e representatividade, de que trato melhor no capítulo 2 desta tese.

Os estudos contemporâneos sobre o padre José Maurício, com exceção de Hazan (2009), não se valeram de ferramentas antropológicas atuais para elucidar sua biografia ou apresentar hipóteses palatáveis para o seu embranquecimento histórico. Antes tratam de

5 A primeira edição da obra de Lévi-Strauss data de 1955. A edição que usei neste trabalho foi publicada em 1996.

6 Primeira edição em 1976.

7 Primeira edição em 1981.

edições, restauros e reedições de suas obras, sempre ou quase sempre visando à análise puramente estética e musical, estrutural e segundo parâmetros da música europeia tradicional de concerto, não entendendo o universo mauriciano como dotado de aspectos que transcendem a mera especulação visual da música – tema desenvolvido por etnomusicólogos como Ikeda (1995).

À luz de uma nova antropologia, despontaram intelectuais negros como Kabengele Munanga que, em **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil** trata do embranquecimento, da “democracia racial” e da dificuldade dos movimentos negros brasileiros em discutirem sua origem e sua identidade sem esbarrar em subdivisões raciais regidas por fenótipos, como “mestiço”, “pardo” e o pejorativo “mulato”:

A grande explicação para essa dificuldade que os movimentos negros encontram e terão de encontrar talvez por muito tempo não está na sua incapacidade de natureza discursiva, organizacional ou outra. Está sim nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado ‘a união faz a força’ ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos (MUNANGA, 1999, p. 15).

O processo alienante a que se refere o antropólogo é a separação entre os que se denominam negros e “pardos”, por exemplo, de ordem muitas vezes subjetiva individual e que pode esconder uma prática eufemística – a questão de suavizar a raça negra com caracterizações como “moreno”, “moreno claro”, “moreno escuro”, “mestiço”, entre outros (DOMINGUES, 2008).

Com a divulgação de estudos como os de Krause (2008), que apontavam para o reconhecimento de um deliberado embranquecimento de personalidades históricas como Machado de Assis, a discussão em torno da afrodescendência dos pensadores brasileiros ganhou espaço acadêmico cada vez mais relevante. A pauta da afirmação da negritude e a superação dos eufemismos pôde vir novamente à tona, nos movimentos negros, após Abdias Nascimento, em figuras como Osvaldo de Camargo. Em **Negro drama: ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade**, o militante negro expõe a tese de que Mário teria sido, efetivamente, um negro representado como “quase branco”.

O questionamento ou afirmação ‘Mário de Andrade, um intelectual negro brasileiro’ lembram figuras já históricas – pardas, mulatas ou ‘negras’, ao sabor das circunstâncias ou conveniências – que viveram no final do século XVIII ou nasceram no XIX, cortejo de gente notável, tendo à frente, apontado como caso mais emblemático para a leitura racial, o nosso Machado de Assis, seguido de Paula Brito, Francisco Otaviano, Gonçalves Dias, em citação de apenas alguns personagens ligados às letras. (CAMARGO, 2018, p. 21).

Esse período citado por Camargo é justamente o do nascimento e crescimento do padre José Maurício Nunes Garcia. Em uma época em que ser escravizado era tratado como parte normal da configuração histórico-social, as “circunstâncias ou conveniências” findavam por dotar determinado indivíduo com nomes como “pardo”, “mulato”, “negro” ou “preto”, tendo relação mais com a posição social e política do que efetivamente com a porcentagem de melanina na pele.

Desta forma, encampo aqui a teoria de que o padre fora embranquecido, ainda no século XIX, devido à necessidade temporal de afirmá-lo como homem “mestiço”, já que sua classe social – a corte – alçando-o ao maior posto musical da Colônia-Metrópole a partir de 1808, quando da vinda da Família Real portuguesa ao Brasil, não poderia aceitar um negro como diretor e mestre de capela (CARDOSO, 2008). A redescoberta e reafirmação de sua negritude passaria séculos olvidada, sendo Rossini Tavares de Lima (1941), o primeiro biógrafo a denominá-lo como negro, ainda que Mário de Andrade o tivesse chamado de “filho de preto”, mas, contraditoriamente, denominando seu pai como “branco” (ANDRADE, 2006a, p. 121).

Essa concepção antropológica só tornaria a aparecer na musicologia em 2012, em artigo de Carlos Alberto Figueiredo (2012, p. 1), que reitera ter sido José Maurício “filho de pretos”. A crescente abordagem dos fenômenos sociais brasileiros ao nível dos conflitos raciais, no entanto, tem nos levado a, cada vez mais, procurar a investigação sob o ponto de vista étnico-cultural, sociológico e inserida nas relações de poder, hierarquia e dinâmicas internas que nortearam as circunstâncias específicas da racialização dos processos políticos no Brasil. Conforme explica o diretor-presidente do Instituto Luiz Gama, o filósofo e advogado negro Silvio Almeida, em **Racismo estrutural**: “Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da *raça* sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal forma que se trata de um conceito *relacional e histórico*.” (ALMEIDA, 2020, p. 24).

Ainda mais premente tem se mostrado, além dessa contextualização do atrelamento entre raça e poder, e a caracterização histórica de indivíduos notadamente negros como “mestiços”, “mulatos” e “pardos”, a ligação quase carnal entre suplício, confinamento, punição e escravidão com o sistema capitalista inerente a eles. Não se deve esquecer que, mesmo após a proibição do tráfico de escravizados para a Grã-Bretanha, no século XIX, passou-se a sistematização do trabalho livre fabril, onde as condições subumanas, os castigos

físicos e a precarização dos direitos civis fazia com que a escravidão apenas tivesse acabado na teoria, mudando de nome e angariando todos aqueles provindos das manufaturas e do trabalho escravizado, ou seja, praticamente toda a mão de obra europeia. “A jornada de trabalho variava entre 12, 14 e 15 horas, com trabalho noturno e horários irregulares de refeições, normalmente realizadas no próprio local de trabalho, empestado por fósforo. Nessa manufatura, Dante veria superadas suas fantasias mais cruéis sobre o inferno.” (MARX, 2013, p. 320)⁸.

Desse modo, embora a maioria desses indivíduos empregados nas fábricas da incipiente Revolução Industrial inglesa fosse branca, a constituição de pensamento humano – a mesma herdada da escravidão do africano – tem em seu germe a concepção da exploração e do aviltamento de outrem a serviço de uma suposta lucratividade oriunda do que Marx chamou de capital. Esse capital, que, via de regra, quase sempre aparece aliado a uma herança parental de bens transferidos por testamento, sendo, portanto, inerente às próprias famílias e avesso ao conceito primordial de trabalho – por mais que um indivíduo trabalhe, diuturnamente, durante toda a existência, não garantirá, necessariamente, sua subsistência, provando que a energia dispensada com a produção de trabalho será praticamente inversamente proporcional ao lucro. Dessa forma se explica o fato de que muitos trabalhadores envolvidos no processo fabril, ainda que trabalhassem 15 horas diárias, não teriam gerado capital suficiente para se emancipar dos grilhões do capitalista, produzindo uma interdependência vitalícia e intransponível.

Esta perspectiva nos coloca um adicional quanto ao processo embranquecedor: nos parece que as relações de opressor e oprimido, durante toda a história ocidental, desejou conferir a estes elementos de ordem inata, ou seja, que não podem ser escolhidos ou mudados, caracterizando-os com uma distinção física, fenotípica ou, no caso que Marx propõe, com uma submissão eterna a partir de sua privação financeira herdada de seus pais. Alijado do processo histórico – sempre contado do ponto de vista dos brancos ricos – o negro, mesmo alforriado, se vê novamente em déficit, porém uma deficiência fabricada, que é parte intrínseca do sistema opressor-oprimido, que teve na escravidão seu maior exemplo e modelo.

A pecha relegada aos negros por caracteres fenotípicos na verdade adveio da simples necessidade de um algoz praticar o seu ato aviltador: ao imputar-lhe o estigma de ser inferior, baseando-se em características inatas, construía uma justificativa, que cabia no contexto

8 A primeira edição de **O capital** data de 1867.

rudimentar da época, para exercer a submissão por meio da espoliação, humilhação e a punição.

A punição vai-se tornando, pois, a parte mais velada do processo penal, provocando várias consequências: deixa o campo da percepção quase diária e entra no da consciência abstrata; sua eficácia é atribuída à sua fatalidade não à sua intensidade visível; a certeza de ser punido é que deve desviar o homem do crime e não mais o abominável teatro; a mecânica exemplar da punição muda as engrenagens. Por essa razão, a justiça não mais assume publicamente a parte de violência que está ligada a seu exercício. [...] Desde então, o escândalo e a luz serão partilhados de outra forma; é a própria condenação que marcará o delinquente com sinal negativo e unívoco; publicidade, portanto, dos debates e da sentença. (FOUCAULT, 1987, p. 6)⁹.

Aqui Foucault toca no ponto essencial do debate: a maneira como é conduzida a punição – a violência silenciada e a ocultação da parte responsável por ela, ou seja, as autoridades – deixa em evidência o condenado, recaindo sobre ele uma marca indelével, permanente, onde não cabe uma manifestação de defesa e amparo perante a lei, já que a sentença está dada antes mesmo do trânsito em julgado.

Essa dinâmica acompanha o negro desde a escravidão; aliado do processo histórico brasileiro por quase quatro séculos, fora condenado e capturado, expatriado e deportado sem qualquer julgamento, pelo chamado “defeito visível” (OLIVEIRA, 2008), tendo seus descendentes a obrigação, também, de arcar com a discriminação – assumindo, portanto, o caráter de uma discriminação hereditária. Marcado com o sinal “negativo e unívoco”, como coloca Foucault, o negro vem sendo julgado desde o século XVI no Brasil, por uma condição natural e inata, fenotípica, e que obedece, além disso, à conjuntura do arquétipo opressor-oprimido.

O sistema de opressão que nos restringe, como sociedade e cultura, e, no Brasil é resultado direto da escravidão, é condicionado pelo medo inconsciente de liberdade. Ao longo de sua história, a humanidade esteve atrelada à dialética de humanização e desumanização, ora cedendo à carnificina e à barbárie, ora recolhendo-se novamente para a reflexão, dualidade que se constitui um dos principais vetores da ontologia. “Constatar esta preocupação implica, indiscutivelmente, reconhecer a desumanização, não apenas como viabilidade ontológica, mas como realidade histórica” (FREIRE, 2018, p. 40)¹⁰.

9 Primeira edição dessa obra data de 1975.

10 A obra citada teve sua primeira edição em 1974.

A dialética histórica a que se refere Paulo Freire nortearia, de forma quase peremptória, o passado colonial e escravista brasileiro. Nesse contexto, configurou-se uma trajetória intensa de conflitos raciais, onde o sistema escravocrata assumiu proporções imensas no que concerne à hierarquização não apenas a partir de classes, como também, e, principalmente, baseada em critérios raciais.

A obtenção de alforrias também gerava continuamente novos livres, à procura de laços. A inserção social desses homens na sociedade colonial se fez, entretanto, de maneira profundamente marcada por uma hierarquização racial, que separava, até mesmo na prática religiosa, pretos, brancos e pardos. (MATTOS, 2013, p. 41)

A alforria, destarte, em lugar de conceder a liberdade, apenas modificou a restrição existencial negra na sociedade – impelido a aceitar um processo histórico do qual não participara, colocava-se à margem novamente, onde a hierarquia era definida de acordo com a porcentagem de melanina epidérmica.

Sob esta ótica analisei a vida e obra do padre José Maurício Nunes Garcia. Ao longo de toda a bibliografia a seu respeito, as designações raciais sobre ele tratam mais do contexto histórico e antropológico que as permeiam, do que propriamente da busca de uma “verdade histórica” assentada em fatos e evidências. Sejam os arroubos nacionalistas, naturalistas e românticos de Porto-Alegre, Taunay, Almeida, Heitor e Lima, a sagacidade crítica porém datada de Mário de Andrade, o neorromantismo enciclopédico de Kiefer e Mariz, e mesmo em Cleofe Person de Mattos, a primeira a usar fontes primárias, todos estiveram imbuídos de seu contexto particular – restrito a seu tempo, portanto, anacrônico.

Redescobrir o padre José Maurício, utilizando as ferramentas metodológicas da antropologia, sociologia e história social da cultura, inserindo-o no macrocosmo e no microcosmo de sua época, em um Rio de Janeiro ainda incipiente e antiabolicionista, transformado em capital do Império, nos permitiu abordar a sua biografia contada não mais pelos barões e nobres, ou pelos biógrafos e professores brancos, mas pelos excluídos da história – os negros.

No capítulo 1 desta tese, **O padre José Maurício Nunes Garcia: o negro e a eugenia**, discuto aspectos relacionados à história da negritude brasileira, a ascensão e disseminação do termo eugenia por parte da antropologia e medicina no fim do século XIX, e a sua reverberação na historiografia musical brasileira, desde seus primórdios. São comparados trabalhos a respeito do Padre José Maurício, desde o século XIX até a atualidade, com embasamento histórico, social e antropológico consagrado e atual.

No capítulo 2, **padre José Maurício Nunes Garcia: um embranquecimento historiográfico**, analiso como a historiografia musical brasileira evoluiu e se desenvolveu, a partir da primeira publicação conhecida a respeito do padre José Maurício, até as mais recentes publicações e o debate que elas têm gerado. Também houve uma comparação analítica de sua histórica pictórica, a iconografia que esteve intimamente associada aos estudos mauricianos – e a sua irregular, mas constante metodologia pautada no embranquecimento de sua figura.

No capítulo 3, **Padre José Maurício Nunes Garcia e os “inventores do Brasil”: um embranquecimento em prol do nacionalismo da década de 1930**, descrevo como se deu o embranquecimento do padre a partir da década de 1930, no contexto da Era Vargas (1930-45), e do nacionalismo e a necessidade de se elencar personalidades políticas e artísticas que representassem o Brasil, dentro da máxima freyriana de democracia racial – termo do antropólogo Arthur Ramos.

No subcapítulo 3.1, **Padre José Maurício e a simbologia eugênica: as teorias raciais e o Beethoven negro**, dentro da mesma perspectiva nacionalista, são abordadas as teorias raciais impulsionadas pelo eugenismo, e o embranquecimento de figuras históricas, da literatura e da música, como Mário de Andrade e Ludwig Van Beethoven, sempre remetendo e relacionando com o processo embranquecedor sofrido pelo padre José Maurício.

No capítulo 4, **Beijo a mão que me condena: o embranquecimento estrutural do europeísmo na obra de José Maurício Nunes Garcia**, trago, finalmente, a discussão teórica, antropológica, social e histórica da cultura, para a análise das partituras do padre – suas modinhas, especialmente **Beijo a mão que me condena**, e seu **Réquiem** de 1816.

A seguir, no subcapítulo 4.1, a análise parte do ponto de vista do método *Word Painting*, em que a música pintava em sons e notas na pauta o significado do texto, prática europeia plenamente difundida desde a Renascença e vastamente utilizada no barroco, apropriada também por José Maurício. No subcapítulo 4.2, **Teoria musical racista e a modinha de José Maurício**, relaciono e comparo a teoria musical do ponto de vista racial, principalmente na abordagem recente, de Ewell, e suas implicações históricas e para a análise da modinha de José Maurício. No subtítulo 4.3, **O Réquiem de 1816 e o europeísmo**, analiso o **Réquiem** de 1816 sob a ótica do europeísmo e do embranquecimento musical estrutural, e em **A modinha como expressão nacional do século XIX: desmistificando a aura de gênio do padre José Maurício Nunes Garcia**, procuro desmistificar a premissa de genialidade

atribuída a José Maurício, embasado na construção histórica e social do gênero modinha e seu desenvolvimento antes coletivo que individual.

Por último, apresento as conclusões e resultados provenientes desta tese, apontando para seus possíveis desdobramentos e continuações.

1 O PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: O NEGRO E A EUGENIA

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é, indiscutivelmente, um dos principais nomes na história da música no Brasil e o mais importante de sua geração. Por isso, textos recentes têm discutido o fato de historiadores do século XIX e XX tentarem, de certo modo, embranquecê-lo, sugerindo uma mestiçagem que, possivelmente, pode não ter ocorrido.

Para isso tratarei, primeiramente, de esboçar a contextualização histórica do Rio de Janeiro do século XIX. Essa época, em que transfere-se para o Brasil a família real portuguesa (1808), em resposta ao avanço napoleônico na Europa, constitui fase crucial para o delineamento da então colônia rumo a uma possível nacionalização, e, frequentemente, apontado como fator indispensável para a futura independência brasileira, em 1822.

Com a transferência do séquito da corte portuguesa ao Brasil a então imaginada força estrangeira que governava a colônia se desmistificou – vistos como seres humanos, os europeus tiveram que se adaptar à conformidade brasileira, e, naturalmente, forjou-se uma espécie de paridade cultural (HOLANDA, 2003).

O período de 1808 a 1822, descrito pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda como “Novo descobrimento” (HOLANDA, 2003, p. 16), devido à invasão estrangeira de franceses, holandeses e, principalmente, alemães das terras brasileiras, eliminaria, paulatinamente, os laços que mantinham a colônia, artificialmente, ligada a Portugal.

A ingerência da colônia não levaria, entretanto, a um fator unificador irrestrito. A unificação territorial, discordante da política, seria provocada antes pela própria metrópole, suas características híbridas de colonização e seu desleixo aparente de método, tendências reafirmadas pelo próprio povo brasileiro (HOLANDA, 2016). Em detrimento da expansão lusa, trabalhavam, portanto, os próprios portugueses. Caio Prado Jr. comenta, a respeito da independência das colônias americanas, que: “enquanto nas demais a separação é violenta e se resolve nos campos de batalha, no Brasil é o próprio governo metropolitano quem, premido pelas circunstâncias, embora ocasionais, que faziam da colônia a sede da monarquia, [...] quem vai paradoxalmente lançar as bases da autonomia brasileira” (PRADO, 1983, p. 45).

Após a vinda da família real, e o chamado “Novo descobrimento”, o que verificou-se, com a proibição do tráfico de escravizados em 1831, com a Lei Eusébio de Queirós – que, devido à conseqüente baixa no preço de escravizados africanos, decorrente da coibição do tráfico, passou a ser conhecida como a “lei para inglês ver”, em alusão a cada vez mais

ostensiva postura inglesa contra a importação de mão de obra escravizada, o que vemos, no entanto, no Rio de Janeiro, é um quadro cada vez menos europeu e mais afrodescendente. A cidade, que se tornaria capital do Império, abrigava, em 1838 – apenas oito anos após a morte de José Maurício – em uma população de 97 mil indivíduos um contingente de 37 mil escravizados, sendo que 75% deles eram de origem africana (SCHWARCZ, 1998).

Segundo Lila Schwarcz, esse contexto era composto por uma predominância social e cultural negra, onde as exceções eram os grupos sociais de origem europeia ou derivados dela, e não o contrário:

Nesse ambiente, a corte e os paços representavam ilhas com pretensões européias cercadas de mares tropicais, e sobretudo africanos, por todos os lados. Testemunhos de época falam de como as ruas eram tomadas pelos negros — escravos ou não —, que se dedicavam às mais diferentes ocupações e preenchiam os lugares com seus gestos, cores e expressões tão peculiares (SCHWARCZ, 1998, p. 15)

Fora nesse meio que nascera e se educara, a muito custo, o padre José Maurício Nunes Garcia – meio majoritariamente negro, constituído, principalmente, por escravizados. Neto de escravizadas, tanto do lado materno como paterno, tornara-se órfão de pai, o tenente Apolinário Nunes Garcia, em 1773, aos seis anos de idade (CARDOSO, 2008).

Seu pai era natural da Ilha do Governador, que pertencia ao bispado do Rio de Janeiro, e a mãe, Vitória Maria da Cruz, nascera em Minas Gerais, nas imediações de Cachoeira do Campo, bispado de Minas Gerais – de acordo com o processo *de genere* (necessário para a obtenção do sacerdócio) consultado pela pesquisadora Cleofe Person de Mattos (MATTOS, 1997).

Seria iniciado à música pelo mestre Salvador José de Almeida e Faria, alcunhado de “o pardo” (MATTOS, 1997, p. 31). Mineiro como a mãe de José Maurício, para Cleofe Person de Mattos foi devido a Salvador José a influência extraordinária de uma espécie de “mineiridade” (relativo às Minas Gerais) na obra do padre, especialmente em sua primeira fase, mais setecentista (MATTOS, 1997).

Em 1791 se ordenaria padre, aos 24 anos de idade, mais por amor à música do que à batina, embora Mattos pontue que José Maurício sempre tivera forte inclinação religiosa – além do que a Igreja poderia tornar-se, à época, para um negro, um fator importante para a mobilidade social (MATTOS, 1997). No processo *de genere* estaria apontada, ainda, a principal condição – tácita ou não – para sua ordenação sacerdotal: seus pais serem considerados, ambos, “pardos forros”, ou seja, mestiços alforriados.

Se era vedado ao negro qualquer reconhecimento como gente, ao então chamado “mulato”, termo atualmente politicamente incorreto, e ao “pardo” – dois de seus desdobramentos – faziam-se, devido à sua parcela branca, algumas exceções. Obras ou textos como os de Hofbauer (2006), **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**, mostram as diferentes acepções que os termos “negro” e “preto” possuem na história cultural e social do Brasil; como essas questões semânticas, de significado e de significante, foram transmutando ao longo dos anos; e como o branqueamento estrutural, às vezes velado e às vezes nítido, foi se tornando cada vez mais presente na sociedade.

O texto de Krause (2008) faz uma reflexão sobre o fato de Machado de Assis ser um dos principais símbolos da literatura brasileira e não ser considerado negro, verificando-se, inclusive, através da sua representação pictórica, que aparece com traços bastante embranquecidos. A partir dessas premissas, tenho conduzido uma pesquisa sobre José Maurício Nunes Garcia desde 2017, que já resultou em seis artigos publicados sobre o assunto e esta tese de doutorado.

Procurei mostrar como a hegemonia do europeísmo no mundo ocidental levou afrodescendentes como José Maurício a se refugiarem em estilos que absolutamente não têm nada de africano ou brasileiro. Em seguida inicio mais especificamente a discussão sobre o deliberado clareamento do padre, a exemplo do que houve com Machado de Assis, Antônio Carlos Gomes, Mário de Andrade.

Ulteriormente aprofundi as discussões sobre o compositor com o interesse de identificar como ocorreu o processo recôndito, ou às vezes realmente exposto, de seu embranquecimento por parte de importantes escritores de musicologia brasileira, buscando relacionar os escritos da historiografia sobre o compositor, com as correntes da etnomusicologia, ou antropologia da música, do século XX.

O passo seguinte foi tratar de argumentar como a questão do nacionalismo artístico esteve atrelada ao embranquecimento estrutural e mesmo a tentativa de torná-lo efetivo e literal, como ressalta Schwarcz (2008).

Nesta tese, primeiramente analiso como se deu a tentativa de branqueamento da população brasileira, principalmente a partir das teorias raciais de meados do século XIX até a metade do século XX. Tais teorias apoiavam-se em um cientificismo determinista, como o darwinismo social, a antropologia cultural e o próprio naturalismo literário do final do século XIX. Esse embasamento teórico propiciou o branqueamento prático, ou seja, as teorias

começaram a ser usadas, especialmente após a Abolição da Escravidão no Brasil, em 1888, para branquear a população de forma sistemática. Uma dessas formas foi o incentivo à imigração europeia para o Brasil, a partir do final do século XIX – muitos fazendeiros preferiram não pagar salários aos seus escravizados alforriados, escolhendo a mão de obra importada ao invés de contratar como assalariados aqueles que já sabiam fazer o trabalho.

O arcabouço teórico das teorias raciais foi reforçado pela adesão de estudiosos brasileiros, cuja visão era pautada pelo conceito de eugenia – “genética melhorada”, ou “genética dos bem-nascidos”.

Conceitos como ‘competição’, ‘seleção do mais forte’, ‘evolução’ e ‘hereditariedade’ passavam a ser aplicados aos mais variados ramos do conhecimento: na psicologia, com H. Magnus e sua teoria sobre as cores, que supunha uma hierarquia natural na organização dos matizes de cor (1877); na lingüística, com Franz Bopp e sua procura das raízes comuns da linguagem (1867); na pedagogia, com os estudos do desenvolvimento infantil; na literatura naturalista, com a introdução de personagens e enredos condicionados pelas máximas deterministas da época, para não falar da sociologia evolutiva de Spencer e da história determinista de Buckle (SCHWARCZ, 2008, p.56).

As teorias das doutrinas raciais eclodiram em meados do século XIX, inspiradas no geólogo e biólogo britânico Charles Darwin (1809-1882) e sua obra capital, **A origem das espécies**, editada pela primeira vez em 1859. Defendendo a seleção natural, segundo a qual dentro de cada espécie há uma contenda constante para sobreviver, e que sobreviveriam os mais adaptados ao meio, e que a adaptação ao meio dependeria do conjunto de características herdadas, o que incluiria a parte não visível – os genótipos. Levado ao pé da letra, esse conceito conduziria à constituição da teoria da eugenia, cunhado pelo antropólogo britânico Francis Galton (1822-1911), em 1883. Anterior ao próprio termo “genética”, significa, literalmente, “bem-nascido”, e tentava justificar a prevalência e “supremacia” de certos indivíduos sobre outros – no campo humano (BURKE, 2012). A crença de que o fenótipo humano conduziria, necessariamente, a reprodutores “bem-sucedidos” das espécies redundou no darwinismo social, ou teoria das raças, em que a miscigenação era condenada e buscava-se um ideal de “raça pura” (SCHWARCZ, 2008).

Essas teorias raciais foram endossadas por parcelas das elites culturais, intelectuais e financeiras do Brasil que almejavam uma determinada aproximação com a Europa (SCHWARCZ, 2008). A primeira grande figura brasileira a adotar traços da eugenia foi o médico, antropólogo e etnólogo Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906). Considerado o primeiro estudioso da cultura negra brasileira, sua propagação eugênica assentava-se nas teorias raciais, o que acabou redundando em um posterior estigma de sua obra como racista.

Em sua obra **Os africanos no Brasil**, publicação póstuma de 1932 – escrito de 1890 a 1905 – por exemplo, afirma que poderiam existir autoridades e personalidades negras, porém que elas seriam exceções à regra. Procura assentar seus argumentos no cientificismo da época: “O critério científico da inferioridade da Raça Negra [...] não é [...] mais que um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou seções.” (RODRIGUES, 2010, p. 12)¹.

O revisionismo da obra de Nina Rodrigues coube ao sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), por meio de **Casa-grande e senzala**, de 1933. No entanto, mesmo se contrapondo, em alguns momentos, ao médico higienista, prevalece na obra o uso sistemático do termo eugenia, a relativização da escravidão e dos conflitos étnicos, e a concepção do mito da “democracia racial” (FREYRE, 2016). Apesar de ser um termo concebido pelo antropólogo Artur Ramos (1903-1949), entretanto Ramos foi o autor que instituiu um novo paradigma de designação das lutas raciais, o primeiro a se opor, efetivamente, à consagrada visão determinista da época de divisão entre povos “civilizados” e “bárbaros” (RAMOS, 1979)².

Segundo essa teoria, não havia conflitos étnicos no Brasil, negros, índios e brancos, porque todos viveriam em plena harmonia, e a mistura seria a prova de que os colonizadores portugueses não teriam preconceito quanto à etnia: haveria uma “[...] tendência genuinamente portuguesa e brasileira, que foi sempre no sentido de favorecer o mais possível a ascensão social do negro.” (FREYRE, 2016, p. 503). Apesar de seu grande empenho em produzir o primeiro grande estudo sistemático sobre a cultura negra brasileira, Freyre acabou incorrendo em algumas imprecisões antropológicas, fruto da concepção determinista inspirada no darwinismo social.

As teorias raciais do século XIX, entretanto, deixaram sequelas inestimáveis na produção intelectual brasileira. Em quase todo o espectro político, teórico e cultural que abrange o século do romantismo e do naturalismo científico há menções, diretas ou implícitas, à perspectiva do darwinismo social. Na historiografia musical brasileira vemos, desde seu despontar, exemplos abundantes dessa interpretação cientificista do mundo.

Amparada pela ciência da época, que imputava ao negro uma inferioridade intelectual e genética, a eugenia, que serviu de base às teorias nazistas levadas a cabo por Adolf Hitler (1889-1945) que geraram o Holocausto Judeu, foi adotada no Brasil por Raymundo Nina Rodrigues, e na literatura por Silvio Romero (1851-1914) e Monteiro Lobato (1882-1948).

1 Primeira edição da obra citada é de 1932.

2 Primeira edição em 1937.

Lobato, especialmente em seu romance **O presidente negro**, com o subtítulo **O choque das raças**, cuja primeira edição foi publicada em 1926, procura reconstruir o universo brasileiro sob a ótica eugênica. Para isso se vale de uma metáfora, ao construir o enredo, que se passa em um país também das Américas, nos Estados Unidos da América, onde, em um imaginário futuro, haveria a eleição de um presidente negro – praticamente prevendo a eleição do democrata negro Barack Obama, em 2009. Para tanto Lobato estrutura uma personagem, Miss Jane, que simboliza a “pureza” racial. Loura de olhos azuis, esbelta, cândida e inteligente, seria o arquétipo consagrado da “raça superior”, onde todos os elementos se combinariam para constituir o ideal de pureza e candura. Assim a descreve: “Seus olhos azuis verdadeiramente bebiam algum maravilhoso quadro [...]. – Papai – exclamou ela –, estou no fim da tragédia, no crepúsculo da raça.” (LOBATO, 2019, p. 53).

O crepúsculo, o entardecer da raça, seria o momento em que se consubstanciariam as características genéticas de todas as raças, e o ideal racial que Miss Jane encerra estaria, aos poucos, findando, dando lugar a uma verdadeira democracia racial. Lobato preconiza, ainda, as supostas virtudes da raça branca europeia, associando beleza nórdica caucasiana com inteligência: “Não era um verdadeiro sábio – interveio Miss Jane. – Os verdadeiros sábios são como meu pai, claros e fecundos como a luz do sol” (LOBATO, 2019, p. 53).

Lobato parece ansiar criar uma cizânia racial, já descrita no subtítulo. Ao longo do texto há alusões pejorativas às outras raças que não a branca, culminando em uma alardeada e discriminatória concepção utópica racial: “o idealismo dos (norte) americanos não é o idealismo latino que recebemos com o sangue. Possuem-no de forma específica, próprio e de implantação impossível em povos não dotados do mesmo caráter racial. Possuem o idealismo orgânico” (LOBATO, 2019, p. 79). Sua obra anterior, **Negrinha**, de 1920, inicia da seguinte forma: “Negrinha era uma pobre órfã de 7 anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados” (LOBATO, 2008, p. 19).

Ao construir uma personagem negra, no diminutivo, e conferir-lhe traços mestiços (“mulatinha escura”), parecia buscar a glorificação do biótipo misturado, mais próximo do branco, em detrimento do afrodescendente. A eleição de determinados arquétipos esteve presente na literatura brasileira em especial a partir do indianismo, em que remontava-se a uma figura idealizada do índio como “verdadeiro” protótipo nacional. Essa mesma dinâmica passa a nortear a literatura naturalista, a partir do romance **O mulato**, de Aluísio Azevedo, de 1880, considerado o marco do realismo-naturalismo no Brasil. O arquétipo nacional do índio, então, é substituído pelo do “mulato”, o biótipo preferido dos escritores até a fase do

regionalismo nacionalista da década de 1930, passando, inclusive, por **Macnaíma**, de Mário de Andrade, de 1928, que nasce negro e embranquece depois de banhar-se numa fonte (ANDRADE, 1993). Segundo a socióloga Verônica Daflon, “os arquétipos do “malandro mestiço” e da “mulata” são referências para o *éthos* nacional e alçados a condição de representações da brasilidade” (DAFLON, 2018, p. 122).

Essa perspectiva só seria rompida, efetivamente, por intelectuais como Florestan Fernandes (1920-1995), que se contrapuseram à teoria eugênica. Em **A integração do negro na sociedade de classes**, publicado originalmente em 1964, principia desta forma sua abordagem da sociedade de classes brasileiras:

[...] as transformações histórico-sociais, que alteraram a estrutura e o funcionamento da sociedade, quase não afetaram a ordenação das relações raciais, herdadas do *antigo regime*. Ela se perpetuou com suas principais características obsoletas, mantendo o negro e o mulato numa situação social desalentadora, iníqua e desumana. (FERNANDES, 2008, p. 7).

Em **O negro no mundo dos brancos**, cuja primeira publicação foi em 1972 (FERNANDES, 2007), desmistificou o conceito generalista de Freyre de democracia racial, situando-o dentro do contexto histórico que elevou o estado como nação, na década de 1930. A ulterior promulgação do Estado Novo (1937-1945), e a eleição de símbolos nacionalistas nos diversos campos do conhecimento contribuíram para a disseminação de conceitos como a democracia racial. A ideologia racial, tanto a darwinista social do século XIX como a nacionalista do século XX foi refutada, ainda, por publicações como a de Abdias Nascimento (2016)³, Schwarcz, Botelho (2011) e Kabengele Munanga (2019)⁴.

Seguindo as teorias raciais, a musicologia tratou de disseminar, também, dogmas étnicos racistas. Desde Manoel de Araujo Porto-Alegre (1806-1879), Visconde de Taunay (1843-1899), Renato Almeida (1895-1981), Mário de Andrade (1893-1945), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), Rossini Tavares de Lima (1915-1987), Bruno Kiefer (1923-1987) e Vasco Mariz (1921-2017), todos, sem exceção, estudaram a biografia do padre José Maurício Nunes Garcia sob uma ótica senão romântica naturalista, determinista, anacrônica e, de certa forma, consideravelmente racista. Claro que devem ser levadas em conta a contextualização histórica e social da época, bem como a transformação do pensamento após a queda do Estado Novo, em 1945, e do Regime Militar, em 1985.

3 Primeira edição dessa obra de Abdias Nascimento data de 1978.

4 Essa obra teve sua primeira edição em 2004.

O primeiro a escrever sobre o padre José Maurício Nunes Garcia, o aristocrata, historiador, pintor e escritor romântico Manoel de Araujo Porto-Alegre (1806-1879). Nascido em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, em 1816 mudara com a família para Porto Alegre, iniciando-se na pintura com o francês François Thér. Em seguida viajara para ser discípulo de Antoine-Jean Gros e François Debret, em Paris, onde, também, publicaria a Revista Niterói, em 1836, juntamente com o poeta Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Essa revista é, frequentemente, apontada como uma das possíveis origens do romantismo brasileiro – para onde Porto Alegre escreveu o artigo considerado a primeira publicação sobre o padre José Maurício (PORTO-ALEGRE, 1836).

Estudara, ainda, em Roma, e em 1837, de volta ao Brasil, tornara-se o primeiro caricaturista nacional. Nobre com trânsito intenso na corte, organizou a coroação de D. Pedro II, em 1840, e em 1859 seria nomeado Cônsul do Brasil em Berlim, depois em Dresden, na Alemanha, continuando a escrever, copiosamente, até o fim da vida. Foi condecorado Barão de Santo Ângelo em 1874, falecendo em 1879, em Portugal⁵.

Porto-Alegre seria o responsável por alcunhar o padre José Maurício de “Mozart Fluminense”: “Como se poderá hoje executar a miserere, a Missa de Santa Cecília, essa produção immortal do Fluminense Mozart?” (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 180).

Ao atribuir a José Maurício semelhante apelido, Porto-Alegre parece traçar não apenas uma equiparação sua com o compositor austríaco, todavia sugere uma negação de sua afrodescendência ao imputar-lhe uma completa transformação – simbólica – metonímica. Essa transformação consiste no fato de um detalhe de sua personalidade – compor à maneira do Classicismo Vienense – ser tomada como a totalidade de sua existência e obra, bem como constituição cultural e humana. Esse tipo de abordagem permeará toda a historiografia, conforme veremos a seguir, e denota um alinhamento da incipiente pesquisa em música com as teorias científicas raciais que germinariam em meados do século XIX.

A partir da nomeação dada a José Maurício, por Porto-Alegre, de “Mozart Fluminense”, as diretrizes historiográficas pareciam estar realmente comprometidas com um efetivo embranquecimento do compositor. Em um artigo posterior, ao descrever o padre, comenta que: “[...] as dimensões e saliências osseas do seu todo, mostravam que havia sido de uma forte constituição. Tinha nos lábios, na fôrma do nariz, e na saliência dos pomolos os caracteres da raça mixta”. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 7)

5 Informações disponíveis no artigo **Sobre Manuel de Araújo**. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-manuel-de-araujo-porto-alegre/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Ao afirmar, categoricamente, que José Maurício possuía traços mestiços, Porto-Alegre incorre em uma suposição sem fundamento –conforme já apresentei anteriormente, seus pais eram ambos “pardos forros”, informação descrita no processo *de genere* (MATTOS, 1997, p. 17).

O fato de estarem caracterizados como “pardos” não necessariamente implica em construir um retrato de José Maurício como “mestiço”. Mesmo levando em conta que alguém pudesse ter os fenótipos mais correspondente aos dos avós, do que ao dos pais, mesmo que “pardo” seja “mestiço”, se os pais de José Maurício eram “pardos”, isso não impediria que ele próprio fosse negro. A questão aqui levantada é que, como para Ivo e Guedes (2020, p. 97), ser “pardo” no Brasil no século XVIII era um atributo que “[...] significava um acidente de cor que podia ser superado. “Pardo”, que não era um vocábulo que remetia tanto à escravidão como preto e negro, não era pejorativo como mulato”. A finalidade de um desejo de logo consumir sua representação de “mulato” ou “pardo” parece atender, antes, à uma demanda sócio-política de embranquecer as celebridades negras. Lilia Schwarcz argumenta como, historicamente, houve e ainda há no Brasil uma dificuldade em ver o negro em papéis de destaque e liderança, protagonismo e ocupação de lugares sempre designados aos brancos (SCHWARCZ, 2013).

Florestan Fernandes descreve, ainda, o percurso espinhoso que o negro teve que percorrer para sobreviver, e como muitas vezes era tratado ao conseguir alcançar um posto ou façanha destinados apenas aos brancos, quando ajudados por eles: “Aproveitando bem a parca ‘proteção’ recebida, algumas vezes chegava aonde ninguém esperava vê-lo. A surpresa dos ‘protetores’ transparecia, então, nas avaliações com que recebiam os fatos: [...] ‘nem parece negro’, [...] ‘preto de alma branca’ etc.” (FERNANDES, 2008, p. 194).

O padre José Maurício fora alçado, quando da chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, em 1808, ao posto de mestre de capela e compositor da recém criada Real Capela. Mesmo com franca oposição de grande parte da corte portuguesa, que viam nele “[...] dois graves defeitos: era brasileiro e não era branco de pele.” (MATTOS, 1997, p. 67).

Dessarte, mesmo Cleofe Person de Mattos, que deixou um trabalho de grande valor histórico e documental em sua biografia do compositor-padre, redundaria em generalizações idealizadas e afirmações pouco científicas. Ao adotar, por exemplo, o termo “criaturas de cor escura” (MATTOS, 1997, p. 17) ao referir-se às duas avós do compositor, incide em um equívoco estrutural de cunho racista – segundo Oliveira (2020), a conceituação de “cor” e

“raça” nasceu de uma atribuição pejorativa que povos europeus deram a povos colonizados, como os da África e da América. Ao denominá-los de “povos de cor” ou “homens de cor”, deixaram saliente a intenção de separações fundamentais entre os incluídos no eurocentrismo e os excluídos.

O artigo de Marcelo Hazan, de 2009, **Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia** viria a elucidar o problema étnico-racial, atuando entre a antropologia e a música, no qual discute, com profundidade, a questão do racismo e sua relação com a difusão histórica do padre José Maurício Nunes Garcia.

Digno de nota, ainda, é o trabalho do norte-americano Marc Hertzman sobre o samba, no qual ele dedicou algumas páginas ao Padre José Maurício Nunes Garcia, discutindo, inclusive, o conceito do darwinismo social do século XIX e a suposta vantagem genética do branco sobre o negro, que posteriormente se mostrou de um cientificismo racista (HERTZMAN, 2013).

Essas incipientes biografias sobre José Maurício resvalavam, quase unanimemente, na divisão entre “civilização” e “barbárie” mencionada acima. Ainda no século XIX, escreveu sobre o padre José Maurício, Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay (1843-1899), o primeiro (e único) Visconde de Taunay – nobre, músico, engenheiro militar, sociólogo e historiador brasileiro.

Nascido e morto no Rio de Janeiro, tinha ascendência francesa, descendendo de uma longa sucessão de barões e aristocratas, e era pai de Afonso d’Escragnolle Taunay (1876-1958), também escritor, ensaísta, historiador e lexicógrafo. Ajudando a fundar a Academia Brasileira de Letras, o Visconde de Taunay lutaria na Guerra do Paraguai (1864-1870), sendo, a partir de 1872, eleito e reeleito deputado pela província de Goiás (TAUNAY; NEMO, 2020).

Em 1876 assumiria o cargo de presidente da província de Santa Catarina, e dois anos mais tarde abandonaria por dois anos a vida política, indo estudar na Europa, retornando para ser novamente deputado (1881) e presidente da província do Paraná (1885), e, finalmente, senador por Santa Catarina em 1886, à escolha de D. Pedro II, que lhe daria o título de visconde de Taunay em 1889. Neste ano, com a proclamação da República, retira-se definitivamente da vida pública (TAUNAY; NEMO, 2020).

O Visconde de Taunay produziria a mais extensa e completa biografia de José Maurício até aquele momento, e que, por muito tempo, foi a fonte quase única para pesquisadores e musicólogos se aprofundarem em sua vida e obra. Sua bibliografia é

composta por três obras fundamentais: um pequeno esboço biográfico, de 1897, que também compôs a introdução à edição do **Réquiem**, para solistas, coro e orquestra, do mesmo ano (TAUNAY, 1897), e duas biografias sobre o padre José Maurício (TAUNAY, 1930a; 1930b).

Ao final dessa pequena primeira biografia Taunay descortina, em um longo parágrafo, a concepção de que a “verdadeira” e “genuína” música seria a germânica. Ao dividir a obra do Padre em duas fases – Cleofe Person de Mattos a dividiu em três – Taunay descreve a primeira, mais extensa, como de “máxima valia e pureza, oriundo da genuína fonte germânica.” (TAUNAY, 1897, p. 3).

Essa forma de classificar a música alemã como “pura”, de “genuína fonte”, entre outros adjetivos ao longo do texto, denota a separação promovida pelas teorias raciais, presente, por exemplo, no texto de Silvio Romero. De um lado estaria a arte germânica, sem empecilhos culturais de miscigenação, de outro as manifestações culturais dos povos bárbaros, hereges – impuras, repletas de supostas anomalias e deformidades que a mistura racial, segundo essas teorias, supostamente provocaria.

De fato verifica-se que o negro brasileiro só pôde sobreviver em cultura de sincretismo, emprestando da cultura branca o idioma, as expressões artísticas, os costumes, modos, vestimentas e toda sorte de simbologia cultural afrodescendente passou a ser relegada a um plano inferior. De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997)⁶:

[...] a luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes brasileiros foi, ainda é, a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional. Nela se viu incorporado à força. Ajudou a construí-la e, nesse esforço, se desfez, mas, ao fim, só nela sabia viver, em razão de sua total desafricanização. (RIBEIRO, 2015, p. 166).

No entanto muitos musicólogos que trataram de José Maurício na época da consolidação e disseminação de teorias como a eugênica findaram por perpetuar – aparentemente sem intenções claras de fazê-lo – o estigma do branqueamento. Ao descrever o padre, o Visconde de Taunay desenha o seguinte quadro:

Era José Maurício de estatura bastante elevada, physionomia expressiva, inteligente, olhar penetrante, mas em extremo bondoso, côr amulatada para o claro, um tanto arroxeadada na commissura dos labios, maçãs do rosto salientes, testa larga, com accentuado lobinho do lado direito, nos ultimos annos de vida. (TAUNAY, 1897, p. 3).

6 A primeira edição do livro citado é de 1995.

Percebe-se a tendência para salientar, sem evidências, que tinha “cor amulatada para o claro”. É com esses matizes enviesados de branqueamento que notamos a presença maior de elementos fenotípicos dos brancos em muitos dos retratos consagrados que visam a representar José Maurício, muitas vezes com os sinais afro-descendentes “suavizados”, como pele, nariz afilado e cabelos lisos.

Luiz Heitor Corrêa Azevedo (1905-1992), outro expoente a escrever sobre José Maurício, musicólogo carioca, ajudou a criar a *Revista Brasileira de Música*, em 1934, da qual foi editor até 1942. Fundou diversas instituições musicais, como Centro de Pesquisas Folclóricas e a Associação Brasileira de Música e, em 1947, aceitou o cargo de chefe da Seção de Música da Unesco, em Paris, lá permanecendo até 1965.⁷

Em **Música e músicos do Brasil** (1950), utiliza, entre relatos pormenorizados e análises de obras musicais de José Maurício, a utilização do termo “obscuro” (HEITOR, 1950, p. 109), para designar o Rio de Janeiro colonial, que seria então ermo de incentivos culturais, segundo o autor. A narrativa é conduzida ao ponto em que ele afirma: “Para bem compreendermos o que representa de esforços, de clara e admirável energia essa instrução dada a um menino pobre e de cor, precisamos lançar os olhos sôbre o meio em que vivem nossos personagens.” (HEITOR, 1950, p. 110).

Nessa acepção Heitor corrobora, ainda que inconscientemente, que seriam precisos “esforços de clara e admirável energia” para que houvesse a ascensão de “um menino pobre e de cor”. Com o objetivo de tornar seu discurso humanista, o autor acaba redundando em um racismo estrutural – como se esforços e energia estivessem apenas atrelados, e intimamente, à clareza. Mais à frente esse preconceito se transforma em discriminação propriamente dita, quando Heitor comenta que “José Mauricio, no sec. XVIII e em princípios do passado, era exigente e precioso na combinação dos timbres como um compositor hipercivilizado de nossos dias”. (HEITOR, 1950, p. 132)

Ou seja, para ele José Maurício, mesmo tendo sido visivelmente clareado pela musicologia, ainda seria considerado “não civilizado” – criando, artificialmente, dois campos onde estariam os civilizados e os não civilizados. Provavelmente no campo dos civilizados estariam os europeus, de preferência germânicos, no outro todos os brasileiros nascidos de mãe e pai não “eugenicamente” comprovados como europeizados. Galton havia elaborado a teoria eugênica argumentando que seria proveitoso para a humanidade a experiência

7 Como podemos verificar no verbete de **Luiz Heitor**, no site da Academia Brasileira de música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bluiz-heitor/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

realmente empírica de juntar o que supunha “genes superiores”, ou seja, o padrão europeu de genética – até então tomado como símbolo de vigor e potência: “Entre outras coisas Galton desenvolveu estudos em bioestatística, geografia, antropometria e eugenia, nos quais valorizava as evidências quantitativas. Este cientista considerava que as características físicas, mentais e morais eram herdadas.” (MARTINS *et al*, 2007, p. 445).

Essa crença arraigada primeiramente na teoria evoluiu para o estabelecimento do branqueamento na prática – principalmente nos Estados Unidos da América e Alemanha, esta onde surgiria o Nazismo na década de 1930 (RAZZO, 2017).

A tese da eugenia incentivaria uma deliberada eliminação de bebês que nasciam doentes, precedendo o próprio Holocausto Judeu, além de práticas como eutanásia a doentes terminais. A seleção eugênica dita “positiva” procurava unir casais com suposta genética “viçosa”, enquanto a “negativa” atuava de modo a proibir a imigração de povos considerados com eugenia “inferior” (SCHWARCZ, 2008).

A partir do final do século XIX, intelectuais cercados de conceitos desfavoráveis sobre as raças e apoiados em pretensas visões científicas, pronunciaram diagnósticos completamente negativos sobre o Brasil. Vários exemplos como os de Arthur Gobineau⁸ que afirmavam que o país era composto por gente feia e degenerada. (PENNA, 2008, p. 54)

Paralelamente desenvolveu-se uma iconografia onde imagens de um Brasil “mestiço” apareciam clareadas, com real intuito de embranquecer as figuras representadas. A ideia de um Brasil de devaneio, onde a mestiçagem daria lugar, gradualmente, a uma branquitude completa, foi forjada nos livros e exultada pelos estrangeiros (SCHWARCZ, 2008, p. 12-3).

Esse processo de branqueamento viria embasado, além da influência exercida por Gobineau e Galton, pela própria ciência brasileira da época: “Ao restrito e intuito primitivo do perito, forrava agora uma transcendente questão de higiene social. E numa e noutra face o problema deixava ao médico a sua inteira liberdade de ação.” (RODRIGUES, 2010).

Em **Casa-grande e senzala**, Freyre traçou um novo panorama antropológico do negro brasileiro, tentando revisitar Nina Rodrigues e fazendo-lhe um contraponto. No entanto, acabou redundando, igualmente, em uma conceituação eugênica de suposto cientificismo de melhoramento genético – a palavra eugenia é vastamente utilizada no texto, e não há nenhum

8 Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), filósofo e diplomata francês, foi um dos teóricos a elaborar o racionalismo científico no século XIX.

intuito do autor em refutá-la. Freyre não deixa de incorrer em generalizações como: “O negro, o tipo do extrovertido. O tipo do homem fácil, plástico, adaptável.” (FREYRE, 2016, p. 371).

Ao colocar o negro como necessariamente “fácil e adaptável” Freyre finda por menosprezar a subjugação humilhante a que o negro foi conduzido – claro que nessas condições ele teria que ter se adaptado à cultura dominante, do contrário seria ainda mais aviltado e conspurcado até a morte. Isso não significa que o negro é, por si só, adaptável e plástico, mas que foi levado a sê-lo por pura sobrevivência. Freyre muitas vezes refere-se a culturas superiores e inferiores, denotando um preconceito de viés ideológico concernente à época – época ainda longe do politicamente correto, onde os termos “mulato”, “negro” e “escravo” praticamente coincidiam, dada a recente Abolição da Escravidão. Certas afirmações de Freyre realmente defendendo a eugenia e crendo, piamente, nesse processo genético, nos incute dúvidas quanto ao seu distanciamento imparcial científico, como no exemplo: “O intercuro sexual de brancos dos melhores estoques – inclusive eclesiásticos, sem dúvida nenhuma, dos elementos mais seletos e eugênicos na formação brasileira – com escravas negras foi formidável.” (FREYRE 2016, p. 531).

Eu gostaria de saber qual ou quais os métodos empregados para determinar quem seriam os brancos “de melhores estoques”? E ao tentar suavizar o racismo na frase seguinte, acaba culminando na reafirmação da eugenia como ciência genética a serviço de um branqueamento histórico, social, cultural e humano. Esse aparato da pretensa democracia racial serviu para a própria UNESCO considerar o Brasil como exemplo de miscigenação pacífica. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2011).

O suposto sincretismo onde as raças convivem harmoniosamente e sem conflitos de nenhuma espécie – e a mistura é alardeada e incentivada como “formidável” – nas palavras de Freyre, pode ser traduzida, entretantes, como um secreto e até por vezes explícito intuito de embranquecimento populacional. Ao promover a miscigenação, estariam os eugenistas propensos a empregar a ciência então em voga de que o cruzamento entre raças propiciaria um embranquecimento gradual natural.

A teoria eugênica teve em Abdias Nascimento, ativista negro, um de seus maiores opositores. Em **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**, se contrapõe a Nina Rodrigues e Gilberto Freyre – este até hoje homenageado como um dos “inventores do Brasil moderno”. Ao desmistificar a chamada democracia racial, Nascimento argumenta:

[...] à base de especulações intelectuais, frequentemente com o apoio das chamadas ciências históricas, erigiu-se no Brasil o conceito da *democracia racial*; segundo esta, [...] pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. (NASCIMENTO, 2016, p. 26).

Ao pretender diluir o impacto das tensões raciais, o movimento da democracia racial, amparado por intelectuais do escopo de Gilberto Freyre e Artur Ramos, tornou incólumes praticamente cinco séculos de genocídio negro no Brasil. Ao reescrever a história sob sua ótica, esses autores brancos procuravam imprimir autenticidade científica ao branqueamento perpetrado na sociedade brasileira, considerando a mistura étnica uma espécie de “bem necessário”.

A despeito de fundar uma terra de fantasia, povoada por um biótipo pleno de fusão cultural, fusão perfeita de três raças, Freyre alijou a expressão individual de cada uma delas e seu desenvolvimento social – estando sob uma democracia racial, não havia necessidade de mobilidade ou transformação na sociedade. Nas palavras de Abdias Nascimento, essa tendência freyriana tornou-se conhecida como lusotropicalismo:

A teoria lusotropicalista de Freyre, partindo da suposição de que a história registrava uma definitiva incapacidade dos seres humanos em erigir civilizações importantes nos trópicos (os “selvagens” da África, os índios do Brasil seriam documentos vivos desse fato), afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como na América. (NASCIMENTO, 2016, p. 29).

A conceituação equivocada de Freyre no quesito de hierarquizar civilizações, adjetivando-as como inferiores ou superiores – conceitos relativos e dignos de discussão – acaba por relegar a toda a sua obra a pecha de racista estrutural, ainda que tenha contribuído nos estudos da cultura negra como ninguém antes. Ao tentar igualar as raças em um ideário nacionalista, ajudou a perpetuar o estigma racista – ao neutralizar conflitos étnicos, pode ter inculcido, durante décadas, a falsa crença intelectual de democracia racial.

Florestan Fernandes argumentaria, a respeito da disseminada, internacionalmente, neutralidade racial brasileira:

[...] se os brasileiros conhecem um clima de tolerância racial, praticando um código de decoro nas relações que entram em contato como ‘brancos’, ‘mestiços’ e ‘negros’, não seria melhor que esse fato tivesse importância em si mesmo, independentemente de qualquer fantasia a respeito de uma igualdade racial que não poderia existir numa sociedade recém-egressa da escravidão e na qual a concentração da riqueza, do poder e do prestígio social abre um fosso intransponível mesmo nas relações de diferentes segmentos da ‘população branca’? (FERNANDES, 2007, p. 39).

Portanto o que o sociólogo conclui é que a aura de mestiçagem ideal colocada e difundida por Freyre no Brasil e no exterior, seria antes da ordem de uma construção ideal com vistas a apagar o conflito racial que, no entanto, é sentido em todo o território nacional como algo concreto e não apenas uma conjectura do campo do pensamento. Portanto, nada como dar voz a indivíduos que nasceram e cresceram como negros no Brasil. Sobre esse aspecto, é curioso notar que até praticamente a década de 1970 tudo o que se havia escrito sobre antropologia e sociologia negra no país era obra de brancos. Desde Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro e, mais recentemente, Lilia Schwarcz, para citar apenas as referências deste trabalho, são ou foram todos brancos. Dessa forma, mais uma vez o negro é posto em uma circunstância onde ele só tem validade enquanto um branco determinar, escrever, dissertar a respeito dele. É onde surge, após Abdias Nascimento, uma nova corrente de autores negros, como Kabengele Munanga (1940–) professor de antropologia da Universidade de São Paulo (USP).

Ele denota encontrar dificuldades na articulação dos movimentos negros justamente pelo legado da “[...] ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado ‘a união faz a força’ ao dividir negros e mestiços.” (MUNANGA, 2019, p. 18).

Uma das vertentes das ideologias raciais em música foi o chamado “mulatismo musical”. O “mulatismo musical” parece ter criado adeptos, como Francisco Curt Lange (1903-1997), que viam nele o aflorar da “verdadeira” brasilidade em música, onde os elementos negros domesticados seriam finalmente moldados pelas estruturas europeias (LEONI, 2010). Essa visão, no entanto, ulteriormente se mostrou um tanto datada e preconceituosa – a ideia de raça como fator essencial de identidade cultural sendo derrubada por estudos relativamente recentes, que argumentam que as características culturais por vezes são muito mais dependentes do contexto em que estão inseridas e sua gama de variáveis, as relações entre os grupos humanos e o modo como a cultura é produzida.

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

constitui uma forma direta e eficaz de equivococar a certeza da raça como essência, de iluminar sua variabilidade e sua mutabilidade, de descortinar seu caráter contingente e contextual. (HAZAN, 2009, p. 23-4).

Dessa forma, há de se levar em conta a concepção de época, concernente com a escravidão, de que a raça negra seria inferior e, portanto, precisaria se fundir à branca para, na mestiçagem, formar o biótipo brasileiro por excelência que, por sua vez, produziria a arte nacional. A ideia de que o então chamado “mulato”, por pura genética, seria a solução para uma vanguarda artística estava baseada em um movimento romântico, similar ao movimento indianista da literatura brasileira, mas que, no entanto, não impediu o padre José Maurício de sofrer as agruras de uma vida dificultada pela sua pele.

Assim coloca essa questão o Visconde de Taunay, ao dissertar, em documento da época, a respeito da suposta rivalidade entre o padre e o compositor português Marcos Portugal:

Apezar de todo o prestígio, que os repetidos triumphos da Europa asseguravam a Marcos Portugal e das suas regalias de portuguez e homem de sangue limpo, como então se dizia, a intuição musical de D. João VI fazia-o inclinar-se de continuo para José Mauricio. (TAUNAY, 1897, p. 2).

Ou seja, mesmo que fosse um exímio artista e, aparentemente, como sugere o autor, preferido do rei português, maculava-lhe a pele a sina de ser considerado “mulato” ou “pardo”, o que poderia não ser visto com bons olhos, mesmo apesar da batina de José Maurício – pesava-lhe a ascendência. E apesar dela, e não devido a ela – como queriam os ufanistas defensores do chamado “mulatismo musical” – ele sobreviveu na Real Capela, pelo menos por algumas décadas antes de sua morte, gozando de relativo prestígio. Assim endossa Porto-Alegre:

Para se avaliar o poderio e a força do talento de José Mauricio, basta dizer que el-rei o chamava o novo Marcos, antes que este celebre compositor tivesse chegado ao Brasil; e, que a despeito de sua côr mixtiça, era tolerado na côrte, n’essa côrte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser Brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 359).

Excluídos os possíveis arroubos romanescos cabíveis ao tempo, ambos Taunay e Porto-Alegre contradizem a perspectiva posterior, promulgada, principalmente, por Gilberto Freyre, de que o português colonizador não possuía preconceitos de cor ao negro e “mestiço”, devido à sua origem de povo híbrido entre a Europa e a costa da África. Pelo contrário, salientam aspectos humilhantes e desumanos pelos quais teria passado o padre José Maurício,

ainda que obviamente com um pouco de exagero concernente com a dramatização e mitificação de sua vida.

O “mulatismo”, portanto, em música, não deveria constituir nem mérito nem demérito, já que, como acima atesta Hazan (2009), os principais delimitadores culturais seriam antes fatores contextuais, sociais e históricos, do que puramente biológicos – podendo incorrer, inclusive, em racismo o termo “mulatismo”. Em uma fonte primária, o próprio filho de José Maurício, José Maurício Nunes Garcia Jr., trata da questão do racismo e da divisão entre brancos e “mulatos”, “mulatos claros” e “mulatos escuros”, para o estabelecimento de benesses e regalias de acordo com a cor da pele:

Os jornais de então dizem os motivos pr q´ apresentei-me nessa luta, q´ acabou por fim pela condemnação de castas, e n´um pais de tantos mulatos como o Rio de Janeiro, em oq´ he já o mulatismo hum principio anteposto à doutrina do Arto 179 da Constituição do Imperio, prevalecendo pr isso a distincção de mulatos claros e escuros, entretanto q´ os ha taõ claros como brancos – aliás filhos de negra; e bem escuros, filhos legitimos de dous mulatos! Para qm olhasse pa estes caprichos da natureza, bastava o facto pa justificar a escuça em q´está commigo mta gente e he: q´ taes distincções só affectaõ áquelles q´ precizaõ justificarse brancos, pr se degradarem antes da convicção de o não serem, do q´se lhes atirassem o labio de libertinos, ladroes e savandijas, sendo apezar disso tidos pr brancos e mto brancos! (LANGE, 1950, p.183-4).⁹

O que poderia configurar alguma verdade seria o fato de que ser “mulato” na Colônia talvez fosse uma maneira encontrada para muitos “mestiços” ascenderem socialmente ou, pelo menos terem, por sua “parcela branca”, mais acolhimento e receptividade na sociedade. Assim parece ter se formado o caráter de José Maurício, e daí quiçá a sua sempre lembrada submissão total e silenciosa aos poderosos, sua subserviência quase pagã – constituindo principal contraponto entre ele e o músico português Marcos Portugal. Corroborando o misticismo que se delineou entre as duas figuras, autênticos Mozart e Salieri tropicais, Ayres de Andrade pontua:

De um lado havia um Marcos Portugal orgulhoso de suas conquistas artísticas nos mais adiantados centros do mundo; de outro, um José Maurício, [...] jamais tendo conhecido o aplauso consagrador de platéias que ditavam as leis em arte e que praticava a humildade e a resignação por instinto ou, talvez, por força de suas condições raciais. (ANDRADE, 1967, p. 32).

O “mulatismo musical” seria, portanto, por esse prisma, um modo de (falsa) promoção social, na medida em que aproximava o “mulato” de sua raiz branca, procurando conferir-lhe, assim, uma autenticidade que era vedada aos negros.

9 O texto acima integra os Apontamentos para a Notícia Biográfica de José Maurício Nunes Garcia Jr e data de 1862 e pode ser encontrado na publicação de Lange.

Viria, por fim, o “mulatismo” a substituir, como nova forma de expressão nacional, ao indianismo que dominou o país culturalmente durante todo o período romântico na literatura, elevando metonimicamente o índio – desprovido de suas origens, desgarrado de suas terras e dizimado culturalmente e fisicamente – ao estado de símbolo étnico nacional?

Essa transformação de paradigma deve-se, em parte, à campanha abolicionista que, de certa forma, levaria junto o ranço monárquico e clerical cujos laços mantinham o país inerte e atrasado (ALMEIDA, 2004-2006). Um dos pioneiros a identificar o “mulato” ou o “pardo” – como romanticamente o arquétipo étnico nacional foi o historiador, crítico literário e sociólogo Sílvio Romero (1851-1914).

A existência do “homem brasileiro” resolvia todos os problemas: tínhamos um único habitante na imensidão territorial, tínhamos, portanto, um sangue igual que gerava uma só manifestação cultural que estava na base do folclore popular. De certa forma, Sílvio Romero simplesmente substitui a mítica do índio, pela mítica do mestiço. (ALMEIDA, 2004-2006, p. 238).

Cabe lembrar que, à época, o branco era tido como culturalmente superior pela própria Ciência e o “mestiço”, como um empecilho ao seu pleno desenvolvimento (ALMEIDA, 2004-2006). Sílvio Romero, portanto, propõe um branqueamento da população, em que o “mulato” é preferível ao negro africano. Neste contexto é possível justificar o porquê de o padre José Maurício muitas vezes ser considerado “mulato”, embora haja uma discussão, como no Simpósio Internacional de 250 anos de seu nascimento, realizado na UFRJ em setembro de 2017, em que se aventou a possibilidade de que seus pais fossem ambos negros e não, como se pensou até hoje, “mestiços”.

É nesse panorama que Romero procura, desse modo, ajustar o pensamento romanesco corrente às suas próprias convicções: a de que haveria um tipo brasileiro uno, robusto, lúcido e que viria para afastar o Brasil de seu inexorável atraso. Esse seria o “mestiço” de lusitano, ameríndio e africano:

O caráter prático do português, aliado a raças tropicais, como a tupi e a africana, não produziu somente entre nós tipos enfermiços e desequilibrados; produziu também homens válidos, de uma lucidez de espírito, de uma intuição pronta e segura, que constitui o melhor título de nossas populações em geral. (ROMERO, 1943, p.18).

Sua justificativa básica era a de que o branco caucasiano, cada vez mais escasso no país, não diferia em nada do europeu e, para fazer frente a ele, era mister valorizar o tipo híbrido dos trópicos: “Mas como o branco genuinamente puro, coisa que se vai tornando rara no país, quase nada se distingue do europeu, é força convir que o tipo, a encarnação perfeita

do genuíno *brasileiro*, está, por enquanto, na vasta classe de mestiços [...]” (ROMERO, 1977, p. 232).

Essa corrente vinha altamente impulsionada pelo movimento abolicionista e republicano e, também, anticlerical. Ao questionar o poderio da Igreja, totalmente atrelado ao tripé casa-grande, senzala e monocultura de açúcar, os teóricos e mesmo musicólogos como Mario de Andrade, Curt Lange e Manoel de Araujo Porto-Alegre acabaram por criticar e negar a importância da música sacra colonial brasileira (MACHADO, 2012).

Porto-Alegre escreve: “Cada nação tem seu typo phisionomico, sua mimica e sua declamação, o que influi muito sobre as produçoens artisticas.” (PORTO-ALEGRE, 1836, p.176). Com essa sentença ele edifica, então, o caráter dos diversos tipos peculiares europeus ocidentais, ressaltando os seus principais atributos, pensamento que culmina na seguinte exclamação patriótica, já citada anteriormente:

Que dor não sentiremos, voltando para a nossa querida Patria, olhando para o côro, e não vendo o braço de um Marcos, ou de um José Mauricio [...] Como se poderá hoje executar a *miserere*, a Missa de Santa Cecilia, essa producção immortal do Mozart fluminense? (PORTO-ALEGRE, 1836, p.182).

Elevando o padre José Maurício a um paralelo do compositor austríaco nos trópicos, Porto-Alegre finalmente chega a esse epíteto de “Mozart fluminense”, como uma forma romântica de dotar o seu “mulato” de características genuinamente raciais de seu povo: era, pois, um biótipo perfeito, como Mozart o era em Viena.

Esse ideário remonta, entretanto, à visão edênica cultivada pelos grandes navegadores do século XVI. Ávidos por novas terras que suplantassem as europeias em materiais e dons etéreos, idealizaram um paraíso terreal com seres sobrenaturais, e forjaram o idílio tropical antes como um misterioso lugar que dava margens a toda espécie de elucubração e teorias hipotéticas – e quase nada de realmente empírico (HOLANDA, 2000)¹⁰.

Nessa terra recém-invadida, num primeiro momento se descortina um ambiente propício à fecunda mente dos exploradores e dos mais criativos poetas ibéricos: uma vasta e praticamente inesgotável biodiversidade, a mais bela e mais exótica que talvez já se previra haver no mundo (SCHWARCZ, 1996). O ser humano, entretanto, que habitava esse Éden era visto com desconfiança: como podia um homem canibal e polígamo, que apenas andava nu, fazer parte desse modelo terrestre paradisíaco, coloca Lilia Schwarcz. Como devia ser medonha a imagem do desconhecido nativo brasileiro, aos olhos de uma Igreja que havia

¹⁰ A primeira edição da obra de Holanda data de 1959.

criado um demônio negro, “[...] a partir do século XVI, com a mistura de elementos, [...] diabos de pele escura mas com estranhos cocares tropicais” (SCHWARCZ, 1996, p. 149).

Schwarcz em seguida mostra duas pinturas que representam o nascimento de Cristo. Na primeira, obra anônima portuguesa do século XVI, vemos retratado, ao invés dos três reis magos, um índio branco com cabelo crespo, empunhando um arco e flecha. A outra, também anônima, de um brasileiro do século XX, apresenta uma cena de canibalismo praticada por índios brancos, “[...] aborígenes **[que]** são basicamente uma mistura entre índios e negros” (SCHWARCZ, 1996, p. 150).

Vemos nessas ilustrações e em tantas outras, além da personificação do Diabo como um homem negro, a reprodução de imagens de “mestiços” com instrumentos indígenas – cocares e arco e flechas – em rituais canibais, o que nos induz a concluir que o europeu enxergava o nativo tropical, do ponto de vista do maniqueísmo, como algo da ordem do Mal. Essa concepção não irá evoluir muito até o século XVIII, quando se apagará, definitivamente, a ideia de paraíso terreal conferida à América, e ao longo do século XIX, com a ascensão do chamado determinismo racial que, segundo Schwarcz (1996), é a origem do racismo. O determinismo racial passa a pensar em culturas baseadas em grupos, e não mais indivíduos, de acordo com a antropóloga.

Ela desmistifica a tese de Gilberto Freyre de democracia racial – a mestiçagem que Freyre atesta como natural, como a portuguesa, híbrida entre os trópicos e a Europa – argumentando que há no Brasil uma grande ojeriza pela mistura étnica (SCHWARCZ, 1996). É essa contradição que abarca qualquer estudo sobre o assunto, baseado em autores dos séculos passados – eles estão inseridos em determinados contextos, e é necessário olhá-los por esse prisma específico.

Entretanto, não querendo mais nos arvorar demais no determinismo do século XIX e XX, passamos à hipótese de construção de um “mulato” – que talvez de negro foi embranquecido pela história até se tornar um “mulato”, mais aceitável – embasados na teoria de Darcy Ribeiro quando fala sobre a **Utopia**, de Thomas Morus: “É a ideia de que a sociedade é construível como um projeto humano.” (RIBEIRO, 1996, p. 194).

Destarte, essa mesma utopia seria a imaginada pelos navegantes ibéricos invasores. E através do esfacelamento de seus ideais, formou-se uma sociedade dialética, mestiça, que a despeito de sua glorificação do exotismo natural sublime da terra ignora a sua gente. Nesse ínterim está o “mulato”, seja ele verdadeiro ou falso – as gravuras do padre José Maurício

feitas à época denotam um tanto de “clareamento”. Em meio a uma grande pressão social, ser “mulato” significaria uma qualidade que o negro não possuía – além de sua possível liberdade, é claro. Construir uma sociedade como se fora um projeto humano, ou seja, o negro e o “mestiço”, alforriados finalmente da condição degradante da escravidão, aos poucos foram constituindo as comunidades que se uniram em prol da Abolição.

O clareamento perpetrado no século XIX brasileiro envolve uma noção de que o negro, ao se reproduzir com o branco, iria se tornando cada vez mais branco – o que é pérfido, pois a união das duas raças redundaria no então “mulato” ou “pardo”, e não em um suposto “negro embranquecido” (RIBEIRO, 1996). Por outro lado, é mister lembrar que a fusão comumente deixa traços mais fortes e perceptíveis do negro – basta olharmos os exemplos de “mestiços”, os lábios grossos, a cor da pele mais para o negro, o cabelo encaracolado. Isso denota que geneticamente a raça negra parece ser predominante, sua genética mais impositiva – cabendo salientar que o africano é o ser humano mais antigo da Terra, sendo o “pai” de todas as outras raças, ou, pelo menos, da espécie humana tal como conhecemos¹¹.

No entanto, 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):

11 Moraes (2014), inclusive, coloca que, se houvessem existido, Adão e Eva seriam negros. Salienta, ainda, que o crânio com idade de aproximadamente 160 mil anos era de um ancestral negro, encontrado na África.

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.

Essa afirmação se adequa 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, 1995, 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). Esse fato denota que não só era tolerada sua ascendência africana, mas que fora admitido à Igreja que, conscientemente, relevava a sua condição de negro “mestiço” em favor de sua religiosidade e “bons costumes”. 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 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). Dominou, portanto, junto com Marcos Portugal, toda a cena musical brasileira, o que, à época, significava dominar a portuguesa também, devido ao contexto histórico.

A ideologia do branqueamento, fortalecida pelas teorias raciais, é que prega o apagamento social do negro em favor do “pardo”. A musicologia, desde seus primórdios adotou a mesma linha de embranquecimento – veremos no capítulo 2 como os historiadores da música, por meio de séculos, buscaram minimizar os problemas étnico-raciais, delegando ao negro um lugar inferior, subalterno, ou de simples extermínio sociocultural de um povo inteiro.

Pode-se considerar, desta forma, como as obras acima mencionadas de fato procuraram ressaltar, sempre que possível, o caráter europeu e branco de José Maurício, sem evidências verdadeiramente comprobatórias. Contemporaneamente, há de se frisar que Carlos Alberto Figueiredo (2012, p. 1), foi pioneiro ao caracterizar os pais de José Maurício como “pretos”, bem como o norte-americano Marc Hertzman (2013), que tenta contraditar o senso do cientificismo do eugenismo que ecoou até os nossos dias.

Exemplo de que as teorias raciais encontraram respaldo na contemporaneidade é o artigo publicado por Júlio Medaglia na **Revista Concerto** em 2017, na ocasião da comemoração de 250 anos do nascimento do padre José Maurício. Procurando minimizar os efeitos da escravidão e a discriminação racial no Brasil, traça um cenário que remonta aos anos 1930 – paraíso terreal e edênico onde reinaria a democracia racial. Nesse artigo, por exemplo, o autor afirma não haver conflitos raciais no Brasil.

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, **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 a metodologia 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 desse 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).

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)].

O que condicionou-se chamar de “mulato” – pejorativamente “cor de mula” – antiético na atualidade porém comum na época de José Maurício, era senão o indivíduo negro – para

abrandar-lhe o estigma de “ex-escravizado”, conforme Ivo e Guedes (2020), ou “mestiço” socialmente semovente. Ao suavizar suas características fenotípicas negras talvez estariam almejando esses musicólogos reescrever a história de um modo embranquecido.

Tem havido uma crescente onda de revisionismo histórico, cujas bases estão assentadas em uma minimização da herança escravocrata brasileira, e da desigualdade social e racial que predomina no país desde a invasão portuguesa, em 1500. Esse movimento, mais do que somente cultural, é político. O recrudescimento do reacionarismo em âmbito mundial pode ser exemplificado com a tomada de poder pela extrema direita, onde imperaria, novamente, o negacionismo das lutas étnico-raciais – ao negar, o governo simplesmente se absteria da discussão, e enquanto isso os dados da falta de equanimidade racial apenas comprovam que a utópica democracia entre raças é ainda um projeto no papel.

A título de exemplo, quando na campanha presidencial em 2018, o agora vice-presidente da República, General Hamilton Mourão, declarou, ao apresentar seu neto à imprensa: “Meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça”¹². Em 20 de novembro de 2020, após o assassinato de João Alberto Silveira Freitas, em uma loja do supermercado Carrefour, em Porto-Alegre – RS, o mesmo político lamentou o ocorrido e reiterou: “Não existe racismo no Brasil”¹³. Dois dias depois, o então presidente da República, Jair Bolsonaro, afirmou: “Como homem e como Presidente, sou daltônico: todos têm a mesma cor. Não existe uma cor de pele melhor do que as outras”¹⁴.

Essas falas vieram corroborar com a tese de que a discussão racial continua atual e premente, e que as questões relativas a etnias e inclusão racial devem ser debatidas, visto que o ideário teórico de autores do passado, conforme vimos neste capítulo, está ainda presente no discurso político, reforçando as associações entre raça branca e pretensa superioridade, candura e, segundo o vice-presidente, beleza que seriam inerentes ao povo branqueado. O presidente, endossando o mesmo discurso, relativiza a questão racial no Brasil, ao colocar que as raças seriam iguais e, portanto, não teriam o tratamento diferenciado que se evidencia nas pesquisas sobre homicídio negro no país. Na fala para o grupo G-20, de países mais ricos do

12 Essa declaração está disponível no link a seguir: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/meu-neto-e-um-cara-bonito-branqueamento-da-raca-diz-general-mourao.shtml>. Acesso em: 19 nov. 2020.

13 Essa declaração está disponível no link a seguir: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/nao-existe-racismo-no-brasil-afirma-mourao,1727c25725dca52777abd8f8e7fab1171hdsjajh.html>. Acesso em: 23 nov. 2020.

14 A fala do presidente pode ser conferida em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2020-11-21/bolsonaro-endossa-mourao-e-nega-racismo-sou-daltonico-todos-tem-a-mesma-cor.html>. Acesso em: 23 nov. 2020.

mundo, Bolsonaro ainda declarou: “O Brasil tem uma cultura diversa, única entre as nações. Somos um povo miscigenado”¹⁵.

Ao adentrar novamente no espectro da miscigenação o presidente evoca uma retórica anacrônica, que remonta aos anos 1930, época em que a mistura racial era preconizada em detrimento da “raça negra pura”, pois o embranquecimento daria lugar a uma nação visionária, idealizadamente branca, conforme vimos ao longo deste texto. Estudar o padre José Maurício sob o prisma antropológico, parece, portanto, uma questão urgente a ser levantada neste tempo em que nossos maiores símbolos nacionais são embranquecidos pela cultura dominante, e em que o legado da escravidão é sempre amenizado e diminuído em prol de uma fabricação imaginária de um povo miscigenado – mais para o branco – processo iniciado no começo do século XX e que ainda não tem data para acabar, infelizmente.

15 Declaração disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/declara%C3%A7%C3%B5es-bolsonaro-negando-racismo-geram-234956173.html>. Acesso em: 23 nov. 2020.

2 O PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: UM EMBRANQUECIMENTO HISTORIOGRÁFICO

Com esta tese busco revisitar, sob o prisma etnomusicológico, a historiografia sobre o padre José Maurício Nunes Garcia. Abrange-se, portanto, desde os primeiros escritos sobre o músico, que datam ainda do século XIX, na figura do político, jornalista, pintor, escritor, poeta e historiador da arte Manoel de Araujo Porto-Alegre. É de sua autoria a primeira menção historiográfica ao compositor que se conhece até o momento, em um artigo intitulado **Ideias sobre música**, na revista **Nitheroy**, publicada em Paris em 1836, ou seja, seis anos após a morte de José Maurício.

Analisando, no entanto, os escritos de Porto-Alegre sobre José Maurício já se nota, sutilmente e às vezes explicitamente, uma tentativa de tornar o compositor mais claro, mais próximo do branco que do negro – renunciando as teorias das ondas deterministas científicas que surgiriam em meados do século XIX. O darwinismo social e seu ideal de “pureza” amparados em ciências da época – a escola determinista geográfica, em que toda a cultura de uma nação seria determinada pelo meio e ambiente (clima, vegetação, solo) e a antropologia cultural, em que pregava-se a evolução de culturas superiores em detrimento de outras, ditas inferiores – parece ter influenciado sobremaneira os ilustradores e biógrafos de música desse tempo (SCHWARCZ 2008).

Um artigo que começa com a frase: “O amor é, sem duvida, o inventor da Musica” (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 158), expõe, peremptoriamente, os objetivos e conclusões de seu texto – ele é, como os escritos românticos, antes da ordem passional que científica. Praticamente um poema em forma de prosa, abusa de metáforas, hipérboles, e mesmo figuras poéticas – aliterações e sinestésias – para a construção de um quadro descritivo onírico sobre a música brasileira do Império. A seguir Porto-Alegre continua a destilar a enorme profusão de adjetivos e figuras de linguagem para exaltar a figura de José Maurício, findando seus êncômios com o parágrafo abaixo:

José Mauricio, querendo compor a sua Missa de requiam, cheio do sentimento christão, a inspirado do gênio, penetrou a campa da morte, meditou, e chorou sobre as cinzas da humanidade, e cheio de terror, saindo, ajoelhou-se diante d'aquelle, que, sentado sobre o cimo da cupola estrelladado firmamento, olha para a eternidade, e suplicou-lhe inspiração: o negro fel da tristeza, e a lympha das fontes lacrimaes formaram-lhe a tinta com que escrevia taes notas, que tanto tocam, e embebem n'alma aquella doçura de uma melancólica saudade, que tanto afaga, e acaricia o coração do homem sensível. (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 181).

A escolha das palavras, psicanaliticamente, remete a ondas de pensamento do inconsciente. Após a imensa quantidade de enaltecimentos e hipérboles, Porto-Alegre resolve sua descrição romanesca adjetivando o “fel” de “negro” – e associando-o à “tristeza”. É comum encontrarmos a cor negra associada a fel, tristeza, melancolia, mau humor – principalmente no romantismo. No entanto, essa caracterização não se restringiu ao Ocidente – Andreas Hofbauer nos lembra que, desde o **Alcorão**, a cultura humana tem se dotado de experiências de embranquecimento e de valorização da cor branca em detrimento da preta: “Um trecho muito citado do Alcorão liga a cor escura, que traz consigo a conotação de tristeza, ao mal e à falta de fé, enquanto o branco representa o bom, o divino, a fé verdadeira” (HOFBAUER, 2006, p. 56-7). E, em um trecho mais adiante, continua: “Em várias fontes árabes e persas, a imagem da transformação de cor (negro em branco, ou, menos frequentemente, o contrário) aparece acompanhada de uma mudança moral. Embranquecer como recompensa [...] é um tema recorrente [...]” (HOFBAUER, 2006, p. 57).

A historiadora Eneida Maria Mercadante Sela debruçou-se, especificamente, sobre o tema – em sua obra **Modos de ser modos de ver** (SELA, 2008). Ela refaz todo o trajeto da **transformação das cores no Ocidente**, especialmente a partir da figura do médico francês Claude-Nicolas Le Cat, que em 1765 publicara o **Tratado da cor humana em geral** (apud SELA, 2008, grifo meu). A respeito do tratado, Sela pontua que Le Cat procurou dar uma tônica cientificista à sua argumentação sobre a origem das cores de pele nos seres humanos. “Após exaustivos experimentos com massas encefálicas de homens negros, coelhos e carneiros, bem como com a tinta expelida por um molusco, ele afirma ter descoberto o princípio da cor negra da pele humana. *Oethiopsis animal*: assim ele denominou-a.” (SELA, 2008, p. 43).

Segundo Sela, as teorias explicativas da formação humana eclodiram a partir de meados do século XVIII, a saber, as “teorias climáticas”, que argumentavam estar no cerne do desenvolvimento humano a localização e disposição geográficas, as de “subsistência”, para as quais o ser humano poderia ser dividido em diferentes estágios evolutivos considerando seus modos de sobrevivência e, por último, a taxonômica, baseada no sistema de Lineu (SELA, 2008, p. 45-6). Lineu havia criado um método de reclassificação de nomes de seres, desde seres vivos a minerais, reestabelecendo o latim nessas nomenclaturas, e dividindo-os em cinco séries taxonômicas (VARELA, 2009, p. 179).

De acordo com Sela, foi na segunda metade do século XVIII europeu que despontou a profusão iconográfica e o estabelecimento das gravuras e desenhos como parâmetros sociais e culturais. E para exemplificar a historiadora usa uma figura que consta do livro de Le Cat.

Figura 1 - Gravura de Gravelot e Baacheley, capa do livro de Le Cat



Fonte: Capa do livro de Le Cat, de 1765. (SELA, 2008, p. 53).

A gravura representaria a América ou o “Novo Mundo”, onde, segundo Le Cat (apud SELA, 2008), estaria a real consubstanciação das “três raças humanas”:

Aqui a América é, portanto, vista como um lugar gerador de diferenças. No texto, cada uma dessas três ‘espécies’ é considerada também como ‘nação’: as duas mulheres brancas figuram diferenças de classe ‘da nação branca ou europeia’; o ‘lacaio negro’ é da ‘nação etíope’; o indígena (‘americano’, ‘homem cor de cobre’) representa toda sua ‘nação’. (SELA, 2008, p. 54).

Essa divisão entre três “espécies ou raças”, idealizadas na Europa no século XVIII resvalaria, inevitavelmente, no Brasil do século seguinte. Conforme veremos ao longo deste capítulo, a incipiente historiografia musical brasileira esteve a cargo, ao longo de todo o

século XIX e parte do XX, de nobres, a saber, Manoel de Araujo Porto-Alegre e Visconde de Taunay, praticamente sem encontrar outros nomes que lhes oferecesse um ponto de vista diverso do seu, que era branco, europeu e elitizado.

Curioso notar que durante a vida de José Maurício e ainda quase uma década póstuma nenhum escritor ou jornalista tenha, efetivamente, se debruçado sobre a existência e obra do maior compositor nacional até aquela data – ou sequer mencionado algo de sua autoria. Numa época em que a profissão de musicólogo sequer havia tomado forma no Brasil, coube a Porto-Alegre, um aristocrata brasileiro, começar a esboçar um pouco o retrato de José Maurício.

A próxima publicação seria apenas no ano de 1849, quando se deu a catalogação de uma coleção de peças a que o filho de José Maurício – o Dr. José Maurício Nunes Garcia, teria chamado de **Mauricinas** – que integram a revista **Guanabara**. Ela saiu do prelo em 1850. Era dirigida por Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Manuel de Macedo, e no frontispício lê-se: “Mauricinas: coleção de canções e valsas dedicada à Memória do Pe. Me. Jozé Mauricio Nunes Garcia”. (PORTO-ALEGRE *et al*, 1849, p. 331). Com os matizes adequados à era romanesca, na introdução o autor delinea o que se veria até o final do século XX: o uso de figuras de linguagem e de metáforas poéticas para exaltar as qualidades do padre como homem e como compositor: “O raio harmonioso que a Providencia Divina collocara na fronte d’aquelle grande artista, que fez as delicias de El-Rei D. João VI; e exornou os canticos sagrados com innumerables melodias [...]” (PORTO-ALEGRE *et al*, 1849, p. 332).

Nesse artigo que faz abertura às **Mauricinas**, acompanha também o retrato feito por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Jr, talvez o retrato mais famoso do compositor. Conforme desenvolvi na introdução, essa representação mauriciana, embora seja a capa de muitas biografias do compositor, mostra o padre bastante embranquecido e com os traços negros “suavizados”. Destarte pontua o musicólogo: “[...] o retrato que acompanha a obra musical também é de sua feitura; e apesar de algumas incorrecções ligeiras de rigorosos princípios da arte de desenhar, não deixa de estar próprio, e de ter merecido a aprovação geral de quantos (o) conheceram [...]” (PORTO-ALEGRE *et al*, 1849, p. 333).

Mais uma vez aqui, como em muitas fontes primárias, precisamos ter confiança às palavras do narrador, sem saber ao certo quem seriam esses que supostamente “conheceram” José Maurício. A mesma dificuldade de se ater ao prisma do escritor, que muitas vezes pode confundir nossa percepção da realidade – o que é plenamente impossível de resolver, estando o objeto deste estudo morto há mais de 250 anos.

Essa mesma perspectiva dominaria a historiografia sobre José Maurício durante o século XIX e quase todo o século XX. Assim é constituído o artigo **Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia**, também de Porto-Alegre, publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1856, que é possivelmente o primeiro artigo de que se tem notícia versando apenas sobre José Maurício.

Neste artigo mais uma vez vemos Manoel Porto-Alegre imbuído de seu espírito antes alvissareiro e elogioso ao padre, com sua escrita habitual de pormenores idílicos, surreais e platônicos. Logo ao final da primeira página ele escreve que José Maurício: “[...] pelo lado paterno descendia de uma família estabelecida em Irajá, e pelo materno de uma crioula de Guiné.” (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 1). Obviamente que o termo “crioulo”, amplamente disseminado para designar negros escravos no então chamado “Novo Mundo” – as Américas – hoje se constitui um eufemismo não menos pejorativo que “escravo”. Azevedo e Geiger colocam que “crioulo, no português comum, não raro ganha sentido pejorativo ou racista, discriminativo ou até marginal. Originariamente, crioulo significava ‘criança de colo.’” (AZEVEDO; GEIGER, 2019, p. 133). A terminologia “crioulo” significa, ainda, no vocabulário popular, “cria da casa”.

A adoção de um linguajar pejorativo de época permeia todo o texto, como na seguinte passagem, onde ele diz que o padre:

[...] a despeito da sua côr mixtiça, era tolerado na côrte, n'essa côrte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser Brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar de si todos os favores, e muitos direitos”. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 3).

Além de a expressão “mulato” também ter caído em desuso por seu cunho datado, parece-me que o próprio autor endossa as prerrogativas racistas da corte a que se refere, ao começar a frase com “a despeito de sua cor mestiça”. Hebe Mattos argumenta, a respeito da designação de “pardos”, principalmente os chamados “pardos libertos”, como no século XVIII era um termo usado para designar todos os alforriados, negros ou não. A terminologia referente a “pardos” ou “mulatos”, portanto, era dotada de um caráter político: os nomes “preto” e “negro” estavam inerentemente associados à escravidão: “A inserção social desses homens na sociedade colonial se fez, entretanto, de maneira profundamente marcada por uma

hierarquização racial, que separava, até mesmo na prática religiosa, pretos, brancos e pardos.” (MATTOS, 2013, p. 41)¹.

Essa hierarquização, entretanto, era estruturada de forma racista – quanto maior a sua proximidade com o homem branco – liberdade, trabalho e condição social – maior era a chance de ser denominado “pardo”, ou, em menor grau, “mulato”. Essa premissa nos faz ampliar a perspectiva de que o padre José Maurício fosse, de fato, negro, tendo sido alcunhado de “pardo”, com pais “pardos forros” no seu processo *de genere* necessário para tornar-se sacerdote, devido à sua então “verificada inclinação para o seminário” e dispensa do “defeito de cor.”:

Apesar de a literatura sobre o tema utilizar, em geral, o significante “pardo” de um modo restrito e pouco problematizado – como referência a pele mais clara (ou menos escura) do mestiço, como sinônimo ou como nuance de cor do mulato –, a coleção de processos cíveis e criminais com os quais tenho trabalhado me levou a questionar essa correspondência. Na qualificação dos réus e das testemunhas, nesses documentos, a cor era informação sempre presente até meados do século XIX. Neles, todas as testemunhas nascidas livres foram qualificadas como brancas ou pardas. Deste modo, ao contrário do que usualmente se pensa, o termo me parece que não era utilizado [...] apenas como referência à cor da pele mais clara do mestiço, para a qual se usava preferencialmente o significante “mulato”. A designação de “pardo” era usada, antes, como forma de registrar uma diferenciação social, na condição mais geral de não branco. (MATTOS, 2013, p. 41-2).

A diferenciação de pele se daria, portanto, mais concernente com um aspecto de cunho social, do que efetivamente da ordem dos fenótipos. Mattos encerra a explanação dizendo que: “todo escravo descendente de homem livre (branco) tornava-se “pardo”, bem como todo homem nascido livre que trouxesse a marca de sua ascendência africana – fosse mestiço ou não” (MATTOS, 2013, p. 42).

Essa conjuntura e, principalmente, o observar da iconografia feita sobre o padre José Maurício, nos faz entrever que muito de sua negritude teria sido eclipsada por aspectos antes sociais – estabilidade na Igreja, posto de mestre de capela e compositor da Corte de Dom João VI.

Além disso, no artigo referido acima vê-se que Porto-Alegre parecia ter a ideia de transmutar Mozart para os trópicos – José Maurício cansado, à beira da miséria e da morte, tendo que compor para El-Rei assemelha-se bastante ao final da vida do compositor austríaco. Aumenta ainda isso o fato de ter composto também uma **Missa de Réquiem**, em 1816, à

1 Primeira edição de 1995.

maneira da missa de W. A. Mozart – José Maurício compôs duas missas de defuntos, uma em 1799, e uma em 1816.

Porto-Alegre termina o artigo, entretanto, sustentando a sua tese de que José Maurício era “mestiço”. Tece a primeira descrição pormenorizada do compositor:

Foi José Mauricio um homem de estatura mais que ordinaria; tinha uma physionomia nobre, um olhar penetrante, e luminoso quando regia a orchestra, ou fallava da arte; as dimensões e saliencias osseas do seu todo, mostravam que havia sido de uma forte constituição. Tinha nos labios, na fôrma do nariz, e na saliencia dos pomolos os caracteres da raça mixta. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 7).

Adiante veremos como pode ter sido parcial essa imagem do padre. Se era realmente “mestiço”, como se explicar o retrato em que aparece representado como negro, apresentado neste capítulo, a seguir?

No parágrafo seguinte Porto-Alegre desvela o cientificismo da época, ao apontar que um médico que examinara a máscara mortuária de José Maurício havia concluído ser de ser humano inferior – uma das teorias do século XIX era de que a forma do crânio determinava a inteligência. Porto-Alegre contradita-o, dizendo que na verdade “é o miolo” que identifica a suposta “superioridade” ou não do cérebro. Nas suas palavras:

O dr. Dannessy, phrenologista e discípulo fanatico de Gall, possui uma cópia da mascara acima referida no seu gabinete em Paris, mas nas suas indagações enganou-se redondamente, o que bem prova a respeito do cerebro e suas protuberancias externas, que as mais das vezes o miolo é quem decide e não a casca. Estes enganos do mesmo doutor se repetiram em outras vezes na legação brasileira, depois de haver apalpado um grande numero de cabeças brasileiras. (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 7).

Segundo Eneida Sela, um dos precursores desse cientificismo teria sido o teólogo suíço Johann Caspar Lavater, que, em seus **Ensaio sobre fisionomia destinados a promover o conhecimento e o amor da humanidade**, publicados entre 1775 e 1778, elege a fisionomia humana como detentora do valor externo e interno de um indivíduo, e que o julgamento moral, físico e psicológico passaria por um crivo estético (LAVATER apud SELA, 2008, p. 76-7).

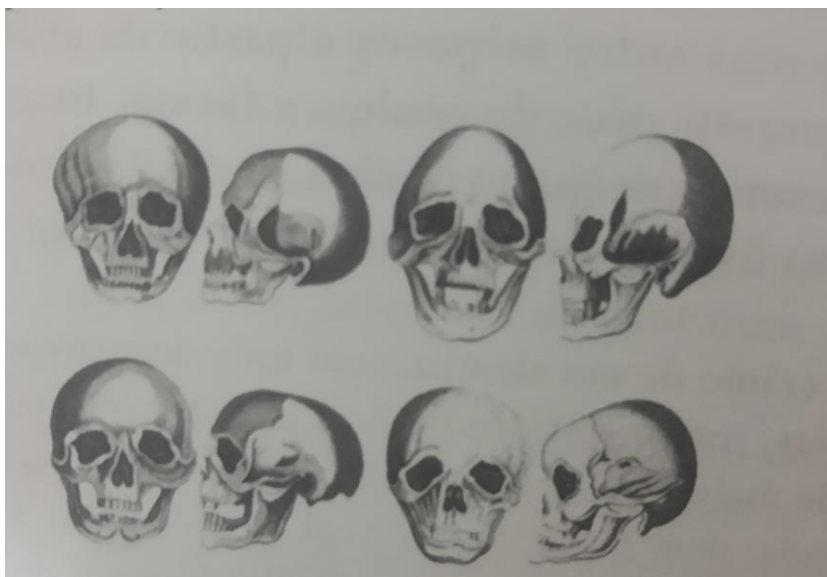
Lavater, inclusive, tece comentários a respeito da formação de crânios de diferentes origens, alemão, africano, indiano e tártaro:

1. É o crânio de um alemão, com todas as marcas de uma cabeça europeia, muito distinto de 2, 3 e 4. A parte traseira contém a metade mais grossa, a parte dianteira a mais fina. A testa melhor arqueada; nem tão pontuda, nem tão redonda. A pessoa a

quem pertenceu não era estúpida, nem um homem do gênio; mas um caráter frio, compenetrado, industrioso.

2. Um africano, diferente dos dois anteriores na estreiteza da parte traseira da cabeça, e na largura de sua base, que consiste em um osso muito forte: pelo osso curto do nariz, a cavidade projetada para os dentes, que ocasiona o nariz achatado e curto, e os lábios grossos e proeminentes desses povos. Eu observo particularmente a desproporção da testa, em relação às outras partes do perfil. O arqueamento da testa considerado separadamente é certamente tão estúpido quanto as outras partes parecem evidentemente ser. (LAVATER apud SELA, 2008, p. 77-8).

Figura 2 - *Crânios de diferentes nações*, gravura feita sobre o desenho de Lavater, de 1775-8



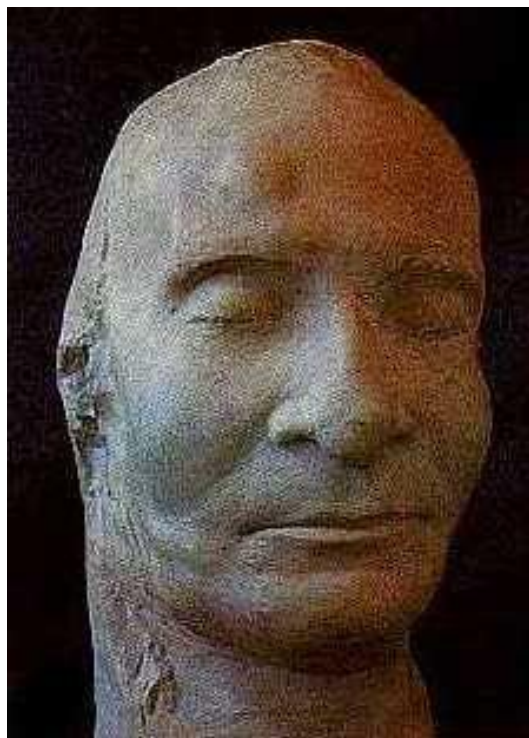
Fonte: LAVATER apud SELA, 2008, p. 78.

Vemos por esse texto que a visão enviesada procurava distorcer as evidências científicas dentro da Medicina, objetivando com isso dar um lastro à superioridade caucasiana. A disposição estrutural do crânio, os ossos e as conformidades e cavidades são vistas e desenhadas para dar evidência às teorias científicas da época – a suposta “estupidez” estando associada ou não à disposição e forma da testa, de acordo com o texto acima. Por outro lado, há de se salientar que Porto-Alegre não endossa o argumento do médico, Dr. Danessy, citado em sua obra, comentando que o que importa “é o miolo, e não a casca”.

A esse respeito disserta Marcelo Hazan, para quem a máscara mortuária de José Maurício, extraída pelo próprio Manoel Porto-Alegre, almejava corroborar a sua “raça mista”:

Antes de caírem em desuso no decorrer do século XX, máscaras fúnebres eram primariamente objetos de memória ou veneração, mas também possuíam uma utilidade pragmática no pitoresco domínio da frenologia. É o caso da máscara de José Maurício, base para o argumento craniológico de Porto-Alegre que apontava a pertença do compositor à “raça mista”. Observe-se, todavia, que esse enquadramento não foi acompanhado de maiores comentários por parte de Porto-Alegre, quem se absteve de avaliar suas implicações morais, emocionais e intelectuais (HAZAN, 2009, p. 27).

Figura 3 - Máscara mortuária de José Maurício Nunes Garcia, extraída por Manoel de Araujo Porto-Alegre



Fonte: Instituto Histórico e Brasileiro, Rio de Janeiro (MATTOS, 1997, p. XX).

Perspectiva semelhante a de Porto-Alegre iria nortear outros dois biógrafos do padre José Maurício, o Visconde de Taunay – nobre, músico, engenheiro militar, sociólogo e historiador brasileiro – e Luiz Heitor, musicólogo brasileiro.

Alfredo d’Escragnolle Taunay, conhecido como Visconde de Taunay, produziria a mais extensa e completa biografia de José Maurício até o momento, e que, por muito tempo, foi a fonte quase única para pesquisadores e musicólogos se aprofundarem em sua vida e obra. Sua bibliografia é composta por três obras fundamentais: um pequeno esboço biográfico, de 1897, que também compôs a introdução à edição do **Réquiem**, para solistas, coro e orquestra, do mesmo ano (TAUNAY, 1897). Em seguida duas obras publicadas no ano de 1930, postumamente: **Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes** e **Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia** (TAUNAY, 1930b). São livros basicamente descritivos e biográficos, com pormenores folhetinescos – como as brigas palacianas e as supostas querelas entre José Maurício e Marcos Portugal – dando espaço a grandes detalhamentos cênicos e enredos românticos, pouco se atendo aos fatos e às fontes primárias. No entanto, possuem grande valor histórico e científico, tendo sido fonte para muitos trabalhos posteriores, como de Cleofe Person de Mattos, de quem tratar-se-á adiante.

Em seu esboçeto biográfico de 1897, Taunay refere-se a José Maurício como “[...] fructo unico do legitimo consorcio de Apollinario Nunes Garcia, natural da ilha do Governador, e de Victoria Maria da Cruz, do bispado de Marianna (Minas Geraes), ambos de côr, esta filha ou neta de uma negra da Costa d’Africa (Guiné).” (TAUNAY, 1897, p. 1).

Observe que não havia, logicamente, a preocupação corrente de cuidado com os negros, recém-alforriados da escravidão – em 1888. Chamava-se de pessoas “de cor”, eufemismo ainda utilizado atualmente. Eufemismo sobre o qual o Museu Nacional, em publicação de 1942, já alertara: “1 Homem de cor, pessoa de cor, eufemismos para evitar o emprêgo das expressões negro, prêto, mulato” (MUSEU NACIONAL, 1942, p. 4). Pires Laranjeira, posteriormente, do mesmo modo argumenta que:

As designações de «homem de cor», « escuro », « castanho », a primeira em tom que simulava a neutralidade (a pura igualdade consistiria em falar do branco como «homem sem cor», sendo que também a tem) e as duas últimas com alguma percentagem de pejoração (LARANJEIRA, 1995, p. 483).

Pode-se conjecturar que, para Taunay, tanto faz se a mãe de José Maurício, Vitória, era filha ou neta de uma negra da Guiné, denotando pouca ou nenhuma preocupação antropológica. Ao final dessa pequena biografia Taunay descortina, em um longo parágrafo, a concepção – provavelmente de seu tempo – de que a “verdadeira” e “genuína” música seria a germânica:

Por isto, pois, pode dividir-se a obra do grande compositor sacro em dous largos periodos: o primeiro da maxima valia e pureza, oriundo da genuina fonte germanica e que decorre de 1790 a 1816, nada menos de 26 annos; o segundo, já de adulteração e decadencia, em que, se, aqui e acolá, fulgem as scintillações do estro e a madureza da sciencia, apparecem, não raro, os signaes de deploravel depressão, devida á influencia do máo gosto e da escola italiana, de que foi o mais illustre representante Rossini, credor, a principio, de censuras e justos reparos por parte do maestro brasileiro. (TAUNAY, 1897, p. 3)

Ao dividir a obra do padre em duas fases² Taunay descreve a primeira, mais longa, como de “máxima valia e pureza, oriundo da genuína fonte germânica”. Com relação à segunda, no entanto, argumenta ser “já de adulteração e decadência, devido à influência do mau gosto e da escola italiana”³. O próprio adjetivo “genuíno” e o substantivo “pureza” reiteram uma tendência de enfatizar os traços europeus caucasianos associando-os, historicamente, à candura, jovialidade, dons divinos e angelicais. No Brasil se encontraria eco,

2 Cleofe Person de Mattos a dividiu em três (MATTOS, 1997).

3 Existe aqui, também, uma tendência da época a valorizar a música germânica em detrimento da italiana, a partir de 1880, principalmente.

conforme já tratei na introdução, do chamado “arianismo” em um contemporâneo de Taunay, o escritor Monteiro Lobato. Ao comentar a obra infantil **O sítio do Pica-pau amarelo**, por exemplo, Rafael Porciúncula reflete desta forma, ao analisar os personagens de Lobato: “Na análise de Benta sobre os arianos e os dravidianos na Índia, viu-se que a inteligência estaria biologicamente relacionada aos brancos, enquanto a vantagem dos negros seria apenas numérica” (PORCIÚNCULA, 2014, p. 191). A presença desses elementos arianistas em uma das mais difundidas obras infantis brasileiras apenas reitera o quanto estiveram presentes na bibliografia da primeira metade do século XX.

A dualidade e antagonismo entre limpidez e impureza, “candidez” e sujeira, denota um esforço em contrapor uma suposta limpeza e asseio associados à cor branca, à uma espécie de contaminação de forças estranhas, estrangeiras, que não explicita, porém aparecem, insinuadas, palavras atreladas à cor negra ou o que convencionou-se estar a ela de alguma forma ligadas. Como colocara Mário de Andrade em texto de 1938: “Se trata de uma simples superstição de cor, anterior ao convívio histórico de pretos e de brancos, que se descarregou sobre as raças negras dominadas.” (ANDRADE, 2019, p. 89).

Essa superstição, no entanto, saíra do coloquialismo e adentrara as obras de literatura, como vimos, e o uso dos vocábulos “impuro”, “puro”, “cândido” e “límpido”, referindo-se à raça branca é muito comum na escrita musicológica da época, conforme relatarei mais adiante. A associação supersticiosa, ao tomar parte das Letras, tornou naturais os estigmas perpetuados, herança direta do escravismo. Dessas muitas crenças Mário de Andrade ainda pontua que: “No Nordeste brasileiro ver um padre e depois um soldado traz felicidade, mas ver um padre e depois um negro traz desgraça.” (ANDRADE, 2019, p. 89).

Lembrando que a época de publicação da obra póstuma de Taunay era de grande agitação política – na Europa do período entre guerras já surgira o Fascismo de Benito Mussolini e o Nazismo de Adolf Hitler, amparados por teorias raciais do século XIX e XX. O conceito de eugenia fora constantemente alardeado por ciências como o darwinismo social já aqui apresentado, sendo, no entanto, completamente rechaçado a partir de antropólogos do século XX.

Um desses intelectuais, o antropólogo Wesley Aragão de Moraes (1957 –), mostra que existem três biótipos básicos na genética constituinte étnica de toda a humanidade: Negróides, Mongolóides e Caucasoídes. Os três surgiram de variações genéticas – determinadas pelo

clima e solo, misturas étnicas, e fatores adaptativos genéticos – dos mesmos ancestrais, os Sete Povos Ancestrais Atlantes (MORAES, 2014).

Desta forma não se sustentou por muito tempo a teoria de um povo “superior”, dotado de genes eugenicamente “melhorados”, já que, estruturalmente, os três biótipos atuais teriam surgido de ramificações provenientes de uma ancestralidade comum. Ou seja, em tese, muitos genótipos seriam similares, embora os fenótipos não – cor da pele por exemplo – porém influenciados por alterações climáticas e outras combinações genéticas, não são determinantes para se afirmar que há diferenças genotípicas fundamentais entre as raças.

Na sua obra **Dous artistas máximos – José Mauricio e Carlos Gomes** Taunay logo ao princípio destaca seu intuito, já verificado no esboço biográfico, de “germanizar” a figura de José Maurício: “De que modo, na realidade, se filiara José Maurício á severa escola alemã? Por que admiravel instincto a ella se prendera tão intimamente? Como lhe havia penetrado os segredos, como desvendados os thesouros e se identificado com os admiraveis modelos”? (TAUNAY, 1930a, p. 9). O fato de se referir a um determinado “modelo” já aufere à frase conotação duvidosa – ao comparar o Padre ao compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) revela sua – natural à época – tendência de nivelar os artistas brasileiros aos europeus do Norte.

Essa assertiva finda da seguinte maneira: “Por que processos juntara em si tão sólidos recursos para poder dar expansão masculina, completa ao poderoso estro, elle, isolado, sósinho, em um meio asphyxiante, obscurantista, sem horizontes, nem aspirações”? (TAUNAY, 1930a, p. 9). Novamente recai sobre ele o ideário determinista de seu contexto histórico: por que seria o meio de José Maurício necessariamente asfixiante e obscurantista?

Lembrando que, se tornamos às raízes de seu significado semântico, obscurecer seria: “**1** Tornar-se obscuro; diminuir (-se) a claridade [...]” (MELHORAMENTOS, 2009, p. 361). Quanto ao vocábulo “obscuro”, temos a seguinte significância: “**1** Que não tem luz **2** Pouco claro[...]” (MELHORAMENTOS, 2009, p. 361). Ou seja, inconscientemente ou não, a vontade geral da incipiente musicologia era de “salvar” José Maurício de uma suposta “obscuridade”, que pode conotar tanto o ostracismo, a falta de luz ou de brilho, como a falta de “claridade”, de “clareza”, de traços germânicos seja na arte ou na epiderme.

A exata reprodução do termo se dá poucas páginas depois, quando Taunay transcreve, literalmente, o discurso que fizera no Senado Imperial, em 1887, pedindo que o Estado imprimisse a obra de José Maurício: “Pois bem, D. João VI ao ouvir pela primeira vez uma

missa do obscuro mulato fluminense exclamou: <<E' extraordinário; o homem é tão grande como Marcos Portugal>>” (TAUNAY, 1930a, p. 23). Aqui aparece, atrelado ao termo “obscuro”, a palavra “mulato”, que, pejorativamente, significa “cor de mula”, atualmente em desuso na língua culta portuguesa. Há de se pontuar que “obscurecer” pode ser tão pejorativo para se referir a um negro como o verbo “denegrir”, ou as expressões “a coisa está preta” ou o adjetivo “renegado”. A esse respeito, Hildo Honório do Couto adverte: “Quando alguém tenta remediar a situação, ao ser pilhado usando expressões pejorativas como *crioulo*, a emenda fica pior do que o soneto, como ao se substituir ‘negro’ por ‘*escurinho*’.” (COUTO, 2007, p. 352).

Taunay realmente adotou a expressão “obscuro” para toda sua obra sobre José Maurício: “Pois, senhores, um brasileiro que conseguiu na opressora obscuridade em que vivia, tamanho renome, este brasileiro tem de ficar sempre desprezado?” (TAUNAY, 1930a, p. 24). Ou então, mais adiante, quando coloca que “o nome do Padre José Mauricio Nunes Garcia emergiu, afinal, das sombras que tão injusta e dolorosamente o iam envolvendo e entrou no ambito, para sempre conquistado de plena e radiosa luz.” (TAUNAY, 1930a, p. 24). A palavra “obscuro” e suas derivadas continuam sendo usadas ao longo da obra quase sem discernimento, sempre se referindo ou ao Brasil, ou ao próprio padre. Segundo o psicanalista francês Guy Rosolato (1924-2012), a palavra “obscuro” é um dos significados associados ao termo negativo. Para ele: “Este termo em geral traz uma marca, um signo (-) que é quase sempre, num primeiro momento, pejorativo. [...] uma *perda* de força, de energia, [...] uma importância mínima [...], e quanto ao valor (o preto, o obscuro opostos ao branco, ao claro.” (ROSOLATO, 1999, p. 101).

Louvável com certeza foi o ímpeto de Taunay de tentar consagrar o nome de José Maurício, ao clamar pela publicação integral de sua obra – no entanto o custo disso pode ser considerado alto. Para glorificá-lo e exortá-lo ao mundo, precisaria, necessariamente, clareá-lo. Em determinado trecho, quando disserta a respeito da partitura da **Missa em si bemol maior** de José Maurício, que Taunay teria deixado aos cuidados do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), o musicólogo arremata: “E dellas sahiu a peregrina perola para sempre limpa das impurezas que a cercavam, sem lhe alterarem, nem de leve, a candidez e a valia.” (TAUNAY, 1930a, p. 48).

Observe como os vocábulos empregados sempre se relacionam à limpeza, ou a tornar puras determinadas partituras, ou então a constante menção a cores brancas, cândidas, que viriam extirpar da tez e da epiderme as suas impurezas, os seus sinais negros ou qualquer

coisa que remetesse à negritude. Algumas correntes, primeiramente na Europa, viriam a contraditar essa visão dominante, invertendo a conotação de “sujo” historicamente imputada ao negro. O sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974), por exemplo, escrevia:

O branco virou negro, porque só faz sujar, torna negro tudo o que toca; e o negro incansavelmente devolve, a tudo o que o branco escurece com seu contato, a pureza primitiva, a brancura da aurora, essa maravilhosa claridade (seu destino é clarear) [...] O destino do branco é, pois, o contágio da sujeira e o do negro, pelo contrário, o de branquear, de restituir às coisas sua luz natural (BASTIDE, 1983, p. 152).

Embora acabe redundando na estigmatização daquilo que pretende extirpar – ao relacionar o “tonar negro” com sujeira, Bastide submete a branquitude a uma inversão histórica pejorativa, ao atribuir a ela as qualidades frequentemente destinadas aos negros.

A vertente de pensamento a que Taunay pertencia muitas vezes incide em descrições do Rio de Janeiro como uma cidade imprópria, inóspita e imunda: “Em 1803, no Rio de Janeiro, Santo Deus, o que não seria [...], sujo, imundo, infecto, tenebroso, mexeriqueiro, oprimido, obscurantista, anti-artístico, anti-esthetico [...]” (TAUNAY, 1930a, p. 60-1). Mais uma vez o uso de “obscurantista”, e variadas adjetivações que remetem à sujeira, despudor, repugnância e atraso em relação à cidade do Rio de Janeiro da época. Sempre sob a perspectiva da Europa germânica, que para o autor se constitui o modo único de se conceber qualquer tipo de arte. Arte de brancos, para brancos, com instrumentos e indumentárias feitos por eles, de preferência com predominância de cores alvas e claras, que para Taunay é o modo singular de se preservar uma “pureza”, uma castidade perdida, uma visão edênica, onde a própria sujeira em que vivia o Rei Dom João VI é encoberta por uma idealização que a história oficial sempre procurou sustentar. A concepção da época estava embasada, amplamente, na teoria naturalista, segundo a qual: “Há uma ideia de substância determinante. Tal concepção explica e justifica os perigos por argumentos diversos: a sujeira corporal, o sangue e a semente (sêmen) maléficos.” (DEMÉTRIO *et al*, 2018, p. 41).

O sangue, e a semente – o sêmen – estariam, portanto, associados à natureza intrínseca de determinada linhagem, daí justificando com a teoria naturalista a não reprodução entre senhores e escravizados:

Ademais, neste sangue, dois tipos de semente são igualmente tidas como pressupostos hostis à pureza e à identidade do sangue dos homens livres. Uma primeira semente determinava as malformações ou monstruosidades dos frutos da reprodução (os filhos). Uma segunda semente, que circularia principalmente entre mulheres, visava (a) assegurar uma fecundidade limpa e resguardar a uma população de homens livres a profilaxia a malformações. (DEMÉTRIO *et al*, 2018, p. 41).

Mais adiante, na mesma obra, Taunay reafirma o ideário de germanizar o padre José Maurício – para ele até a música italiana era de extremo mau gosto e de um patamar mais baixo que a alemã. A respeito da **Missa Mimosa** de José Maurício, Taunay reflexiona que “é, entretanto, já um producto da época em que, infelizmente, nas suas produções se fazia sentir o deleterio influxo dos processos decadentes da escola italiana, introduzidos por Marcos Portugal.” (TAUNAY, 1930a, p. 70).

Em sua outra obra, **Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia**, também publicada postumamente em 1930, há, logo ao princípio, a passagem em que Marcos Portugal “empalidece” ao ser comparado com José Maurício: “Veja bem que o Principe costuma chamal-o o *novo Marcos*. Empallideceu de despeito o autor do *Demofonte*, inclinou-se e despediu-se.” (TAUNAY, 1930b, p. 17). O fato de um branco português empalidecer defronte a uma possível equiparação com um negro brasileiro pode ser uma espécie de tentativa de, tornando-se ainda mais branco, reiterar sua suposta “superioridade”. Um branco pálido seria ainda mais superior a um negro? Claro que, como foi supracitado, esses musicólogos escreviam de formas romanescas e criativas, traçavam perfis que bem se acomodassem aos moldes do século XIX. Porém, é imprescindível que se mostre como houve um trabalho, deliberado ou não, de aproximar José Maurício de um branco europeu, quiçá para valorizá-lo como símbolo nacional – lembrando que o século XX começava, e em breve o Nacionalismo precisaria de símbolos, de bandeiras e de personalidades vernáculas construídas. O mesmo processo de embranquecimento afetou, além de José Maurício e Machado de Assis, também o compositor negro Carlos Gomes.

Não quero, contudo, afirmar, categoricamente, que necessariamente todo o vocabulário que remete a “escuro” e “obscuro” seria referente a uma espécie de racismo subconsciente – notadamente certos lapsos são apenas lapsos, já escreveu Sigmund Freud. Segundo ele os lapsos da linguagem ou “lapsos da fala, tanto podem ocorrer por influência de sons ou palavras da própria frase [...], como por palavras estranhas a essa frase, a ela exteriores e cujo estado de excitação não se revelaria”. (FREUD, 2014, p. 67)⁴. No entanto, a reincidência constante dessas palavras parece aludir, pejorativamente, à etnia de José Maurício.

Como no trecho que se segue, em que Taunay relata um hipotético encontro de embate entre o padre e o compositor Marcos Portugal: “A principio, José Mauricio se não claudicou, pelo menos mostrou tibieza na execução. [...] Concentrou-se, chamou a si toda a sua energia e,

4 Essa obra teve sua primeira edição em 1901.

reagindo ao abalo que lhe escurecia a vista e lhe prendia as mãos, foi levando de vencida todas as dificuldades da [...] obra.” (TAUNAY, 1930b, p. 19). Repare que o fato de atribuir diversos matizes à conjeturada ação é que leva Taunay a afirmações imprecisas: se não há dados que provem que tal episódio realmente ocorreu, quanto menos pode ser comprovado o que se passou acima – vista escurecida, mãos presas. Se o fato de ele aludir à visão que escurecia não possa ser considerado uma menção à raça do padre, o que poderiam significar as mãos presas senão uma referência indireta à escravidão – a que seus ancestrais foram submetidos?

A ausência total de cientificidade e empirismo pode ser atestada pelo parágrafo abaixo, representativo do que era a incipiente musicologia brasileira:

Com raríssimas exceções, a educação simultanea e em tudo identica de duas crianças inteligentes, vivas, bem dispostas physica e moralmente, uma, porém, branca, outra preta ou mestiça demonstra, a principio, maior rapidez de progresso por parte desta, depois certa parada nos tempos da puberdade, e passada esta muito maior adiantamento da outra, que afinal se distancia longe e definitivamente. (TAUNAY, 1930b, p. 57).

Verifica-se, além de uma confusão argumentativa – não se sabe bem ao certo a quem ele se refere quando enuncia os pronomes demonstrativos (“esta”, “aquela”), e por fim, temos uma proposição que tenta parecer científica. A frase anterior começara com “já foi, aliás, confirmada pelos estudos de ethnologia a observação que acabámos de fazer.” (TAUNAY, 1930b, p. 57). Não obstante, não realiza os fundamentos básicos da investigação científica: fontes desses estudos etnológicos, quais os números dessa estatística e como, quando e onde e com quais indivíduos foi feita a suposta pesquisa. Mais uma vez, Taunay como musicólogo se assemelha a um romancista. Embora sua atitude pareça, a meu ver, positiva – quer sustentar que as crianças ditas “mestiças” têm desenvolvimento mais próspero que as consideradas brancas, não redundando em nenhuma conclusão significativamente justa em termos de Ciência. Lembrando, mais uma vez, que o enaltecimento da “mestiçagem” seria apenas um dos muitos desdobramentos do conceito de “democracia racial”. Kabengele Munanga considera, no entanto, que o fato de Gilberto Freyre ter encampado a mestiçagem como positiva, seria uma vantagem em relação a Nina Rodrigues, para quem ela seria “eugenicamente” maléfica (MUNANGA, 2019).

Mais à frente ainda Taunay ressalta o germanismo ao dizer que até 1811 em sua obra o padre havia sido “absolutamente ‘purista allemão’ no modo de ser e de compor e pôde entregar-se, sem constrangimento de especie alguma, a todos os surtos do seu estro e das suas

inclinações.” (TAUNAY, 1930b, p. 87). Curioso que para Taunay o fato de José Maurício tornar-se exímio e autêntico purista alemão seria absolutamente natural – um negro provindo dos trópicos compondo feito um austríaco do século XVIII, ainda que pudesse ser perfeitamente normal à época, não constitui exatamente uma originalidade de composição, mas antes um arremedo colonialista. Para Marcelo Hazan:

[...] música e raça guardavam uma relação metafórica na imaginação germanófila do Visconde de Taunay. O espectro racial assentado na primazia alemã, que extravasava por todos os poros de sua quimera imigrantista, extrapolava para o domínio da música e informava suas concepções de identidade e diferença musical. (HAZAN, 2009, p. 7).

Com diversas contradições continua o texto Taunay, ora denominando José Maurício “mulato”, ora “mulato quase negro”. Sempre o contrastando com Marcos Portugal, à moda de Mozart e Salieri dos trópicos, coloca que o compositor português “acreditara que bastaria a sua simples presença para fazer escurecer, senão destruir radicalmente o prestígio do tímido José Maurício.” (TAUNAY, 1930b, p. 102). Aqui o verbo “escurecer” adquire conotação injuriosa, defectiva, como se estivesse o implícito que “escuro” significaria algo de extrema pobreza, miséria, torpeza e desprovido de valor. Além de que sempre estar presente a ideia de sujo, impuro – que seria, obviamente, aos olhos de Taunay, limpos e purificados pela escola alemã de música.

Taunay não cede, contudo, ao ímpeto de embranquecimento da figura mauricianiana. Em dado momento enfatiza que “é por extremo dolorosa a situação do artista que tem consciência de si mesmo, que conhece o seu valor, o clarão do seu lume, e a quem rodeam de trevas, que elle vence [...]” (TAUNAY, 1930b, p. 104). Perceba que o tratamento dado é o seguinte: o artista que é consciente do “clarão do seu lume” é que é verdadeiro, por querer afastar de si as trevas. Se tomarmos literalmente as trevas pela raça negra, chegamos ao ponto principal da narrativa: só quem tiver o clarão imposto, clareado pelas adversidades ou pela história, posteriormente, é que terá futuro nas Artes. De acordo com Hofbauer, a semântica dos termos “trevas”, “escuridão” atrelados à negritude transcende a época moderna: “Enquanto o branco tem representado o bem, o bonito, a inocência, o puro, o divino, o negro tem sido associado ao moralmente condenável, ao mal, às trevas, ao diabólico, à culpa.” (HOFBAUER, 2006, p. 407).

Encontrei, ainda, uma pequena biografia anônima redigida à mão, de apenas 12 páginas, datada de 1897, sobre o padre José Maurício Nunes Garcia, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ. De caráter enciclopédico, relata alguns fatos em ordem cronológica da

vida do padre, e constitui apenas material de curiosidade. Faltam, nessas primeiras biografias, principalmente, referências a fontes, pois as constatações muitas vezes incidem em generalizações ou em suposições como, por exemplo, que José Maurício nos anos antes de morrer chorava compulsivamente.

Da mesma estirpe de escrita hiperbólica foi Renato Almeida, advogado, jornalista, musicólogo e folclorista. Em sua **História da música brasileira**, de 1926, dedica 13 páginas a José Maurício. Ao exaltar as qualidades do padre à maneira exacerbada, semelhante a Porto-Alegre e Taunay, Almeida vai ainda adiante, ao posicionar José Maurício dentro de um eixo civilizatório que ele próprio parece ter esboçado:

Não era um barbaro, de inspiração fremente e desordenada, como uma flor sylvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas um civilizado, de linhas sobrias e medidas, com um perfeito conhecimento de technica musical, de composição e orchestração. (ALMEIDA, 1926, p. 68).

A visão colonial predominante é explícita: prevalece ainda, em pleno século XX, a ideia um tanto equivocada de que havia o continente apolíneo – do Deus Apolo, da harmonia, beleza e candura – onde moravam os afetos cordiais, brandos e cortesãos, ou seja, a Europa Ocidental. E o outro continente, bárbaro, indomado, inculto, devasso e selvagem, o Novo Mundo, a América – principalmente a América do Sul, de clima tropical e mais propícia a um espelhamento edênico por parte dos invasores. A perspectiva dialética entre Apolo e Dionísio era defendida pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Ao analisar Nietzsche e o germanismo, Michel Foucault (1926-1984) pontua que a Europa do século XIX seria uma espécie de:

Pátria das misturas e das bastardias, época do homem-mistura. [...] A decadência da Europa nos oferece um espetáculo imenso cujos momentos mais fortes são omitidos ou dispensados. [...] Mas há mais: o europeu não sabe quem ele é; ele ignora que raças se misturaram nele; ele procura que papel ele poderia ter; ele não tem individualidade. (FOUCAULT, 1982, p. 32)⁵.

A germanização, portanto, e as outras formas europeias de xenofobia, segundo Foucault, estariam assentadas em uma base frágil – a ignorância quanto à enorme e heterogênea mistura de raças ancestrais que originaram os biótipos caucasianos. Inspirados no germanismo importado, alheio à civilização brasileira, os nobres Porto-Alegre e Taunay configuraram a biografia do padre José Maurício, amparados pela elite intelectual da época.

5 A obra de Michel Foucault referida teve sua primeira edição em 1979.

Renato Almeida, por exemplo, ao escolher o **Réquiem** de 1816 como a obra por excelência do compositor, indubitavelmente exclama: “José Mauricio era um filho exilado da musica classica allemã e sua ascendencia está no formidavel Bach, em Mozart e em Haydn.” (ALMEIDA, 1926, p. 71). Afora a simples constatação de que não há nada de influência direta de Bach em José Maurício, se ele compunha à moda alemã era antes por sobrevivência, por estar demais ligado à Igreja e por uma aparente devoção à religiosidade intrínseca ao seu trabalho de mestre de capela.

Em seu **Compêndio de história da música brasileira**, de 1948, novamente aparece José Maurício, em 6 páginas. Renato Almeida usa, igualmente, palavras derivadas do verbo “obscurecer”, como Taunay: “Ficou sempre em obscuridade a maneira pela qual José Mauricio estudou e fez sua cultura [...]” (ALMEIDA, 1948, p. 47).

O próximo a publicar sobre a vida e obra do padre seria Mário de Andrade. Conhecido por suas críticas mordazes, responsáveis, em parte, por abalar a reputação de compositores como Heitor Villa-Lobos (SALLES, 2018), Mário dissertou sobre o padre em seu **Ensaio sobre a música brasileira**, publicado primeiramente em 1928: “O padre Mauricio, *I Salduni Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.” (ANDRADE, 2006a, p. 14). Em sua edição de **Modinhas imperiais**⁶, novamente ele tratou da obra de José Maurício, no prefácio, ao relatar a respeito das características das modinhas e modinheiros portugueses e brasileiros, afirmando que José Maurício era “[...] mulato, filho de negra mineira filha de mãe Guiné e dum brasileiro da ilha do Governador” (ANDRADE, 1980, p. 5).

A seguir, em **Música, doce música** (publicado pela primeira vez em 1933), Mario de Andrade dedica um capítulo inteiro sobre José Maurício, onde em 12 páginas procura traçar seu perfil, mesclando lendas como o beijo que supostamente dera na mão de Dom João VI, já presente na obra de Taunay (1930b), com evidências mais consistentes. Algumas passagens, no entanto, deixam entrever mais o romancista Mário do que o musicólogo: “Magro, alto, moreno escuro, olhar bem vivo, lábios grossos, maçãs pontudas, narinas cheias, José Mauricio trabalha, ensaia, ensina e compõe.” (ANDRADE, 2006b, p. 122). Esses detalhes físicos parecem ter se formado quiçá da observância de retratos, como o feito por seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr., aliados à verve literária do modernista (“maçãs pontudas” soam mais como a descrição de um personagem fictício). Note que ele se refere a José Maurício como “moreno escuro”, e não negro – lembrando que o próprio Mário tinha ascendência

6 Originalmente publicada em 1930.

negra. De acordo com a **Revista de Sociologia** da USP, a terminologia como “moreno”, “escuro” ou similares para designar negros também se constituem “Eufemismos: ‘boa aparência’, ‘escuro’, ‘moreno’, ‘afro-brasileiro’, ‘pessoa de cor’.” (REVISTA DE SOCIOLOGIA DA USP, 2006, p. 241).

Ao mesmo tempo Mário de Andrade traça um padre idealizado, que estudara latim, história, viola de arame e até violão, incentivado pela Igreja, e que se desenvolvera por ela, e apesar dela – afinal, não seria simples ser um negro na Igreja Católica do século XVIII. É a primeira obra, porém, a informar que José Maurício possuía, sim, uma grande biblioteca, onde guardara partituras de Haydn e Mozart, importadas da Europa. (ANDRADE, 2006b, p. 125).

Essa extensa parte descritiva da biblioteca do padre termina com a frase: “O que é incontestável é que Beethoven, caso fosse conhecido por José Maurício, não lhe fez a mínima impressão”. (ANDRADE, 2006b, p. 126). Mário de Andrade seria, na obra supracitada, o primeiro crítico contumaz de José Maurício, o primeiro desde Porto-Alegre, a cunhar afirmações que contrariavam a aura genial desenhada pelos musicólogos de antanho, como nesta passagem em que argumenta acerca de alguma influência de J. S. Bach em Maurício:

E, aliás, como é possível a gente supor que José Maurício conhecesse e amasse Bach, si deixou uma obra que sendo, não contesto, excelentemente coral, é antipolifônica em absoluto, o contrário de Bach, eminentemente acordal, sem nenhum conceito canônico, absoluta miséria de imitações, nenhum fugado? (ANDRADE, 2006b, p. 127).

No capítulo, dedicado ao padre, finda pontuando que ele não teria deixado inovações significativas à música, tendo sido um compositor mediano, essencialmente homofônico. Essa visão passou à posteridade como quiçá preconceituosa, visto que outros estudiosos de música colonial reconheceram o estilo fugado na obra de José Maurício, recentemente, inclusive, no **Simpósio Internacional padre José Maurício Nunes Garcia**⁷, na UFRJ em 2017, em que apresentei trabalho, por três professores participando – Lutero Rodrigues (UNESP), Diósnio Machado Neto (USP) e Mário Marques Trilha (UEA). A mesma ideia de que faltou formação contrapontística na educação musical do padre é corroborada na biografia feita por Cleofe Person de Mattos, que veremos a seguir (MATTOS, 1997).

Em **Música, doce música**, Mário assevera que José Maurício era “filho de uma crioula mineira, Vitória da Cruz, por sua vez filha duma escrava da Guiné. O pai era branco, nascido na Ilha do Governador e se chamava Apolinário Nunes Garcia.” (ANDRADE, 2006b,

7 O material do simpósio está disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/2017/09/22/simposio-pe-jose-mauricio-nunes-garcia-250-anos-programacao/>. Acesso em: 30 ago. 19.

p. 121). Considerando-o “moreno escuro”, aqui então considera a hipótese de o padre ser filho de um branco – pela primeira vez na historiografia brasileira, sem, no entanto, citar quais as fontes se utilizaria. O deslize subconsciente, a meu ver, que Mário de Andrade comete nesse estudo é de afirmar, se referindo a Bach, que havia um “formidável clarão (que) reinava aqui no Brasil, capaz de amar João Sebastião Bach então inteiramente esquecido e ignorado na Europa toda!” (ANDRADE, 2006b, p. 127). Seria esse “clarão” o mesmo que havia acometido os musicólogos anteriores, que viam que faltava luz, claridade e branqueamento na história da música brasileira? Curiosa, destarte, é a assertiva ao fim do artigo, em que Mário supõe que, se sobraram apenas as partituras do padre que se conheciam à época, “só nos ficará quasi, um José Maurício mestiçado pelo desleixo humano.” (ANDRADE, 2006b, p. 130). Aqui parece o modernista se redimir da frase anterior: teria, sob esse prisma, o padre se tornado “mestiço” por um desleixo, um descuido da humanidade? Ou fora realmente um gesto deliberado de uma elite que galgava, a todo custo, o embranquecimento da população brasileira? Por fim, Mário destila seu derradeiro preconceito à música mauriciana ao afiançar que José Maurício “nem os arrebatamentos da humildade ou da pureza quis ter.” (ANDRADE, 2006b, p. 131).

Não se sabe a que exatamente ele se refere, devido à sua escrita muito poética, todavia é de se esperar que a tal “pureza” fosse uma pureza germânica, ou, ainda, uma “pureza” de elementos que por ventura mostrasse na obra do padre suas características brasileiras.

Aos poucos, a ideia de raça transformar-se-ia em num dado biológico definido por um conteúdo essencialista. Por volta do fim do século XIX, a maioria dos cientistas europeus já não acreditava mais na possibilidade de “metamorfosear” uma raça negra numa branca. [...] De qualquer forma não demoraria muito para se reivindicasse – não apenas por cientistas – medidas políticas para preservar a “pureza racial”, vista como fator responsável por equilíbrio e bem-estar sociais. (HOFBAUER, 2006, p. 139).

Tanto Almeida como Andrade viveram no período da Era Vargas (1930-1945), onde imperava a tese, então incontestada, da “democracia racial” e “mestiçagem” pelo “bem” do Brasil – e a alternativa parecia ser aderir ao pensamento dominante, onde negros como Machado de Assis e o compositor Carlos Gomes eram tidos como “mulatos claros” ou “morenos escuros”, assim como José Maurício. A professora de Direito negra norte-americana Tanya Hernández, especialista em discriminação na América Latina, afirma que:

O discurso populista do regime de Getúlio Vargas (1930-1945) se ajustava bem à ideologia de mestiçagem de Gilberto Freyre, que foi diretamente incorporada aos projetos de construção nacional do governo. A mestiçagem foi considerada a verdadeira nacionalidade do brasileiro, e foi promovida em solenidades públicas, escolas, universidades e na mídia nacional. (HERNÁNDEZ, 2017, p. 69).

A miscigenação, portanto, levada a extremos dos ideais racistas propagados, previa adotar um vocabulário que suavizasse a presença de elementos negros na população brasileira, começando com as grandes figuras intelectuais e artísticas – assim tomava forma o embranquecimento de nossos principais líderes e personalidades afro-descendentes. O próprio censo brasileiro – que mede as estimativas populacionais de crescimento, distribuição e desenvolvimento populacional do país – foi manipulado para que se passasse a impressão de que havia um crescente e esmagador branqueamento do povo, acentuado pelo aumento, nos anos 1930, das imigrações de origem europeia, principalmente provindas da Itália. Os trópicos eram tidos, então, como paraíso terreal para os brancos oriundos do Velho Continente, onde eram considerados “superiores” aos descendentes de escravos, tendo regalias que não teriam em seus lugares de origem (HERNÁNDEZ, 2017, p. 71).

Posteriormente, viria a lume a biografia **Vida e época de José Maurício**, de Rossini Tavares de Lima (1941), uma espécie de romance sobre a vida do padre – com detalhes elucubrados e requintes nos pormenores imaginados. O prefácio, no entanto, de Bráulio Sánchez-Sáez, é o primeiro na musicologia a considerar José Maurício como negro, filho de negros: “Foi necessária a simples e admirável pena deste jovem Tavares de Lima, para que esse milagre aparecesse e a figura aparentemente insignificante de um negro, filho de negros manchados pelo estigma da escravidão brilhasse no que havia de consciência [...]” (LIMA, 1941, p. 18).

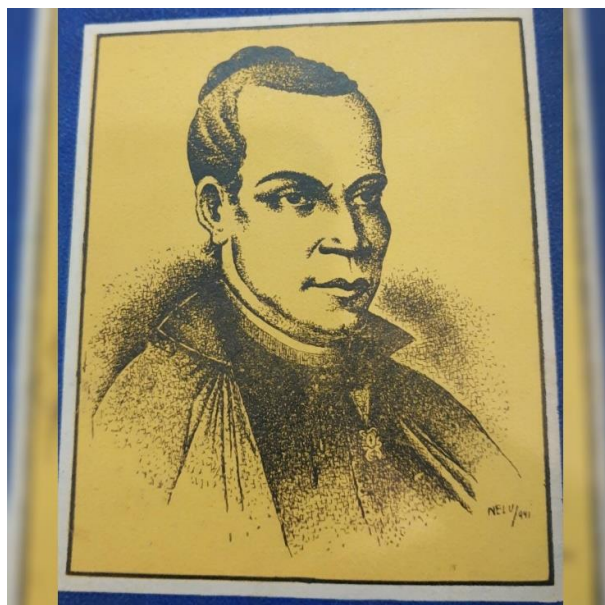
Todavia para tentar, de certa forma, corrigir o “amulatamento” de José Maurício, Bráulio acaba incorrendo em uma pecha discriminatória com a frase “figura aparentemente insignificante de um negro”, como se um negro fosse, necessária e naturalmente, uma figura desprezível e digna de insignificância. Também o verbo “brilhar” na frase seguinte parece inculcar o significado de que estaria embranquecendo, clareando sua pele e sua condição étnica para o “**brilho da branquitude**” [grifo meu]. Ou seja, mesmo quando procuravam suavizar a questão do racismo, os musicólogos da época findavam em ilações precipitadas, ainda que inconscientemente. Esse prefácio se encerra com a conclusão de que Rossini de Lima teria tido a “valentia para discorrer sobre a época de um artista negado”. (LIMA, 1941, p. 18).

O verbo “negar” pode possuir um sentido pejorativo no que tange à aproximação linguística e sonora com “negro” e, coloquialmente, “nego”. Dessa forma Bráulio pode estar sugerindo que a valentia de Lima residiu na coragem de dissertar sobre um músico negro – negado. Para se ter uma noção de como o alcance desses vocábulos possuía uma força

inerente, mais de cem anos antes o **Novo Dicionário da Língua Portuguesa** já relacionava o verbo “negar” com “negro”: “Negro, adj. De côr preta. Fig .InNegar, v .a . Dizer que nao. Recusar. fausto, triste. (coino subft)Negro, Negar-se, v. refl. Evitar, fugir. diz-se do homem preto, e Negro, da man. dar dizer que está fóra de casa, mulher preta.” (DICCIONARIO DA LINGUA PORTUGUEZA, 1817, p. 716).

Repare, acima, como negar é relacionado ao ato de “fugir” – ou seja, está intimamente associado ao escravismo. O verbo também aparece como sinônimo de “recusar fausto” – recusar sabedoria, e atrelado ao adjetivo “triste”. O dicionário da época de José Maurício prova como estava contextualizada a adjetivação e substantivação pejorativas remetendo ao negro e a negritude. Apesar dessas imprecisões, a obra de Rossini Lima pode ser considerada a primeira biografia do padre que o trata como homem negro, filho de negros. A própria capa traz uma figura de um retrato raro, aparentemente de autor anônimo, representando José Maurício mais negro do que o retrato popularmente disseminado:

Figura 4 – José Maurício Nunes Garcia



Fonte: **Vida e época de José Maurício** (LIMA, 1941).

Observe como nesta figura o padre está representado como negro – principalmente narinas e lábios. Bem distinta imagem daquela que se conhece de José Maurício de quase todas as suas biografias posteriores (MATTOS, 1997).

O livro de Tavares de Lima não deixa, entretantes, de ter valor histórico: narrado de forma similar a de uma ficção do século XIX, começa como se fora uma novela de José de Alencar (1829-1877), ao descrever o relacionamento dos pais de José Maurício: “Apolinário

está contente. E tem razão. Vitória, negra bonita e faceira, que ele conhecêra na reza, é sua esposa, perante Deus e a lei”. (LIMA, 1941, p. 21)

Percebe-se que aqui já não há o eufemismo de referir-se a seus pais ou ao padre como “mulatos”, “pardos”, “mulatos escuros” ou “mulato claro”, conforme vinha se fazendo na musicologia desde o século XIX – finalmente são retratados como negros. Interessante, contudo, notar como o contraste entre claro e escuro se faz presente ao longo de toda a obra, como nesta passagem: “Anoitece. O céu vai-se transformando num rendilhado de ouro [...]. Num dia claro de verão estavam no cartório. – Como é que você se chama? – Apolinário Nunes Garcia, sim senhor.” (LIMA, 1941, p. 22)

Quando se conheceram era noite, porém no momento de se casarem fazia-se dia, um dia “claro de verão” – já que tudo o que é bom e obedece às leis do pudor deve acontecer às claras, não no negrume da noite, segundo o autor parece sugerir. No fim desse capítulo do livro a noite tomara tudo, num imenso breu, a ponto de todas as coisas estarem sob a grande manta negra dos céus. O autor descreve noites de luar onde negros cantam e dançam ao som de “marimbas, urucungos, cuícas, tambores [...], gozando a doce liberdade, depois de espicaçados pelo chicote.” (LIMA, 1941, p. 26).

Sempre que há uma fatalidade ou acontecimento trágico Lima evoca a noite, nunca a aurora – como quando narra a morte de Apolinário, pai do padre: “A casa do Apolinário está cheia de gente. Pelas portas e janelas abertas entra a noite, ‘noite enorme’[...]” (LIMA, 1941, p. 29).

Mesmo a morte, portanto, veste o tradicional traje preto, e a luminosidade do dia traz sempre bons presságios. Essa dicotomia cromática irá nortear todo o enredo do livro, o negro e preto sendo associados a passagens fúnebres e sombrias, e a luz do sol e a claridade atrelados, necessariamente, a fortunas e glórias vindouras.

Todavia, mesmo assim, constitui a obra de Lima um marco na historiografia – pioneira ao extirpar a imagem de um José Maurício “mulato claro” ou “moreno escuro”. O autor é o primeiro, também, a chamá-lo de “preto”: “Contudo, encontra logo três barreiras para vencer. A primeira é a sua côr. Preto naquele tempo não era gente. Quando se falava que um filho de negro desejava estudar, todos os brancos ridicularizavam.” (LIMA, 1941, p. 30).

Lima, dessa maneira, traçou um limiar histórico, apesar de seu caráter por vezes romanesco e folhetinesco do século XIX. Pela primeira vez desde Porto-Alegre, um musicólogo se debruça sobre questões raciais e sociais do Rio de Janeiro mauriciano, sem

redundar em amenizações raciais ou estigmas embranquecedores: “Passam-se os anos e ele vai se tornando famoso, ainda que seja preto, ainda que seja pobre.” (LIMA, 1941, p. 38).

É, além disso, o primeiro livro a cuidar dos relacionamentos amorosos do Padre, dotando-o de atributos carnais meramente humanos: “Desde esse dia percebe que o sexo pode mais do que a batina. E, entrega-se de corpo e alma à mulher a quem ama.” (LIMA, 1941, p. 56). Estranho fato ter passado essa obra praticamente desconhecida da musicologia – lembrando que só encontrei um exemplar deste livro, que teve apenas uma edição, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, disponível apenas para consulta. Luiz Heitor, contemporâneo de Lima, no entanto é bem mais difundido, a despeito de quase nada ter contribuído para o incremento das pesquisas sobre José Maurício. Na revista **Ilustração musical** de 1930, afirma que os pais do padre eram “gente de côr; seus avós haviam sido escravos. Elle mesmo era mulato claro. E paupérrimo.” (HEITOR, 1930, p. 75). Contraditoriamente, apresenta seus pais como “de cor” e o filho como “mulato claro”: se eram negros, como puderam gerar um filho “mulato clareado”?

Segundo artigo de Tatiana Lotierzo e Lilia Schwarcz (2013), o marco do branqueamento em arte teria sido a obra **A redenção de Cam**, do espanhol Modesto Brocos, de 1895 (vide figura 5). Nele vemos uma espécie de gradação de cor, onde a avó é representada como uma negra, a mãe como morena, o pai um imigrante europeu branco, e o neto branco. Essa seria a condução ideológica do branqueamento racial – em duas gerações haveria o completo clareamento populacional.

Figura 5 – A redenção de Cam, de Modesto Brocos



Fonte: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (SILVEIRA, 2019, p. 3).

De acordo com Lotierzo e Schwarcz (2013, p. 2): “ O quadro tornava-se, nas mãos do cientista, uma evidência de sua tese, segundo a qual, por efeito da evolução e da entrada de imigrantes europeus, levaria três gerações ou um século para que o país se tornasse evidentemente branco.”.

No entanto, a única alternativa de sobrevivência mínima do negro na sociedade patriarcal brasileira era tentar aproximar-se, ainda que minimamente, da posição do branco dominador. Se era vedado ao negro qualquer reconhecimento como gente, ao “mulato” e ao “pardo” – dois de seus desdobramentos – faziam-se, devido à sua parcela branca, algumas exceções. Deve ser por isso que, ao longo da história, conferiu-se a célebres personalidades de origem comprovadamente africana em seu sangue, a alcunha de “mulato” ou “pardo”; será que não seria de muito bom tom, à época e mesmo hoje, ter um grande escritor como Machado de Assis tratado como negro? Ou o poeta Castro Alves? Ou, na música, nada mais que José Maurício e Carlos Gomes?

O “embranquecimento”, destarte, visava a deixar “um pouco mais brancos” os artistas, homens públicos e literatos negros ou descendentes de escravos, de modo a conferir-lhes senão o status de pessoa, ao menos o “gentil” apelido de “mulato” – “cor de mula”, a princípio.

O “embranquecimento” torna-se o único meio à disposição do homem de cor desejoso de fazer esquecer a “tara” de sua origem africana, empreender uma ascensão social, adquirir certo peso econômico. Mas o primeiro efeito desse comportamento é o de isolar no seio da sociedade o grupo bem caracterizado dos mulatos de personalidade ambígua. Rejeitado pelos brancos, que aspiram a chegar-se aos mais brancos do que eles, rejeitado pelos negros, que o consideram um traidor, o mulato vai submeter-se a todas as exigências de seu modelo branco. [...] somente os viajantes estrangeiros adoram as cores cintilantes e exóticas que a sociedade local procura modelar ao gosto europeu, pálido e frio. O mulato, aliado dos brancos, sonha para os seus filhos e netos uma rápida passagem ao modelo europeu. (MATTOSO, 1981, p. 223).

Era provável que, se interrogado de sua ascendência, negaria a africana em prol da europeia ocidental. Daí ser muito comum o “mestiço” negro, quase sempre se identificando mais com seu lado branco, por questões óbvias sociais e históricas, adotar padrões completamente europeus de cultura. Ao reprovar suas raízes africanas, tentou se adequar ao arquétipo nacional luso, francês, holandês, e qualquer outro que não o seu consanguíneo,

importando totalmente a cultura exterior e implantando-a em solo estrangeiro (HOLANDA, 2016)⁸.

Pois que a descrição acima coaduna perfeitamente com a do mestre José Maurício: sua música atua em conformidade extrema com a europeia, e não poderia deixar de sê-lo. Como poderia um compositor, qualquer que fosse ele, produzir música nacional na Corte de Dom João VI instalada no Rio de Janeiro?

O “embranquecimento” pode ser notado à medida que analisamos os retratos de época de personagens negros brasileiros: por que quase todos eles aparecem clareados, mesmo quando do advento da fotografia? Seria um modo de auferir-lhes a suposta “dignidade humana branca”? Um dos mais afetados, talvez, por esse processo teria sido Machado de Assis, provavelmente o maior escritor brasileiro em prosa de todos os tempos. Para Krause:

[...] embranquecimento e canonização estão obviamente associados: só é possível construir a estátua de Machado de Assis se ela representar a cultura dominante. Para tanto busca-se sistematicamente a cumplicidade do próprio escritor, imputando-lhe um elitismo tal que negaria completamente a condição de homem de cor e origem pobre. Semelhante negação faria com que os contos e romances de Machado não contassem com protagonistas negros e não se posicionassem claramente contra as violências de seu tempo, em particular contra a violência absurda da escravidão. (KRAUSE, 2008, p. 94).

Da mesma forma não iremos encontrar na obra do padre-mestre quaisquer laivos de desagravo à condição dos africanos em solo brasileiro. Ele procurava, pelo contrário, garantir sua existência, miseravelmente, ganhando menos que seus colegas europeus como o compositor Marcos Portugal, escrevendo missas e motetos à maneira tradicional do classicismo vienense. Abaixo apresentamos dois exemplos de branqueamento histórico, do escritor Machado de Assis. Na primeira figura (vide figura 6), a clássica fotografia de autor desconhecido, mostra-se o tratamento de modo a embranquecer Machado, suavizando os traços fenotípicos – a pele e os elementos negros, talvez para torná-lo mais “apresentável” aos olhos dos consumidores de livros da época. Na segunda figura (vide figura 7), no entanto, vemos um retrato talvez mais realista, mais recente, em que a pele denota já um matiz “amulatado” – ainda que não se saiba como foi o escritor exatamente em vida, dada a antiguidade das fotografias.

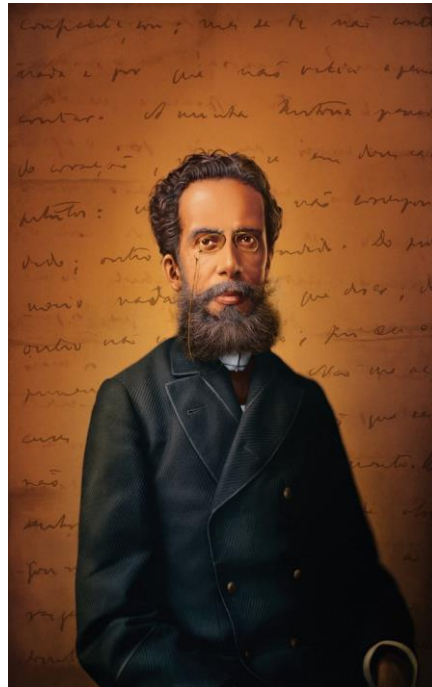
8 Primeira edição data de 1936.

Figura 6 - Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908)



Fonte: Autor desconhecido, domínio público.

Figura 7 - Machado mais realista, em figura contemporânea



Fonte: Disponível em: http://obviousmag.org/conversa_literaria/2015/sente-se-pegue-um-cafe-a-conversa-machadiana- apenas-comecou.html. Acesso em: 10 fev.2018.

Em seguida acrescentamos duas figuras de José Maurício. A primeira delas (vide figura 8), provavelmente a mais conhecida e divulgada, é um retrato feito por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Júnior. Embora o nariz e os lábios grossos nesta figura sejam mais

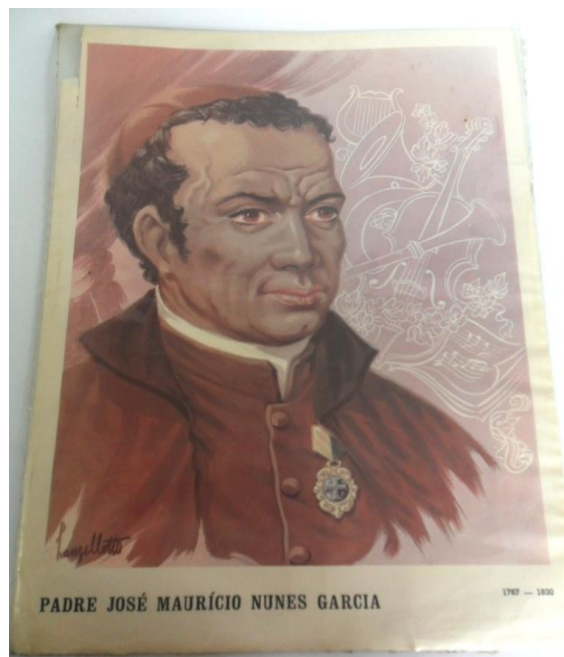
próximos ao do negro, pode ser reparado um grande esforço para imprimir-lhe características fenotípicas brancas: a cor da pele clareada, principalmente.

Figura 8 - Padre José Maurício, retrato feito por seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr.



Fonte: CARDOSO, 2008, p. 74.

Figura 9 - Padre José Maurício Nunes Garcia Lanzelotti, data desconhecida (década de 1970)



Fonte: Retrato particular fornecido pelo musicólogo Antônio Campos Monteiro Neto.

Nesta segunda figura, como na de Machado e ainda mais que naquela, Lanzelotti preocupou-se mais em ressaltar o detalhamento de origem africana nos fenótipos de José Maurício: cabelos encaracolados, epiderme negra e traços mais densos, retrata o compositor mais humano, com veias e rugas. Talvez seja um retrato mais fiel, ainda que devido à falta de documentação específica – a fotografia só seria inventada por volta de 1826, e em uma forma bastante rudimentar, na França, e demoraria a alcançar o Brasil – e também tem todo um debate sobre a dificuldade de se fotografar pessoas negras, por conta da técnica empregada (VELASCO, 2020). O padre faleceu em 1830 sem ter deixado uma cópia que se aproximasse mais à sua imagem real, ou uma descrição em livros que pormenorizasse seu semblante (KOUTSOUCOS, 2006). No entanto a tentativa de embranquecê-lo remonta à sua admissão na Igreja, embora tenha acompanhado toda a sua vida o estigma de homem “de cor”, como costumava se chamar os negros naquela época.

Em **Música e músicos do Brasil**, surge, entre relatos pormenorizados e análises de obras musicais de José Maurício, a utilização do termo “obscuro”, para designar o Rio de Janeiro colonial, que seria então ermo de incentivos culturais, segundo o autor. A narrativa é conduzida ao ponto em que o autor afirma: “Para bem compreendermos o que representa de esforços, de clara e admirável energia essa instrução dada a um menino pobre e de cor, precisamos lançar os olhos sôbre o meio em que vivem nossos personagens.” (HEITOR, 1950, p. 110).

Nessa acepção Heitor corrobora, por mais que subconscientemente, que seriam precisos “esforços de clara e admirável energia” para que houvesse a ascensão de “um menino pobre e de cor”. Com o objetivo de tornar seu discurso humanista, o autor acaba redundando em um racismo estrutural – como se esforços e energia estivessem apenas atrelados, e intimamente, à clareza.

Mais à frente, o autor comenta que “José Mauricio, no séc. XVIII e em princípios do passado, era exigente e precioso na combinação dos timbres como um compositor hipercivilizado de nossos dias.” (HEITOR, 1950, p. 132). Ou seja, para ele José Maurício, mesmo tendo sido visivelmente clareado pela musicologia, ainda seria considerado “não civilizado” – criando, artificialmente, dois campos onde estariam os civilizados e os não civilizados. Essa espécie de divisão provou-se, ulteriormente, ser plenamente artificial – advinda, sobretudo, de construções sociais:

Aprendemos, desde crianças, a olhar a diversidade humana – ou seja, as nossas semelhanças e dessemelhanças – a partir das particularidades: diferentes formas de corpo, diferentes cores de pele, tipos de cabelo, formatos de olho etc. Contudo, como estamos imersos em relações de poder e de dominação política e cultural, nem sempre percebemos que aprendemos a ver as diferenças e as semelhanças de forma hierarquizada: perfeições e imperfeições, beleza e feiúra, inferioridade e superioridade. (MUNANGA, 2016, p. 178).

Dessa forma, as diferentes acepções no âmbito da beleza estética humana e o que convencionou-se estar atrelado ao conceito hierarquizado de culturas superiores e inferiores, por exemplo, não deixam de constituir, também, construtos socioculturais de dominação política, inseridos em determinado contexto histórico.⁹

A seguir, em **150 anos de música no Brasil**, de 1956, Luiz Heitor consagra ao padre José Maurício 15 páginas, onde rememora os escritos anteriores, de Porto-Alegre, Taunay e Mário de Andrade. Heitor afirma que a música “em estilo teatral, pesadamente ornamentada, nas partes vocais, contamina a inspiração de José Maurício após a chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro” (HEITOR, 1956, p. 40). O emprego do verbo “contaminar” impinge um caráter depreciativo à música aqui criticada, no caso, a italiana – majoritariamente teatral. “Contaminar” remete ainda a danificar com substâncias impuras, incidindo novamente na teoria da pureza germânica artística dos incipientes musicólogos do século XIX e XX. Essas concepções de pureza e contaminação fazem parte de um todo ideológico, onde incide a adjetivação racista, apreendida e arraigada na sociedade ainda com fortes resquícios da escravidão: “O sistema do racismo começa com a ideologia, que remete às grandes ideias reforçadas em toda a sociedade. [...] A ideologia é reafirmada na sociedade [...] nas escolas e nos livros didáticos, nos discursos políticos, [...] nas palavras e nas frases.” (DIANGELO, 2020, p. 45).

O aparato do racismo é reforçado, destarte, na estruturação das frases e do próprio vocabulário escolhido, quando referindo-se a questões da negritude, personalidades negras e história social da cultura afrodescendente. Vemos essa tendência presente em toda historiografia musical brasileira sobre José Maurício Nunes Garcia.

Cronologicamente, há um hiato historiográfico entre Luiz Heitor e Cleofe Person de Mattos, professora da UFRJ, que tem sido considerada a maior estudiosa, coletora e preservadora do acervo de partituras do padre José Maurício – que redundou na publicação do

9 A raça não é apenas uma questão de cor da pele, mas envolve um problema mais amplo, que nos impele à compreensão de nuances das categorias de poder e de identidades sociais. (MCCLINTOCK, 2010).

Catálogo temático, em 1970, e a mais completa biografia do compositor – **José Maurício Nunes Garcia – Biografia**, em 1997.

Em seu **Catálogo temático**, de 1970, de Cleofe Person de Mattos, Arthur Cezar Ferreira Reis, no prefácio, considera o padre José Maurício “mestiço”. Em nota de rodapé lê-se: “Apesar dos esforços do Visconde de Taunay, e, por êste estimulado, de Alberto Nepomuceno; mais tarde [...] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, nenhum passo fôra dado com o objetivo de dar ao Brasil o texto completo da obra do grande artista mestiço.” (MATTOS, 1970, p. 7).

Na introdução **Coordenadas biográficas**, Mattos tece o seguinte comentário, a respeito da linha genealógica de José Maurício:

De ambos os lados, o nome do avô é desconhecido, observação importante que abre caminho ao já assinalado cruzamento com raça branca entre os ascendentes de J. M. Contribuição de sangue que explicaria os finos traços fisionômicos do retrato pintado pelo filho. O Dr. Nunes Garcia se refere aos pais de J.M. como mulatos claros “de cabelos finos e soltos.” (MATTOS, 1970, p. 9).

A certeza de Mattos em afirmar a mestiçagem do padre e o argumento qualitativo de que o sangue branco teria dado a José Maurício os “finos traços fisionômicos” do retrato feito por seu filho (figura 8), apenas reproduz o estigma de que ser branco, necessariamente, significaria bondade, fineza, justeza e polidez. Além disso há o reforço da argumentação racista de que os pais de José Maurício seriam “mulatos claros de cabelos finos e soltos”. Quanto a atitude citada por Mattos, de que o filho de José Maurício, José Maurício Nunes Garcia Jr., procurava embranquecer a memória dos próprios avós, parece estar inserida no contexto comum em que alguns negros tentam mudar a sua história, refazendo-a com traços fenotipicamente mais brancos. O historiador negro Petrônio José Domingues, a respeito da tendência ainda contemporânea de branqueamento efetuado pelos próprios negros, coloca que:

O modelo branco de beleza, considerado padrão, pautava o comportamento e a atitude de muitos negros assimilados. Coletamos alguns anúncios e depoimentos que demonstram o desejo do negro de eliminar seus traços negróides, a fim de se aproximar, no plano das aparências, do branco (com nariz afilado, cabelos lisos, lábios finos e cútis clara). (DOMINGUES, 2019, p. 163-4)

A ilustração de José Maurício da contracapa do **Catálogo temático** de Mattos é ainda diversa de todas as outras:

Figura 10 - José Maurício Nunes Garcia (autor desconhecido)



Fonte: MATTOS, 1970, contracapa.

Neste retrato, como muitos outros aqui apresentados, há a intenção de branqueamento do padre, o que está plenamente condizente com o conteúdo do catálogo, que corrobora a visão de seu filho de que José Maurício era antes uma espécie de “mulato claro”. No mesmo ano de 1970, o lançamento de um disco da coleção **Grandes compositores da música universal**, pela Abril Cultural, embora tenha tido o apoio e contribuição de Cleofe Person de Mattos, parece divergir um pouco da perspectiva da musicóloga, no catálogo, escrito sob forma anônima, de 12 páginas que acompanha o Long Play - LP. É a primeira vez, na historiografia, em que se associa uma das modinhas do padre-mestre, “Beijo a mão que me condena” (GARCIA, 1970, p. 1), a um ímpeto de revolta dele por sua condição subalterna.

Entretanto a retórica de luzes ainda está presente, relacionando José Maurício com tons escuros e palavras que denotam, pejorativamente, trevas e adjetivos correlatos. “[**José Maurício**] permanecia na obscuridade, aplaudindo e aprendendo com aqueles que tinham mais sucesso.” (GARCIA, 1970, p. 1).

A correlação entre cores e o inconsciente, que está presente em toda a historiografia, aparece em relatos de toda a humanidade. Dissertando a respeito do psicanalista Carl Jung (1875-1961), Wilson Praxedes analisa as suas memórias de infância, em que Jung manifestava um temor pronunciado por padres de batina preta, associando-os, inconscientemente, a figuras do sexo feminino: “A associação da cor negra a um padre católico de batina negra,

representado como uma figura feminina, no imaginário do menino filho de pastor protestante se situava no polo do mal.” (PRAXEDES, 2011, p. 120).

E continua: “Na narrativa destas lembranças infantis, Jung confessa ter superado os seus preconceitos contra o padre católico, mas não a associação do mal com a cor negra” (PRAXEDES, 2011, p. 120). Esse imaginário maniqueísta que remete o negro à perversidade e à maldade permanece incólume ao avançar dos séculos e da própria Ciência.

Figura 11 – José Maurício Nunes Garcia tocando para Dom João VI

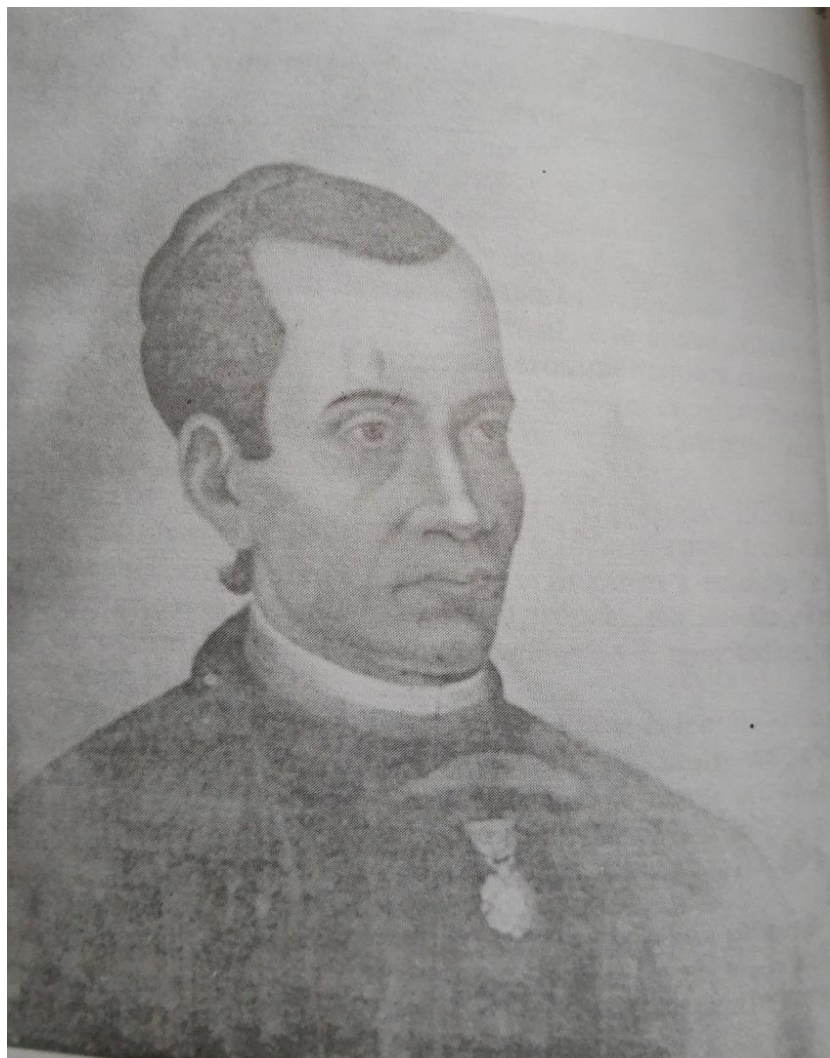


Fonte: Quadro de Bernardelli (1858-1936) (GARCIA, 1970, p. 6-7).

Neste consagrado quadro, de Bernardelli, reproduzido no catálogo que acompanha o disco, pode-se ver, apesar da época, que o compositor está representado como negro: tez escura e cabelos encaracolados.

A mesma publicação que considera José Maurício “mulato alto, de olhos acesos” (GARCIA, 1970, p. 11), sempre com uma menção a um jogo de luz (acesos). Subsequentemente, pode-se considerar o esforço musicológico de Bruno Kiefer que arregimentou a obra **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**, de 1976. Ao contrário de Mário de Andrade, Kiefer trata os pais de José Maurício como “ambos mulatos”. (KIEFER, 1997, p. 53).

Figura 12 – Retrato na obra de Bruno Kiefer



Fonte: KIEFER, 1997, p. 52.

A seguir, também, a obra de Vasco Mariz (1921-2017), **História da música no Brasil**, originalmente publicado em 1981, dedica um capítulo a José Maurício. Logo ao princípio de seu relato, Mariz objeta que “José Maurício é uma personalidade que já se delineia com bastante clareza, graças a pesquisas recentes, sobretudo de Clêofe Person de Mattos.” (MARIZ, 1994, p. 55). Claro que, a nível consciente, Vasco Mariz quis especificar os progressos musicológicos a respeito do padre, porém é notável como as palavras e expressões escolhidas são quase sempre “claramente”, “clareza”, “deixar claro”, quando se incumbem de falar do padre, os musicólogos desde Porto-Alegre até o final do século XX. As palavras “clareza” e “pureza” são repetidas, por Mariz, no parágrafo seguinte (1994, p. 55). Para Mariz a mãe de José Maurício não era negra, mas “parda liberta” (1994, p. 55), em mais uma contradição historiográfica – para os musicólogos anteriores ela era negra.

Vasco Mariz adentra ainda mais longe na descrição dos pormenores físicos do padre:

José Maurício teria sido mulato claro, com traços fisionômicos comprovando sensível contribuição de sangue europeu, e de cabelos finos e soltos, na descrição de seu próprio filho. Possuía estatura acima da média, a julgar por testemunhos fidedignos, e forte constituição. (MARIZ, 1994, p. 55).

Não há nenhuma referência a fontes de pesquisa, somente uma convicção de que ele possuía esses atributos físicos. Percebe-se que Mariz procura contradizer Mário de Andrade, para quem José Maurício era “moreno escuro” (2006a, p. 122), mostrando que não havia uma preocupação em estruturar uma pesquisa metódica e sistemática na produção historiográfica brasileira. Nota-se, aqui, ademais, uma franca disposição de Mariz em afirmar uma suposta comprovada “sensível contribuição do sangue europeu” na constituição física de José Maurício, sem, entretanto, explicitar quais seriam essas provas. Afigura-se, para mim, apenas mais um desejo musicológico de torná-lo claro.

Aqui se mostra como a europeização e branqueamento do compositor perpetrados pela musicologia do século XIX a meados do século XX passou incólume após a revisão antropológica pós-freyriana que contestou, ainda nos anos 1970, a idealizada “democracia racial” e seus desdobramentos.

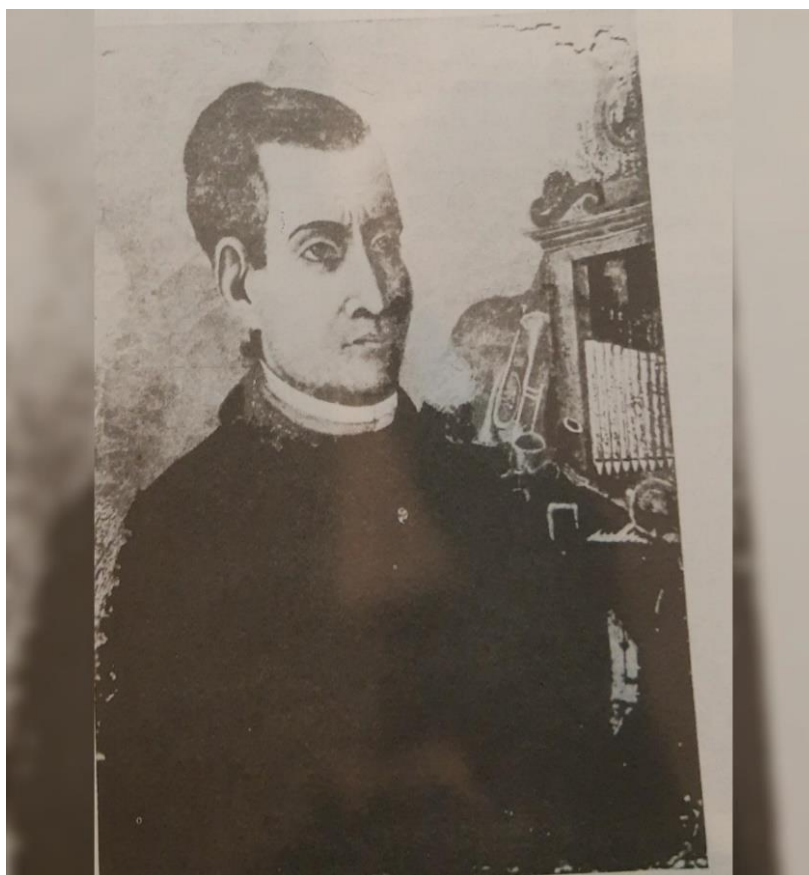
Em 1972, Florestan Fernandes argumentava, fundamentalmente, contra o conceito sempre digerido e falsamente assimilado, no Brasil de então, de suposta igualdade racial no país:

A idéia de que existiria uma democracia racial no Brasil vem sendo fomentada há muito tempo. No fundo, ela constitui uma distorção criada no mundo colonial, como contraparte da inclusão de mestiços no núcleo legal das ‘grandes famílias’, [...] como reação a mecanismos efetivos de ascensão social do ‘mulato’.(FERNANDES 2007, p. 43).

Ou seja, para o sociólogo a tentativa de dotar os conflitos étnico-raciais de uma suposta leveza e, intelectualmente, traçar uma altamente idílica homogeneidade nas relações inter-raciais, era um efeito ilusório de uma verdadeira ascensão social dos chamados “mestiços”. Ao ser “permitido” adentrar o estrato da casta branca patriarcal brasileira, o então denominado “mulato”, ao tornar-se branco, relativizava, superficialmente, as tensões sociais entre raças, e sua suposta “promoção”, apresentada como “democracia racial”, alijava a efetiva transformação das hierarquias raciais.

Em **José Maurício: o padre-compositor**, de Mauro Gama (1983), há, curiosamente, um outro retrato de José Maurício, também feito por seu filho José Maurício Nunes Garcia Júnior.

Figura 13 – José Maurício Nunes Garcia, retrato a óleo por seu filho José Maurício Nunes Garcia



Fonte: GAMA Jr., 1983, p. 11.

Este retrato apresenta um padre José Maurício diverso do anterior, que aparece na capa de Lima (1941), definitivamente. Vemos o nariz afilado, e o fato de estar em preto e branco reforça a ideia de branqueamento. Adiante Gama coloca que o pai do padre era “provavelmente branco e brasileiro, [...] a mãe, mulata, filha de crioula da Guiné.” (GAMA, 1983, p. 21).

Ao contrário de Lima (1941), que designa José Maurício e seus pais como negros, Gama, 42 anos depois, além de apresentar o padre clareado em sua imagem – ainda que ela fosse do filho de José Maurício – parece desejar, com sua afirmação sem fundamento algum, que seus pais eram talvez “menos negros” do que realmente teriam sido. Ele é, além do mais, o único que caracteriza sua mãe como “mulata” – e não negra – e seu pai como branco – e não “pardo” ou negro.

O marco na pesquisa sobre José Maurício foi, sem dúvida, a obra de Cleofe Person de Mattos. Uma fonte fundamental para o conhecimento e entendimento da vida e da obra do padre músico, tem sido raras vezes abordada do ponto de vista antropológico ou social.

Entretanto mesmo a narrativa de Person de Mattos é heroica, romantizada – José Maurício idealizado como representante da ascensão social negra (alusão metonímica). O livro abrange aspectos biográficos do compositor com foco na sua procedência humilde, neto de escravizadas, construindo um relato descritivo, detalhado e abrangente, e menos focada em aspectos sociais da época. Considera-o dotado de dons extraordinários, como se houvesse sido um “Mozart dos trópicos”.

A condução biográfica de Cleofe Person de Mattos é unidimensional. Revela um padre compositor de procedência simples que se tornou um gênio incompreendido e desprezado pelos poderosos. Não nos permite, dessa forma, vislumbrar o entorno em que nasceu, cresceu e se desenvolveu como músico, nem detalhes de sua personalidade, seus possíveis conflitos travados com a comunidade carioca da época devido à sua origem e sua cor.

A sociedade escravocrata do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX, com suas idiosincrasias, preconceitos arraigados quanto à pele, classe e religião, foi completamente olvidada na obra de Mattos. Um dos fatos mais importantes da vida do pároco, a saber, quando da transferência da família e Corte Real Portuguesa para o Brasil na invasão napoleônica de Portugal, em 1808, em que a colônia se tornou sede do vice-reinado da metrópole portuguesa, foi relatado de maneira superficial, sem abranger os aspectos históricos e sociais que tal mudança acarretou na vida dos brasileiros à época.

O que é mais romanesco, entretanto, em sua biografia, é a descrição de um José Maurício dotado de talentos sobrenaturais, com dons improvisatórios fantásticos ao órgão, e que ao mesmo tempo era modesto, subserviente e submisso. Essa visão é reafirmada por outros autores, como Mário de Andrade, que narra uma situação em que o próprio Dom João VI teria dito ao padre-mestre: “ – O padre nunca pede nada!... José Maurício beijou a mão do rei e respondeu: - Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará.” (ANDRADE, 2006a, p. 120).

A história, embora pareça ideal num primeiro momento, não pode ser comprovada – Mário não cita as fontes de onde extraiu tal suposto acontecimento. Obviamente que um padre tido como “mulato” na época em questão deveria ser humilde e simples no trato com seus superiores, porém tais lendas descritas em diversas obras – como, por exemplo, quando do

embate musical que o padre teria travado com o compositor português Marcos Portugal (1762-1830) – mostram-no como um personagem fictício, desprovido de sentimentos contraditórios, dúvidas e, principalmente, não colocam a questão: como era ser um padre negro no seio da Igreja Católica no Rio de Janeiro do Brasil-Colônia?

Logo ao princípio de sua narrativa, Cleofe de Mattos descreve deste modo as avós de José Maurício: “Duas criaturas de cor escura – as duas avós nasceram escravas – encontram-se na ascendência direta do padre José Maurício Nunes Garcia.” (MATTOS, 1997, p. 17). Me assemelha um tanto pejorativo o termo “criatura de cor escura”, se considerarmos o contexto escravocrata em que o Brasil estava então inserido – escravidão longa, negros tratados como “criaturas” sem alma, meros objetos a serem barganhados para exploração.

Em seguida apresenta o pai do padre, Apolinário Nunes Garcia, como “pardo forro” (MATTOS, 1997, p. 17), que é a expressão utilizada no processo *de genere*, documento necessário para a ordenação de José Maurício como padre, em 1791, quando ele tinha 24 anos de idade, ao qual Cleofe de Mattos teve acesso. Verifica-se que ambos os pais, nesse documento, são colocados como “pardos forros”, derrubando a sugestão levantada por Mário de Andrade de que o pai de José Maurício fosse branco. O livro de Mattos, portanto, é a primeira obra de envergadura a analisar, factualmente, fontes primárias de pesquisa sobre o padre.

E é a primeira pesquisadora que delimita, sobremaneira, o fator étnico em José Maurício de forma quase peremptória:

Esgotam-se, portanto, em duas escravas, as inquirições sobre a ascendência de José Maurício. O desconhecimento do nome e da qualificação do avô – do lado materno como do paterno – reforça espontaneamente a suposição de que repetia-se, no caso das avós do futuro mestre-de-capela, a rotina da vida das escravas. A pergunta sem resposta deixa entrever o caminho estreito por onde transitou a parcela de raça branca em José Maurício. (MATTOS, 1997, p. 21).

“A rotina da vida das escravas” é uma expressão um tanto quanto vaga, todavia presta à suposição de que seria o envolvimento delas com brancos, provavelmente senhores de engenho. Contudo Mattos conclui que é praticamente impossível determinar a “parcela” de etnia caucasiana em José Maurício – “raça” tornou-se um termo pejorativo quando designando seres humanos. A musicóloga torna provável inferir que, a parte dita branca teria percorrido a família do pai de José Maurício, Apolinário, somente.

Porém o que se discute aqui é que, tendo parcela branca ou não, José Maurício era negro, e como negro deve ser considerado. Essa é uma tendência, de movimentos negros dos anos 1970 pra cá, de inclusão de todos os afro-descendentes:

Sob influência dos movimentos negros americanos, há um esforço então para redefinir o negro e o conteúdo da negritude, incluindo os indivíduos fenotipicamente negros e, sobretudo os mestiços descendentes de negros que até então se caracterizavam, através da ideologia do embranquecimento, como mulatos, morenos [...]. (SCHUCMAN, 2018, p. 44).

Ulteriormente, Person de Mattos compara a história de vida do padre com sombras e luz, exatamente como os musicólogos do período romântico:

Neto de duas escravas, o contraste de luz e sombra vai acompanhá-lo por toda a vida. Será visível essa condição natural de mestiço, que é sua, e a força latente e luminosa que decorre dos múltiplos talentos de que é dotado. Nascido em ambiente simplório, passará a conviver na corte entre os poderosos da terra, carregando na pele a marca de sua ancestralidade africana. [MATTOS, 1997, p. 23].

Esta afirmação, de uma publicação relativamente recente (1997), remete aos primórdios da historiografia musical brasileira. A “condição natural de mestiço” que Mattos sugere é automaticamente posta em oposição à “força latente e luminosa que decorre dos múltiplos talentos de que é dotado”, ou seja, deixa entender que o fato de ser negro ou “mestiço” seria, necessariamente, um impeditivo para um indivíduo ter determinado talento ou inteligência especial – como se fosse uma absoluta exceção à regra. A musicóloga parece supor, provavelmente sem intenção, que o padre era uma exceção entre os “mestiços”, “pardos” e negros, por possuir tais atributos – como se todos fossem desprovidos de qualidades que ela nomeia, pejorativamente, como “luz”, “força latente e luminosa”.

Aqui, mais uma vez, as cores são usadas para dotar os indivíduos de características inerentes a eles – a luz e a luminosidade sendo associadas a êxito e sucesso, a sombra estando atrelada à cor da epiderme e, necessariamente, a um inevitável fracasso. Não entendo como um fenômeno racial associado às teorias vindas da Europa no século XIX ainda aparece tão presente em uma obra de 1997, como se a antropologia e sociologia brasileira de meados do século XX em diante tivesse sido, praticamente, ignorada por Person de Mattos. Referindo-se ao pensamento de quase um século e meio antes, Thomas Skidmore analisa:

A questão da raça (e as questões correlatas do determinismo climático *estava*, porém, sendo debatida na Europa, e os europeus não titubeavam em expressar-se em termos nada lisonjeiros em relação à América Latina, e sobretudo ao Brasil, devido ao grande peso, ali, da influência africana. Os brasileiros liam esses autores, em geral sem espírito crítico, e sua apreensão crescia. Caudatários daquela cultura e imitadores constrangidos daquele pensamento, os brasileiros de meados do século XIX estavam despreparados para discutir as últimas doutrinas raciais que chegavam da Europa. (SKIDMORE, 2012, p. 31).

As mesmas perspectivas de musicólogos como Porto-Alegre e Taunay, eram agora usadas por Cleofe Person de Mattos, que parece ter ignorado ou olvidado os avanços científicos antropológicos de 161 anos desde a primeira publicação de Porto-Alegre. Alguns desses equívocos musicológicos, que às vezes parecem dotados de racismo estrutural, entretantes podem ser ações subscientes de brancos escrevendo sobre negros. Psicanaliticamente falando, o inconsciente consiste em um substrato oculto da mente, onde repousariam os mais recônditos desejos oriundos de resultados de conflitos mentais, histórico pessoal e das relações com indivíduos, sociedade e o mundo em geral. Segundo Freud (2014), o inconsciente se revelaria por determinadas ações cotidianas, como o ato falho, lapsos e esquecimentos, equívocos e erros – por meio dos quais estaria externando sua dificuldade, por algum motivo também inconsciente, de permanecer oculto. Freud chama esse fenômeno de “atos acidentais e sintomáticos” (FREUD, 2014, p. 201) – atos submersos no inconsciente, que teriam razões desconhecidas do próprio indivíduo, tanto no que concerne a sua origem como a sua ocultação.

Esse parece ser o caso de Cleofe de Mattos. Ao escrever a biografia de José Maurício, mesmo tendo os cuidados que achava que estivesse tendo, incide em atos falhos que se assemelham, por vezes, aos componentes de um racismo estrutural: a jornalista britânica Reni Eddo-Lodge (1989-), negra, argumenta que o racismo estrutural é quase imperceptível para quem é branco, desliza com facilidade e se escamoteia entre grande parte da sociedade.

É uma espécie de racismo velado, transfigurado como chistes e brincadeiras de toda sorte, até a efetiva discriminação racial presente nas hierarquias e nos estratos sociais. Sobre este tema desenvolveu o antropólogo Dagoberto Fonseca obra fundamental: **Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira** (FONSECA, 2014).

Considerando que, como argumenta Silvio Almeida (2019), todo racismo é estrutural – porque engendrado na constituição histórica e social de dada sociedade – é o que parece permear, em grande parte, a musicologia brasileira, desde Manoel de Araujo Porto-Alegre e

Visconde de Taunay, Renato Almeida, Rossini Lima, Luiz Heitor, Mário de Andrade (mesmo sendo afro-descendente), Bruno Kiefer, Vasco Mariz e Cleofe de Mattos.

Estudos posteriores que tangenciaram ou abordaram aspectos antropológicos envolvendo José Maurício foram o de Anderson Oliveira (2008), **Suplicando a “dispensa do defeito da cor”: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII**, e de Marcelo HAZAN (2009), **Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia**. O primeiro foca, sobretudo, na questão da Igreja como mobilidade social para negros ou “pardos” nascidos forros, enquanto o segundo se relaciona efetivamente com a antropologia, discutindo o papel do racismo em sua construção subjetiva – sendo a espécie humana de uma complexidade ímpar, o racismo perpetrado e impingido ao negro seria apenas uma forma de submissão que considera aspectos de ordem inata, como a pigmentação da pele ou a textura do cabelo.

Apesar de caracterizar o padre com o termo pejorativo e anacrônico “mulato” (HAZAN, 2009, p. 1), traz reflexões substanciais e significativas para o entendimento do processo de “eleição” do “mestiço” como símbolo de um nacionalismo na Era Vargas (1930-1945). Hazan tece uma análise profunda dos escritos de Manoel de Araujo Porto-Alegre e do Visconde de Taunay, germanistas e claramente alinhados com o determinismo e o darwinismo social, e é um dos pioneiros a tratar do embranquecimento dentro da musicologia:

Os advogados do branqueamento não rejeitavam a inferioridade africana, mas, ao invés de condenarem sua mistura, acreditavam que a superioridade genética do europeu diluiria o sangue negro, de geração para geração, até sua completa extinção. Aqui também, a imigração européia em larga escala era preconizada como grande solução. (HAZAN, 2009, p. 9)

Todos os textos sobre José Maurício, do século XIX aos atuais, o tratam como “mulato”. Porém nenhum questiona a verdadeira origem do padre: sendo ele neto de escravas, de ambos os lados, não seria ele realmente um negro? Não teria ele sido, pela Igreja e pela Corte Real, e pelos musicólogos da posteridade, embranquecido por uma necessidade histórica e política?

Como consta do **Dicionário Biográfico Caravelas** do Núcleo de Estudos da música brasileira: “Compositor sacro brasileiro, mulato, filho de pretos forros, e padre”. (FIGUEIREDO, 2012, p. 1). Como é possível, geneticamente, que um filho de pretos nasça “mulato”, se “mulato” requer, indispensavelmente, a presença de elementos negros e brancos? Cleofe Person de Mattos (1997), por outro lado, relata ser José Maurício filho de uma negra “crioula”, conforme as palavras descritas no processo *de genere* (MATTOS, 1997, p. 18), com

um “pardo forro”, de acordo com a certidão de casamento que foi inserida no processo de ordenação de padre. Segundo o dicionário, o vocábulo “pardo” exprime os seguintes significados: “*Adj* 1 De cor entre branco e preto. 2 Branco-sujo. 3 Marrom, castanho. 4 Mulato [...]” (MELHORAMENTOS, 2009, p. 378).

A segunda acepção não deixa dúvidas quanto a sua origem pejorativa: Branco-sujo – quiçá teria o branco se sujado ao misturar-se com o negro, segundo as ideias em voga? No número 4 chegamos à definição esperada: “pardo” seria o mesmo que “mulato”. Ao questionar uma colega minha de faculdade, negra, que, obviamente, tem outra perspectiva totalmente diversa à minha, que sou branco, obtive a seguinte resposta: “Parda é uma pessoa com traços brancos e pele escura, mulata uma pessoa com traços negros e pele branca”.

Zarur, não obstante, considera que há um conceito arraigado de “raça social” no Brasil: “Quanto mais elevado o *status* de alguém, maior a tendência a ser considerado como ‘branco’. Inversamente, quanto mais pobre, mal vestida e menos educada a pessoa, maior a tendência a ser percebida como ‘pardo’.” (ZARUR, 2003, p. 58). Por conseguinte, é difícil situar a verdadeira etnia do pai de José Maurício, Apolinário Nunes Garcia, pois bem poderia ser branco, já que a sua procedência e condição humildes o levariam, possivelmente, a ser tachado como “pardo”, mesmo sendo branco ou descendente de europeu.

Em um programa de uma fábula musical inspirada na vida do padre-mestre, apresentada em 2003, assim caracteriza o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro: “Pobre, negro e neto de escravos”, assumindo que a parcela africana de José Maurício era majoritária ou, até, de ambas as suas ascendências.

Figura 14 - José Maurício vivido por um negro “puro” no teatro, o ator Paulo Barbosa



Fonte: Agenda Rio, 2003.

Essa afirmação pode ser desmentida, no entanto, pelo seu sobrenome – Nunes Garcia não seria lusitano? Uma publicação do **Correio Musical Brasileiro**, de 1921, disserta:

Descendendo de africana, e portugueses, como atestam o seu nome e a sua mestiçagem, José Maurício herdara do ascendente branco a sua faculdade de arte criadora. Não ha, supponho, exemplo de grandes artistas ou grandes homens de ciência de pura raça negra. O filão espiritual, o veio luminoso que sulca as almas de poesia, é transmittido ao mestiço pelo sangue europeu. Se o nosso maestro não tivesse tido senão avós africanos, terio sido apenas um interprete, talvez apreciavel, de boa musica, como ha muitos [...] mas a sua arte teria acabado no mesmo dia em que elle tivesse fechado os olhos para sempre. (CORREIO MUSICAL BRASILEIRO, 1921, p. 2).

A publicação denota o que já deixei sugerido anteriormente, que havia uma clara resolução de embranquecer José Maurício, pois do contrário um músico negro não poderia, na concepção desses autores, produzir as obras que o padre produzira. Com respaldo de uma ciência anacrônica, o documento parece, já em pleno século XX, ter ambições de rechaçar toda e qualquer verve africana de arte, relegando ao negro apenas uma alforria postiça. Na prática, como se vê, o negro ainda era tratado como preguiçoso, indolente, insubordinado, mais afeito a trabalhos braçais, que requerem menos conhecimento e habilidade cognitiva, como expresso, em grande parte, nas obras de Gilberto Freyre. A frase “o veio luminoso que sulca as almas de poesia, é transmitido ao mestiço pelo sangue europeu” caracteriza, mais uma vez, a anteposição luminosa e corolária do racismo estrutural.

Esses documentos denotam que, possivelmente, houve um movimento importante histórico e social brasileiro, para impingir características de indolência, lassidão e modorra ao negro. Na peça **Calabar** (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra, há uma fala do personagem Frei a Mathias que remete a essa espécie de alusão histórica, após o personagem negro Henrique Dias se apresentar: “Este sim, é um herói. Negro na cor porém branco nas obras e no esforço. Inclusive V. Exa. já notou como ele está ficando um pouco mais claro?” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 20).

O fato de referenciar às obras alude à Igreja Católica, certamente, pois só seria fiel servidor da Igreja quem além da fé fizesse boas obras – reza a cartilha da instituição. A questão do esforço traz embutida a máxima capitalista da Meritocracia, segundo a qual apenas os trabalhadores que se dedicaram com afinco conseguiram riqueza, sucesso, propriedades, terras e, até, serem donos de outros homens. Segundo um relato de um capitalista inglês do século XIX, citado por Marx como “um certo senhor M. Peto” em **O Capital**:

Podes muito bem ser um cidadão exemplar, até mesmo membro da Sociedade para a Abolição dos Maus-Tratos aos Animais, e viver em odor de santidade, mas o que representas diante de mim é algo em cujo peito não bate um coração. O que ali parece ecoar é o batimento de meu próprio coração. Exijo a jornada de trabalho normal porque, como qualquer outro vendedor, exijo o valor de minha mercadoria. (MARX, 2013, p. 308).

A “lei” capitalista desconsidera características inerentes herdadas através do sangue, da hereditariedade, e de inúmeras outras vantagens advindas das transformações sociais e a submissão de uma classe a outra por meio de repressão policial e forças armadas. De acordo com o texto de **Calabar**, o negro não deveria, ao olhar dos personagens brancos, ter imputadas qualidades de quem produz boas obras – alijando-o da Igreja, o principal pilar da

época colonial – e do esforço meritocrático – excluindo-o da incipiente sociedade burguesa que cria, piamente, que sua riqueza era proveniente exclusivamente da vontade divina.

Seguindo à ordem cronológica, de 2008 data o livro de André Cardoso (2008), **A música na Corte de Dom João VI**, de cunho historiográfico e musicológico, busca determinar um panorama musical quando da chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, até a Independência, em 1822, e no capítulo sobre José Maurício aprofunda as pesquisas de Cleofe Person de Mattos (CARDOSO, 2008, p. 70-79).

O artigo, junto com o de Hazan (2009), a estabelecer novas parâmetros na musicologia foi o de Diósnio Machado (2010), **O “mulatismo musical”: os processos de canonizações na historiografia musical brasileira**, em que o autor demonstra como a música clerical colonial foi sistematicamente relegada a segundo plano, por ser considerada inferior por musicólogos como Mário de Andrade e mesmo Curt Lange (1903-1997). E, ainda, como o fato do determinismo racial do século XIX ter impedido a projeção de obras de autores negros, ao passar a impressão de que o amálgama de raças deterioraria a “qualidade genética” delas, e o que resultaria dessa arte seriam subprodutos.

Na mesma linha cronológica, o texto da etnomusicóloga Suzel Reily (2013), **Reconceptualizing “Musical Mulatismo” in the Mining Regions of Portuguese America**, trata de uma releitura do ponto de vista de Curt Lange sobre o chamado “mulatismo musical” de Minas Gerais, onde a grande maioria dos compositores e executores de música era tida como “mulata”, na época colonial. Lange observara, por exemplo, que nada havia de negro ou elementos rítmicos, temáticos ou musicais de toda espécie na produção sonora desses “mulatos”, constituindo um fenômeno ímpar de absorção cultural e sincretismo (LANGE apud REILY, 2013).

Nota-se como o determinismo racial do século XIX, que supunha ser a fusão de raças e a mestiçagem prejudiciais e contraproducentes à sociedade e a própria cultura, a partir da metade do século XX, com o positivismo de Curt Lange assumiu, paulatinamente, a versão inversa – a mistura étnica seria, para o musicólogo, benéfica e produziria a arte genuinamente nacional. Nesse sentido disserta Leoni (2010), no artigo **Historiografia musical e hibridação racial**, em que revisita, além de Lange, o princípio da historiografia musical brasileira, desde Manoel de Araujo Porto-Alegre e sua afirmação de que o padre José Maurício Nunes Garcia teria sido o ápice de toda a música colonial (PORTO-ALEGRE, 1836).

Na **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**, organizada por Nei Lopes (2011), há uma pequena nota sobre o padre José Maurício, em que se afirma, equivocadamente, que suas obras seriam 40, no total – quando na realidade apenas as que sobreviveram são aproximadamente em torno de 400 peças.

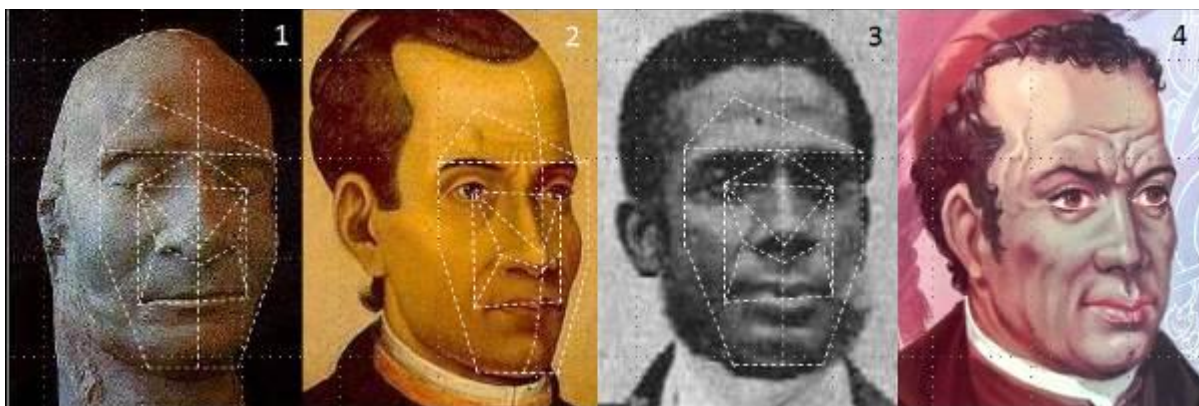
Neste capítulo procurei traçar um panorama antropológico da questão do chamado “mulatismo musical”, seus desdobramentos, desde a visão determinista e positivista até os estudos mais recentes, que se debruçaram realmente sobre as ciências sociais e sua relação com a subjetividade construída em torno do negro e do “mestiço”. Em **As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX** (1996), Lilia Schwarcz aborda as teorias raciais que teriam norteado e associado o negro com o Mal, com o profano, com o despudorado e digno de humilhação. Mário de Andrade havia esboçado pensamento similar em seu texto **Cinquentenário da Abolição**, de 1938, que teve reedição atual de Telê Ancona Lopez: “Esta a superstição primeira, pueril e depreciativa, que botou os negros no ostracismo do Bem. Não se trata de uma questão antropológica, [...] nem de uma comparação de culturas: se trata de uma simples superstição de cor [...]” (ANDRADE, 2019, p. 88).

Os artigos relativamente recentes sobre o padre José Maurício, abordam duas vertentes principais: uma ligada a Antônio Campos Monteiro, que é o organizador do **Catálogo Cleofe Person de Mattos** na UFRJ, no Rio de Janeiro, que publicou uma série de textos em que elabora a compreensão e refutação de vários mitos a respeito do padre, e em um deles constrói uma importante análise sobre os quadros pintados de José Maurício, concluindo que:

A partir dessas considerações, sustentamos que todos os erros cometidos pelo Dr. Garcia Jr., no quadro e nos demais retratos que fez do pai, posteriormente vertidos para litografias, foram intencionais, e demonstram uma canhestra tentativa de branqueamento da imagem paterna para a posteridade. (MONTEIRO, 2016).

Para demonstrar como poderia ter sido o padre José Maurício, Antônio Monteiro relacionou o retrato de Lanzelotti, com a máscara mortuária do compositor, e a fotografia de seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr., indicando como fenotipicamente José Maurício seria mais negro do que o seu retrato consagrado:

Figura 15 – Padre José Maurício Nunes Garcia: Máscara mortuária, retrato consagrado, retrato feito pelo e retrato de Lanzelotti



Fonte: MONTEIRO, 2016.

A outra vertente, orientada por um certo reacionarismo, pretendeu impingir, novamente, o tom determinista racial a José Maurício. Pode ser exemplificado pelo artigo do maestro Júlio Medaglia, quando da comemoração dos 250 anos do nascimento do padre. Nele, Medaglia – apesar de o título do artigo ser **A contribuição do negro na cultura do Brasil** – incorre, logo no anúncio, em dois equívocos graves: um antropológico, ao chamar José Maurício de “Haydn Brasileiro”, e um histórico, ao afirmar que era filho de “escravos” – o compositor era neto de escravizadas com avôs incógnitos de ambos os lados, e não filho. (MEDAGLIA, 2017).

Medaglia parece almejar um sentido oposto àquilo que finda por consumir – começa o artigo apaziguando os conflitos étnico-raciais no Brasil e se colocando contra o racismo. Porém logo parece estar implicitamente revestido de um racismo estrutural, onde se mune de argumentos claramente freyrianos, que remontam aos anos 1930, com os mesmos intuitos negacionistas: “Apesar de assistirmos às vezes a lamentáveis episódios preconceituosos, não tivemos conflitos raciais. E a prova disso é que foi oferecida ao negro, tanto o de origem africana como aos aqui nascidos, a possibilidade de se desenvolver cívica e culturalmente.” (MEDAGLIA, 2017, p. 8).

A assertiva redundante em um anacronismo de pensamento, e se há nela qualquer laivo de tentativa de amenizar o desagravo da condição humilhante e subserviente do negro no Brasil, isso se confirma quando Medaglia utiliza, por diversas vezes, o termo “mulato”, e ao fim parece jactar-se de um suposto racismo inverso aos brancos ao sugerir que deveria haver cotas para brancos, não para negros:

Sobre as cotas raciais: foram os dois governos que nos deixaram que implantaram essa ideia de separar brasileiros. No momento em que criam um ministério para a “igualdade racial” e “cotas” para aqueles que possuem a tez mais escura, já estão criando dois tipos de cidadãos. Isso é lamentável, num país onde a miscigenação ocorreu sem traumas e impulsionou com brilho nossa formação cultural. Aliás, vendo o descrito neste artigo, se é para ter cotas, que seja para brancos [...] (MEDAGLIA, 2017, p. 8).

Ao minimizar o conflito étnico-racial, o autor incide em uma reconstrução histórica – após décadas de estudos sobre a cultura negra brasileira mostrarem que a visão determinista de Freyre era falaciosa – que pretende remontar a sociedade nacional à época do darwinismo social, de Nina Rodrigues e do branqueamento perpetrado pelas elites cafeeiras. Querendo forjar uma nova democracia racial, sem contendidas étnicas e sociais, mais uma vez tenta imprimir ao Brasil a alcunha de paraíso da miscigenação. Atua a favor dela a tendência a branquear todas as celebridades e personalidades negras:

A explosão demográfica dos “brancos” brasileiros só é inteligível, pois, em termos de um crescimento vegetativo muito intenso, em números absolutos. É prodigiosamente grande em relação às outras parcelas da população, propiciado pelas melhores condições de vida que fruía em relação aos negros e aos pardos; aqui também atuou, provavelmente, a tendência a classificar como brancos todos os bem-sucedidos. (RIBEIRO, 2015, p. 173).

A proeminente desigualdade criada, em grande parte, pelo estigma da escravidão, foi apenas suavizada a partir do nacionalismo e sua necessidade de erigir emblemas oficiais miscigenados e, de preferência, plenamente brancos. A propaganda getulista de consagração da então chamada “raça mista” foi endossada pela intelectualidade brasileira de Gilberto Freyre e, parcialmente, por Arthur Ramos. Preconizando o que denominaram de “democracia racial”, propagaram esse pensamento até os dias atuais, como pode-se ver neste texto – o ideal de igualdade fictícia entre as raças esconde, ainda assim, a discriminação e a subjugação do negro.

Os textos referentes ao padre José Maurício aqui expostos vêm apenas mostrar, com uma profusão de mensagens preconceituosas, como houve um nítido movimento – em parte inconsciente – de branqueamento de sua figura, seja através de uma germanização por seus primeiros biógrafos (lembrando que até Medaglia o descreve como “Haydn brasileiro”) até o uso claro de retratos branqueados nessas biografias.

Mesmo que não seja José Maurício, pela sua ascendência, genotipicamente negro de ambos os lados, no entanto é mister ressaltar que há de ser considerado, sim, negro, afrodescendente e, como muitos outros negros brasileiros de sucesso e de envergadura, como

Machado de Assis, Carlos Gomes e Castro Alves, devem sim constituir exemplo para gerações atuais e vindouras de que os negros brasileiros têm o direito de ascender socialmente e de usufruir todas as benesses do Estado, sem que precise argumentar que são “mestiços” ou clarear sua pele e sua história.

Para isso deveriam contribuir, finalmente, o próprio Movimento Negro e as organizações intelectuais – vide que confundir 40 com 400 obras de José Maurício na **Enciclopédia** (LOPES, 2011) me parece bastante simbólico de como o próprio meio subestima suas figuras de sobressalência.

A musicologia atual que se ocupa do padre José Maurício é, em sua maioria, de brancos com enfoques estruturais, de análises harmônicas, melódicas, ou com intuito de reeditar ou restaurar partituras manuscritas do compositor. Esta tem sido, inclusive, a tendência das pesquisas em música desde o final do século XX no Brasil, já alertava o etnomusicólogo Alberto Ikeda (1995).

Carece-se, dessarte, de uma bibliografia atual que abranja tanto as Ciências Sociais como a biografia do padre José Maurício sob uma perspectiva antropológica, contextualizada e atualizada, considerando a vasta produção acadêmica e documental sobre ele.

A iniciativa de dotar sua biografia de um viés histórico ou social tem partido, aliás, de profissionais fora do campo musical. Como exemplo, o historiador Leandro Karnal que, em 2018, publicou o artigo **Tão longe, de mim distante**, em que trata de Carlos Gomes e José Maurício, especificamente, com uma abordagem até então inédita:

Padre Maurício e Carlos Gomes foram apontados como talentosos, capazes de algumas melodias interessantes, porém reflexos do Velho Continente, farol do mundo. Éramos o planeta tropical iluminado por um sol maior, uma fonte de verdade e de talento: a Europa. (KARNAL, 2018).

O artigo, além disso, propõe debater, em um veículo de imprensa de grande circulação, **O Estado de S. Paulo**, questões que raramente ocupam as páginas dos jornais: embranquecimento, eugenismo, associados ao nacionalismo – ainda que Karnal relacione o branqueamento somente a Carlos Gomes, sem mencionar José Maurício. O ponto alto do texto, entretanto, encerra-se na seguinte assertiva:

Outra coisa os aproxima: eram mulatos (ou negros, dependendo do critério e da sensibilidade). Os dois buscaram reconhecimento em um mundo racista e excludente. Ambos conheceram a ordem escravocrata do País e seus espetáculos públicos de violência. (KARNAL, 2018).

Ao enfatizar a importância da terminologia o historiador resume em duas linhas o que a historiografia musical brasileira ainda não sanara: como o fato de reconhecer em José Maurício e Carlos Gomes sua negritude não é atributo menor, mas antes questão dependente de “critério e sensibilidade”. Ao extirpar os eufemismos, estaríamos, talvez, redundando em uma espécie de reconhecimento histórico, necessário e providencial.

Ainda causa-me estranheza, todavia, que instituições que deveriam promover a veracidade histórica permaneçam buscando, ainda que subconscientemente, a realidade vista sob a ótica do século XIX e as teorias deterministas. Um desses casos é o **Museu Afro Brasil**, situado em São Paulo, que, em sua exposição permanente exhibe, ao lado de figuras negras brasileiras, uma réplica do retrato embranquecido de José Maurício feita por seu filho:

Figura 16 - Retrato de José Maurício Nunes Garcia ao lado de figuras negras brasileiras



Fonte: Foto particular, tirada no Museu Afro-Brasil, São Paulo, outubro de 2020.

3 PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E OS “INVENTORES DO BRASIL”: UM EMBRANQUECIMENTO EM PROL DO NACIONALISMO DA DÉCADA DE 1930

O olhar sobre a história depende, sobremaneira, daquele que a vivencia e a escreve. Tratarei aqui da visão que começou a ser esboçada na década de 1930, a saber, aquela concernente à formação dos conceitos de Nação e Pátria que foram impulsionados pela Era Vargas, imprescindíveis para a estruturação do país enquanto polo industrial da América Latina. Esses revisionistas, que se tornaram conhecidos, posteriormente, como os “inventores do Brasil” (FARINACCIO, 2001) delinearam um modo de pensar o Nacionalismo, reescreveram a história do Brasil em uma nova perspectiva, em que disciplinas como a sociologia e a antropologia auxiliavam, talvez como nunca antes na historiografia brasileira, os estudos sobre a formação racial, cultural e social do país. Por este motivo são caros a esta tese que, conforme explanado na introdução, visa a trazer à tona aspectos sociais e antropológicos que tangenciam a biografia e obra do padre José Maurício Nunes Garcia. A análise sobre a perspectiva histórica apresentada durante a Era Vargas, a partir do debruçar sobre as obras capitais dos chamados, posteriormente, “inventores do Brasil”, pôde propiciar uma visão de um panorama em que se aprofundaram as noções de nacionalismo. E o porquê, no ideal nacionalista dos anos 1930, se deflagrou a necessidade de estruturação e eleição de símbolos nacionais representativos de uma “brasilidade” – sendo o próprio Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o modernista Mário de Andrade, alguns desses símbolos. Para o delineamento de um passado fulgurante e majestoso, os musicólogos elencaram algumas figuras importantes para a construção da música de concerto no país, e para isso utilizaram, como símbolo da música colonial, o padre José Maurício Nunes Garcia, e da música imperial, Antônio Carlos Gomes (1836-1896).

No entanto, parece ter sido, senão proposital, bastante visível o “embranquecimento” histórico porque passaram essas personalidades afrodescendentes, processo que se tornou ainda mais evidente durante o auge do nacionalismo, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Quiçá fosse indesejável, ainda que inconscientemente, que grandes nomes artísticos brasileiros fossem associados à negritude: como narra Hofbauer em **Uma história de branqueamento ou o negro em questão** (HOFBAUER, 2006) – que mostra como a importação de mão de obra europeia atendia não à demanda por trabalho mas sim a um deliberado branqueamento social, e **A reação do cético à violência: o caso Machado de**

Assis (KRAUSE, 2008) – em que o autor demonstra como um efetivo clareamento de Machado de Assis serviu como uma pretensa afirmação de sua genialidade.

Aqui procuro desenvolver a tese de que o tímido e às vezes explícito embranquecimento de José Maurício Nunes Garcia por meio de retratos, em que os traços negros são nitidamente branqueados – cabelos alisados e nariz afilado, e a própria tez clareada – e pela própria historiografia da música brasileira, se não foi intencional deixou sequelas históricas e culturais profundas.

A minha crítica por conseguinte vai de encontro, especificamente, aos teóricos do nacionalismo brasileiro que, embora realmente bem-intencionados, ainda estavam deveras influenciados pelas teorias raciais dos séculos XIX e XX – vide Lilia Schwarcz (1993). O objetivo é mostrar que havia uma preocupação de profundidade antropológica na fala de Gilberto Freyre – que já se sobrepõe, de certa forma, ao discurso eugenista do médico Nina Rodrigues, de que haveria culturas e etnias superiores e outras inferiores. Esse discurso notadamente racista foi revisto por Freyre de forma a adotar uma postura antagônica, porém mesmo em **Casa-grande e senzala** (FREYRE, 1933) e **Sobrados e mucambos** (FREYRE, 1936) o autor por vezes finda por reincidir a visão cientificista – conforme veremos ao longo deste texto.

Tal fenômeno, destarte, teria sido plenamente natural – a própria antropologia teria nascido em um contexto específico e delimitado no ideário da época de sua formação primária e desenvolvimento:

Como disciplina das Ciências Sociais, a antropologia nasceu num contexto histórico não só marcado pelo colonialismo, mas também muito definido de conformação do saber. Isto é, a busca do entendimento de outros povos, a partir da Europa, além de ter delineado a instituição desse novo campo do conhecimento, foi também marcada em sua metodologia e na sua própria definição como ciência por uma visão teórica do mundo datada e particular (CORRÊA, 2013, p. 19).

Dessa forma, as posteriores análises sobre Freyre e Arthur Ramos procuraram sanar as deficiências metodológicas e os referenciais em que estavam embasados, salientando seus avanços e apontando onde sua argumentação tornou-se anacrônica. A principal tese de Freyre – a de que haveria uma democracia racial reinando no Brasil, plenamente amalgamada, sem conflitos étnicos e desejada pelo próprio colonizador lusitano – logo é desmontada pelos antropólogos posteriores, pelo próprio Arthur Ramos em **As culturas negras no Novo Mundo** (que teve sua primeira edição em 1935). Sem citar nomes, ele coloca: “O estudo

científico do negro deve fugir a todo sociologismo romântico, que compromete a visão real dos seus problemas.” (RAMOS, 1979, p. 21).

O pioneiro a romper com esse paradigma da democracia racial entrementes foi o sociólogo Florestan Fernandes. Em sua obra **O negro no mundo dos brancos** argumenta:

Se os brancos, negros e mestiços podem conviver de “forma democrática” no Brasil, por que o mesmo processo seria impossível em outras regiões? Não obstante, o que é uma democracia racial? A ausência de tensões abertas e de conflitos permanentes é, em si mesma, índice de “boa” organização das relações sociais? (FERNANDES, 2007, p. 39).

O fato é que há evidências de que a tensão social entre negros e brancos nunca foi superada. O alto índice de genocídio negro no segundo país com maior população negra do mundo – estando atrás apenas da Nigéria¹ – denota que a utopia freyriana não só é absolutamente imaginada, como a tal democracia racial é apenas um termo cunhado entre intelectuais que visavam a um gradativo porém contínuo embranquecimento populacional. Conforme pontua Abdias Nascimento:

Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase no termo *morenidade*, não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro. (NASCIMENTO, 2016, p. 22-3).

O que essa afirmação vem atestar é que o processo de embranquecimento tomou todos os meios da sociedade brasileira – não apenas a construção física de um idealizado homem branco puro nos trópicos, todavia também no plano psicológico, cultural e artístico. A perpetuação do pensamento de que para ascender socialmente seria necessário ser branco ou, pelo menos, parecer ser branco, atravessou mais de um século após a Abolição da Escravidão, passando incólume o revisionismo histórico cristalizado, em grande parte, no nacionalismo dos anos 1930. De acordo com uma nota técnica do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, “a crença em torno de uma raça inferior – que era a ideologia que sustentava a escravidão – não se esgotou com a abolição, mas se perpetuou, refletindo-se em inúmeras manifestações culturais, como na música e nos meios de comunicação” (CERQUEIRA; MOURA, 2013).

¹ Segundo pesquisa do IPEA, de 2013, sobre igualdade racial: “Considerando apenas o universo dos indivíduos que sofreram morte violenta no país entre 1996 e 2010, constatou-se que, para além das características socioeconômicas – como escolaridade, gênero, idade e estado civil –, a cor da pele da vítima, quando preta ou parda, faz aumentar a probabilidade do mesmo ter sofrido homicídio em cerca de oito pontos percentuais” (IPEA, 2020).

Esse revisionismo buscava tornar brancas, ou quase brancas, figuras reconhecidamente negras, como o poeta Castro Alves, o escritor Machado de Assis, e até mesmo o modernista afrodescendente, Mário de Andrade. Nas palavras do antropólogo negro Kabengele Munanga (2019, p. 23): “Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro”.

Dentro do macrocosmo da história do Brasil, há de se ressaltar a importância de que aqui se estruturaram diversos microcosmos culturais – da mesma forma que se delinearão as raças, as distintas variações socioculturais se acomodaram, irregularmente, no vasto âmbito da conformidade brasílica. Longe de corroborar a visão determinista freyriana (FREYRE, 2016), onde as três raças – negro, branco e índio – conviveriam harmoniosamente, o fato é que não há como analisar suas idiossincrasias de maneira separada e reducionista. Antes deve-se olhar sob o prisma transcultural, onde o Brasil assumiu, a partir da consubstanciação das raças, o idealizado tipo brasileiro por excelência, nem negro, nem caucasiano e nem ameríndio, mas a junção das três – outro desdobramento das teorias raciais, que visavam a imprimir a noção de que o Brasil guardaria a genética da miscigenação, sem discriminação racial.

Isso teria sido uma herança direta da literatura do romantismo onde, após elencar-se o índio como a figura representativa brasileira, houve a intenção de eleger o biótipo do “mulato” como símbolo da fusão racial miscigenada: “O negro em geral figurava na literatura romântica como o ‘escravo heroico’, o ‘escravo sofrido’ ou a ‘bela mulata’. O homem negro livre, que existia em todos níveis da sociedade brasileira, era ostensivamente ignorado pelos escritores românticos.” (SKIDMORE, 2012, p. 42).

À parte esse desejo de alguns antropólogos de unificarem o brasileiro em um único modelo racial, há de se convir que as raças amalgamadas conservaram, por meio dos séculos, características que as etnias carregaram como traços culturais arraigados. O negro trouxe, atrelado à sua história, o estigma da escravidão – e é impossível tratar dessa etnia sem analisar os aspectos socioculturais que, inevitavelmente, ela recebeu do regime escravocrata. Entrementes esse ideário, amplamente reforçado por Gilberto Freyre (nas suas publicações originalmente datadas de 1933 e 1936), não leva em conta o sincretismo e a miscigenação que resultaram do contato do negro com as outras raças – a sua separação de seus ramos culturais – menciona o antropólogo Artur Ramos (1979). Dessa forma não apenas o ser escravizado delineou o ser negro no Brasil, como as condições locais *sui generis* de sincretismo cultural –

fenômeno que quase não existiu ou teve menor impacto em sociedades como a norte-americana.

Essa perspectiva foi endossada pelos chamados “inventores do Brasil”, teóricos e historiadores que visavam ao revisionismo histórico, onde uma nova nação seria fundada, despontando como uma unidade territorial, econômica e cultural, que poderia dar impulso ao progresso industrial incipiente da Era Vargas. Dentre esses teóricos destacaram-se, principalmente, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e, no modernismo, Mário de Andrade. Todos tentaram, de certa maneira, reconstruir o país sob sua perspectiva – perspectiva da época, obviamente, calcada pelo nacionalismo e por características antropológicas datadas.

Um dos pioneiros a tratar a história sob o prisma da formação de um sentido de Nação foi Sérgio Buarque de Holanda. Segundo ele, a nação brasileira teria sofrido, desde sua colonização, dos artificialismos e necessidades próprias a outra cultura, outra civilização, outro povo, outro clima e outro modo de vida (HOLANDA, 2016).

País continental de extensões até então desconhecidas dos ibéricos, experimentou uma dominação e exploração quiçá um pouco arbitrárias – exploração desleixada, carente de método e disciplina – que desconsideraram a sua amplitude, a sua conformidade climática e geográfica completamente díspar dos padrões europeus, o que nos faz sentir até a atualidade essa incompletude nacional, indecisa entre os trópicos e a Europa, tão ou mais confusa e repleta de hibridismos que a própria pátria lusa (HOLANDA, 2016).

Além de Buarque de Holanda, não há como falar de modernismo e nacionalismo sem mencionar Mário de Andrade. Para ele, por ter sido formada anteriormente à consumação da raça, a cultura brasileira padeceria de uma deformação que é perfeitamente congênere à sua história: “Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.” (ANDRADE, 2006a, p. 11).

Num âmbito mais vasto, a cultura refletiria, segundo esses teóricos, apenas o modo de operar da sociedade portuguesa, transportada para o Brasil, e que consiste em uma mistura quase amorfa entre a população da costa da África e da península ibérica. Quem levou a ideia de indecisão e hibridez dos trópicos à pesquisa sistemática foi Gilberto Freyre. Para ele a consumação da própria “raça” brasileira deu-se de uma peculiar indefinição de povo híbrido que não seria nem africano nem europeu, mas tendo que se equilibrar entre as características às vezes conflitantes de ambos. Em suas palavras:

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. [...] o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao Cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. (FREYRE, 2016, p. 66).

O hibridismo fácil e despido de preconceitos – a “tara étnica social” do português a que se refere Gilberto Freyre – aliado à grande ausência de disciplina e hierarquia – que seria, segundo Buarque de Holanda, natural dos trópicos – redundou no Brasil moderno, desprovido de grande condescendência às autoridades e não afeito às demasiadas e extensas reverências religiosas, onde a amizade prevalece sobre a técnica, a paixão sobre a metodologia, os títulos nobres empolados sobre a “verdadeira” educação.

Seria o “homem cordial”² de Buarque de Holanda. De acordo com ele, nesse mesmo contexto ascende uma elite letrada cujos principais objetivos eram de exaltar uma nação imaginária (HOLANDA, 2000), exterior, e a crença de que o estudo laborioso e metódico seria indigno, porque semelhante aos trabalhos braçais – daí a ideia do gênio de berço, nascido e já dotado de um talento sobrenatural (HOLANDA, 2016), como por vezes pode nos sugerir Cleofe Person de Mattos em sua biografia do padre José Maurício (MATTOS, 1997).

O espectro milagroso do que é importado, alheio à nossa realidade natural, parece ter sempre se sobreposto ao que é propriamente nacional; antes seria preferível a cultura europeia transplantada, ou simplesmente copiada, ou então a exibição de um exotismo ingênuo e descompromissado – que agrada ao olhar estrangeiro e caricatura as idiossincrasias “realmente” brasileiras, para Mário de Andrade (2006a).

Ambas as vertentes têm como fim em si negar a idealizada “verdadeira brasilidade”: uma porque dissemina uma cultura plenamente europeia ocidental travestida de nacional; a outra por produzir uma imagem superficial, metonímica do indianismo e das culturas afro-brasileiras, em que os elementos dessas culturas são mostrados como se fossem a totalidade do que é a cultura nacional.

Dessa forma, os cantos indígenas recolhidos no interior do País, por exemplo, não seriam modelos, segundo Mário de Andrade, isolados, do que deveria constituir, nos anos

2 Primeira edição data de 1936.

1930, uma consciência cultural nacional. O seguinte depoimento de Mário de Andrade explicita essa problemática ainda atual:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e dileitante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo (ANDRADE, 2006a, p. 13).

O que esses autores olvidaram, no entanto, foi que a própria imagem do índio desleixado e do negro preguiçoso constituem estereótipos calcados a partir do olhar do ibérico. Convencionou-se adotar a perspectiva de que quem não é branco no Brasil seria procrastinador e ocioso, em contraste com o descendente de europeu – trabalhador e sistemático. De acordo com Petrônio Domingues, houve uma espécie de consenso intelectual, defendido por sociólogos como Fernando Henrique Cardoso, de que haveria uma suposta tendência ao ócio por parte dos negros após a abolição, como se o fato de trabalhar remetesse à condição desumana da escravidão. Domingues (2019)³, no entanto, afirma que tal concepção é enviesada e não considera o lugar de fala de autores negros.

A visão que marca a distinção entre o negro ocioso e o branco trabalhador tangencia, de certa forma, a obra de Freyre e Holanda, o prisma eurocêntrico aparecendo em grande parte dos escritos de história e antropologia até meados do século XX, que foi aos poucos sendo desmistificado e questionado por vertentes mais recentes do pensamento. Para Robert Slenes, somente a partir de meados da década de 1960 é que começou-se a se debruçar, intelectualmente, sobre o discurso histórico e o revisionismo sobre grupos historicamente marginalizados pela cultura dominante:

A questão começava a ser levantada também nas salas da academia, onde, por diversos motivos, um grupo crescente de historiadores e antropólogos estava empenhado em resgatar o papel de operários, gente pobre [...], inclusive negros e escravos, como agentes de sua própria história. (SLENES, 2011, p. 47).

O revisionismo histórico perpetrado por esses intelectuais a partir da publicação de **Casa-grande e senzala**, de Gilberto Freyre, em 1933, e **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, apesar de suas contradições, naturais ao processo histórico, ajudaram a colocar o negro, pela primeira vez, no centro do debate antropológico e sociológico. Segundo Mariza Corrêa, a lista dos chamados “inventores” ou “redescobridores” do Brasil, incluiria, além de Freyre e Holanda, Fernando de Azevedo, Antônio Candido, Alberto Guerreiro

3 Primeira edição data de 2004.

Ramos, João Cruz Costa, Ivan Lins, Nelson Werneck Sodré, Dante Moreira Leite, Alfredo Bosi, Antônio Luis Machado Neto, Carlos Guilherme Mota, Vamireh Chacon, Wanderley Guilherme dos Santos, Bolívar Lamounier, Sérgio Miceli José Murilo de Carvalho, Simon Schwartzman e Wilson Martins.

O fato de essa lista, apesar de extensa, ser ainda incompleta e de vários autores citados serem, além de analistas, eles próprios parte da história da formação da intelectualidade brasileira, levanta outro problema para quem quer refletir sobre esta formação. Todos esses autores têm em comum a tentativa de estabelecer alguma unidade sociológica num panorama social muito diversificado e a de incluir esta diversificação como parte do objeto de suas análises (CORRÊA, 2013, p. 21).

A formação lenta da cultura brasileira, através da fusão de elementos indígenas, ibéricos e negros, deixou traços de todas elas que, entretanto, não pareciam, ao olhar de alguns desses autores, ser perenes e amalgamáveis. A africana teria tido especial desenvolvimento, segundo Freyre, devido ao isolamento dos escravizados nos engenhos, onde puderam se resguardar das epidemias de doenças trazidas pelos europeus, preservaram sua genética e assentaram sua cultura, garantindo às futuras gerações uma descendência e uma unidade social e antropológica de que careceram os indígenas – nômades e dispersos pelo território, mais resistentes à escravidão e ao trabalho disciplinado imposto pelo português – visão de Gilberto Freyre. Para ele, a predominância negra na cultura brasileira seria antes antropológica e social, e na mestiçagem pôde permanecer como a principal influenciadora de elementos – tanto em traços raciais como em culturais. O “mestiço” das três raças, para Freyre, seria dotado de uma genética particularmente viçosa, “talvez o tipo ideal do homem moderno para os trópicos, europeu com sangue negro, ou índio a avivar-lhe a energia [...]” (FREYRE, 2016, p. 110), porém ao mesmo tempo, alijado pela sífilis teria se tornado desprovido de beleza, deformado e débil. O ideal da fusão perfeita, em que todas as características raciais se aglutinariam em um único e sadio tipo brasileiro, é uma utopia desmistificada já por Euclides da Cunha, 30 anos antes de Freyre, em sua obra **Os sertões**, originalmente publicado em 1902, para quem “[...] a justaposição dos caracteres coincide com íntima transfusão de tendências e a longa fase de transformação correspondente erige-se como período de fraqueza, nas capacidades das raças que se cruzam, ateando o valor relativo da influência do meio” (CUNHA, 2016, p. 92). Partindo dessa premissa ele conclui que não é possível afirmar que há um “tipo antropológico brasileiro”.

Tanto na exaltação do “mestiço” por Freyre acima, como na colocação de Euclides da Cunha, vemos estereotipada a noção de “raça” e de “cruzamento”, este sendo condenado por Cunha como se trouxesse debilidade a uma suposta pureza racial, e consagrado por Freyre

com exceção às doenças venéreas que elenca – atribuindo, inclusive, ao negro escravizado a disseminação da sífilis entre os brancos (FREYRE, 2016).

Dentre os vários biótipos, haveria o “cafuzo” – “mestiço” de negro e índio, o “mameluco” ou “caboclo” – branco com índio, e o “mulato” – branco com negro, politicamente incorreto, cedeu lugar ao termo “pardo”, que já existia. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2019), subclassifica ainda a raça negra em diferentes categorias, a saber: “pardo”, “cabra” e “caboclo”. De acordo com o instituto, as pessoas que se declaravam negras ou pardas no ano de 2014, no Brasil, chegaram a 54% da população. Ou seja, é a parcela mais representativa da população nacional, que vem crescendo desde a segunda metade do século XIX.

Jack Forbes, ao estudar os afro-americanos dos Estados Unidos, conclui que nesse país o termo “amulatado” se referia a uma cor específica, enquanto “mulato” seria relativo a uma aparência geral ou status específico, “que é, *muwalled* (“mestiço”) ou *malado* (um escravizado nascido em casa). O mais provável significado parece ser sangue misturado ou ter a aparência (cor) de um sangue misturado”⁴. Forbes coloca que a primeira vez a ser utilizada a palavra “mulato” foi em 1528, e que seu uso para designar tanto homens como mulas datam da mesma época – lembrando que “mulato” se originou, provavelmente, da expressão “cor de mula” (*mule’s colour*). A primeira referência ao vocábulo “mulato” em português, entretanto, data de 1557, e publicada somente em 1576, segundo FORBES (1993).

Deve-se salientar, entretanto, que aos portugueses do século XVI que aqui se instalaram, além da problemática racial, travavam uma espécie de cruzada contra os “bárbaros hereges”, fossem eles brancos, vermelhos, negros ou amarelos. Obviamente trata-se da visão freyriana de que o português não tinha preconceito racial – basta lembrar a descrição pormenorizada que Michel Foucault traça da obra **Las Meninas**, de Diego Velázquez (1599-1660): os diferentes pontos de vista, seja do espectador, do pintor, ou das figuras representadas formam uma anteposição de perspectivas onde a “verdade” seria apenas parcialmente representada – ou que a possível “verdade” única sequer exista (FOUCAULT, 1966).

Na literatura a obra **O mulato**, de Aluísio Azevedo (1857-1913), publicada originalmente em 1881, embora situada no século XIX, é a primeira a tratar de forma explícita o conflito racial no Maranhão, a ponto de o personagem principal – o “mulato” de

4 “That is, *muwalled* (mestizo) or *malado* (a slave born in the house). The most likely meaning seems to be mixed-blood or having the appearance (color) of a mixed-blood.” (FORBES, 1993, p. 158, tradução minha).

olhos azuis Raimundo – ser assassinado ao final da trama. O contexto social é basicamente o do português inserido no Nordeste, em que a visita de um sobrinho, filho de uma escravizada, traz um burburinho que alicerçará o desfecho do drama – a morte do “mulato”. Considerado o marco inicial do naturalismo em literatura no Brasil, no entanto traz ainda alguns laivos romanescos: personagens unidimensionais, a mulher idealizada; o “mulato” Raimundo é alto, formoso, de olhos azuis, educado e letrado na Europa, janota com ares de fidalgo, sem nódoas no caráter nem na proveniência social. Representa, por conseguinte, o estabelecimento de uma sonhada miscigenação, o devaneio que atingiria a elite intelectual de Silvio Romero e Nina Rodrigues.

Da dificuldade de um negro tornar-se parte da hierarquia eclesiástica vemos a seguinte passagem do romance, em que o personagem do cônego dá a sua argumentação quanto a uma sugestão de que o “mulato” se houvesse formado padre:

É só ser padre! E no fim das contas estão se vendo, as duas por três, superiores mais negros que as nossas cozinheiras [...]. Pois você queria ver sua filha confessada, casada, por um negro? [...] Se você viesse a ter netos queria que eles apanhassem palmatoadas de um professor mais negro que esta batina?” (AZEVEDO, 2013, p. 35).

A submissão crivada através dos séculos pela escravatura – tendo sempre o contrapeso importante das revoltas quilombolas – mostra que o português, no entretanto, conservou a dominação pela tortura e a imposição de seu modelo aos povos subjugados. O lusitano, estreito entre dois continentes, resultado da miscigenação de diversas invasões – mouras e mesmo nórdicas – constituiria uma raça única, em que o louro dos bárbaros se funde ao negro mourisco, segundo a visão de Gilberto Freyre. Esse contato precoce não parece, entretanto, ter tornado o português menos autoritário e mais altruísta – a suposta facilidade freyriana de mistura étnica não sendo necessariamente a perenização das igualdades sociais e políticas – a ponto de o Brasil ter sido o último país a abolir a escravidão. A esse respeito comenta a pedagoga brasileira Nilda Lino Gomes: “mesmo importando tantos escravos, o Brasil foi o último País a abolir a escravidão. Abolida a escravidão, não se tem registro de nenhuma política de inclusão. Pelo contrário, legitima-se a exclusão com a Lei da Vadiagem⁵” (GOMES, 2004, p. 107).

Segundo o jornal **O pimpão**, de 1876, endossando a ociosidade atribuída ao negro liberto, “a lei é benevola com os vadios; castiga severamente o que commete um furto

5 A autora refere-se à Lei 141, de 20 de junho de 1895, do Estado de Minas Gerais, autorizando a criação de duas colônias de correção agrícolas, onde os acusados por vadiagem poderiam permanecer reclusos de seis meses a dois anos (GUIMARÃES, 2006).

ocasional, e usa de brandura com o que rouba constantemente as suas forças para a comunidade” (PIMPÃO, 1876, parte 171).

O desfecho do trecho é que o furto seria consequência da vadiagem, no entanto não se atém ao fato de que os escravizados recém-alforriados não eram incluídos no mercado de trabalho, tornando-se propensos a viver à margem da sociedade – como o próprio termo marginal alude.

No trecho de **O mulato** acima, ademais, nota-se um contexto não favorável à inserção do negro no ambiente do Maranhão do século XIX. Menos ainda, quando se trata de uma autoridade e, ainda menos, uma autoridade eclesiástica. Com sua visão ainda impregnada do movimento romântico, é possível que em **O mulato** Aluísio de Azevedo exagere um pouco sua visão através da reação da sociedade maranhense ao “mulato”. Embora fosse conhecido como filho de uma escravizada, o “mulato” Raimundo tinha salientes traços europeus e era culto – o que o condena ao olhar do português instalado no Brasil, no livro, é a sua propensão ao ateísmo e ao agnosticismo, ao liberalismo protestante de um rapaz que estudou na Alemanha e Inglaterra. Com esse elemento comprovaria-se, em parte, a teoria freyriana da implacabilidade lusa quanto aos infiéis.

A intolerância religiosa portuguesa, mesmo ao subjugar o negro do ponto de vista histórico e social, não privou-o de todo de sua religiosidade pagã. O africano seria, em suas raízes, essencialmente religioso e devoto a divindades e, quando inserido na América, especialmente teísta cristão e asceta (JUNG, 2012).

Tornou-se tradição que, nos engenhos pernambucanos, os escravizados, com o aval de seus senhores, remontassem os rituais de suas nações de origem, reproduzindo os personagens e suas vestimentas, o rei, a rainha, e os deuses de Aruanda.⁶ Deuses esses representados como orixás e voduns que, à semelhança das entidades Greco-romanas, governam a vida dos humanos na terra.

E se a música brasileira em sua origem teria sido resultado de uma comunhão não consentida entre padres e jovens índios catequizados, ela seria plenamente africana no seu conteúdo – o chischibeísmo de que trata Sergio Buarque de Holanda (2016). A sensualidade

6 Aruanda é uma variação de Luanda, que, além de ser capital de Angola, na África, era o lugar mítico em que os escravos negros ascendiam após a morte. Ou seja, após passarem uma vida de privações e maus-tratos desumanos, eles tinham direito a um Paraíso talvez semelhante ao cristão, onde finalmente alcançavam a liberdade que em vida tanto almejavam e jamais alcançaram. Esse ideal de Éden tropical era o mesmo almejado pelos portugueses quando aqui desembarcaram no século XVI – vide Sérgio Buarque de Holanda (2000), *Visão do Paraíso*, originalmente publicado em 1959.

do negro já se manifesta presente no que é considerado o primeiro gênero de composição musical brasileiro, a modinha, extensamente promulgada além-mar pelo “mulato” Domingos Caldas Barbosa (1739-1800).

Podemos arriscar que ela seria, portanto, em suas fontes mais remotas, portuguesa em grande parte, nativa indígena em menor parcela e vastamente afrodescendente. No que cabe ao lusitano, vale salientar, altamente jesuítica e ascética, constituindo-se, assim, uma fusão entre o escravizado africano e o padre católico português – fusão até então inimaginável. Se a música brasileira seria indígena e ibérica nas suas primeiras manifestações, ela seria, segundo Freyre, antes negra nos seus desdobramentos, do que propriamente descendente de indígenas.

A poesia e a música brasileiras surgiram desse conluio de curumins e padres. Quando mais tarde apareceu a modinha, foi guardando ainda certa gravidade de latim de igreja, uma doçura piedosa e sentimental de sacristia a açucarar-lhe o erotismo, um misticismo de colégio de padre a dissimular-lhe a lascívia já mais africana do que ameríndia. (FREYRE, 2016, p. 222-3).

Sobre esse aventado conluio entre curumins e padres, no entanto, argumenta Maria Regina Celestino de Almeida, sobre os sentidos que um mesmo elemento poderia ter: “Esquemas mentais diversos para se entender o mundo e as coisas levavam a diferentes compreensões de uma mesma realidade ou evento. Assim, o que os padres podiam entender como conversão ou submissão, para os índios podia ser algo bem diferente.” (ALMEIDA, 2013, p. 171). Com isso há de se supor que a promulgada democracia racial freyriana teria sido antes imposta do que naturalmente amalgamada, ainda que a música brasileira possa ter encontrado no sincretismo religioso e escravocrata mais um elemento cultural que viria a formar as bases da música brasileira.

Uma das manifestações do Nacionalismo da década de 1930, além disso, foi a pesquisa e divulgação de material folclórico e etnográfico brasileiro, principalmente a partir das Missões Folclóricas realizadas por Mário de Andrade por várias regiões do país. Andrade destacou especial interesse, contudo, no gênero da modinha, editando a obra **Modinhas imperiais**⁷ (ANDRADE, 1980). A modinha tornou-se seu objeto de pesquisa predileto porque o gênero condensa, perfeitamente, o mito da “democracia racial” então altamente em voga: parece demonstrar que seria possível uma disposição estrutural musical que abarcasse as duas raças, negra e branca, e suas duas classes sociais distintas, uma advinda da Nobreza, a outra do escravismo. Com isso tornava aparentemente solucionado, na teoria, um problema sociológico e antropológico profundo.

7 A primeira edição da obra data de 1930. Contudo, a edição utilizada neste trabalho foi publicada em 1980.

Domingos Caldas Barbosa teria sido a expressão máxima na música colonial do século XVIII de um hábito que se estenderia por séculos na cultura brasileira – a mistura de elementos culturais de duas classes sociais distintas. A partir dessa mistura consolidou-se a modinha como fenômeno raro de disseminação de uma cultura de elite entre as populações mais baixas, formando uma espécie de fusão em que elementos culturais distintos coexistem. Nesse processo “deve haver fusão completa dos grupos de origens diversas, supressão de um grupo ou de ambos, e a persistência dos dois no equilíbrio dinâmico da sociedade.” (LAKATOS, 1981, p. 133). Lakatos pontua que há dois processos dentro desse fenômeno, o de sincretismo e o de transculturação: “[...] no primeiro, há fusão de elementos culturais, dando como resultado um elemento novo (macumba); no segundo, há a troca de elementos culturais (sírios trouxeram o quibe para os brasileiros e adotaram o arroz com feijão).” (LAKATOS, 1981, p. 134).

A modinha, especificamente, dadas suas características de origem essencialmente de salão e aristocráticas lusitanas, tendo como intérprete, paradoxalmente, um “mulato”, Domingos Caldas Barbosa, sofreu uma espécie de sincretismo ao entrar em contato com a cultura negra brasileira, particularmente o lundu. Há um momento, em meados do período colonial, que é tão grande a fusão de gêneros, que a modinha se assemelha a uma espécie de lundu lento, e o lundu, a uma modinha acelerada.

A modinha significou, portanto, um fenômeno raro de transformação de paradigma social – nascida como gênero popular brasileiro, fora transmudada em música popular urbana, absorvendo e mantendo elementos de linguagens distintas. Esse sincretismo não se traduziu apenas em fatores sociais e culturais, mas também foi marcado por um forte estigma racial – à medida que a modinha aprofundara sua influência negra e parda também levava consigo a discriminação devotada a todos os negros, incluindo escravizados libertos, filhos de escravizados, mesmo os fenotipicamente identificados como brancos. Não só a modinha trouxe a reboque essa discriminação, como o próprio instrumento que até então era notório em sua execução – o violão. O violão teria sido:

[...] vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonhosa sua presença em casa de gente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe. Também o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e dos pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras [...] (FREYRE, 1977, p. 394).⁸

8 Essa obra teve sua primeira edição em 1936.

Curioso entender como José Maurício, pároco negro, resignado ao serviço eclesiástico europeu, tenha tido a coragem auspiciosa de se aventurar nesse gênero eminentemente profano, do qual restaram três peças: **Beijo a mão que me condena, No momento da partida, e Marília si me não amas – não me diga a verdade** – das quais tratarei melhor mais à frente. No entanto, é um gênero plenamente mauriciano – visto que o padre começara a estudar música tocando viola de arame e a modinha tenha surgido das práticas de cordas dedilhadas. A modinha seria, destarte, exemplo de fenômeno cultural tanto de sincretismo como de deculturação.

O processo de sincretismo, já mencionado e explicado acima, e de deculturação, que, segundo Lakatos (1981), ocorre quando há uma dominação de uma cultura sobre a outra, remonta à herança lusitana de contato com o continente africano e às invasões mouras à península ibérica.

Ao lado dos mouros, afirma Freyre (2016), foram os frades da igreja católica os que mais ofereceram resistência ao poderio econômico judeu – pela sua organização, administração eficiente e propícia à fertilidade de alimentos. A abundância gerada no seio dos conventos parece romanticamente descrita pelo sociólogo: mesas robustas de produtos naturais e frescos, fartura de todos os tipos de legumes e verduras, peixes e caças, ambiente hospitaleiro onde se cantava alegremente enquanto se cozinhavam quitutes, sobremesas e massas. E conclui que talvez a ordem dos frades fosse a classe mais intelectualmente favorecida devido mesmo à tamanha quantidade e qualidade de alimentação disponível, de que careciam as outras classes, “[...] prejudicadas na sua capacidade de trabalho e estudo pela insuficiência alimentar.” (FREYRE (2016), p. 313).

É de se esperar, portanto, que, se o argumento, ainda que um tanto romanesco de **O mulato**, de que a sociedade (em grande parte) portuguesa, habitante do Brasil do século XIX repudiava o homem “mestiço” – contrariando fortemente a conclusão freyriana de miscigenação tolerada e mesmo desejada pelo estrangeiro – fosse em parte verdadeiro, seria natural que um “mulato” procurasse respaldo nas classes dominantes, especialmente na Igreja Católica. No português a desigualdade do credo sendo mais execrável que a luxúria e a promiscuidade, constituía a Igreja o refúgio ideal para um homem considerado “mulato”. Ali ele poderia desenvolver-se completamente, pelo menos no que cabe à subsistência e alimentação – salientando que o português comum era de praxe subalimentado e desnutrido na época em que estamos tratando.

Sob o amparo dos conventos um negro poderia se resguardar de possíveis infortúnios infringidos pela sociedade escravocrata, seria mesmo superior a um homem branco comum, e ainda que pudesse sofrer sendo minoria dentro do clero, estaria parcialmente livre das afrontas sociais e políticas raciais que a dialética casa-grande e senzala ainda proliferava, no convento poderia instruir-se e intelectualizar-se, tornar-se parte da classe dominante no eixo Portugal – Brasil – a classe clerical. Pode-se dizer que talvez esse tenha sido o contexto vivido pelo padre José Maurício Nunes Garcia.

Outro fator importante coloca o negro na vanguarda na vida social do Brasil colonial patriarcal: sua diversidade de civilização, importada da África – povo sedentário e agricultor, ao contrário do indígena, nômade. Exercendo sobre o índio ação dominadora, difundindo a sua cultura entre a dos nativos pôde o negro (os fugidos das senzalas) moldá-la ao seu feitio, aperfeiçoando-a e dotando-a de elementos africanos.

E deve ter se impressionado deveras o pequeno José Maurício Nunes Garcia, ao ouvir o canto dos escravizados, afirma Mário de Andrade (2006b). .E logo os começou a imitar – “filho de preto sabe cantar” – da profusão enorme de modinhas, cantos de trabalho e música religiosa profana e no culto, nasceu o menino cuja vida e obra se confundem com a história do Brasil. Neto de duas escravizadas da Guiné, e filho de uma negra mineira com um homem caracterizado como “pardo” – ao que tudo indica, ele traduz o que pode ter sido o Brasil colonial dos séculos XVIII e XIX: trazia o sangue africano escravizado, embora fosse livre, era, se fosse realmente “mestiço”, mais para o negro do que para o branco. Sim, porque até onde se sabe, seu pai não era branco como afirma Mário de Andrade, equivocadamente, em **Música, doce música**. Cleofe de Mattos já deixou provas suficientes de que Apolinário, pai do padre, fora registrado como “pardo forro” (MATTOS, 1997, p. 17).

Ou seja, José Maurício fazia parte da grande maioria da população nacional, negro e de origem humilde. Como pôde esse homem ascender ao maior posto da Igreja para um músico da época – Mestre da Capela Real – e por ele permanecer durante décadas, sendo o principal compositor brasileiro do século XIX? Para responder essa questão recorreremos à sua ascendência.

A Guiné Portuguesa, hoje Guiné-Bissau, perdeu parte do seu território para a França – o que constitui atualmente âmbito da Guiné (francesa). Dois fatos dignos de nota: a procedência da avó de José Maurício – Guiné – e o acentuado fluxo de tráfico negreiro desse

país para o Sudeste brasileiro, particularmente São Paulo e Minas Gerais, onde nasceu a mãe do padre. Isso pode certificar que a sua origem étnica negra fosse da Guiné.

Essa inserção do negro de procedência provável da Guiné no ambiente doméstico do branco “[...] mostra ter havido seleção eugênica e estética de pagens, mucamas e molecas para o serviço doméstico – as negras mais em contato com os brancos das casas-grandes; as mães dos mulatinhos criados e em casa – muitos deles futuros doutores, bacharéis e até padres.” (FREYRE, 2016, p. 397).

Freyre adota o vocabulário absolutamente eugenista – é comum encontrar a palavra eugenia, que à época tinha conotação de “genes superiores”, utilizada também em teoria científicista e arianista. Lembrando que eugenia, conforme salientei na introdução, é uma palavra do grego que significa “bem-nascido”, e foi primeiro empregada como suposta ciência em 1883 por Francis Galton, segundo Fernando Rocha: “a eugenia significa o melhoramento genético. Os povos antigos costumavam matar as pessoas com graves deficiências físicas ou muito doentes. A história registra [...] que a ideologia de *pureza racial* sustentou as práticas de *eugenia nazista*.” (ROCHA, 2017, p. 123).

Mais à frente Freyre afirma que no Brasil sempre houve mais pressão social (do que em outras colônias europeias) para que o escravizado fosse religioso, obviamente católico – dissolvendo e assimilando o paganismo africano no ritual do batizado, ao longo dos anos são “[...] capazes de transmitir às crianças brancas um catolicismo tão puro quanto o que estas receberiam das próprias mães.” (FREYRE, 2016, p. 437).

Além da clara visão romântica a que ele imprimia conotações de romance, com isso queria provar que a influência africana na vida dos índios não foi, como se é comum colocar, a das doenças venéreas, da sífilização – de que foram muito mais responsáveis os portugueses – ou da voluptuosidade fácil, quente e despudorada dos trópicos – outro preconceito latente. Mas que o negro não teria sido privado de praticar sua religiosidade original⁹, manteve-a relativamente presente ao contato com o branco – transformando-a em um catolicismo fervoroso, devoto e submisso. Tão ou mais presente em seu cotidiano que o da beata lusitana mais fanática ou o padre mais fiel; e a partir de um suposto acolhimento de alguns poucos negros no centro da Igreja, começou a forjar-se uma pretensa democracia laica. Nem calvinista nem absolutamente intransigente em seu catolicismo, delineou-se uma Igreja açucarada como os trópicos – onde não haveria hierarquia entre homens, anjos e santos, onde

9 Lembra Freyre como as religiões africanas se condensaram na cultura católica luso-brasileira, como o São Benedito, o santo dos pretos.

as festas configuram as cerimônias, há música e júbilo do cantar africano na estruturação primordial da cultura religiosa nacional, fundindo-se ou às vezes mesmo sobrepujando-se à própria lusitana.

Antepondo-se a esse pensamento disseminado de Freyre, o sociólogo norte-americano Edward Franklin Frazier (1894-1962) salientava que nenhum outro povo foi tão arrancado de sua cultura original e despido de suas raízes como foi o africano trazido para as Américas: “Nesse processo de desaculturação forçada, os escravos perderam suas normas africanas de família, parentesco e vida sexual, mas em geral não assimilaram os padrões brancos devido à violência e desumanidade do cativo.” (FRAZIER apud SLENES, 2011, p. 41-2).

Dessa forma, desmistifica-se a tendência romântica freyriana de dotar o processo de sincretismo cultural afro-brasileiro de qualidades heroicas, sem grandes traumas sísmicos étnico-raciais. Por exemplo, Freyre acreditava que a cultura híbrida dos trópicos fora formada à base do contato íntimo entre as mucamas e os filhos brancos do senhor do engenho – através da iniciação, por vezes mesmo prematura, do menino aos jogos sexuais com as negras.

Freyre constrói um convívio quase sanguíneo entre a casa-grande e a senzala: convívio permeado por tratamentos sexuais em tenra idade dados pelas amas negras, onde os brancos teriam sido muitas vezes mimados ao exagero pelas mucamas, sendo superprotegidos, “[...] sempre dentro da casa brincando de padre, de batizado e de pais das bonecas das irmãs” (FREYRE, 2016, p. 458).

Freyre portanto desenha esse lúdico contexto onde o libidinoso e lascivo é por vezes levado às vias literais da volúpia sexual, onde mistura-se o profano com o religioso, onde as etnias e as classes parecem se diluir na falta de hierarquias bem delimitadas, e que, segundo ele, seria propício para a fomentação de sólidas culturas de sincretismo. Essa associação da negritude com a voluptuosidade e a lascívia fora posteriormente contraditada por Arthur Ramos, para quem a sexualidade e a poligamia dos escravizados – e Ramos separa escravizados de negros, devido às diferentes formações que a escravidão e o cativo propiciam – eram devido à própria estruturação econômica do escravismo (RAMOS apud SLENES, 2011).

Arthur Ramos ainda argumenta que a tese de Freyre que redundou em sua obra máxima parte de um processo metonímico, em que toma a vida nos engenhos e senzalas do Nordeste como se fosse a totalidade das relações sociais em todo o território nacional:

Tomando como base o regime da escravidão, Gilberto Freyre estuda todos os males da nossa formação social, examinando nos seus ensaios não as culturas negras e suas influências entre nós, mas sim as relações entre *dois* regimes sociais, entre *dois* desses representantes desses regimes, entre *duas* manifestações sociais e culturais: o patriarcalismo branco e a escravidão negra, o senhor e o escravo [...]. Dessas antinomias, o autor constrói toda uma história social brasileira que podemos perguntar se é de *todo* o Brasil, ou se é uma generalização de um fenômeno particular da monocultura latifundiária do nordeste, com as relações estudadas em binômios sociais do tipo “senhor-escravo” (RAMOS, 1979, p. 241).

Freyre, por conseguinte, deve ser lido e analisado sob essa ótica – operante dentro do sistema binomial de casa-grande e senzala, sobrados e mocambos, senhores brancos e escravizados negros, jesuítas e os chamados “hereges” na tradição ibérica. Freyre coloca, ademais, que as culturas negras – dos que não foram escravizados – teriam sobrevivido graças aos mosteiros. No século XVIII, com receio de que a Colônia se desenvolvesse a ponto de rivalizar com a Metrópole em balança comercial, produção de bens de consumo e mesmo culturalmente – já que um povo educado e livre-pensante é sempre uma ameaça aos governantes autoritários, o Marquês de Pombal baixa um decreto, a 3 de setembro de 1759, expulsando os Jesuítas (HEITOR, 1950).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, de quem já tratei no primeiro capítulo, foi o principal biógrafo do padre José Maurício após o nacionalismo da Era Vargas. É um dos primeiros grandes musicólogos brasileiros, junto a Renato Almeida (1895-1981), que não era oriundo da nobreza – os dois anteriores, Porto-Alegre e Taunay eram aristocratas – e sua obra tem um valor documental importante. É talvez o musicólogo pioneiro a utilizar-se de estudos históricos dos quais, não sem ressalvas, podemos extrair alguns dados para a compreensão do contexto da época. Corroborando a perspectiva de Freyre a respeito da preservação cultural dos mosteiros, ele comenta: “Se a treva da ignorância não envolveu totalmente a nossa pobre Pátria nesse triste período, devemo-lo, ainda uma vez, às ordens religiosas, às escolas monásticas mantidas pelos Beneditinos, Carmelitas e, principalmente, pelos Franciscanos.” (HEITOR, 1950, p. 111).

A censura, entretanto, não fora suficiente para conter a desconfiança do colonizador, que, em 1795, é aconselhado a não permitir determinados estudos dentro dos mosteiros na Colônia brasileira. Luiz Heitor pontua, em seguida, como deve ter sido árdua a educação do padre José Maurício, em meio, segundo suas palavras, ermo de recursos intelectuais, onde sofreram, especialmente, os membros oriundos das classes menos favorecidas, com sua “[...]”

indolência mental, sem estímulos, antes tendo que vencer reais dificuldades para se instruírem.” (HEITOR, 1950, p. 111).

Partindo, como em outros autores que já vimos, da premissa de que o brasileiro seria naturalmente indolente devido ao clima dos trópicos e a herança negra, Luiz Heitor endossa aqui, portanto, o ideário do nacionalismo andradiano, principalmente através de sua obra capital, **Macunaíma**, cuja primeira edição data de 1928. O “herói sem nenhum caráter”, no sentido ambíguo de não possuir características próprias e por não ter senso moral e ético, foi arquitetado por Mário de Andrade com ênfase na sua vida procrastinadora e irresponsável, tendo a frase “Ai! que preguiça!” (ANDRADE, 1993, p. 31), se tornado o *leitmotiv* do livro. A indolência conferida ao brasileiro, portanto, fazia parte da ideologia nacionalista impulsionada pela Semana de Arte Moderna de 1922, e pode ser encontrada, ainda, também em obras de Monteiro Lobato, que, em muitas das suas “estórias infantis, enfatiza o tipo Jeca Tatu, perfilando o nosso homem do interior como preguiçoso, sempre [...] Mário de Andrade, com o seu personagem Macunaíma, torna-o protótipo do caráter do povo brasileiro.” (ALMEIDA, 2001, p. 161).

O que o ideário nacionalista não procurou frisar é que a fruição intelectual brasileira nas camadas populares seria advinda talvez não de uma indolência congênita, mas de um projeto português de colonização. Não deixa de causar impressão o fato de que Portugal realmente coibiu a produção e expressão do pensamento no Brasil, procurando com isso reprimir eventuais arroubos de independência econômica e política que, mais cedo ou mais tarde, redundariam em realidade.

Apesar dessa repressão aos ensinamentos comunitários e a proibição de circulação de livros, parecem ter florescido, ambigualmente, práticas esperadas dentro das contradições naturalmente lusitanas, como já vimos ao longo deste trabalho. Uma dessas práticas parece ter sido o ensino de música aos escravizados, ensino esse que seria revertido, aparentemente, no chamado **Conservatório dos Negros** do Rio de Janeiro (HEITOR, 1950), cuja existência nunca foi comprovada.

Parece, entretanto, que mesmo antes de embarcar ao Brasil, já recebiam os escravizados alguns aprendizados, que principiavam com o batizado e às vezes findavam com a extrema unção, em plenos navios negreiros. Era mister asseverar a saúde do corpo e, uma vez que esta estivesse comprometida, procurar salvar a alma aos negros doentes. A obra escrita pelo viajante escravocrata militar alemão Carl Schlichthorst, datada de 1826,

narra que um “[...] médico zela por sua saúde corporal e um capelão, pela espiritual. Em regra, todos são batizados antes do embarque, marcando-se com um ferro quente uma pequenina cruz, no peito dos novos cristãos” (SCHLICHTHORST, 1943, p. 130).

Isso mostraria como o africano era conduzido de maneira a aceitar a nova religião imposta, e como era indispensável sempre a presença de um capelão ou frade a bordo do navio negreiro: “Quando morre um negro a bordo, o capitão, os pilotos, o médico e o padre partilham o prejuízo com o dono.” (SCHLICHTHORST, 1943, p. 130). A viagem toda é tratada como uma espécie de excursão ao Éden, ou ao paraíso terreal, visto que ao chegarem nas terras brasileiras os negros de ambos os sexos recebem “[...] um pano azul e um barrete vermelho, pois viajaram em trajes do Paraíso” (SCHLICHTHORST, 1943, p. 131).

A crença no paraíso terreal era vastamente cultivada pelos ibéricos desde antes da Era das Navegações, através de um germinar constante de lendas fantásticas que criam ser verdadeiras, antes pelo devaneio que por experiências concretas (HOLANDA, 1959).

Essa idealização portentosa, de que trata Sérgio Buarque de Holanda em **Visão do paraíso**, e que deu início a centenas senão milhares de elucubrações a respeito de como e onde seria o Éden tropical, parece não ter excluído o africano de seus domínios, mas antes o englobado, deglutido e transformado, quiçá pela suposta natureza híbrida do português, e também pela similitude climática entre a África e a América do Sul, o que colocaria ambos os continentes em um lugar avantajado de paraíso.

Toda a retórica de que os portugueses teriam reforçado a imagem paradisíaca do Brasil – ao batizar e catequizar seus escravizados, elevaram-nos a status senão similar ao do branco, no mínimo melhor que o cativo das Índias Ocidentais, do Nacionalismo revisionista de Freyre, já era sinalizada em 1826 por Schlichthorst: “Por mais dura que seja a um ouvido europeu a palavra escravidão, êsse estado é, na América do Sul, em geral suportavel. O português e o espanhol tratam bem seus escravos [...]”. E continua em seguida: “Não são grandes suas necessidades, e seus gosos nada lhes custam”. (SCHLICHTHORST, 1943, p. 132).

Explicita-se aqui a visão do homem estrangeiro branco escravocrata ao se deparar com a escravidão no Brasil: para ele aqui a escravidão era branda, comparada com as de alhures – porém que estudo minucioso ele fez efetivamente para chegar a essa conclusão? Ele pontua, ainda, que os senhores de escravizados no Brasil eram misericordiosos, e que havia exceções, de senhores que realmente maltratavam os negros, porém não era regra – verificada, por

exemplo, no fato de que muitas vezes um negro desertor poderia voltar, se se dirigisse a um sacerdote que, comumente, intervia a favor do escravizado pedindo ao amo que o perdoasse¹⁰.

O alemão escravocrata, no entanto, ao endossar a supostamente dócil escravidão no Brasil, olvidara que qualquer experiência de cativo redundava em uma aniquilação de direitos humanos e princípios constitucionais de qualquer nação moderna, e o legado do escravismo em quase todo o lugar em que foi perpetrado deixa sequelas de baixo autoestima e estigmatização de toda uma parcela populacional, racismo e o conseqüente genocídio do povo negro, de que trata Abdias Nascimento.

Nas palavras do professor negro Silvio Almeida:

o racismo decorre das marcas deixadas pela escravidão e pelo colonialismo. Conforme este raciocínio, as sociedades contemporâneas, mesmo após o fim oficial dos regimes escravistas, permaneceriam presas a padrões mentais e institucionais escravocratas, ou seja, racistas, autoritários e violentos. (ALMEIDA, 2020, 183).

A obra de Schlichhorst é de 1826, ou seja, mais de sessenta anos antes da Abolição da Escravidão (1888), a perspectiva histórica predominante sendo pautada pela ideologia de que a escravatura empreendida pelo português era dócil se comparada à inglesa, de que a viagem da África para o Brasil nos porões dos famigerados navios negreiros era edênica, e simulava uma viagem ao paraíso. Mesmo a visão do poeta Castro Alves (1847-1871) que, muito antes, havia retratado em seu poema **Navio Negreiro** (1869) a condição sub-humana em que os negros eram transportados, foi completamente ignorada a partir da década de 1930 – objetivando traçar um Brasil ideal, idílico, para que o imaginário nacionalista tivesse um embasamento teórico.

O aspecto principal que caracteriza a aura edênica é, por outro lado, a suposta alegria do africano. Difícil imaginar um céu destituído de regozijos – extremamente religioso, o negro dotaria o culto e seus rituais de júbilo e, incondicionalmente, tem de haver música. E música envolve canto, dança, e toda estirpe de manifestação corporal e terrena possível. Ao contrário da sisudez católica do cantochão medieval em latim, o elemento sorumbático não participa em nenhum momento da liturgia africana ou afrodescendente: “De natureza é o brasileiro melancólico, muito sensual, cerimonioso e desconfiado, qualidades essas que não produzem a verdadeira alegria. A inconsciência do negro deixa-o gosar o que o momento lhe propicia, sem cuidados sobre o futuro”. (SCHLICHTHORST, 1943, p. 142).

10 Para o escravocrata, qualquer tipo de assunto entre amo e escravo era, frequentemente, intermediado por um membro da Igreja. Sendo este um mensageiro dos homens a Deus e vice-versa, aumenta o clima de Paraíso terreal concedido ao Brasil (SCHLICHTHORST, 1943).

Almejando apresentar ao mundo um escravizado brasileiro leve e chistoso, Schlichthorst prefacia a tese de democracia racial ao escrever seu texto, cem anos antes da Era Vargas. Para ele, como Freyre, a desvairada alegria do negro teria invadido todos os ambientes da colônia, com seus batuques e cantos de trabalho como o bater de cocos que redundaria na embolada, tendo sido, dessa forma, o escravizado importante elemento de formação da base da cultura brasileira e, particularmente, da música. Para Freyre, todos ou quase todos os músicos desde o colonialismo até fins da monarquia no Brasil eram, essencialmente, negros (FREYRE, 1933); talvez pelo fato de ter sido sempre considerada uma profissão marginal, braçal e ignominiosa aos olhos do branco dominador. Portanto, proprietário dessa função desde cedo, o negro teria assumido, prontamente, a vanguarda da música profana, tendo sido responsável, em larga escala, pela criação e difusão dos primeiros e mais importantes gêneros de música popular.

E não havia de ser diferente na música sacra; é notável a ascensão do padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), o primeiro padre a se destacar na música colonial, e o primeiro músico de ascendência negra de que se tem notícia, ao lado de Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) – este no âmbito da música profana. O padre Jesuíno surge em um contexto desprovido de elementos que o pudessem fazer galgar uma grande carreira – como José Maurício, era neto de escravizados, o que lhe custou a negativa de tornar-se membro da Ordem do Carmo. E vale lembrar que mesmo a admissão ao sacerdócio foi um enorme feito, dado que as leis brasileiras coloniais, derivadas que eram diretamente das portuguesas, coíbiam o negro ou o chamado “mestiço” de tornar-se padre, embora algumas exceções tenham conseguido a aceitação nos templos católicos a partir do século XIX, “[...] e alguns até, negros retintos.” (FREYRE, 2016, p. 502).

Fazendo a ponte entre a terra e o céu, entre o paraíso terreal e Aruanda, o negro pôde compartilhar diversas características com o colonizador beato, como a fervorosa religiosidade e espiritualidade – o que, no entanto, não o livrou de sofrer preconceitos quanto à sua plena aceitação à frente dos templos religiosos.

Assim se deu a conformação ambígua brasileira de tratar os negros, conservando algumas estranhas discriminações dogmáticas, como a recusa de padres e juízes de casar mulher negra com homem branco (FREYRE, 2016).

O padre Jesuíno, artista múltiplo – pintor e músico – terá sido o pioneiro na arte de pintar anjinhos “mestiços”, quase na mesma época em que o mineiro Antônio Francisco

Lisboa, o Aleijadinho (1738?-1814), esculpia seus anjos barrocos negros, e um e outro Jesus Cristo mais “moreno”. Jesuíno ousou, então, adentrar o recinto dos nobres brancos de bata preta:

O padre Jesuíno do Monte Carmelo solicitou entrar na Ordem do Carmo! Que escândalo! Afobação assustada dos Terceiros, discussões, defesas ferventes a favor do padre. Padre mas mulato. Como aceita-lo numa Ordem ‘de pura raça caucásica’, em que só por ser casado ‘com parda de terceiro grau’, sequer um ariano puro podia professar! [...] Mas ou o breve nunca veio ou foi negado, e a vitória de Jesuíno terminou nessa bofetada. Pardo, filho de parda, neto de parda. Negro. (Mário de ANDRADE, 1963, p. 66)¹¹.

Os mosteiros e as igrejas, por outro lado, paradoxalmente, constituíam alguns dos poucos lugares onde o negro poderia, se tivesse sorte, galgar a hierarquia e adentrar o recinto da nobreza. Aos poucos foram tomando assento nas cátedras, revestindo-se de mantos e batas – a senzala invadindo a igreja, e vice-versa. É dessa forma que vemos o engenho colonial brasileiro, impregnado dos ares episcopais sacrossantos, misturar negros e anjos, como na arte colonial, na visão edenista de Freyre.

Nos engenhos jejuava-se e observavam-se os preceitos da Igreja. [...]no dia da botada – primeiro dia de moagem das canas – nunca faltava o padre para benzer o engenho; o trabalho iniciava-se sob a benção da igreja. O sacerdote primeiro dizia missa; depois dirigiam-se todos para o engenho, os brancos debaixo de chapéus de sol [...]. Os negros contentes, já pensando em seus batuques à noite. (FREYRE, 2016, p. 523-4).

A perspectiva freyriana de atribuir ao escravizado uma alegria transcendente que o desoprimiria do jugo devastador da escravidão norteia, por conseguinte, toda a sua obra. Concluindo que o engenho e a Igreja teriam se tornado quase uma única e mestiça propriedade, e que cada vez mais o negro, obviamente o negro liberto, teria sido aceito sob o seio católico luso-brasileiro, Freyre procura coadunar o elemento etéreo da democracia racial com a estruturação de um país idealizado, multiétnico, facilmente amalgamável e despido de conflitos raciais. O que ele oculta, entretantes, é que ao negro fora dada a alforria porém logo seria instaurado, primeiro velada depois explicitamente, o embranquecimento do Brasil (HOFBAUER, 2006).

Os “pardos forros” e os que eram considerados “mestiços” em geral faziam pedidos de serem acolhidos no meio eclesiástico, e a (má) experiência do padre Jesuíno se revelara cada vez mais comum – as objeções da Igreja à ordenação de cunho religioso e moral, de verificar

¹¹ Obra que teve sua primeira edição publicada em 1945.

se o candidato tem um histórico familiar e pessoal de herege ou não, e, obviamente, a respeito da origem étnica e social.

Pelo menos é isso o que mostra o processo de José Maurício Nunes Garcia, de 5 de janeiro de 1791, em que expressa a vontade de ordenar-se padre:

O processo *de genere* foi instaurado em 5 de janeiro de 1791 por um jovem músico, José Maurício Nunes Garcia, que assim concretizava o desejo de “entrar em ordens”. O processo – cujo objetivo era colher informações acerca dos hábitos religiosos de seus ascendentes, especialmente se batizados, se haviam sofrido “pena vil” ou acusação de heresia – fazia-se através de documentos e depoimentos de testemunhas chamadas a prestar, sob juramento, as informações necessárias (MATTOS, 1997, p. 18).

A tese freyriana de que a preocupação da Igreja era, como já salientamos, antes herético que genético, não se sustenta quando se analisa estudos ulteriores ao dos inventores do Brasil. Segundo Clóvis Moura “a sociologia de Gilberto Freyre é uma sociologia do patológico promovido ao nível de normal, e vice-versa.” (MOURA, 1977, p. 75).

Para o historiador, Freyre apresentava o “senhor como bom, e todo escravo que se revoltava, como sendo mau” (MOURA, 1977, p. 75). Tomando como exemplo o romance **O mulato**, que antecede em cinquenta anos a obra de Freyre, apesar de uma clara visão de mestiçagem imaginada – o “mulato” de olhos azuis, bem-educado e culto – possui a sua significação histórica, em que o personagem negro é assassinado ao final. Parece sim que tamanha população descendente de português e negro, majoritariamente, e indígena, minoritariamente, maculasse preconceitos arraigados e inerentes a ela: o racismo não era apenas uma conjectura. Ao considerar que a união de brancos afidalgados e negras teria criado uma prole das mais robustas e inteligentes das Américas, Gilberto Freyre conclui:

Sob a pressão desses preconceitos desenvolvem-se em muito mestiço evidente complexo de inferioridade que mesmo no Brasil, país tão favorável ao mulato, se observa em manifestações diversas. Uma delas, o enfático arrivismo dos mulatos, quando em situação superior de cultura, de poder ou de riqueza. Desse inquieto arrivismo podem-se salientar duas expressões características: Tobias Barreto – o tipo do novo culto [...]; e na política, Nilo Peçanha. Por outro lado, ninguém mais reticente que Machado de Assis. (FREYRE, 2016, p. 537).

Ao eleger, finalmente, o “mulato” como protótipo humano dos trópicos, consagrar o cruzamento racial e a mestiçagem como paradigmas para o desenvolvimento de uma sonhada raça robusta e viril, Freyre projeta, para muitas décadas no século XX, a ideia de que o “mestiço” é que alijaria o chamado “defeito de cor”. A respeito da incipiente antropologia brasileira, escreveu Euclides da Cunha, no começo do século XX, considerando os

antropólogos da época, entre eles Nina Rodrigues: “Jogam, depois, e entrelaçam, e fundem as três raças consoante os caprichos que os impelem no momento. E fazem repontar dessa metaquímica sonhadora alguns precipitados fictícios” (CUNHA, 2016, p. 76).

Nesta assertiva, Cunha demonstra que haveria uma tendência antropológica da época, de “promover” novas denominações de cruzamentos e entrelaçamentos raciais que favoreceriam determinada perspectiva de um dado grupo social. Em seguida, todavia, Cunha afirma que o “mulato” seria uma “forma cada vez mais diluída do negro” (CUNHA, 2016, p. 76).

Por um lado, portanto, salienta o ensejo de seus contemporâneos em ressaltar qualidades étnicas que favorecessem, quiçá, tal ou qual projeto político, e finda por caracterizar o então “mulato” como uma diluição do elemento negro – como se paulatinamente se fosse embranquecendo a negritude. Para corroborar o liame existente entre nacionalismo e democracia racial, argumenta Sílvio Almeida:

O nacionalismo preenche as enormes fissuras da sociedade capitalista, afastando a percepção acerca dos conflitos de classe, de grupos e, em particular, da violência sistemática do processo produtivo. Mas isso não significa que o nacionalismo – e o seu derivado, o racismo – tenha sido concebido com a função de acobertar a violência econômica. Essa explicação funcionalista, ainda que parcialmente correta, seria bastante frágil diante de contextos em que a ideologia da democracia racial ou o advento de discursos sobre pretensas “sociedades pós-raciais” são afirmados a todo momento, ou, ainda, em situações de conflitos de classe, entre etnias ou grupos religiosos estão abertamente deflagrados (ALMEIDA, 2020, p. 100)

Na busca por uma unidade nacional, em que repousariam os alicerces de um Brasil futurista e “mulato inzoneiro”, nos versos de Ary Barroso, da **Aquarela do Brasil** e da imagem de Carmen Miranda projetada ao mundo, a missão do embranquecimento perpetrada pelas classes dominantes entraria em curso – embranquecimento intelectual, nas obras de Lobato e Romero, Rodrigues e Freyre – e estrutural e humano, no estímulo do Estado Novo em importar mão de obra europeia.

Da mesma forma o delineamento de figuras históricas, em todas as áreas, inclusive o padre José Maurício Nunes Garcia, personagem desenhada tão ou mais reticente que Machado de Assis, em sua suposta discrição humilde e acanhada, sua subserviência quase humilhante, como definiu Mário de Andrade, no auge do nacionalismo (ANDRADE, 2006b).

Passava pelo crivo nacionalista a apresentação de um padre José Maurício sublimemente resignado, tacanho, servil e obediente, para representar o símbolo utópico de um “mulato” grandioso do século XIX, ao mesmo tempo em que reforçava a ideia freyriana

de “docilidade” dos afrodescendentes – a “doçura”, a “voluptuosidade” dos negros, de que Freyre tanto se ocupa em **Casa-grande e senzala**.

3.1 Padre José Maurício e a simbologia eugênica: as teorias raciais e o Beethoven negro

Dentro do nacionalismo – antes, durante e após – emergira, conforme relatado ao longo desta tese, a onda científica que determinou os movimentos denominados Teorias ou doutrinas raciais, dos séculos XIX e XX, como o darwinismo social e a antropologia cultural. A primeira era uma tentativa de “purificação racial”, baseada na crença de que a raça deve ser única e toda miscigenação é impura e traz decadência e uma suposta defasagem genética. A segunda procurava desenhar um espectro do homem enquanto criatura fruto do evolucionismo. Para os evolucionistas sociais haveria uma sucessão de estágios de desenvolvimento humano, e todas as raças e povos deveriam, obrigatoriamente, passar por eles, constituindo-se, assim, um gráfico de evolução do estágio “mais simples ao mais complexo e diferenciado.” (SCHWARCZ, 2008, p. 57-8).

A problematização teria surgido de influências diretas de Charles Darwin, conforme o nome explicita, e sua **Origem das espécies**. Partindo de um ponto de vista puramente biológico, as teorias supracitadas tomaram Darwin literalmente, principalmente no que tange à “pureza racial” – as características deveriam ser, por exemplo, num cruzamento entre raças, de qualidades similares, ou então se perderia o seu suposto “vigor” genético. No esboço da **Origem das espécies**, que data de 1842, Darwin já traz essa ideia plenamente formada:

Cada genitor transmite as suas características; então, se estas variedades pudessem cruzar-se livremente, a não ser no caso de haver a união de duas características com as mesmas peculiaridades, tais variedades seriam constantemente perdidas. Caso se permitisse o cruzamento de dois indivíduos de variedades muito diversas, haveria a formação de uma terceira raça – uma fonte de variação mais fértil nos animais domésticos. Se isto fosse permitido livremente, as características dos genitores puros se perderiam... (DARWIN, 1996, p. 20).

Amplamente disseminada, essa conceituação fortaleceu-se na Europa Ocidental a partir de meados do século XIX, sendo constantemente reiterada por gerações de cientistas sociais e antropólogos em grande parte ainda do século XX. O cientista social francês Paul Descamps (1872-1946), por exemplo, do **Instituto Internacional de Sociologia**, em sua obra mais conhecida, **Estado social dos povos selvagens**, de 1930, embora afirme refutar a teoria do evolucionismo, separa os povos de acordo com categorias estereotipadas de evolução cultural: “A inferioridade técnica (de alguns povos) é unicamente devido a uma inferioridade

de inteligência¹²” (DESCAMPS, 1930, p. 9, tradução minha), e estigmatiza os povos a que denomina “primitivos” como dotados de “bestialidade primitiva”.

Essa classificação de povos desenvolvidos e subdesenvolvidos de acordo com a inteligência e habilidades inatas ganhou o campo biológico ao se considerarem o crânio de negros, por exemplo, como desvantajados. Conforme relata o musicólogo Manoel de Araujo Porto-Alegre sobre um suposto médico, Dr. Dannessy, que teria apalpado diversos crânios de afro-brasileiros, e que possuía uma cópia da máscara mortuária de José Maurício Nunes Garcia em Paris – o que teria levado à conclusão, equivocada ao olhar de Porto-Alegre, de inferioridade intelectual, conforme argumentei anteriormente (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 7).

No Brasil o modo monogênico de ver a cultura tomou impulso a partir de nomes como os de Silvio Romero, conforme já demonstrei anteriormente. Em sua obra **A philosophia no Brasil**: ensaio crítico, de 1878, começa a introdução remetendo a uma pureza então almejada: “devemos tomar novas forças em busca de um ar mais puro [...]” (ROMERO, 1878, p. 7).

Em seguida, ao declarar que havia, segundo ele, uma franca vacuidade no campo das ciências brasileiras, enumera algumas obras e autores que considera essenciais na produção nacional de então, e termina argumentando que haveria “[...] outras [obras], tão insignificantes que não poderiam aqui entrar sem de todo manchar as paginas que se vão ler” (ROMERO, 1878, p. 8).

Romero trabalha, portanto, com o jogo de cores já apresentado aqui, anteriormente. Com o determinismo do *chiaroscuro* – movimento na música do classicismo europeu que alternava, subitamente, dinâmicas fortes e brandas, e cores de som escuras e claras – pretendia, quiçá inconscientemente, validar o discurso que antepunha cores desde o aspecto artístico e literário, até entre as próprias raças.

Quem viria se antepor, de forma contundente, ao cientificismo racial seria o antropólogo teuto-americano Franz Boas (1858-1942). Em **A mente do ser humano primitivo**, de 1911, rompeu, efetivamente, com os preconceitos arraigados na ciência da época de discriminar povos supostamente inferiores – ciência que comparava culturas como a europeia nórdica a de povos aborígenes, por exemplo, a quem alcunhariam de não-civilizados. No prefácio de 1938 à reedição dessa obra ele pontua que:

Não existe uma diferença fundamental nos modos de pensar do ser humano primitivo e civilizado. Uma estreita relação entre raça e personalidade nunca foi estabelecida. O conceito de tipo racial como é comumente utilizado até mesmo na literatura científica é enganador e requer uma redefinição, tanto lógica quanto biológica (BOAS, 2017, p. 6).

12 No original: “L’infériorité technique est uniquement due à une infériorité de l’intelligence”.

Boas estava, portanto, em 1911 – e na reedição de 1938 – bem à frente do pensamento teórico de Paul Decamps, apresentado acima, em 1930. A consideração de que havia, de fato, não uma hierarquia de raças e culturas mas, uma policultura, foi ganhando força na medida em que trafegava no solo híbrido de novas investigações em antropologia e etnografia. O relato, já anteriormente citado, de Claude Lévi-Strauss, **Tristes trópicos**, embora publicado somente em 1955, possui escritos sobre impressões e viagens etnográficas do antropólogo a partir da década de 1930, e constitui um marco na forma de abordar as civilizações, suas crenças e seu aparato cultural.

Enquanto, por exemplo, Paul Descamps, na obra supracitada, considera selvagens os povos que acreditam em espíritos, Lévi-Strauss procura, durante grande parte de seu relato, descrever e produzir um apanhado sólido e panorâmico das crenças dos povos com que teve contato, principalmente com nativos no Brasil, deslumbrado com a profusão e riqueza de detalhes de suas culturas – produzindo, inclusive, uma impressão indianista romântica às vezes (LÉVI-STRAUSS, 1996).

No Brasil, entretanto, demoraria ainda um pouco para a discussão abandonar a ideologia cientificista. Reforçavam-na, além de Sívio Romero, o médico legista e antropólogo Raymundo Nina Rodrigues, de quem já tratei nesta tese. Na primeira página de **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**, cuja primeira edição data de 1894, ou seja, obra relativamente contemporânea de Franz Boas, assim define o grau de inteligência entre as raças:

A concepção espiritualista de uma alma da mesma natureza em todos os povos, tendo como consequência uma inteligência da mesma capacidade em todas as raças, apenas variável no grau de cultura e passível, portanto, de atingir mesmo num representante das raças inferiores, o elevado grau a que chegaram as raças superiores, é uma concepção irremissivelmente condenada em face dos conhecimentos científicos modernos. (RODRIGUES, 2011, p. 1).

Essa concepção racista e, entretanto, altamente disseminada nos meios científicos da época, ecoaria por mais um século inteiro, menos na literatura oficial, e, conforme venho demonstrando, em abundância na musicologia brasileira. Com a releitura e revisão do Brasil sob a ótica de Gilberto Freyre, perpetuaram-se estigmas, ainda que tenha tido grande contribuição ao estudo da cultura nacional. O maior estigma, da democracia racial, aparece perpetuado em sua obra, como na passagem seguinte, a respeito de negros incorporados ao seio de famílias brancas:

Muitas vezes concedeu-se a afilhados, crias, filhos naturais, o direito de tomarem de seus pais, padrinhos ou senhores brancos, nomes europeus e fidalgos de família: outra forma de confusão de plebeus com fidalgos, através da qual vem se democratizando a sociedade brasileira [...]” (FREYRE, 1977, p. 399).

Essa sonhada e almejada democracia racial brasileira, de classe e de cultura, difundida por Freyre, obedece antes a uma visionária projeção de Nação do que uma efetiva mudança social. Parece ser da mesma ordem de devaneio dos portugueses, quando das Grandes Navegações, que esperavam aqui encontrar a terra idílica onde aportariam, para sempre, e onde veriam o grande paraíso ser materializado por meio de paisagens utópicas e seres fantásticos, como descreve Sérgio Buarque de Holanda em **Visão do Paraíso** (HOLANDA, 2000).

Diante dessa visível inadequação entre teoria e realidade, continuaram os brancos sendo brancos, dominadores, e os negros sendo subalternos. Conforme relata Carril (2006, p. 47), “a abolição traz a questão da inserção do negro vista por vários ângulos, pois no início do século XX – paralelamente à imagem que se constrói de uma sociedade em vias de modernização – e o negro não era mais que um elemento a ser diluído [...]”.

Nessa diluição afloraram os revisionismos históricos a respeito de figuras importantes do país. Entre os conhecidos negros que passaram a história como brancos, ou “mulatos”, “pardos”, “mestiços” ou “quase brancos”, estão Antônio de Castro Alves, Joaquim Maria Machado de Assis e João da Cruz e Sousa, na Literatura, José Maurício Nunes Garcia e Antônio Carlos Gomes na música. Este compusera, em 1889 – por coincidência ano da Proclamação da República e um ano após a Abolição – a ópera **Lo schiavo (O escravo)**, em italiano e com libreto de Taunay, um de seus biógrafos, e teve que mudar o roteiro de última hora – o escravizado negro, papel principal, teve de ser trocado por escravizado indígena, devido ao preconceito da sociedade (MOURA, 2020 [1988]).

Itala Gomez Vaz de Carvalho, em **Vida de Carlos Gomes**, de 1946, chega a considerar que a família do compositor tinha característica dos indígenas brasileiros, “muito diferente da côr moreno-amarela dos descendentes do negro africano.” (CARVALHO, 1946, p. 217). Parecia, destarte, constituir verdadeiro vilipêndio ser classificado ou classificar uma personalidade como negra, ainda que existissem vestígios dessa afrodescendência.

Figura 17 - Antônio Carlos Gomes (1836-1896), arquivo público: embranquecido



Fonte: Disponível em: <https://agenciasn.com.br/arquivos/12002>. Acesso em 10 jan. 2021.

Uma outra figura de proa no pensamento moderno brasileiro, Mário de Andrade, também teria sofrido esse branqueamento. Em uma série de ensaios publicados sob o nome de **Aspectos do folclore brasileiro** (ANDRADE, 2019), pela primeira vez reúnem-se todos os escritos de Mário sobre a questão negra no Brasil. No artigo **Cinquentenário da Abolição**, originalmente publicado em 1938, por exemplo, assim introduz o tema delicado e tão caro à sua ascendência, ao comentar um fato que ocorrera em uma sessão organizada pelas associações negras de São Paulo:

[...] não pude deixar de sorrir melancolicamente ouvindo um dos oradores negros da noite falar em “negros de alma de arminho”. Assim, era ele mesmo, um negro, a esposar essa fácil e trágica antinomia de origem branco-europeia, pela qual se considera a cor branca simbolizadora do Bem e a negra simbolizadora do Mal. (ANDRADE, 2019, p. 83).

Aqui percebe-se que compreendera, como homem esclarecido que era, a dicotomia que transcende os séculos, que traz arraigado o preconceito maniqueísta que opõe branquitude e negritude, supostamente característicos de Bem e Mal, respectivamente. No entanto, o

próprio Mário cairia em contradição, ao afirmar ser o pai de José Maurício “branco”, em **Música, doce música** (ANDRADE, 2006b, p. 121), sem ao menos averiguar as reais circunstâncias das origens de Apolinário Nunes Garcia – este também filho de uma negra escravizada. Do mesmo modo, Andrade considera José Maurício como “moreno escuro” (ANDRADE, 2006b, p. 122) – o “moreno” se situaria entre o negro e o branco, e faria parte da desejada miscigenação da pátria branca perfeita.

Mário também teria aderido ao jogo de cores comum à musicologia da época – contrastes de cores, principalmente adjetivados como “obscuros”, “claros”, “reluzentes”. Em um artigo para a revista **Ilustração musical**, de 1930, por exemplo, refere-se a José Maurício desta forma:

Já desde o meio do séc. XVIII porém, a música no Brasil tomava um surto muito grande especialmente sob o ponto-de-vista erudito com o famoso e liberal ensino de música aos negrinhos escravos no Sitio de Santa Cruz, então ainda em poder dos jesuitas. Os artistas saídos desse ensino sistematizado foram negros habilísimos, virtuosos mesmo; e da tradição deles, si não do proprio ensino porventura subzistente sem já a presença dos padres da Companhia, é que derivou o padre José Maurício, para coroar luminosamente o movimento. (ANDRADE, 1930, p. 78)

Parece contradizer-se, portanto, ao considerar, aqui, José Maurício “negro” – mesmo filho de um pai que considerava “branco”? O antagonismo cromático entre o meio em que crescera José Maurício – ensino musical aos “negrinhos escravos”, aparentemente pejorativo – e a ascensão de José Maurício, “para coroar luminosamente o movimento” mostra que, mesmo entre os afrodescendentes, era difícil escapar ao estigma.

Já citei, anteriormente, que a tendência psicológica de antepor as cores negras e brancas maniqueisticamente fora resultado de uma autoanálise empreendida pelo psicanalista Carl Jung. O Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros da Universidade Estadual de Maringá realizou, em 2018, um estudo em que condensa e equipara pensamentos como do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) – para quem o continente africano não faria parte da história do mundo – e coloca que Carl Jung costumava “[...] associar a Europa à civilização e à claridade com a obscuridade da África, um violento contraste entre o claro e o escuro’[...]” (ALVES *et al.*, 2018, p. 112).

Dessa forma, personagens históricos como o próprio Mário de Andrade viram-se, provavelmente inconscientemente, sustentando discursos maniqueístas de cor – e mesmo que metaforicamente, remetem a uma hierarquia cromática.

O questionamento ou afirmação ‘Mário de Andrade, um intelectual negro brasileiro’, lembram figuras já históricas – pardas, mulatas ou ‘negras’, ao sabor das circunstâncias ou conveniências – que viveram no final do século XVIII ou nasceram no XIX, cortejo de gente notável, tendo à frente, apontado como o caso mais emblemático para leitura racial, o nosso Machado de Assis, seguido de Paula Brito, Francisco Otaviano, Gonçalves Dias, em citação de apenas alguns personagens ligados às Letras. (CAMARGO, 2018, p. 21).

Na visão de Camargo, haveria uma conotação eufemística nos termos “mulato” e “pardo”, quando denominando pessoas de origem negra. Ao tentar suavizar a origem racial, muitos historiadores e literatos acabaram por redundar nesse eufemismo, o que vale quando Cleofe Person de Mattos designa as avós do padre como “[...] duas criaturas de cor escura” (MATTOS, 1997, p. 17).

Ao usar a palavra “criatura”, que parece, a um primeiro olhar, descaracterizá-la como humana – podendo significar, tanto homens como animais, ou mesmo “criaturas das trevas” ou “criaturas inanimadas”, denota uma certa discriminação onde a cor escura dá a qualidade de “criatura” ao ser humano, de forma metonímica.

Essa usança é concernente com o preconceito vocabular presente na caracterização de negros: “Na cor negra [...] está investida uma carga milenária de significados pejorativos [...]. O demônio, os espíritos maus, os entes humanos ou superhumanos, quando perversos, as criaturas e os bichos inferiores e malignos”, escreveu o sociólogo negro Alberto Guerreiro RAMOS ¹³(1995, p. 241).

A tendência a separar mundos negros e brancos em mundos das trevas e de uma suposta pureza, respectivamente, rondou a própria retórica dos musicólogos afrodescendentes como Mário de Andrade. A respeito de um retrato seu pintado por Lasar Segall (1889-1957), pintor judeu russo então radicado em São Paulo, Mário escreve: “Como bom russo e bom judeu místico ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo.” (MATTOS, 1997, p. 174).

13 A obra citada teve sua primeira edição em 1957.

Figura 18 - Retrato de Mário de Andrade (1927), por Lasar Segall



Fonte: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP (São Paulo, SP)

Perceba como neste retrato os sinais mais visíveis e expressivos são os lábios grossos e bem vermelhos, salientes, e o nariz, ambos ressaltando qualidades africanas.

A dificuldade em olhar Mário de Andrade como intelectual preto, tal qual se dá com Machado de Assis, Francisco Otaviano, Tobias Barreto e tantos outros, [...] é que não se desvende a raiz racial africana de certos homens e mulheres encontrados desde muito no rol dos brancos (CAMARGO, 2018, p. 55).

No entanto Mário parece ter se sentido incomodado com a representação – dotando-o de elementos da ordem do Mal: perversão, e a tão reiterada sensualidade negra, personificadas no Diabo.

Essa dualidade era comum quando referindo-se ao embate de negro e brancos. Encarnado como o Mal, o negro parecia representar tudo o que estava escondido no subconsciente, mesmo que em forma de anseios reprimidos. Conforme o relato de Mário, mesmo a sensualidade e a sexualidade eram relacionadas ao afrodescendente. As expressões pejorativas que surgiram dessas associações eram, ainda, consideradas comuns e plenamente aceitas na sociedade brasileira até o final do século XX. Petrônio Domingues explica como tornou-se constante o “amenizar” da raça, alcunhando o negro de “moreno”, porque o substantivo-adjetivo havia incorporado a chaga da escravidão (DOMINGUES, 2008, p. 47).

Essa oposição cromática entre preto e branco não existe, porém, somente na cultura urbana ocidental. Entre os indígenas brasileiros da tribo Bororo, que habitam o estado do Mato Grosso, por exemplo, há o costume de se pintar de preto para não ser visto pelas almas do mal, que teriam sido responsáveis pelo falecimento de algum membro da tribo (LÉVI-

STRAUSS, 1996, p. 248). Ou seja, neste caso, a cor preta é entendida como algo que traz neutralidade ante o mal, um disfarce necessário à existência, sendo, portanto, alinhada junto às qualidades benignas. Na sociedade de classes, no entanto, a personificação do Mal estereotipada como o preto, o negro, traduzidas pelas expressões coloquiais “humor negro”, “a coisa está ficando preta”, “o lado negro da força”, só reiteram o pejorativo simbolismo perpetrado, inconscientemente e mesmo a nível da consciência, no âmbito das relações humanas modernas.

De acordo com Florestan Fernandes, foi por meio da organização dos movimentos negros que forjou-se uma “[...] maior autonomia moral e intelectual da “população de cor”. Por fim, logram até suplantar o temor pela identificação através do termo negro” (FERNANDES, 2008, p. 27).

Fora Vicente Ferreira, do movimento social afro-brasileiro quem havia introduzido “[...] o termo negro para substituir o então vazio e usado homem de cor. Homem de cor também é o amarelo e o índio; acabou com essa baboseira de homem de cor, que não quer dizer nada” (MOREIRA; LEITE apud FERNANDES, 2008, p. 577) Elisa Nascimento (2003, p. 229) coloca: “À expressão ‘homens de côr’ ou ‘população de côr’ contrapunha-se o termo negro”.

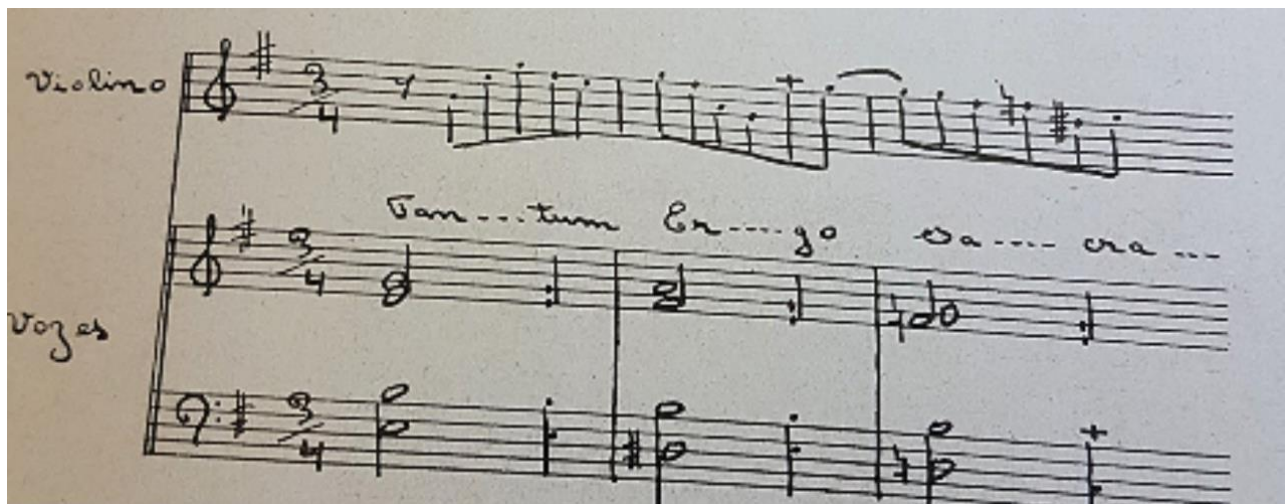
Entrementes vemos, conforme discorrido nesta tese, ampla utilização do termo “de cor” referindo-se a José Maurício Nunes Garcia. Em 1980, assim discorre Carlos Dantas a respeito do padre: “Quem encarnava essa inesperada manifestação de talento era um genial homem de côr, nativo da Colônia, filho também de colonos e descendente pelo lado materno de uma crioula da Costa D’África” (DANTAS, 1980, p.1).

O contraste entre o obscurecido padre, pelo iluminado Marcos Portugal, mostra que desde a primeira publicação que se conhece sobre José Maurício – de Manoel de Araujo Porto-Alegre (1836), pouco se mudara em termos de perspectiva antropológica. E não deixa de empregar, em plena década de 1980, o jogo de cores tão presente na historiografia sobre ele: “Nos 14 anos que se seguiram até sua morte, José Maurício, ainda que obscurecido pela presença de Marcos Portugal, não deixou de provar a fecundidade de seu espírito criador, bem como manteve florescente o labor pedagógico.” (DANTAS, 1980, p.3).

Esse contraste se dava, além disso, não apenas no âmbito das cores em forma de metáforas – mas também no antagonismo entre classes, raças e estilos musicais. A música profana, por exemplo, tida como mundana e destituída de elementos elevados que pudessem ser apreciados dentro do templo, era associada aos negros – da mesma forma que o violão, a modinha e todo canto que não trouxesse um texto de cunho religioso. Em uma passagem de

seu artigo **O espírito religioso na obra de José Maurício**, Luiz Heitor ressalta como o padre insere um motivo bastante característico de modinha em um **Tantum Ergo** de 1798, reproduzido na figura abaixo.

Figura 19 - *Tantum Ergo* de padre José Maurício Nunes Garcia



Fonte: HEITOR, 1930, p. 77.

O trecho se configura, efetivamente, como de estilo modinheiro – modo menor, cromático, dramático e com caráter de melodia acompanhada. Perceba que o baixo está constituído, basicamente, de um acompanhamento homofônico, que apenas dá suporte à melodia do violino.

O comentário de Heitor, abaixo da figura, que corrobora a dicotomia racial, é o seguinte: “Não ha ahi um compromisso entre a arte brejeira do mulato fluminense e a serena elevação da musica sacra? Não guardam essas harmonias a pureza de uma apesar de rescenderem o aroma fortemente popular da outra?” (HEITOR, 1930, p. 77). Novamente há o antagonismo entre arte brejeira, popular, doméstica, “mulata”, quiçá pagã e pecadora, e a arte elevada, sacrossanta, remissora, excelsa. Na frase seguinte Heitor pontua que há uma suposta qualidade “refinada” na obra de José Maurício.

A conceituação que remete a arte a adjetivos como “refinada”, “elevada”, “purificada” e “rica”, só para citar alguns deles, é de uma hermética subjetividade. O que é agradável para mim pode não ser para o outro, e não será para um terceiro; a imposição de adjetivação visando à hierarquização de estilos musicais levaria séculos para ser questionada.

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 é 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 “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”¹⁴ (BLACKING, 1973, p. 12, tradução minha).

Comumente vimos, nesta tese, 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.

14 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”.

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 ouvintes¹⁵. (BLACKING, 1973, p. 19-21, tradução minha).

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 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”¹⁶ (MERRIAM, 1964, p. 4, tradução minha).

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 Chauí¹⁷ (1993, p. 29).

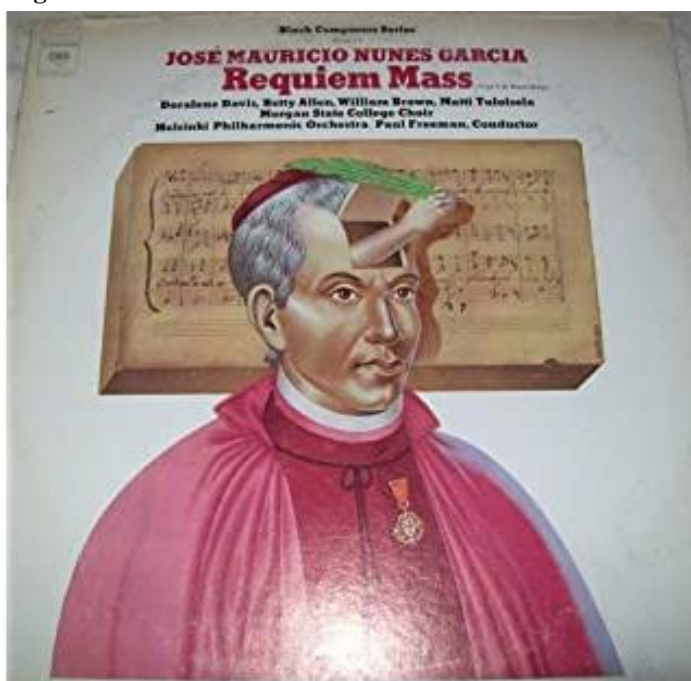
15 No original: “*Even though the meaning of music rests ultimately “in the notes” that human ears perceive, there can be several possible structural interpretations of any pattern of sound, and an almost infinite number of individual responses to its structure, depending on the cultural background and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

16 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*”.

17 Primeira edição publicada em 1986.

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 CHAUI, 1993, p. 29).

Figura 20 - José Maurício Nunes Garcia



Fonte: Capa do disco lançado em LP. GARCIA, 2019.

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, que traz uma gravação do **Réquiem** de José Maurício de 1816, a imagem acima (Figura 20).

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 21 - José Maurício Nunes Garcia em capa de biografia

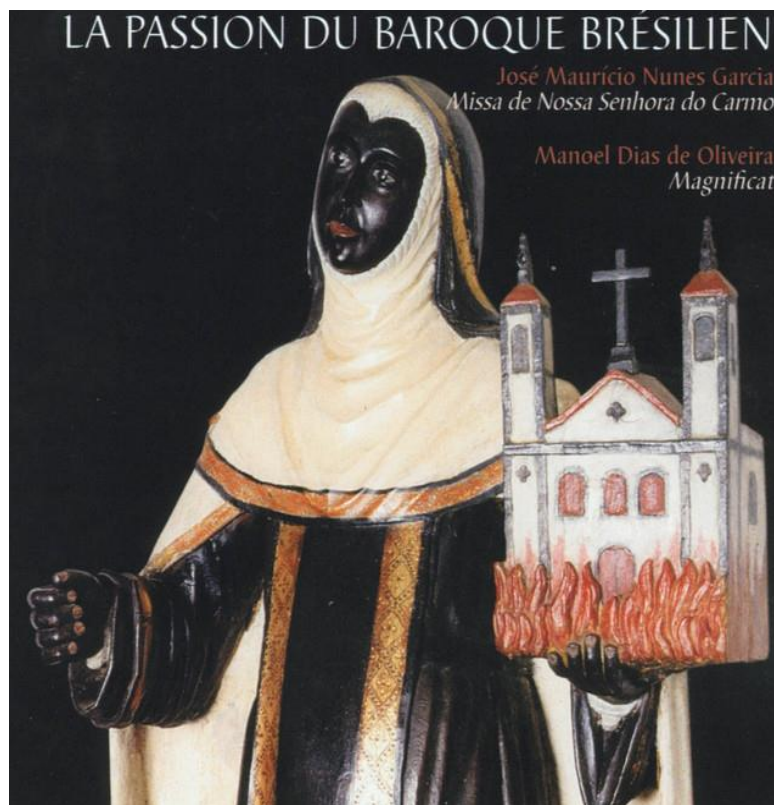


Fonte: TAUNAY, 1930a, capa.

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.

Um CD, por outro lado, lançado na França em 2010, da **Missa de Nossa Senhora do Carmo** de José Maurício, apresenta uma santa negra em sua capa:

Figura 22 - Capa de CD da Missa de Nossa Senhora do Carmo



Fonte: GARCIA, 2010.

A representação, aqui, é de Santa Ifigênia, negra, e parece ter sido uma evolução no campo da equidade racial dos santos católicos – antes somente o São Benedito sendo ilustrado e reconhecido como “Santo dos pretos”. Também Santo Antônio da Mouraria foi santo padroeiro dos homens pretos no Rio de Janeiro (LOPES, 2014).

Tradicionalmente, houve uma associação, ainda, de Nossa Senhora Aparecida com os negros, ocorrendo, segundo Silva (2007, p. 104), um processo reverso ao que comumente se dá, ou seja, um processo de “enegrecimento” da santa.

O fato é que acostumada ao embranquecimento de célebres figuras históricas, religiosas, políticas ou da cultura, em todas as partes do mundo não há uma contestação quanto a possível negritude ou origem africana de muitas delas. Uma personalidade que tem posto historiadores em dúvida é o compositor alemão Ludwig Van Beethoven (1770-1827). Em sua obra **Beethoven**, Emil Ludwig argumenta que ele não possuía características germânicas, sendo tão escuro que o denominavam como espanhol (LUDWIG, 2006).

Figura 23 - Máscara de Beethoven, tirada em vida do compositor, em 1812



Fonte: Disponível em: <http://daliraquesuspira.blogspot.com/2014/10/beethoven-era-negro.html>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Na figura acima, poderíamos ver os traços de que dissertam alguns teóricos: nariz largo, especialmente. No entanto, é óbvio que não era o compositor negro – o indício de ancestrais africanos em sua genealogia era uma proveniência moura. Sobre isso discute Nicholas Rinehart no artigo *Black Beethoven and the racial politics of Music History*:

A família de Beethoven, do lado materno, remonta suas raízes a Flandres, que esteve por algum tempo sob o domínio monárquico da Espanha, e porque a Espanha manteve uma conexão histórica duradoura com o Norte da África através dos mouros, de alguma forma o único germe de negritude relacionado ao nosso amado Ludwig¹⁸. (LUDWIG, 2013, p. 117, tradução minha).

Dessa maneira foram se redesenhando, aos poucos, as biografias de compositores como Beethoven – sempre associado com a música germânica, ícone maior do romantismo, tinha ascendentes mouros. A quebra de paradigma que se dá a partir de então não é pequena. A associação de proeminência e protagonismo sempre com o caucasiano, encontrou em Beethoven o seu contraponto necessário e, espera-se, permanente. Não se trata de um revisionismo histórico, mas apenas recontar a história sob outra perspectiva: “Há um provérbio africano que diz que ‘até que os leões inventem as suas histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça’.” (SANTOS, 2018, p. 10)

18 No original: “Beethoven’s family, by way of his mother, traced its roots to Flanders, which was for sometime under Spanish monarchical rule, and because Spain maintained a longstanding historical connection to North Africa through the Moors, somehow a single germ of blackness trickled down to our beloved Ludwig.”.

Com essa frase a historiadora negra Ynaê Lopes dos Santos introduz sua obra **História da África e do Brasil afrodescendente**. Dominados pelo pensamento eurocêntrico por séculos, estivemos condicionados a considerar os europeus ocidentais e os norte-americanos como exemplos idealizados de seres humanos que, obrigatoriamente, trariam arraigados características como beleza, virtude moral, superioridade intelectual, pureza e obstinação. “No pensamento eurocêntrico, o ‘ocidente’ é o mundo ‘civilizado’, ‘desenvolvido’ e ‘superior’, formado basicamente pela Europa Ocidental e pelos Estados Unidos [da América].” (SANTOS, 2018, p. 10).

No que concerne a essas qualidades acima mencionadas, já foi amplamente debatida nesta tese o conceito de “purificação” e “germanização” da música brasileira colonial no tempo de José Maurício, tendência que, no entanto, permaneceram praticamente inalteradas até meados do século XX.

Todavia, mais importante do que avaliar os pendores clássicos de José Maurício é constatar que estas alegações de influência e derivação não são neutras, porém revestem-se de densas conotações valorativas, em termos estéticos e mesmo morais. Não estamos tratando apenas de uma escola com seus compositores, formas e estilos, mas de um Geist, de um etos germânico caracterizado por sua pureza, nobreza e austeridade. (HAZAN, 2008, p. 6).

A crescente germanização da música – que principia ainda no século XVIII, na música colonial – atinge seu apogeu na era da democracia racial, anos 1930 a 1950. Nota-se que os musicólogos se constituíam antes de biógrafos a quem não cabia exercer qualquer estirpe de tom crítico. A presença constante, que acompanha a germanização, é a adjetivação minuciosa, detalhista, folhetinesca e que quase sempre esconde um indisfarçado juízo de valor. Para ilustrar, utilizo-me do exemplo a seguir, de Taunay:

Agora lá temos, no terreno da vasta exploração [...] dous maestros, educados na severa e conscienciosa escola allemã, a reconhecerem com emoção que José Maurício intimamente della deriva e é discipulo legitimo de Haydn e Mozart. Os velhos mestres allemães, são elles os verdadeiros e inabalaveis esteios da musica! (TAUNAY, 1930a, p. 77).

A valoração da música germânica como paradigma único para nortear toda arte do globo e a tendência à adjetivação, discurso de senso comum e análise unidimensional seriam, logo após os trabalhos de Merriam e Blacking citados acima, amplamente contestados. A ferramenta da antropologia, a princípio destinada somente a pesquisas de cunho não-ocidentais e periféricos, logo demonstrou-se estar apta a transformar, também, a forma como se via a música de concerto ocidental (BLACKING, 1973).

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas [...] como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal [...] em qualquer [...] sociedade. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 223).

Nesse artigo Tiago de Oliveira Pinto destaca como o simbolismo e a inserção sociocultural são fundamentais para se compreender a música sob o prisma atual, seja ela ocidental, não-ocidental, periférica, urbana, rural, folclórica, popular, erudita ou religiosa. Desta forma, os condicionantes valorativos de gosto pessoal não caberiam no processo analítico de qualquer tipo de obra musical – os adjetivos “severa”, “consciososa”, “legítimo”, “verdadeiro” e “inabaláveis” da citação de Taunay acima não teriam espaço em uma pesquisa etnomusicológica contemporânea. Uma análise justa de qualquer tipo de música deve considerar, segundo os autores mencionados, a organização sonora específica de sua cultura, seu contexto socioantropológico, as relações que a música propicia e orienta entre os indivíduos de dada sociedade, sua função social, política e histórica.

Obedecendo esses parâmetros, podemos supor que a música de José Maurício tinha funções sociais específicas: o culto, a cerimônia religiosa e a música da corte. Eventualmente, também teve funções políticas, como no caso da modinha “Beijo a mão que me condena”- de contestação particular pela sua subserviente condição humana. Mas no geral sua obra é voltada plenamente à religião Católica Cristã, empregando o latim eclesiástico, 90% vocal, coral, com acompanhamento de órgão ou orquestra, e cantores solistas. O seu evidente alinhamento com o Classicismo Vienense, entretanto, embora denote antes uma fiel e cega submissão aos padrões artísticos europeus vigentes, carrega a sua gana por sobrevivência em um tempo hostil ao homem negro – se é hostil hoje, imagine no tempo da escravidão. Sua adequação consciente ao estilo germânico pode ser historicamente compreendida, e, mesmo assim, é digno de nota seu empenho em fazer transparecer, mesmo nas missas mais sérias, laivos peculiares de brasilidade – como vimos no exemplo acima do **Tantum Ergo** em Heitor (1930).

4 “BEIJO A MÃO QUE ME CONDENA”: O EMBRANQUECIMENTO ESTRUTURAL DO EUROPEÍSMO CAUCASIANO NA OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Antes de ser discutida a ascensão social do negro no Brasil Colonial, há de se ter em mente objeto mais vasto e mais delicado de arguição, a saber, que toda a gama de africanos importada às Américas não era sequer considerada humana – era mera mercadoria a ser barganhada, vendida e usada como tal. Como explica Karl Marx¹ (2013, p.177):

[...] coisas que em si mesmas não são mercadorias, como a consciência, a honra etc. podem ser compradas de seus possuidores com dinheiro e, mediante seu preço, assumir a forma-mercadoria, de modo que uma coisa pode formalmente ter um preço mesmo sem ter valor.

Os negros eram considerados, inclusive, sem alma, podendo ser utilizados como força de trabalho sem retribuição normalmente, sem que a consciência dos senhores de engenhos pesasse. Partindo dessa premissa, portanto, argumenta Joaquim Nabuco, “antes de discutir qual o melhor modo para um povo ser *livre* de governar-se a si mesmo, [...] trata de tornar livre a esse povo, aterrando o imenso abismo que separa as duas castas sociais em que ele se extrema.” (NABUCO, 2000, p. 9)².

Nabuco se referia aos dois grupos que se dividiam no Brasil de então, os republicanos e os monarquistas, que olvidavam que o primeiro passo a ser considerado – antes de tomar-se qualquer medida pela forma de governo – seria o abolicionismo. Pontua, a seguir, que ambas as vertentes se nutriam da escravidão, que constituía o alicerce no qual ergueram sua sobrevivência e seus privilégios: privilégios sobre a terra, a mão de obra e o que ela produz – o trabalho e, conseqüentemente, o capital gerado.

O destacado abolicionista Joaquim Nabuco (1849-1910), no entanto, muitas vezes se mostrara contrário ao reconhecimento de personalidades como efetivamente negras. No que concerne a Machado de Assis, por exemplo, seu amigo próximo, nomeado como um “grego da melhor época” e que após a morte do escritor, disse em carta a José Veríssimo, irritadíssimo com o fato de se chamar um dos maiores escritores brasileiros de “mulato”:

1 A edição original do texto data de 1867. A edição consultada para este trabalho é de 2013.

2 Primeira edição publicada em 1883.

Seu artigo no Jornal está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: "Mulato, foi de fato um grego da melhor época". Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir o artigo a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era branco, e creio que por tal se tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego. (MASSA, 1971, p. 46-7).

Nabuco, assim como outros brasileiros, à época da vida de Machado e durante considerável período após sua morte, recusaram-se a enxergar, nitidamente e sem rodeios, no fundador e primeiro presidente da **Academia Brasileira de Letras** (1897), o descendente de escravizados, filho do homem negro Joaquim, pintor de paredes e da lavadeira portuguesa, Maria Leopoldina. Assim como o amigo Nabuco, escolheram ver apenas o “grego” ou, quando muito, o “mulato” dotado de “alma grega”, o que apagava grande parte da vida e da obra de Machado de Assis.

Coexistiram, por conseguinte, a corrente que pregava a abolição mas era racista, como a de Nabuco, com a de uma vertente de abolicionistas negros de que trata Ana Flávia Magalhães Pinto em **Escritos de liberdade**:

Gente na música, no teatro, na imprensa, em instituições de ensino – cada ponta que se puxa traz enrolado em si um ou mais fios. Lembranças sobre Callado carregam consigo a oportunidade de falar sobre Mesquita, que chama por Vasques, que chama por Machado e Patrocínio, que chamam por Ferreira de Menezes e Luiz Gama (PINTO, 2018, p. 31)³.

Antes da consumação efetiva da abolição, no entanto, já havia pensadores e escritores negros que procuravam, de modo claro ou nas entrelinhas, entrever a campanha que tomaria o pensamento brasileiro no final do século XIX. O poeta negro Castro Alves (1847-1871), renunciara o Movimento Abolicionista em 1865, quando escreve:

A estátua range, estremecendo move-se
O rei de bronze na deserta praça.
O povo grita: Independência ou Morte!
Vendo Soberbo o Imperador que passa.
Duas coroas seu cavalo pisa,
Mas duas cartas ele traz na mão.
Por guarda de honra tem dois povos livres,
Da lua pálida ao fatal clarão. (ALVES, 2013, p. 20).

Essa estrofe sintetiza a história do Brasil do começo do século XIX: o imperador, Dom Pedro I, declara a Independência brasileira de Portugal, em 1822, e traz consigo “dois povos

3 A autora refere-se aos compositores Joaquim Callado e Carlos de Mesquita, o ator Francisco Correa Vasques e os escritores Machado de Assis e José do Patrocínio, o jornalista José Ferreira de Menezes e o jornalista e escritor Luís Gama, todos negros abolicionistas de destaque.

livres, da lua pálida ao fatal clarão”, ou seja, apenas brancos – portugueses e brasileiros brancos. E continua, na estrofe seguinte: “Aonde a terra que talhamos livre, /Aonde o povo que fizemos forte? /Nossas mortalhas o presente inunda/ No sangue escravo, que nodoa o chão” (ALVES, 2013, p. 20).

A massa escravizada, portanto, viu a Independência do Brasil sem sequer ter discutida sua própria independência. Sendo a base de sustentação do Império, a escravidão alimentava a realeza recém-empossada – que de brasileira tinha apenas o nome, já que o próprio imperador era português, e filho do rei lusitano Dom João VI – e a nobreza branca, quase toda portuguesa ou descendente. Tendo doado sua força de trabalho para produzir capital, o negro havia sido alijado do que ele mesmo construía – não desfrutava da terra que arava e plantava, diuturnamente, por todos os dias de sua vida.

Há, no entanto, uma terceira e importante, imprescindível casta na pirâmide que sustentava a sociedade escravocrata: o clero. Essa alta classe se apossou de suas benesses e defendeu-as ferrenhamente com a teoria de que “tudo era vontade de Deus”: os maus-tratos, humilhações e punições, a desigualdade entre raças, a desumana vida levada nas senzalas – nada foi contestado, em nenhuma circunstância, pelos sacerdotes.

Entre nós, o movimento abolicionista nada deve, infelizmente, à Igreja do Estado; pelo contrário, a posse de homens e mulheres pelos conventos e por todo o clero secular desmoralizou inteiramente o sentimento religioso de senhores e escravos. [...] ninguém o viu (o clero) tomar a parte dos escravos, fazer uso da religião para suavizar-lhes o cativo, e para dizer a verdade moral aos senhores. Nenhum padre tentou, nunca, impedir um leilão de escravos, nem condenou o regime religioso das senzalas. A Igreja Católica, apesar de seu imenso poderio em um país ainda em grande parte fanatizado por ela, nunca elevou no Brasil a voz em favor da emancipação (NABUCO, 2000, p. 13).

Acomodada, assim, com o regime escravocrata, a elite clerical valeu-se de sua retórica para perpetuar a ordem estabelecida, e em seus discursos vemos reproduzida a mensagem de persuasão de que os negros na verdade não eram humanos, e que a sua subjugação e manutenção como escravizados era um desejo divino. O romancista José Lins do Rego, que cresceu em um engenho de cana-de-açúcar, em sua obra quase autobiográfica **Menino de engenho** tece o seguinte depoimento:

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiro, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos. (REGO, 1987, p. 134)⁴.

Por meio dessa imposição violenta, o negro teve de se amalgamar, em passivo sincretismo, à cultura europeia, sendo, além disso, importante disseminador da cultura dominante, mesclando os lusitanismos com o pouco que restara de sua cultura de origem. Paralisado diante do colonizador, só pôde auferir algum reconhecimento como gente ao lhe imitar os traços culturais: a maneira de vestir-se, de falar e, por que não, de tocar e de cantar – embora no campo musical tenha conseguido, como na culinária, preservar de sobremaneira seus elementos mais característicos (RIBEIRO, 2015).

Através de uma rígida subserviência e os castigos mais cruéis, forjou-se a desintegração e desumanização dos negros, tratados como bestas de carga e indignos de terem mesmo o arbitrário tratamento dispensado aos primeiros trabalhadores a serviço do Capital, na Inglaterra do século XIX. Como define Darcy Ribeiro (2015, p. 89):

Submetido a essa compressão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente [...]. depois, para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor [...]

Impossível não fazer, aqui, uma comparação com o padre José Maurício, objeto deste estudo. Se sua obra é, como diria Mário de Andrade, brasileiríssima – provavelmente um exagero de Mário – não o é na forma. José Maurício compôs, na maioria de sua obra, missas, motetos e outras peças inspiradas ao modo europeu, principalmente no Classicismo Vienense de Haydn e Mozart. Como o próprio Mário de Andrade (2006b, p. 125) argumenta: “esfomeado por música, naturalmente machucado pelo sonho da Europa, desbastava os ordenados na compra de partituras européias”.

Suas composições passam longe de lembrar, ainda que infimamente, algum parentesco musical negro, seja coco, maracatu, ijexá, jongo, maxixe, carimbó, entre outras. É de se esperar, entretanto, que assim procedesse – embora fosse um homem livre, obviamente pesavam-lhe a etnia e a ascendência africana, e a configuração social da Colônia não era propícia para que houvesse uma valorização da cultura afro-brasileira. Por esse motivo, é

4 Primeira publicação em 1932.

compreensível a forma como o padre digeriu a música europeia, imitando, quase que literalmente, obras de Haydn e Mozart, como se pode sentir ao ouvir o **Réquiem**, de 1816, praticamente uma homenagem a Mozart. Se fosse apresentada em Viena como obra de Mozart, provavelmente seria tratada como tal – somente um especialista desconfiaria que, na verdade, o **Réquiem** do padre é deveras diverso do de Mozart, utilizando-se apenas de motivos e temas do austríaco, como mostraremos a seguir.

Um artigo do padre José Geraldo de Souza, já do final da década de 1950, deixa transparecer como a idealização do padre José Maurício atravessou quase incólume mais de um século após sua morte. Elevando o **Réquiem** de 1816 ao nível do mozartiano, traça o perfil de um padre-compositor herói, não destoando em nada dos relatos feitos desde o século XIX até a atualidade. Parece que a musicologia brasileira tem dificuldade de criticá-lo ou colocá-lo como um ser humano comum, com características díspares, contraditório e multifacetado. Nas suas palavras:

À glória e valor dêste nome singular, não têm correspondido a crítica, a história, o amparo do Govêrno, a divulgação de Sociedades artístico-culturais, fazendo-nos corar perante a queixa de Segismundo Neukomm: (o qual dissera do seu Requiem: ‘É sublime; só pode vencê-lo o de Mozart’): ‘Os brasileiros nunca souberam avaliar o bem que tinham[...]’ (SOUZA, 1957-60, p. 149).

A afirmação de Neukomm, se verdadeira ou não, reflete a tendência geral que temos de compararmos-nos sempre com os compositores estrangeiros, particularmente os germânicos, como se só externamente pudessem vir as aprovações e validações do trabalho nacional. Um hábito já antigo e anacrônico, que já o era na época de Mário de Andrade, e que se repete em todas as instâncias da música brasileira – como se travestida de alemã ela pudesse extirpar de si a vergonhosa pecha que auto impingimos a nós de artistas tupiniquins. A obra de José Maurício traduz o espírito da música colonial: a arte coletiva homofônica redundou nas peças do indivíduo, que, por sua vez, refletem o estado das coisas do Brasil de então.

Assim, as missas e motetes do padre José Maurício Nunes Garcia são uma prova irrefutável do que foi realmente a técnica musical da Colônia. [...] Mestre de solfa franceses importados por senhores de engenho; o ensino jesuítico musicalizando à européia a escravaria de Santa Cruz [...]. Às vezes, confundidos, somos levados a equiparar essa “perfeição técnica” a que atingira a nossa música de então, ao que compreendemos como “perfeição técnica” do que se fazia na Europa [...]. Mas a música do padre José Maurício opõe um desmentido a isso; e pela sua facilidade relativa, pela sua polifonia humilde, pelo doce divagar solístico dos seus próprios conjuntos, aliás coralizados quase sempre verticalmente, ela prova de maneira decisória que na mais hábil capela colonial, paga com dinheiros gordos do rei, a habilidade era medíocre. (ANDRADE, 1991, p. 14)⁵.

5 A obra em questão teve sua primeira edição em 1939.

Aqui, mais uma vez objeto de comparação com os europeus, a incipiente música brasileira é estereotipada como simples, humilde e medíocre. Há de se perguntar, então, por que sempre o modelo há de ser o europeu ocidental tradicional, e não os nossos próprios compositores? A moda ditada por uma classe dominante afrancesada e ainda acostumada ao regime escravocrata, pode explicar o porquê de, mesmo intelectuais como Mário de Andrade, que pregavam justamente a valorização do vernáculo, acabarem incidindo em afirmações levianas como a mostrada acima. Segundo Rejane Markman: “Para a burguesia que desejava fazer parte de uma elite ilustrada, orgulhosa de sua condição cultural que contrastava com a ignorância da maioria da população, a arte e a indústria eram duas palavras sérias para serem cultivadas, pois representavam prestígio” (MARKMAN, 2007, p. 82).

A elite, portanto, identificada com a elite europeia, trouxe ao Brasil os valores e as referências parisienses, reescrevendo a perspectiva das obras nacionais, principalmente as do século XIX. Quem já teve a oportunidade de ouvir com atenção aos Motetos do padre José Maurício, por exemplo, executados como pede a partitura do compositor – as diferentes dinâmicas, os súbitos *pianíssimos* e as linhas homofônicas amalgamadas em uma só voz de prece, esteve diante de grandes homenagens ecumênicas a Deus. Pois que majoritariamente vocal, sua obra exprime um autêntico ato expressivo de oração, que só o canto pode proporcionar – “[...] o canto é o elemento mais litúrgico, mais imprescindível, pode-se mesmo dizer que *sine qua non* da entrada em contacto místico com o deus desmaterializado.” (ANDRADE, 1991, p. 15-6).

Ao unir e difundir o sentimento religioso entre o coletivo, o canto – por sua natureza o instrumento mais imaterial e mais emotivo – é um poderoso elemento da liturgia, sendo, portanto, relativa a ideia de habilidade medíocre ou “refinada”. Livre de adjetivações, a obra do padre deve ser estudada sob o prisma da comunhão musical da colônia – o que ela realmente queria dizer aos seus conterrâneos e como funcionava, efetivamente, no culto.

Mais à frente, ainda, Mário se contradiz e argumenta: “O que existe, a música que se faz aqui, religiosa ou não, assume todos os aspectos detestáveis da virtuosidade. É uma enfeitação totalmente desrelacionada com o progresso espiritual da coletividade.” (ANDRADE, 1991, p. 18).

Ora, afinal, a música colonial seria simplista e desprovida de habilidades virtuosísticas ou repleta de adornos desnecessários oriundos do rossianismo que assolava a Europa de então? Parece-nos dois momentos distintos: a própria obra de José Maurício reflete

essa dicotomia – a seriedade e homofonia dos motetos, o júbilo e contraponto de algumas missas.

No entanto, essas duas tendências permaneceram, às vezes amalgamadas, na prática musical da colônia, ora a ordem sacra do canto coral, ora a exibição puramente pirotécnica das vozes. Essa disposição seguia às próprias transformações pelas quais passava a religiosidade brasileira, mais concernente a uma cada vez mais dividida sociedade de castas:

[...] percebeu-se que o Deus de baixo, o Deus popular que dava as colheitas, protegia nas guerras e igualava misticamente o agrupamento fora substituído por outro, igualzinho ao primeiro na aparência, mas com outros princípios: um Deus singularmente escravocrata, que repudiava a escravização dos índios mas consentia na do negro, um Deus gostoso, triunfal, cheio de enfeites barrocos e francamente favorável ao regime latifundiário. Foi este o deus que continuou na mesma função de goma-arábica e cola-tudo da coletividade. Coletividade, aliás, que não mora mais numa vasta e igualadora casa térrea, mas noutra... de vários andares (ANDRADE, 1991, p. 18).

Essa nova configuração colonial fora impulsionada pela abertura dos portos, com a chegada da Corte Portuguesa, em 1808. Se Darcy Ribeiro (2015) coloca que o colonizador invasor, ao adentrar o edênico território até então indígena, achara o gentio apenas um vagabundo que não produz nada além da própria subsistência, com a transferência da Coroa para o Brasil a situação se agravou consideravelmente. Subitamente, os brasileiros considerados humanos – brancos e livres – começaram a desejar mais e mais artigos luxuosos confeccionados na Europa, e outras mordomias. O patriarcado rural volta-se completamente para uma nova forma, mais mercantilista, de produção – produção agora absolutamente voltada para o mercado e pouco ou quase nada para consumo interno dos engenhos.

Com isto substitui-se cada vez em maior escala o trabalho livre pelo trabalho mais econômico do escravo, assumindo o tráfico africano proporções nunca vistas. Tal processo vai naturalmente agravando a situação das classes pobres, que já não encontram nos domínios o acolhimento outrora desfrutado (PRADO, 1983 [1933]), p. 59.

Dar-se-á então, lentamente, a idealização de uma nova etnia, já almejada em **Os sertões** de Euclides da Cunha (2013), e intensificada durante a era freyriana dos anos 1930, uma mistura curiosa de mamelucos e portugueses que, com a chegada dos africanos, se transformou em uma raça tríplice – com características, simultaneamente, de três etnias e de nenhuma – um novo ‘tipo peculiarmente nacional’. Nem europeu nem gentio, nem africano nem mameluco ou caboclo, mas “[...] mulatos e mulatas que já nasciam protobrasileiros por carência, uma vez que não eram assimiláveis aos índios, aos europeus e aos africanos e aos seus mestiços” (RIBEIRO, 2015, p. 74.).

Destarte foi redesenhado, aos olhos da modernidade, a figura do padre José Maurício. Assim como sua música, sua raça foi moldada, pela historiografia brasileira, para hesitar entre as raças, entre os trópicos e o Velho Mundo, indefinida, híbrida entre a costa da África e Portugal, estendendo-se até o Rio de Janeiro.

Na música, não pôde tomar a forma completamente europeia, porque aqui não havia recursos materiais suficientes: a instrumentação rudimentar brasileira não nos permitiria reproduzir as suntuosas obras sacras e as óperas vienenses do século XVIII, quanto menos as românticas. Mesmo no tempo de Carlos Gomes não o havia, e, no entanto, há de se convir que a obra dele é mais impregnada de nacionalismo do que a do padre – considerando que na época de José Maurício o conceito de nação ainda não estava estabelecido. “Em todo caso, Carlos Gomes, com suas duas óperas brasílicas, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o eco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição” (ANDRADE, 1991, p. 22).

Obviamente que o momento propício para Carlos Gomes não o foi para José Maurício – ambos eram denominados “mulatos”, porém Gomes nasceria seis anos após a morte do padre e, portanto, teria a seu favor toda a história do abolicionismo que começava a germinar.

O negro sobreviveu, outrossim, muitas vezes pela Igreja e apesar dela – lembrando que o escravizado era importado da África para trabalhar, diuturnamente, colhendo exclusivamente para o branco, conforme Darcy Ribeiro (1995, p. 209) argumenta: “A grande conquista negra contra a Igreja Católica é o direito de plantar no domingo; podendo plantar mandioca no domingo, ele pode comer o que não podia comer.”.

Esse estranho e contraditório contexto em que se configurou o Brasil do patriarcado escravocrata: a Igreja ao mesmo tempo acolhia – dando educação e, para alguns, até ordenamento – e consentia na escravidão e degradação dos negros, “pardos” e os filhos bastardos de negra com capataz ou senhor de engenho, que não eram considerados gente.

Fora da Igreja, no entanto, sobreviveu o negro às custas da boa vontade do senhor do engenho; mas ali floresceu a sua especial arte musical, indicando que a estrutura patriarcal rural absorvia bem a contradição eclesiástica. Livrando-se do trabalho braçal temporariamente, podia o negro tocar um instrumento ou cantar, e assim formaram-se nos engenhos orquestras com todos os naipes completos, embora Gilberto Freyre argumente que essa espécie de engenho era exceção. “Já no século XVI opulento senhor de engenho na Bahia tivera a sua orquestra de negros, dirigida por um marselhês.” (FREYRE, 1977, p. 45).

Nesses engenhos que, como já dito, não eram a regra, podia ainda haver coros de moleques negros, pianos de cauda e orquestras entoando aberturas de óperas:

No século XIX, um missionário norte-americano que viajou pelo Brasil ficou espantado da música que ouviu na casa-grande do engenho Soledade, perto do Paraibuna, em Minas Gerais. [...] quando o dono da casa lhe falou em mandar tocar uma musicazinha, o norte-americano pensou que seria alguma coisa rústica. [...] (mas) o som que o surpreendeu de arte foi o de uma grande orquestra se afinando. Violino. Flauta. Trombone. Quando viu a orquestra – toda de negros; um sentado ao órgão; e um coro de mulecotes, os papéis de solfa alvejando nas suas mãos pretas. Executaram o primeiro número: *ouverture* de uma ópera. O segundo: uma missa que os negrinhos cantaram em Latim. (FREYRE, 1977, p. 45-6).

Por outro lado, a visão freyriana, romântica, não mostra que essa parecia ser uma raridade – os senhores de engenho muito mais preocupados em angariar novas quantidades de escravizados, reafirmar seu despotismo e submetê-los aos mais atrozes castigos. O negro via-se, então, compungido tanto pelo senhor do engenho como pelo clero, ambos formando uma aliança para exercer sua doutrinação e perpetuar seu poder. Na base da hierarquia patriarcal colonial, quem exerceu a atividade artística foi o então chamado “mulato”, imbuído de uma necessidade de afirmação social, antes de tudo, formando, destarte, “[...] uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou já brasileiro.” (CARDOSO, 2008, p. 40).

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

Essa ascensão, entretantes, foi não apenas conivente e subserviente à cultura europeia dominante, como traduziu-se na sua arte, muitas vezes, como uma reprodução factual e exata da música italiana ou germânica. Alguns músicos negros do período colonial, inclusive, chegaram ao ponto de adotar os colonizadores nos mínimos detalhes, possuindo escravizados, como Lobo de Mesquita (1746-1805), Jerônimo de Sousa Lobo e Salvador José de Almeida Faria (CARDOSO, 2008).

A análise da obra mauriciana, por exemplo, denota uma composição quase toda baseada em fusão de elementos europeus, onde há um antropofágico processo de apreensão de características culturais estrangeiras, transmudadas ao estilo nacional ainda incipiente. André

Cardoso fala em uma deliberada repressão da cultura negra em prol da branca (CARDOSO, 2008) por parte dos compositores considerados “mulatos” do período colonial brasileiro, exceto em peças de caráter claramente *modinheiro*. As modinhas de José Maurício, porém, são altamente virtuosísticas, algumas delas verdadeiras árias de ópera, requerendo do intérprete um preparo e destreza característicos dos cantores líricos de teatro. O exemplo a seguir trata-se justamente disso:

Figura 24 - Modinha nº8: No momento da partida

12

T. el - le, sem ti, sem ver - te, co - mo não mor - ro, não.
 Quan - do me vem à lem - bran - ça, co - mo não mor - ro, não.
 Ca - da vez que me re - cor - do, co - mo não mor - ro, não.
 Mas, é fá - do a que a - nuin - do, co - mo in - da vi - vo, não.

no.

Fonte: Trecho da música de José Maurício Nunes Garcia (trecho), Disponível em: http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm238_modinha.pdf. Acesso em: 03 abr. 2018.

No fragmento acima vemos o estilo *modinheiro* de José Maurício. Apesar de ser uma canção estrófica, é plenamente derivada da ópera italiana, como suas missas são. O acompanhamento essencialmente acordal deixa em evidência a virtuosidade do cantor, que por não menos que quatro vezes tem de repetir o difícil trecho ascendente cromático de fá - fá# - sol - lá (compassos 13 e 14), que em seguida desce em graus conjuntos até o Si Natural. Não me parece um desenho melódico praticado nas senzalas mas sim nos salões aristocráticos e na corte lisboeta.

Exceção à regra parece ser a modinha **Beijo a mão que me condena** – de que tratarei melhor adiante – em que o texto pode significar uma contestação social. O padre José Maurício só poderia assim, sutilmente, expressar sua possível frustração por uma vida subalterna – que talvez fosse diferente não tivesse o tal “defeito de cor” de que tratam os escritos da época.

Gilberto Freyre (1977) cita o negro João Fernandes Vieira, ainda no século XVII, como exemplo de ascensão social. Vieira havia trabalhado em açougue na juventude,

posteriormente tornando-se senhor de engenho e herói da Restauração Pernambucana de 1645, que expulsou os holandeses do Nordeste Brasileiro. Freyre coloca que a razão de sua ascensão fora seu casamento com a filha de Francisco Berenguer, um nobre e próspero homem do campo.

No século XIX, com o declínio dos engenhos e a proliferação das usinas de cana-de-açúcar – que apenas compravam a matéria prima dos engenhos – começou a delinear-se um novo cenário, mais propício ao então emergente capitalismo europeu. Abandonados e quase sem produzir, os engenhos aos poucos pararam de moer a cana, apenas fornecendo-a às usinas, tornando-se engenhos de fogo morto – como bem atesta a obra-prima de José Lins do Rego (1997).

Esse movimento foi paralelo ao da predominância política urbana, em detrimento da rural, e, conseqüentemente, do fim do modelo de casa-grande e senzala, que deu lugar, lentamente, aos sobrados e pequenas casas do século XIX. Essa nova configuração antecedeu, ainda, o abolicionismo – a desintegração das senzalas, e o desmantelamento das grandes propriedades monocultoras escravocratas, e a dependência cada vez maior das lavouras aos bancos, fez emergir “um elemento novo e brilhante – os bacharéis e médicos, alguns filhos de mecânicos ou de mascates com negras ou mulatas [...]” (FREYRE, 1977, p. 9).

A própria Coroa, antes tão aliada dos senhores de engenho, agora procurava enaltecer uma ascendente classe burguesa, formada por militares, altos clérigos, e outras profissões que começavam a despontar e arregimentar adeptos, como ouvidores e intendentess. Em especial os capitães-generais, alguns deles, como “[...] o Conde de Valadares em Minas, fazendo dos mulatos e dos negros, oficiais de Regimento e desprestigiando assim os brancos da terra.” (FREYRE, 1977, p. 15).

Lembrando que, conforme tratei no capítulo 2, a visão freyriana sempre parece ter estado enviesada a serviço da classe dominante – ainda que transpareça uma boa índole e uma grande quantidade de informações, o texto deve ser lido, hoje, criticamente. Freyre sugere, nos trechos exemplificados acima, a total ausência de conflitos étnico-raciais, dispendo, dessa forma, de uma espécie de embranquecimento estrutural gradual, em que a hegemonia branca permanecia incontestada. Para Tania Katerí Hernández as obras de Gilberto Freyre entre 1930 e 1970 “representaram um deslocamento conceitual do branqueamento sem jamais questionar a crença na superioridade branca. Freyre (1936) descreveu o desenvolvimento do Brasil como

um conjunto de encontros íntimos entre as raças do qual resultou uma nova raça” (HERNÁNDEZ, 2017, p, 69).

Essa nova raça, a fusão das três, diluiria o negro na figura do “mulato” e do “pardo” que, em algumas décadas, segundo os teóricos da época, traria à população o completo dirimir da melanina em epiderme. Mesmo a abolição da escravidão não trouxera novos eflúvios para a dicotomia de classe e raça no Brasil. No entanto, a intensa separação da sociedade, estratificada em ricos nobres donos de terra, escravizados negros e as poucas comunidades indígenas vivas que restavam, começara a sua efervescente revolução – não mais se acataria, como vontade puramente divina, o imoral sistema de privilégios da elite açucareira (PRADO, 1983)⁶.

A ebulição do decadente sistema colonial redundou no incipiente movimento abolicionista, ao principiarem os indivíduos a discutir se a desigualdade e condição extrema de desumanidade do negro era realmente inata. “São ainda as contradições de natureza étnica, resultando da posição deprimente do escravo preto, e, em menor escala, do indígena, o que dá no preconceito contra todo indivíduo, mesmo livre, de cor escura.” (PRADO, 1983, p. 49).

Assim disserta Caio Prado Jr., concluindo que os efeitos da transferência da Corte para o Brasil culminaram em crescentes insurreições nas capitanias, levando, gradualmente, à emancipação brasileira da metrópole, em 1822 – ainda que pelo filho de Dom João VI, coroado Dom Pedro I, e quase sem a participação popular.

Independência essa que seria apenas para os filhos de portugueses e os homens livres. Sobre esse momento da história do Brasil discorre-se num documento de época:

Habitados a considerar o escravo como cousa desde a infancia, não é muito de estranhar que no momento em que quebravão os grilhões coloniaes não lhes occorresse á lembrança a infeliz sorte de seus patricios, victimas do defeituoso systema da colonisação portugueza. [...] fica pois claro que a independencia foi parcial e seus beneficos efeitos não se estenderão a todos os brasileiros e só tocarão á aquelles brasileiros que por um acaso feliz da sorte se achavão livres e aos filhos dos portuguezes, ficando um numero muito mais avultado de brasileiros no olvido e por consequencia na escravidão. (DUROCHER, 1871, p. 6).

Ou seja, a Independência não mudara em nada a condição da maioria dos brasileiros. Para que houvesse a real emancipação, deveria ser consumada a abolição da escravidão nos trópicos – o que não tardaria muito a acontecer. Para isso seria preciso que a própria Igreja, que sempre usufruiu da escravidão, indiretamente, aliada que era dos senhores de engenho –

6 A data da primeira edição é 1933.

no tripé Igreja, Monarquia e Nobreza – começasse a contestá-la, vindo a tornar-se o clero poderoso agente abolicionista no fim do século XIX. Em carta à sua diocese, o Bispo de Orleans, nos Estados Unidos, em 1865, já escrevera: “Meu deos morreu na cruz por todos os homens, e todavia ainda ha homens que estão na cruz! Ele morreu para libertar a todos e de toda escravidão, e ha homens [...], há milhões de homens que estão ainda na escravidão.” (ORLEANS, 1865, p. 5).

Abolia-se a escravidão nos Estados Unidos da América, em 1863, 25 anos antes que o Brasil, deixando cerca de 4 milhões de escravizados negros libertos. Impulsionado pela Inglaterra e outros países que adentravam no capitalismo incipiente, que necessitava de homens livres e assalariados para serem consumidores de seus produtos, o tráfico de africanos foi proibido nos EUA em 1815, porém o contrabando continuou até o ano de 1860. No Brasil apenas com a Lei Eusébio de Queirós, em 1850, proibiu-se o tráfico negreiro – tráfico este que tinha a benção da Igreja Católica.

A escravidão negra, segundo documento de época, teria nascido de uma associação entre reis e a Igreja, visando, aparentemente, a livrar os prisioneiros de guerra da África. De acordo com o documento: “Para se estabelecer a escravidão dos pretos d’Africa fez-se accordo entre os Monarchas e o Papa, dando-se como razão livrar os prisioneiros de guerra de barbaro tratamento, que lhes davam os pretos vencedores, e trazel-os á religião de Christo [...]” (LEÃO, 1870, p. 7).

Sob essa ótica, portanto, a escravidão seria fruto direto da aliança secular entre Monarquia e Clero, desde a Idade Média – daí a ideia perpetuada na sociedade colonial de que a vontade divina queria os negros escravizados.

A separação de Igreja e Estado seria apenas um movimento paralelo às grandes transformações por que passava o Brasil, representando o fim de um ciclo de patriarcalismo, benesses e privilégios dos senhores de engenho, e da força única de trabalho. Disso nos informa o jornal **O cachoeirano**, do Espírito Santo, em sua edição de 3 de junho de 1888, quase um mês após a instituição da Lei Áurea (13 de maio de 1888): “A federação das provincias, o suffragio universal, a grande naturalisação, a separação da Egreja do Estado, o casamento civil, a cessação da victalicidade e outras muitas necessidades são as palpitantes aspirações deste povo [...]” (SILVA, 1888, p. 1).

Sem dúvida não haveria como se dar essa ruptura sem a transferência da Corte Lusitana para o Brasil, 80 anos antes, em 1808, que o historiador Caio Prado Jr. (1983)

considera como praticamente o ano da Independência do Brasil, que se daria em 1822, pois, transferindo a Monarquia temporariamente à Colônia e abrindo os portos à Inglaterra, oficializava a sua autonomia e a ingerência portuguesa começava a esmorecer.

No Rio de Janeiro de 1808 veremos o padre José Maurício Nunes Garcia, receber o príncipe regente e futuro rei Dom João VI com um *Te Deum*, executado em louvor ao êxito da viagem à colônia. Mestre-de-Capela da Sé Catedral, regeu o concerto, na modesta igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, onde o “[...] príncipe regente de Portugal e dos Algarves ajoelha-se na tarde de 8 março de 1808 para assistir ao Te Deum e ‘agradecer a Deus a graça de havê-lo feito chegar a salvo’.” (MATTOS, 1997, p. 64).

Simbólico momento, indubitavelmente. Excetuando-se os possíveis exageros da narração de Cleofe Person de Mattos – se ele ajoelhou ou não realmente não é relevante – o fato é que um príncipe regente português chegou ao Brasil, com toda pompa e aparato de um monarca europeu e sua Corte, e assistiu a um concerto dirigido por um negro, na Igreja dos Homens Pretos. Parece um acontecimento dum significado não pequeno, dado o germanismo predominante da música erudita, em que só poderiam ser compositores e dirigentes homens brancos. O que vemos ali, no entanto, no Rio de Janeiro, é um padre que, além de negro, seria submisso e obediente – obediente inclusive na hora de compor – conforme nos detalham seus principais biógrafos, entre eles Taunay (1930a), Lima (1941) e Mattos (1997). Mesmo a sua suposta subserviência estando, possivelmente, a favor de seu retrato feito pelos nacionalistas e autores adjacentes, o que pode ser contraditado, inclusive, pela reivindicação política e social da modinha **Beijo a mão que me condena**, o fato é que José Maurício fora, devido a seu tempo e as circunstâncias, um compositor brasileiro de estilo fundamentalmente europeu.

A respeito de sua ascendência, entretanto, não há de se negar que fora um triunfo como representação simbólica negra, em um momento em que o tráfico de escravizados sequer tinha cessado – e se daria somente em 1850. Aos poucos, mesmo antes de 1888, portanto, haveria uma transmutação da ordem de classes e de raças no Brasil. Alforriados ou nascido livres, o grande contingente populacional negro era uma nova mão de obra, e iria, inevitavelmente, servir de alicerce para a nação moderna que iria se formar. Nos moldes do embranquecimento, entretantes, a pátria e potência almejada aos olhos do mundo não poderia ter a maioria da população africana ou afrodescendente – desejava-se construir uma nação europeia nos trópicos, pelo contrário. Para Ana Flávia Magalhães Pinto (2018, p. 23):

O problema estaria no sistema escravista? Nos jogos dos partidos? Na forma ou no sistema de governo? Ou seria ainda a composição racial da população nacional, posto que, de mais a mais, crescia o número de cidadãos – ou quase isso – egressos do escravismo sob o expediente de variadas formas de alforria?

Até Gilberto Freyre, propagador da teoria da democracia racial, todavia, nos lembra que nem mesmo os célebres europeus ocidentais do século XIX eram totalmente brancos – “quase nenhum dos homens mais gloriosos dos países nórdicos.” (FREYRE, 2016, p. 378), citando Kant, Beethoven, Ibsen, Lutero, Schopenhauer, Schubert, Schumann e Rembrandt. Isso dá margem a que pensemos que todo o aparato delineado ao redor do gênio romântico alemão não passe apenas de mero idealismo – idealismo calcado em bases literárias, poéticas e artísticas em geral, decerto, do movimento romântico europeu, mas que acabaram por disseminar caricaturas de gênios louros de olhos azuis, enfurecidos, que tinham inspiração ininterrupta e compunham com uma facilidade e destreza insuperáveis. De longe já se sabe que nenhum desses homens citados acima era louro ou tinha os olhos claros – Brahms, sim, os tinha, mas não foi mencionado. Por outro lado, as características de facilidade extrema de inspiração, geralmente, são devotadas a Mozart e Schubert, deixando a Beethoven o estigma de gênio incompreendido, que sofria ao compor. Todos esses retratos fabricados pelos livros de história da música ocidental e transmitido pela mídia e pelo cinema, principalmente em filmes sobre Mozart e Beethoven, não deixam de ser retratos incompletos, de personagens unidimensionais. Não se olha o homem que compunha, se analisa, superficialmente, o mito que era desprezado pela sociedade atrasada de sua época, que se comportava de modo rude, brutal e insensível, no caso de Beethoven, ou indisciplinada e irresponsavelmente, no de Mozart.

Em José Maurício não é diferente. A própria Cleofe de Mattos, sua biógrafa mais fiel e que procurou, desde Visconde de Taunay, se ater apenas aos fatos de sua vida e obra, acaba por romantizar e idealizar, como já vimos, a trajetória do padre. E também afirmações por vezes dissociadas de embasamento como a seguinte:

Aos 49 anos, suportando com estoicismo a permanente discriminação racial tanto quanto a artística, o padre José Maurício viveu, em 1816 – ano inquieto, agitado, contraditório – importantes momentos de sua existência. (MATTOS, 1997, p. 118).

Como a autora pôde atestar, o padre José Maurício era vítima de constante preconceito racial e artístico – lembrando que pouco mais de um ano antes, em 22 de novembro de 1814, ele fora empossado Mestre da Real Capela de Dom João VI, o cargo máximo musical da Corte Luso-brasileira no Rio de Janeiro.

Discriminação racial provavelmente havia sofrido, já que nascer negro no Brasil é já nascer com desvantagens de toda espécie. Segundo a educadora negra Sarita Amaro argumenta que, ainda hoje, “o negro adulto tem baixo nível de escolaridade e conseqüentemente encontra dificuldades no acesso a trabalho e renda. Com a diminuição das oportunidades sociais, decai a qualidade de vida do sujeito negro e sua família, reproduzindo seu itinerário de exclusão.” (AMARO, 2015, p. 36).

Complementando esse pensamento, Henriques comenta: “Os diversos indicadores de renda e riqueza confirmam que nascer negro no Brasil implica maior probabilidade de crescer pobre. A pobreza no Brasil tem cor. A pobreza no Brasil é negra” (ASHOKA, 2003, p. 14).

Mas não parece ter impedido o padre José Maurício de ascender na carreira musical. Há de se lembrar que a profissão de músico era considerada inferior, atividade antes braçal que intelectual, o que fez com que o negro pudesse ascender nela como nenhuma outra etnia no Brasil. Dois fatores, portanto, contribuíram para a predominância negra da música brasileira: o que já foi colocado, ou seja, que os brancos a desprezaram, em parte, por ser considerada uma ocupação indigna, e, além do mais, por eles terem tido a flexibilidade de aglutinar a música do dominador com a sua.

Os negros e os chamados “pardos” teriam tomado conta dos afazeres musicais da Colônia: eram eles que constituíam, basicamente, toda a hierarquia musical, da igreja e do engenho, não parecendo que ter-se-ia utilizado quaisquer empecilhos para lhes impedir ou obliterar a promoção e a direção de coros, orquestras e bandas.

Os pretos foram os músicos da época colonial e do tempo do Império. Os moleques, meninos de coro nas igrejas. Várias capelas de engenho tiveram coros de negros; várias casas-grandes [...] mantiveram, para deleite dos brancos, bandas de música de escravos africanos. (FREYRE, 2016, p. 505).

Corroborando a mesma hipótese, o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1990) salientara que a maior parte dos aproximadamente mil músicos profissionais que atuavam em Minas Gerais no século XVIII, durante o período do apogeu de extração de ouro nas minas, era composto por “mulatos” (LANGE apud REILY, 2013).

Conforme já abordei aqui anteriormente, a designação de “mulato” é datada e imprecisa, pois todo filho de negra livre ou homem negro alforriado era considerado “mulato” ou “pardo”, constituindo antes uma denominação de ordem social do que racial. A mesma denominação resultaria no conceito de “mulatismo musical”, em que os elementos de uma

sonhada raça mista constituiriam a estrutura de um protótipo de arte musical, considerando, obviamente, a parte branca do chamado “mulato”.

Mesmo assim, foi o negro, e não o “mulato” que, ao bater o coco que criou o gênero homônimo e a própria embolada – o trabalho do escravizado era tão penoso e duro que a música parece ter lhe atenuado, em muito, as amarguras e a aspereza da existência curta nas senzalas.

Por último teria transmudado o negro os horrores da escravidão, ao absorver a música europeia, e transformá-la em gêneros de grande expressão brasileiros, como a modinha, o lundu, o maxixe e tantos outros. A música negra constitui, assim, os pilares da música brasileira e o arcabouço pelo qual se delineou, posteriormente, toda a música nacional – primeiramente a música sacra (a esmagadora maioria da música colonial brasileira), depois a música romântica derivada da ópera (a modinha), e por último o nacionalismo, como definiu Mário de Andrade (1991) está assentado sobre a música negra.

A ascensão social do negro, portanto, parece ter sido um pouco mais eficaz, ainda que não sem muita luta, através de dois campos principais: a Igreja e a arte, particularmente a música. Recém-liberto da escravidão, mesmo com a Independência de 1822 sua situação não mudou substancialmente. E o padre José Maurício morreria, oito anos depois, sem ver declarada a abolição e, embora tenha tido uma carreira singular dentro do ambiente musical colonial, faleceria com 62 anos de idade, na miséria.

4.1 José Maurício e o *Word Painting*

Para que possamos entender com profundidade o significado da música de José Maurício, precisamos estudar a retórica musical que empregava – figurações musicais derivadas, sobretudo, da tradição europeia renascentista e barroca. Esse método é conhecido como *Word Painting* – uma técnica surgida ainda na Renascença, na prática dos madrigais, e até “hoje clichês musicais como uma melodia descendente para ‘desmaiar’ e uma dissonância para ‘dor’ são chamados **madrigalisms**.”⁷ (WRIGHT, 2013, p. 62, tradução minha).

Esse fazer musical se perpetuou durante o período barroco europeu ocidental, estilo fundamental para a concepção da obra do padre José Maurício – grande parte de sua obra

7 No original: “Even today such musical clichés as a falling melody for ‘fainting’ and a dissonance for ‘pain’ are called madrigalisms.”

vocal é dedicada à melodia acompanhada de baixo contínuo, especialmente o recitativo com cravo. Para compreender essa técnica e suas derivações através da história faremos um resumo do advento da ópera, desde o fim do renascimento até o classicismo, que redundou no chamado barroco colonial brasileiro.

O recitativo acompanhado nascera de reuniões de filólogos em meados do século XVI e princípios do século XVII. Ao tentar reproduzir a tragédia greco-romana, esse conjunto de intelectuais acabou criando um novo gênero, a ópera. Procurando uma forma mais natural e espontânea de recitar os poemas do que o emaranhado de notas e textos da intrincada renascença europeia permitia, aboliu-se a polifonia, reduzindo as vozes de baixo a um acompanhamento instrumental, dando destaque à voz superior, originalmente chamada de Soprano. Segundo Ronel Alberti da Rosa, obras do começo do século XVII “atestam em que grau o ideal da melodia acompanhada triunfou em Florença, graças ao arcabouço filosófico e teórico da *Camerata fiorentina*⁸”. (ROSA, 2010, p. 30).

No novo modo de pensar a composição, que Claudio Monteverdi (1567-1643), na publicação de seu quinto livro de madrigais, em 1605, chamou de *seconda pratica*, a música agia de maneira que texto e música caminhassem juntos, e que esta expressasse somente os *afetos* do texto; pela primeira vez em muitos séculos, novamente a música estava a serviço da palavra. Não na acepção moderna de “música expressiva”, mas antes enquanto “representação musical da palavra” – “*musical representation of the word*”:

Os significados de representação verbal na música barroca não eram diretos, psicológicos, e emocionais, mas indiretos, ou seja, intelectuais e pictóricos. A psicologia moderna de emoções dinâmicas não existia na era barroca. Sentimentos eram classificados e estereotipados em um grupo dos então chamados afetos, cada um representando um estado mental que era em si estático. Era tarefa do compositor fazer o afeto da música corresponder ao das palavras. De acordo com o lúcido racionalismo da época, o compositor tinha a seu dispor um grupo de figuras musicais que eram estereotipadas como afetos em si e eram designadas a representar esses afetos em música⁹. (BUKOFZER, 2013, p. 12, tradução minha).

Os afetos, portanto, seriam acionados de acordo com as figuras musicais utilizadas, que estavam, intrinsecamente, ligadas à poesia. Para fins de análise, escolheu-se a peça *Zefiro*

8 Nome dado à reunião de filólogos e nobres humanistas, que se reuniam em Florença sob a arregimentação do Conde Giovanni de Bardi.

9 No original: “*The means of verbal representation in baroque music were not direct, psychological, and emotional, but indirect, that is, intellectual and pictorial. The modern psychology of dynamic emotions did not yet exist in the baroque era. Feelings were classified and stereotyped in a set of so-called affections, each representing a mental state which was in itself static. It was the business of the composer to make the affection of the music correspond to that of the words. According to the lucid rationalism of the time, the composer had at his disposal a set of music figures which were pigeonholed like the affections themselves and were designed to represent these affections in music.*”.

torna, e l bel tempo rimena, de Monteverdi, sobre uma adaptação, de Ottavio Rinuccini, do poema homônimo de Francesco Petrarca (1304-1374).

Primeiramente, o poema foi posto em forma de madrigal, publicado em seu sexto livro de madrigais, de 1614. Posteriormente, Monteverdi o adaptou para o livro **Scherzi musicali**, ou **Brincadeiras (jogos) musicais**, de 1632, em que apresenta seu inconfundível estilo retórico-descritivo, evocando na música imagens sugeridas pelo texto. O caráter descritivo aparece ao longo de toda a peça, por meio de “[...]doces acentos murmurantes por entre os galhos, as flores como que nascidas para dançar com o vento, as doces e alegres notas das ninfas [...]”¹⁰ (FENLON *et al*, 1995, p. 124, tradução minha).

Figura 25 - Excerto de *Zefiro torna, e l bel tempo rimena*, de Monteverdi.

Fonte: MONTEVERDI, 2006 [1632], p. 2.

Nos compassos 31 a 33 do excerto acima é notável como sua representação metafórica musical do texto era por vezes literal: sob as palavras “*l’onde*” (as ondas) arquitetada um gradual e continuamente grande movimento ascendente de colcheias, simulando o efeito visual das ondas. É imprescindível frisar que aqui o ouvinte deve ser conhecedor de música, já que observar esses efeitos retóricos no papel, na partitura impressa transforma a audição da peça – sentimo-nos embriagados pelo marulhar de vagas escritas. Com o mesmo método ainda é produzido o efeito seguinte, em que escreve, numa tessitura mais grave – na região da fala da voz de tenor – sobre o texto “*e mormorando*” (e murmurando), ecoando no dueto um murmúrio constante, quase todo em 3^{as}.

10 No original: “[...] the sweet ‘accents’ ‘murmuring’ through the branches, the flowers made to ‘dance’ to the wind, the ‘sweet and joyous notes’ of the nymphs [...]”.

Em seguida o compositor dispõe uma escrita a três vozes em que a dissonância ressalta a crescente e pungente angústia do texto: “Para o terceto final, Monteverdi transforma o caráter de estilo para um dissonante madrigalesco, contrastando os júbilos da primavera com as dores do amante [...]”¹¹. (FENLON *et al*, 1995, p. 124, tradução minha).

Figura 26 - Excerto de *Zefiro torna, e l bel tempo rimena* de Monteverdi.

The image shows a musical score for three voices (T. I, T. II, and c.) from Monteverdi's madrigal 'Zefiro torna, e l bel tempo rimena'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 114, marked 'Adagio'. The lyrics for the first system are: 'Sol i - o Per sel - v'ab-ban-do - na - t'e' (T. I), 'i - o Per sel - ve ab-ban-do-na - t'e so - le, L'ar - dor di due be - gli oc - chi el mio tor -' (T. II), and '6 # 5 # 6' (c.). The second system starts at measure 119. The lyrics for the second system are: 'so - le, L'ar - dor di due be - gli oc - chi el mio tor - men - to. Sol i - o Per sel - ve ab-ban-do -' (T. I), '-men - to, Sol i - o Per sel - ve ab-ban-do -' (T. II), and '6 #' (c.).

Fonte: MONTEVERDI, 2006 [1632], p. 6.

Bastante ousado e avançado à época, este trecho sintetiza o discurso monteverdiano: o cromatismo – que aparece pela primeira vez no texto “*Sol io*”¹² (“somente eu”), compasso 116 para 117 – sempre acompanhando as nuances poéticas, neste caso ressaltando a angústia da solidão do amante, cromatismo esse sem preparação da dissonância.

Esse estilo retórico caracteristicamente barroco foi vastamente utilizado por muitos outros compositores contemporâneos a Monteverdi, como Carlo Gesualdo (1566-1613), e Giacomo Carissimi (1605-1674). Compositores do alto barroco, como o alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), também se valeram muito desse recurso.

Com a reforma da ópera promovida pelo compositor alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que procurava, mais uma vez, retomar os ideais greco-romanos da

11 No original: “[...] But for the final tercet Monteverdi shifts to a dissonant madrigalian style, contrasting the joys of spring with the pains of the lover.”

12 Importante notar que, neste trecho, a nota sol corresponde à palavra “sol”, que em italiano significa “só” e “sol” (sole). E já aparece como dissonância, pois é um sol# (sustenido), ou seja, o narrador está só, em sua dissonância.

tragédia, eliminou-se grande parte dos exageros e detalhes rebuscados que o barroco tardio conservara. O virtuosismo vocal das grandes óperas foi substituído por uma linha de canto simples e pouco ou quase nada ornamentada, dando primazia ao texto – o mesmo objetivo da Camerata Bardi em princípios do século XVII.

Esse mesmo pensamento norteou a música instrumental, que com o classicismo do século XVIII pretendia ser menos rebuscada e mais objetiva, seguindo parâmetros delimitados de construção, como a forma sonata. Um dos maiores feitos desse período foi o chamado *chiaroscuro* (claro-escuro), as seções altamente contrastantes entre si, alternando forte e piano, brilhante e escuro, *legato* e *staccato*, etc. Essa é uma das características que vamos encontrar em grande parte da obra do compositor brasileiro padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Considerado o maior compositor nacional do período colonial, o padre legou uma volumosa obra em que deixa transparecer os seguintes elementos: o *chiaroscuro* – já citado acima – bastante pronunciado, a homofonia acordal das vozes (embora tenha se utilizado da fuga, a maioria de sua obra é pouco imitativa e fugada) e, além do mais, a “brasilidade” da época que imprimiu mesmo na sua música sacra – acentuações de modinha, caráter menestrel romântico que remetia a peças dedilhadas ao violão ou viola de arame.

Quanto à questão de alternância de sentimentos conflituosos, é sem dúvida a maior oposição dos clássicos ao período barroco, que pregava que as emoções eram estáticas e necessitavam de preparações para o ouvinte. José Maurício provavelmente conhecia os clássicos europeus muito bem – Mozart, Haydn e, por que não Beethoven?! As dinâmicas alternadas de pianíssimos e fortíssimos do padre nos fazem querer refutar a afirmação de Mário de Andrade (2006b) de que o carioca não havia sofrido nenhuma influência do compositor alemão romântico.

A homofonia é o que mais está presente ao longo de suas prováveis 400 obras. Embora o estilo fugado apareça de forma insistente e brilhante na sua última fase – a partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808 – sua obra é majoritariamente homofônica. Como salienta Cleofe Person de Mattos, a maior estudiosa do padre:

Evidentemente faltou a José Maurício, em sua formação, o estudo da forma em profundidade. A técnica contrapontística, que beneficiou os compositores que se submeteram à sua disciplina – que já deixara de ser a linguagem da época – não alcançou o músico nascido e vivido longe dos centros de cultura onde se haviam desenvolvido as raízes dessa técnica. A idéia depreciativa que estas palavras possam suscitar não significa a inexistência de fugas de boa construção e de bom estilo na obra do padre-mestre. (MATTOS, 1997, p. 99)

Salienta, todavia, que o compositor nem por isso deixou de compor boas fugas ou elaboradas formas fugadas. As relações que mantinha com a Corte, porém, não o deixavam se sobressair ao lusitano Marcos Portugal, e aos poucos foi sendo olvidado, ainda que tenha se esforçado por demais para se adaptar à nobreza real portuguesa – sacrificando, inclusive, sua própria personalidade em prol de um europeísmo vienense acentuado. Ele, no entanto, como expressão cultural nacional colonial, é, de longe, o maior compositor daquela época – constituindo, ao lado de Carlos Gomes e Villa-Lobos, considerado o que haveria de mais relevante na produção brasileira de concerto.

Passou à posteridade como homem simples que nunca extrapolava as regras e as convenções sociais e/ou musicais. Daí o produto de sua obra refletir exatamente isso: obra em sua maioria homofônica, religiosa, séria.

Nitidez melódica, boa sonoridade, comedimento equilibrado, escritura eminentemente acordal, sem individualismo. Foi o maior artista da nossa música religiosa, mas não ultrapassou o que faziam no gênero os italianos do tempo. E isso, universalmente, era muito pouco.” (ANDRADE, 2006b, p. 131).

Claro que a crítica de Mário de Andrade nem sempre deve ser seguida cegamente – devemos contextualizá-lo no movimento modernista do Estado Novo, em que tudo o que não fosse vanguarda ou alinhado com o pensamento estético das vanguardas paulistana e europeia estaria, inexoravelmente, condenado.

O estilo composicional de José Maurício contrasta, basicamente, com o de Monteverdi. São compositores representativos de épocas, estilos e países diversos – Monteverdi do incipiente barroco italiano, José Maurício do chamado barroco colonial brasileiro. Porém ambos se valeram de uma determinada retórica musical e poética, à disposição de seu tempo e cada um à sua maneira, para conceber peças em que o visual, imagético e o sonoro são como partes de uma tessitura sincrônica e coordenada.

Um compositor negro que compunha majoritariamente sob a influência europeia, mas que sempre achava um modo de inserir características da chamada “brasilidade” – elementos que comporiam uma ideal música brasileira do modernismo – acentuação de modinha, por exemplo. Mesmo nas peças sacras, vê-se um quê de modinha brasileira, afirma Mário de Andrade.

Em uma de suas modinhas mais famosas, **Beijo a mão que me condena**, está explícita, sucintamente, a sua forma de escrever, operística, levemente Rossiniana, mas inconfundivelmente nacional.

Figura 27 - Trecho da Modinha **Beijo a mão que me condena**, de José Maurício Nunes Garcia. Póstuma.

Beijo a Mão que me Condena
Modinha, composta pelo R.S.P.M
José Maurício Nunes Garcia (CPM 226) José Maurício Nunes Garcia

The musical score for 'Beijo a Mão que me Condena' is presented in two staves. The top staff is for Tenor (T.) and the bottom staff is for Piano (Piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Tenor part begins with a treble clef and a common time signature of 8. The lyrics are: 'Beijo a mão que me condena'. The Piano part features a rhythmic accompaniment with triplets in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: GARCIA, 1837, p. 1.

A utilização da dissonância, aqui, é novamente expressiva: a tonalidade de Fá Maior recebe, já no primeiro compasso, uma nota dó sustenido, na mão esquerda do piano, indicando a possível ascendência à tonalidade de Ré Menor, relativa menor de Fá Maior. Simultaneamente o texto diz: “Beijo a mão...”, que é um movimento em que devemos, necessariamente, arquear um pouco as costas para fazer. No caso do texto em questão, beijar a mão que o condena leva o compositor a escrever o dó# que leva à tonalidade menor, ou seja, é uma reverência humilhante, que traz dor, angústia. O trecho seguinte faz ainda uma maior alusão à tristeza através da dissonância:

Figura 28 - Trecho de **Beijo a mão que me condena**

The musical score for 'Beijo a mão que me condena' continues on page 2. The top staff is for Tenor (T.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Tenor part begins with a treble clef and a common time signature of 8. The lyrics are: 'que eu a me-tan-to sem ser a-ma-do, sou in-fe-liz, sou des-gra'. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment with triplets in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: GARCIA, 1837, p. 2.

Além de dó#, nessa passagem, é introduzida a nota sol#, nota sensível da tonalidade vizinha, de Lá menor, e segue-se a inserção de um fá#, no compasso seguinte, sensível de Sol Maior, tonalidade já um pouco distante, que é ressaltada ainda pelo si natural na mão esquerda

do piano. O cromatismo lá-sol#-sib, embora sejam notas de passagem, mostra a angústia de “amar tanto e não ser amado”. Essa é uma peça de caráter simbólico na obra do padre. Homem que foi a vida toda súdito humilde dos poderosos, jamais pediu nada aos seus superiores e é muito conhecida a seguinte passagem:

Uma feita, Dão João VI, “o rei velho” como lhe chamaria mais tarde o próprio José Maurício, exasperado talvez com a cortezanice pedinchona que o cercava virou-se pro músico humilde: – O padre nunca pede nada!... José Maurício beijou a mão do rei e respondeu: – Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará. (ANDRADE, 2006b, p. 120).

Embora seja uma anedota da qual não se tem comprovação, ilustra bem o sentimento que pode ter permeado a vida do padre: subserviência. E o fato de beijar a mão do rei, o mesmo rei que um dia o desprezou, quando da chegada do compositor português Marcos Portugal ao Brasil, branco e europeu. Ele, negro, brasileiro, neto de escravizadas. Dessa forma faz sentido a frase: “beijo a mão que me condena”, mesmo que não se saiba ao certo quem escreveu o texto, se foi o padre ou é de outra fonte – atribui-se o texto ao seu filho, o médico Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr.

Primeiro, repare que a peça (figura 29) começa com uma nota mínima, tanto na voz como no baixo – ou seja, notas brancas – em espanhol, por exemplo, essa pintura fica mais explícita porque se separam as notas entre negras e brancas (brancas). A nota mínima cai justamente em “Beijo”, ou seja, traduz o movimento do padre de beijar a mão do rei – uma mão branca – segundo minha argumentação neste capítulo.

Nos compassos 3 e 4, por outro lado, em “condena” há duas semínimas – ou seja, notas negras – para expressar a condenação do narrador, no caso, José Maurício. Nos compassos 7 e 8 sobre a palavra “desgraçado” o compositor utilizou apenas notas pretas – semínimas, colcheias e fusas e semicolcheias.

As fusas, inclusive, nesses grupetos que aparecem nos compassos 7, 11 e 15, se assemelham visualmente a correntes, justamente sobre os vocábulos “desgraçado”, “meu (destino)”, “do (fado)”, ou seja, parecem ser figuras retóricas de contestação social.

No compasso 10, novamente uma nota mínima (branca) sobre a palavra “obedeço” – “obedeço ao rei branco”. A apogiatura seguinte enfatizando a sílaba “de” pode significar uma relutância em obedecer, embora tenha que fazê-lo. O mesmo acontece no compasso 14, em que o narrador talvez hesite em “respeitar” – e o faz em uma nota mínima, branca – e no compasso seguinte, 15, a palavra “poder” também é representada por uma mínima – branca.

Figura 29 - Partitura de Beijo a mão que me condena

Beijo a Mão que me Condena

Modinha, composta pelo R.S.P.M

José Maurício Nunes Garcia

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (Tenor or T.) and a piano accompaniment (Piano or Pno.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1: Tenor line: *Bei - jo_a - mã - ão que me - con - de - na*. Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

System 2: Tenor line: *a ser sem - pre des - gra - ça - do*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

System 3: Tenor line: *o be - de - - ço_ao me - eu des - ti - no*. Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

System 4: Tenor line: *res - - pei - to_o po - der do. fa - do*. The piano accompaniment concludes with a final cadence in the right hand and a few notes in the left hand.

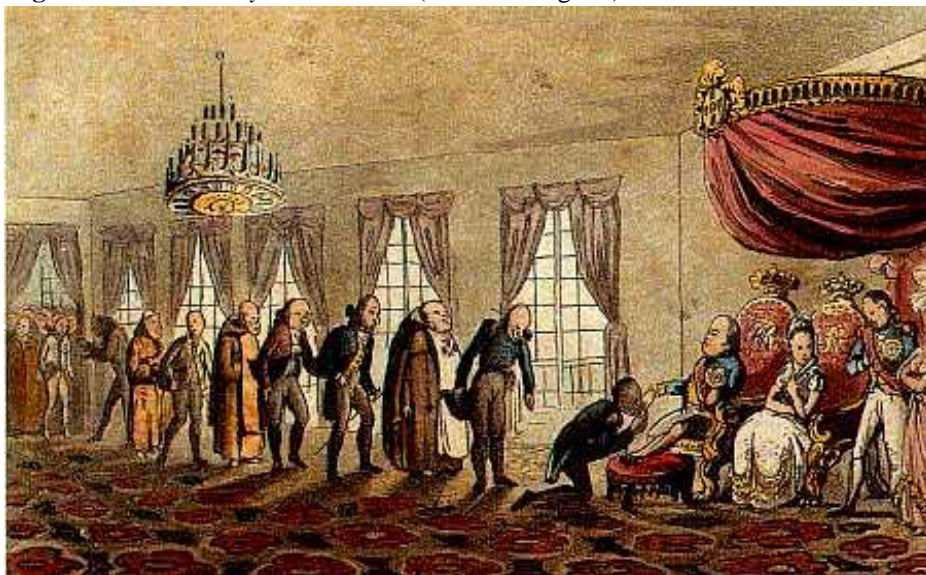
Fonte: GARCIA (1837, p. 1).

Percebe-se que a retórica musical é explícita, e há uma dinâmica racial bastante pronunciada e expressa nas figuras escolhidas. Não me parece ser apenas uma coincidência. Repare como, ao longo da primeira parte da peça – compasso 1 ao 15 – há um jogo de cores entre notas brancas e negras no baixo, também, quase sempre uma mínima contra uma semínima. Visualmente parece reconstituir uma luta, uma contenda social entre duas cores, a branca e a negra, provavelmente as duas raças aí representadas – o padre e o rei Dom João VI.

Esse inteligente desenho colorido é visível aos olhos de um especialista ou conhecedor minimamente interessado, todavia passa despercebido pela maioria dos indivíduos. Como uma carta de desespero, José Maurício parecia querer traduzir na sua música a sua angústia racial e social, como um preso que joga um papel amassado para um transeunte. A figuração altamente rebuscada do classicismo – ornamentação, fusas e quiálteras – serve aqui como um pretexto para o compositor expressar suas queixas com o monarca autoritário.

A lenda da fala “o Padre nunca pede nada” (ANDRADE, 2006b, p. 120), supostamente atribuída ao rei, e que remete a um José Maurício aparentemente subserviente e nulo, nesta peça é contraditada. Entrementes, conforme já disse, é um pedido de socorro invisível para a maioria das pessoas, principalmente naquele tempo em que, se poucos eram os alfabetizados, menos ainda eram os musicalmente alfabetizados. Para se ter uma ideia, o primeiro Censo Imperial do Brasil foi feito apenas em 1872, apontando que por volta de 14% apenas das pessoas com mais de 4 anos de idade tinham conhecimento de leitura e escrita (LUNA, 2016). Na época de José Maurício, portanto, esse índice provavelmente era ainda inferior.

Figura 30 - *A ceremony at the Palace* (caricatura inglesa)



Fonte: MATTOS, 1997, Caderno de fotografias, p. VII.

A famigerada democracia racial brasileira aqui é posta, mais uma vez, em dúvida – o desenho rítmico que contrapõe notas negras, compelidas pelas brancas, parece sugerir que não haveria a tal idílica harmonia entre as raças. Estranho portanto que, quase um século depois, Gilberto Freyre em uma passagem de sua internacionalmente reconhecida obra pareça querer suavizar a submissão completa e agressiva a que o negro foi impelido pela escravidão:

Modinhas e canções, era ainda com as mucamas que as meninas aprendiam a cantar – essas modinhas coloniais tão impregnadas do erotismo das casas-grandes e das senzalas; do erotismo dos ioiôs nos derreios pelas mulatinhas de cangote cheiroso ou pelas priminhas brancas; voluptuosas modinhas de que Elói Pontes recolheu uma tão expressiva do amor entre brancos e mulatas:

Meu branquinho feiticeiro,
Doce ioiô meu irmão,
Adoro teu cativoiro,
Branquinho do coração [...] (FREYRE, 2016, p. 424).

Essa manifestação de aparente naturalidade na relação entre brancos e negras toma expressão musical idealizada na modinha. No entanto, não se sabe se essas “mulatinhas” a que Freyre se refere seriam realmente mestiças ou negras, devido à tendência de Freyre em embranquecer os negros de que trata, além de que o termo “mulato” tanto “[...] podia designar uma mestiçagem étnica como referir-se a filhos ou descendentes de crioulos escravos, mesmo que de cor negra.” (FARIA, 2004, p. 89).

Em uma outra modinha – das três do padre José Maurício que sobreviveram à posteridade, segundo Mattos (1997) – “Marília se me não amas – não me diga a verdade” – há um tratamento da dissonância ainda mais explícito no que tange ao *Word Painting*.

Figura 31- Modinha *Marília si não me amas - não me diga a verdade* (trecho)

Fonte: Disponível em: http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/cpm239_marilia_se_me_nao_amas_nao_me_digas_a_verdade.pdf. Acesso em: 14 abr. 2018.

A peça segue o padrão arquetípico de muitas modinhas da época – acompanhamento simples, eminentemente vertical, alternância entre tônica (Ré menor) e dominante (Lá maior com sétima menor). José Maurício, contudo, nos surpreende ao colorir a harmonia de acordo com o texto – em um crescente jogo melódico que principia com a frase “doce mentira sabe agradar” (compassos 17, 18 e 19). Já nas primeiras duas palavras, em um movimento descendente que sugeriria uma continuação da frase para o grave, ele destaca a “mentira” com um salto ascendente de sexta menor para o si bemol, que forma, com o piano, um acorde de dó sustenido com sétima diminuta – dando ênfase à “mentira” e produzindo contraste com o vocábulo “doce”, que foi construído em cima de graus conjuntos. Em seguida sobe, também em graus conjuntos, na região de Lá maior (dominante), nas palavras “sabe agradar”, na melodia vocal, enquanto no piano permanece em Ré menor, indicando um agrado. Em seguida, porém, na segunda colcheia – pontuada – do compasso 19 imprime um acorde de Ré maior com a sétima menor no baixo, deixando uma dúvida sobre o “agradar”, um certo desagrado. A partir daí desenvolve-se a frase mais emblemática – a meu ver – e ponto decisivo da peça. “Um desengano pode matar” é escrita sobre uma melodia descendente onde no vocábulo “desengano” se ouve um nítido e arrojado acorde de Ré menor na segunda inversão, onde o baixo dobrado na mão esquerda do piano em oitavas de lá contrasta com o si bemol da linha vocal, redundando em um intervalo de 2ª menor e 9ª menor. Percebe-se o vanguardismo dessa construção harmônica quando se toca, lentamente, a linha do piano com a voz, fazendo uma pequena fermata no acorde em questão – compasso 20, primeiro tempo. Não apenas soa dissonante, como soa como uma passagem de uma peça do século XX – levando-se em conta, claro, que é apenas um acorde de passagem, mas, mesmo assim, uma ousadia ao seu tempo.

Sobre esta peça, Cleofe Person de Mattos assim disserta:

Difícilmente se admitiria, na condição social do Brasil, outra manifestação que pudesse integrar o sincretismo de brasilidade na música brasileira, fora do sentimento seresteiro. A modinha, feita de elementos comuns à música européia – o texto, a melodia chegada a padrões conhecidos, nascida e desenvolvida sob o signo de um cruzamento de raças – tinha qualidades para ocupar, culturalmente, o espaço que lhe cabia nessa miscegenação. (MATTOS, 1997, p. 53).

Neste parágrafo Mattos incide, mais uma vez, no mito da miscigenação como paradigma de cultura. Longe já do Nacionalismo de 1930, a musicóloga parece não se apartar da ideologia da mestiçagem como propulsora do que deveria ser o “nacional” em arte. Há, portanto, uma reminiscência do ponto de contato da musicologia com intelectuais como Silvio Romero – que eclodiram como propagadores do nacionalismo da geração de 1870, segundo

Schneider (2005). Esse nacionalismo, que recorria já à exaltação da cultura popular como o ulterior cerne da discussão modernista, foi justamente o elo entre Silvio Romero, escritor e teórico dotado de cientificismo racista, com Mário de Andrade (1893-1945), escritor modernista e musicólogo: “O ponto de conexão com Mário de Andrade é justamente esse brasileiro, assentado sobre a percepção de que haveria um Brasil profundo, portador de uma essência íntima e singular, herdeiro das três raças em miscigenação.” (SCHNEIDER, 2005, p. 204).

E Mário de Andrade, ainda que reconhecendo que a modinha teria direta e incontestável ascendência europeia, sendo praticamente um gênero estrangeiro, parece festejar-lhe as características de um suposto gênero de canção além-mar que consubstanciaria raças e povos:

[...] a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ageitava á melódica europeia e se nacionalisava nela e apesar dela. Só mesmo um sonho de mocidade excessiva permitiria a Oliveira Lima¹³ afirmar que os ameríndios imprimiram á Modinha “boa parte do lascivo encanto e sedução irresistível que encerram essas árias”. Embora êle tome o cuidado de especificar que isso veio por cruzamento de raças [...], a Modinha se originou só do formulário melódico europeu. (ANDRADE, 1980, p. 7)¹⁴.

Portanto aqui o próprio Andrade corrobora a tese de autenticidade da mestiçagem que a modinha encerra, mesmo que identificando-a como um gênero de canção absolutamente transnacional. A estranha simbiose antropológica que se quer formar no imaginário brasileiro remonta ao mito de mestiçagem branda, e de democracia racial. Olvida-se, nesse ínterim, que a conformidade antropológica não se dá por assimilação perfeita entre povos distintos. Há, naturalmente, conflitos de toda espécie para que haja a convivência mínima entre povos de línguas, etnias, culturas e formas de sociedade obrigados, como o foram no Brasil, a dividir o mesmo território em tão exíguo espaço de tempo. Lembrando que a terra invadida já possuía habitantes, os indígenas, em 1500, e que os primeiros negros começaram a ser trazidos da África e escravizados por volta de 1538, constituindo, em 1585, cerca de ¼ da população – de acordo com o padre José de Anchieta (LARIZZATTI, 2014).

Esse desacordo de convívio é plenamente concernente às desigualdades de civilização, que não devem ser alcunhadas de superiores e inferiores, apenas distintas no que cabe aos estágios de desenvolvimento econômico e social, condicionados por diversos fatores

13 Andrade refere-se a Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), historiador, crítico literário, jornalista e diplomata brasileiro, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

14 A primeira edição dessa publicação data de 1930.

históricos. Postas em um único solo, as animosidades entre os povos seriam consequência direta desse desenvolvimento díspar, já que há uma tendência de dominação e exploração por parte do mais forte e opressor.

Evidentemente, os *povos transplantados*, cuja identidade étnica já veio perfeitamente definida da Europa, encontram em sua própria configuração facilidades de incorporar-se a uma nova civilização surgida no seio de suas matrizes. Outro é o caso de povos que estavam se fazendo com uma configuração totalmente diferente de suas matrizes, que enfrentava a tarefa de difundir os povos que reuniu, tão diversos uns dos outros. É tarefa sua, inclusive, definir sua identidade étnica, a qual não pode ser de meros europeus de ultramar. (RIBEIRO, 2015 [1995], p. 95)

A idealizada mestiçagem antecede, no entanto, em muitos séculos o conceito de democracia racial. Um documento manuscrito de época, um provável discurso do Marquês de Alorna¹⁵, sobre o índios brasileiros, versa que:

[...] o portuguez illuminado hé hum homem de todas as nasçoens, de todos os Continentes, branco na Europa, preto em Guiné, e côr de terra na America. [...] olhais o homem nascido na America com aquelle interesse, que sedes hum parente proximo, que [ininteligível] em distante terra, e vedes nelle o ar de família, [...] conheceis o sr. [o] Indígena Americano, o Indígena Africano, como Irmãos de hum mesmo pay [...] (ALORNA, 17--., p. 2-3).

Esse discurso parece sintetizar o anseio por uma pátria lusa una, uma espécie de Éden onde estariam materializados os ideais de humanidade inseparável e indefectível. Quiçá seria uma epígrafe o então verso da canção “Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ainda vai tornar-se um imenso Portugal.” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 26).

Epígrafe que anunciaria a solução antropofágica do português nos trópicos, não fosse a própria tristeza que emanaria da fusão lusotropical. “Mais do que metafórica, porém, a convicção ideológica não afirma uma fusão nas culturas, mas nas ‘raças’. Os brasileiros são o produto das três ‘raças’, às quais, num certo momento, se poria o epíteto de ‘tristes’”, afirma Jorge Coli¹⁶ em prefácio à obra de Schneider (2005, p. 11).

Essa tristeza pode ser confrontada à conhecida e difundida alegria do brasileiro, que teria a melancolia portuguesa como contraponto estético que originara, por exemplo, o samba. Seria à toa o título da obra do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009), **Tristes trópicos?**

15 Pedro Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos, Marquês de Alorna (1688-1756).

16 Jorge Coli (1947-), professor titular de história da arte e história da cultura da Unicamp.

O depoimento do Marquês de Alorna pode ser contraditado pela descrição de um episódio relatado por Lévi-Strauss na obra supracitada, que lhe sucedera em Salvador, capital da Bahia:

Estou concentradíssimo em fotografar detalhes da arquitetura, sendo perseguido de praça em praça por um bando de negrinhos seminus que me imploram: “Tira o retrato! Tira o retrato!”. Ao final, comovido por mendicância tão gratuita – uma fotografia que jamais veriam, em vez de alguns tostões –, aceito bater uma chapa para contentar as crianças. Não ando cem metros e a mão de alguém se abate sobre meu ombro; dois inspetores à paisana, que me seguiram passo a passo desde o início do meu passeio, informam-me que acabo de cometer um ato hostil ao Brasil: essa fotografia, utilizada na Europa, podendo talvez dar crédito à lenda de que há brasileiros de pele negra e de que os meninos de Salvador andam descalços. Sou detido, por pouco tempo, felizmente, pois o navio vai partir (LÉVI-STRAUSS, 2016).

O fato de ser considerado “lenda de que há brasileiros de pela negra” por si só já condensa os conflitos étnicos que a nação abarcara, desde a importação de escravizados da África. Também a existência de inspetores à paisana para garantir que não houvesse fotos de pessoas negras denota o absurdo ímpeto de tornar o país, aos olhos estrangeiros, como a nação plenamente branca que se queria construir como cartão-postal, assombrosamente adulterado. A idealização do marquês de Alorna, num texto provavelmente do século XVIII, de feliz e congênita congregação de raças – noção que atravessaria os séculos até a atualidade, em alguns segmentos da sociedade – quando confrontada com o relato do antropólogo sofre o antagonismo da realidade crua, que só quem percorre a pé as ruas do Brasil pode sentir.

Essa diferença entre o devaneio de uma nação supostamente perfeita, aos moldes europeus – como se despontasse nos trópicos um verdadeiro arremedo de semipátria lusa continental – e o empirismo contrastante que é a subjugação de várias raças ao ideal de apenas uma, constitui um dos maiores problemas na representação do Brasil, tanto enquanto cultura como enquanto história.

Na historiografia da música brasileira isso pode ser auferido, conforme já demonstrei no capítulo 1, o desígnio de tornar o padre José Maurício senão “quase branco”, ao menos “mestiço” ou “mulato”. Como já citei anteriormente, a obra que considero um limiar na historiografia, apesar de seus percalços antropológicos – no entanto concernentes à época – é a biografia redigida por Rossini Tavares de Lima, de 1941.

Percebe-se que houve um esforço desse autor para restaurar a imagem do padre negro, e salientar os embates de natureza racial que permearam toda a sua vida. Logo no prefácio, Braúlio Sánchez-Sáez coloca: “Não existem verdadeiras biografias deste músico negro, que

foi insultado pelos homens brancos de seu tempo, porque era moda e porque era boa educação fazê-lo, para gracejar e defender a sua côr [...]” (LIMA, 1941, p. 5).

Mais a frente, na mesma obra, Lima quando relata a escolha de José Maurício pelo sacerdócio, ressalta de forma peremptória sua raça: “José Mauricio, pobre e, além do mais, de côr negra, tem, se quer melhorar a situação econômica de sua família, que escolher, entre as várias profissões, a de maior poderio. Assim, prefere a crerical.” (LIMA, 1941, p. 42).

Não se sabe ao certo porque Lima optou por negar a suposta mestiçagem de José Maurício, todavia é fato que é a única biografia a tratá-lo como negro. Mesmo Cleofe Person de Mattos, em sua biografia, além de pontuar a mistura racial, elabora um jogo de luzes, onde o ser negro parece ser uma conformidade das trevas, que teria sido iluminado por seus talentos – que seriam, a seu ver, da ordem da luz, do clareamento: “Neto de duas escravas, o contraste entre luz e sombra vai acompanhá-lo por toda a vida. Será visível esse conflito entre a condição natural de mestiço, que é a sua, e a força latente e luminosa que decorre dos múltiplos talentos de que é dotado.” (MATTOS, 1997, p. 23).

Mattos parece querer perpetuar o estigma de que um suposto “mestiço” não poderia ter talentos desta ou aquela espécie, e o visível jogo de cores que evoca – luz e sombra – onde na sombra repousaria, necessariamente, a sua ascendência africana, e na luz estariam seus dons sobrenaturais de gênio – naturalmente embranquecido.

O que parece, portanto, é que a ascensão social do negro, que poderia estar representada por José Maurício, foi, veladamente e explicitamente, alijada pela historiografia musical Brasileira, quando não pela própria narrativa histórica. A sua tragédia pessoal, que pode ter sido a inspiração da modinha **Beijo a mão que me condena**, de passar a vida sendo submisso a uma corte estrangeira, com modos e peculiaridades culturais de outro país e outra gente, foi descrita, posteriormente, sempre do ponto de vista romântico e heroico, e quase nunca humano: “Se com êle se cometiam injustiças ou se exigiam esforços quase acima de sua precária saúde, não tinha voz para protestar ou lamentar-se. Uma vez escreveu uma modinha, por título: Beijo as Mãos que me Condenam. Êsse poderia ter sido perfeitamente o seu submisso lema”. (GARCIA, 1970, p. 1).

Reminiscências modinheiras, traços sutis mas presentes de poesias urbanas de estilo trovadoresco – ver os textos profanos das modinhas abaixo – trazem à tona um padre José Maurício plural, preocupado, em suas limitações físicas e políticas, em soar brasileiro–

através de um estilo modinheiro que estava consoante com o fazer musical das modinhas da época, conforme demonstrarei mais à frente, no item 4.4.

Textos das Modinhas de José Maurício (todas publicadas postumamente):

No momento da partida (1837)

No momento da partida meo coração t'entreguei¹⁷
Sem elle, sem ti, sem ver-te, como não morro, como não sei
Aquela noite saudosa em que delle me apartei,
Quando me vem à lembrança, como não morro, não sei

Do momento tão penoso em que o terno Adeus te dei
Cada vez que me recordo, como não morro, não sei
Te deixar, que crueldade oh! Rigor duro da lei!
Mas, é fado a que anuindo, como inda vivo não sei¹⁸

Beijo a mão que me condena (1838)

Beijo a mão que me condena
A ser sempre desgraçado
Obedeço ao meu destino
Respeito o poder do fado

Que eu ame tanto,
sem ser amado,
sou infeliz,
sou desgraçado.¹⁹

Marília, si me não amas – não me diga a verdade (1840)

Marília, si me não amas
Não me diga a verdade,
Finge amor, tem compaixão,
Mente ingrata, por piedade,

Doce mentira sabe agradar
Um desengano pode matar
Dize que longe de mim,
Sentes penosa saudade,
Dá-me esta doce ilusão,
Mente ingrata, por piedade.

Estas lágrimas sentidas (1842)

Estas lágrimas sentidas
Que dos tristes olhos vêm
Saõ de amor certos sinais
Saõ saudades de meu bem

Esses ais destes suspiros
Que do fundo d'alma vêm
Não saõ ais, não saõ suspiros

17 Título original, conforme Pacheco (2019, p. 6).

18 Poema copiado da partitura (GARCIA, 2017).

19 Poema copiado da partitura, que teve sua primeira edição em 1838. (GARCIA, 2017).

São saudades de meu bem.

Tuas penas aflitivas
Que no peito só contêm
São aquelas que me matam,
São saudades de meu bem.

Tu me vês sempre inquieto,
do ciúme só provêm,
O mal que minh'alma sente
São saudades de meu bem.²⁰

Quanto à autoria dos textos, embora haja uma sinalização de que a modinha “Beijo a mão que me condena”, por exemplo, tenha sido escrita por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Jr., Pacheco pontua ser mais provável que este tenha apenas guardado as partituras, sendo de autoria, portanto, do padre (PACHECO, 2019).

De qualquer modo, com exceção de **Beijo a mão**, já analisada aqui, as demais tratam do tema comum e ordinário às modinhas, não só da época como de todos os tempos: o amor não correspondido ou a nostalgia de uma separação, ou ambos. Se realmente forem do padre José Maurício, os poemas expressam a autoria de um artista bastante letrado: nota-se o uso de aliterações – repetições de fonemas – em, por exemplo, “é fado a que anuindo, como inda vivo não sei”, de “No momento da partida”, em que há o antagonismo do fonema ‘d’ referindo-se a fado, destino, e ‘vivo’, como se as duas coisas fossem contrárias e impeditivas uma à outra.

Na modinha seguinte as aliterações aparecem com ainda mais veemência – “beijo a mão que me condena/a ser sempre desgraçado/obedeço ao meu destino/respeito o poder do fado”. Em **Marília, si me não amas** novamente há uma profusão de aliterações, desde o título, porém o que se evidencia é mais uma vez uma alternância de estados emocionais – “amas” do primeiro verso confrontado com “verdade” do segundo. No terceiro, “amor” e “compaixão” se opõem a “ingrata” e “piedade” do quarto verso. No verso seguinte há uma liquidação da forma, já que a contradição se estabelece dentro do mesmo verso: “doce mentira sabe agradar”. Na derradeira modinha, “Estas lágrimas sentidas”, poema feito em quatro quartetos de versos, o uso do fonema ‘s’ realça as palavras repetidas, “suspiros”, “saudades” – um poema basicamente inspirado no estilo do arcadismo.

Movimento que vinha sob o baluarte da oposição aos exageros do barroco, o Arcadismo trazia Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), que consagrou a personagem “Marília” em seus poemas – a mesma que aparece na modinha de José Maurício. Refutando o

20 Poema copiado da execução de Alberto Pacheco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OUB765UIjzU>. Acesso em: 28 jun. 2020.

barroco com suas intrincadas figuras e emaranhado de sentimentos, o arcadismo pretendia retornar à simplicidade e objetividade clássica greco-romana, e inspirando-se na figura de Luiz Vaz de Camões (1524-1580), poeta português (MOISÉS, 1999)²¹.

Percebe-se, destarte, que a escrita poética de José Maurício, se confirmada ser dele, reafirma o que foi biografado sobre ele por Cleofe de Mattos (1997), por exemplo, de que teria tido uma educação realmente profícua.

4.2 Teoria musical racista e a modinha de José Maurício

A questão de a teoria musical ser racista já foi discutida em algumas obras da musicologia e da etnomusicologia. No entanto, a questão pode ser abordada desde que foram esquematizados os substratos teóricos gregos pitagóricos e sua teoria musical – intervalos, modos. Os próprios modos gregos teriam sido elaborados segundo conceitos étnicos – dórico, frígio, mixolídio, lídio, e adiante – porém não existia uma hierarquia entre eles.

A partir do renascimento, quando efetivamente estabelece-se uma teoria da música relativamente homogênea no Ocidente, antes ainda de o Sistema Tonal se firmar, deu-se a separação, por exemplo, entre as durações das figuras das notas. Neste esquema, as notas Breve, Semibreve e Mínima, relativamente de maior duração, são as brancas, e as notas Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa e Semifusa, de menor duração relativa, são pretas.

Para sanar tal ideologia subconsciente, devemos retroceder na formação ideológica da constituição originária do ser humano e suas raças, na concepção da genealogia que estruturou e moldou o pensamento sobre raça, suas definições e como foi usada para salientar e enaltecer determinadas raças em detrimento de outras.

Em **Microfísica do poder**, ao analisar termos da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, Michel Foucault nos dá uma dimensão desse problema, e assim discorre a respeito da palavra alemã *Herkunft*, “origem”, empregada por Nietzsche:

Herkunft: é o tronco de uma raça, é a proveniência; é o antigo pertencimento a um grupo - do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza. Frequentemente a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros - e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria da semelhança, tal origem

21 Primeira publicação em 1971.

permite ordenar, para colocá-las a parte, todas as marcas diferentes: os alemães imaginam ter chegado ao extremo de sua complexidade quando disseram que tinham a alma dupla; eles se enganaram redondamente, ou melhor, eles tentam como podem dominar a confusão das raças de que são constituídos (FOUCAULT, 1979, p. 20).

Foucault almeja, com esse argumento, desconstruir as premissas equivocadas de Nietzsche de constituição racial superior dos alemães em comparação com o resto da humanidade, usadas posteriormente para a estruturação de um Terceiro Reich na Alemanha por Adolf Hitler. Ao estabelecer parâmetros raciais baseados apenas em fenótipos – aquilo que podemos ver, como cor da pele, textura do cabelo e cor dos olhos – olvidaram, conscientemente ou não, que os genótipos – caracteres raciais invisíveis – também são determinantes.

Essa discussão em torno da música e, mais fundamentalmente, da teoria musical, veio à tona recentemente, com o artigo de Philip Ewell, *Music Theory and the White Racial Frame*, em que ele pontua haver uma “constituição racial branca (*‘white racial frame’*) na teoria da música, que é estrutural e institucionalizada” (EWELL, 2019, p. 1).

Segundo Ewell, musicólogo norte-americano negro, “racismo é uma estrutura, não uma doença” (EWELL, 2019, p. 1). O autor faz uma lista de crenças na teoria musical ocidental, que busca refutar no texto, entre as quais:

1. A música e as teorias musicais das pessoas brancas representam a melhor, e em alguns casos a única estrutura para a teoria musical.
2. Entre essas pessoas brancas, a música e as teorias musicais dos brancos dos países de língua alemã dos séculos XVIII, XIX e XX representam o pináculo do pensamento teórico musical (EWELL, 2019, p. 4)

Esse panorama apresentado por Ewell é, sem sombra de dúvida, bastante fidedigno. Não só o repertório de música de concerto gira em torno de um cânone restrito de seis ou sete compositores brancos europeus desses séculos citados acima, como nas próprias orquestras e coros profissionais ao redor do mundo, especialmente nas grandes capitais, vemos um contingente esmagador de branquitude.

4.3 O Réquiem de 1816 e o europeísmo

Analiso, agora, a **Missa de Réquiem**, de 1816, sob o mesmo prisma – das vertentes do europeísmo dominante do começo do século XIX. A problematização aqui é regida por uma característica da obra de José Maurício que não pode passar indiferente aos nossos olhos – característica essa sempre percebida quando se executam algumas de suas missas, seus motetos ou qualquer outra peça de todos os períodos que a abarcam. Trata-se de uma quase mimética simbiose com relação a dois dos principais compositores do classicismo vienense: Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A concepção de fazer da Capela Real do Rio de Janeiro uma cópia idêntica à Real Capela de Lisboa, entre 1808 e 1811 (MATTOS, 1997), embora tenha modificado a sua maneira de compor, no entanto o aproximou ainda mais dos germânicos do que dos portugueses.

Esse fenômeno não poderia ter sido diferente; apartada da raça, a nação brasileira precedeu a formação racial, redundando em uma arte híbrida (ANDRADE, 2006a). Corroboram, 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), já trabalhada no capítulo inicial desta defesa.

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). Não bastasse isso, ainda há uma tendência geral, em todos os aspectos da cultura nacional, de sobrevalorizar as matrizes europeias de pensamento, de concepção, de ideário e de ideologia e, no campo musical, a execução, a instrumentação, a orquestração, os matizes, os andamentos e a estética, grosso modo.

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). 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 anônima, datada de 1897: “o que soffri daquella 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 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 Montevideú, 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 melodica”. (TAUNAY, 1930a, p. 38-9).

O músico parece corroborar a ideia de Mário de Andrade de que a obra do padre era essencialmente homofônica, acentuando os matizes poéticos do latim. “No correr da partitura

nota-se, em alguns casos, pouca variedade no movimento das vozes e um pouco de amaneiramento, é verdade; porém, em compensação, que clareza tão pasmosa no conceito de phrase!” (TAUNAY, 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 accentos da mais notável inspiração” (TAUNAY, 1930a, p. 42).

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 capítulo: 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 idiossincrasias do país que estava se formando. Escravista, monarquista, majoritariamente negro, monocultor dos grandes latifúndios, e com uma elite agrária completamente voltada aos interesses europeus, inclusive a cultura. Dessa forma não é de se espantar que o **Réquiem** de 1816 seja todo baseado no de Mozart – era algo, decerto, de se esperar de um músico pobre e negro do século XIX, que ele tentasse provar que podia, com o risco de perder sua própria identidade,

transmutar sua obra em um arremedo de uma grande obra estrangeira. Porém ao empreender sua Missa de Defuntos José Maurício transcendeu a mera reprodução, como se verá adiante. Considerando que muitas de suas peças, grosso modo, por mais que sejam predominantemente sacras, carreguem o conflito entre o religioso e o profano (HEITOR,1930), José Maurício 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 europeia, variando-a num estilo mais acessível à congregação das igrejas de seu tempo. Ao fundir o estilo mozartiano com uma simplicidade silábica mais coloquial, contudo sem esquecer as grandes formas consagradas, José Maurício realizou um prodígio: trouxe a missa clássica germânica ao seio colonial multicultural do Rio de Janeiro. E o resultado é extraordinário – como ele mistura características claramente vienenses com a aparentemente simples polifonia vocal colonial brasileira. Obviamente que as semelhanças com o **Réquiem** de Mozart são o que mais chamam atenção à primeira audição.

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

Figura 32 – Trecho de **Réquiem**, de José Maurício, publicado em 1816

Requiem in d

Introitus

José Maurício
1767 – 1830

LARGHETTO SOSTENUTO

Flauto 1,2

Clarineto 1
B

Clarineto 2
B

Fagotto 1,2

Corno 1,2
F

Trompani
A

Violino
Primo

Violino
Secundo

Viola
Primo

Viola
Secundo

Violoncello,
Trombasso

Requiem æ - ter - nam

Requi-em æ - ter - nam

Requi-em æ - ter - nam

Re - - qui-em æ - ter - nam

vic. *+Cb*

Fonte: GARCIA, 1994, p. 1.

Figura 33 - Réquiem de Mozart, primeira edição de 1791

Requiem

Adagio

The image shows a page of a musical score for Mozart's Requiem. The title 'Requiem' is centered at the top, with 'Adagio' written below it. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and voices. From top to bottom, the staves are: Corni di Bassetto in F, Fagotti, Trombe in D, Timpani in D.A., Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello Basso ed Organo. The music is in G minor and 4/4 time. The first few measures show the beginning of the piece, with dynamics like 'p' (piano) and 'SOLO' markings. The bottom of the page has the tempo 'Adagio' written again.

Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

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

elementos mais importantes, e eliminar outros menos importantes, mantendo os elementos rítmico-melódicos essenciais tornando a frase mais curta (SCHÖNBERG, 1990)²².

Figura 34 - Frase musical de **Réquiem** de Mozart



Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

Figura 35 - Frase musical de **Réquiem** de Jose Maurício



Fonte: GARCIA, 1994, p.:1.

José Maurício passa 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 37). Em seguida continua o tema na linha superior, no clarinete em si – figura 35 – onde ele mistura elementos rítmicos e melódicos do tema de Mozart (figura 33, compassos 4 e 5), ainda que levemente alterados.

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

Figura 36 - Linha dos baixos no coro no **Requiém** de Mozart



Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

Figura 37 - 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

²² Primeira edição publicada em 1948.

no IV grau – Sol menor, terminando na Dominante da tonalidade, Lá maior com sétima menor (figura 32, 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 33) 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 talvez fosse a Dominante da Dominante de Ré menor. A obra de Mozart, no entanto, leva dois compassos a mais, ou seja, somente no sexto compasso chega ao Mi maior com sétima menor, indicando mais uma vez uma progressão harmônica mais lenta em relação à do padre, devido à condensação do tema do clarinete. Esse tema, por sinal, norteará todo o Introitus de José Maurício, sempre abrindo novas seções.

O VII grau alterado com sétima diminuta (dó #), aparece em Mozart no compasso seguinte, compasso 7, com a quinta invertida no baixo (figura 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 32, compasso 2, último tempo) – sem a presença do lá seria, como em Mozart, um dó# diminuto, embora sem a sétima.

Figura 38 - Trecho do Réquiem de Mozart.

Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

Figura 39 – Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

The image shows a musical score for a passage from the Requiem of 1816 by José Maurício. The score is written for Flute 1 (Fl 1) and Flute 2 (Fl 2), strings, and vocal parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The passage starts at measure 5 and ends at measure 7. The vocal parts sing "e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce". The score includes dynamic markings such as "p" and "cresc.".

Fonte: GARCIA, 1994, p. 2.

O padre, em seguida, antecipa a entrada do mi bemol na partitura – página 5, compasso 6, figura 39 –, 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 40 – invés 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 40 – Trecho do **Réquiem** de Mozart.

The image shows a musical score for Mozart's Requiem, measures 16-19. The score is written for voice and piano. The lyrics are: "et lux per-pe-tu-a lu-ce-at, lu-ce-at e-is!". The score includes markings for "Vcl. Bassi" and "senza Org.". The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score is numbered 16 at the beginning and 31 at the end of the system.

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 40, 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 colocado por Mozart.

Figura 41 - Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

The image displays a page of a musical score for a Requiem by José Maurício. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts and instrumental accompaniment. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with lyrics in Latin. The instrumental parts include Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Violas I and II (Vla. I, Vla. II), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Redobles (Red.). The score features various dynamic markings such as *cresc*, *f*, and *p*. The lyrics for the vocal parts are: "ne et lux per-pe - tu-a lu-co - at e - is, et lux per-pe - tu-a lu-ce - at e -".

Fonte: GARCIA, 2017, p. 2.

Nesta outra edição do Réquiem de José Maurício – figura 41 – vê-se como era à frente de seu tempo o padre músico: perceba como no compasso 2 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*. A indecisão entre as tonalidades maiores e menores, que permeiam toda a obra, talvez remetam a própria transitoriedade da vida terrena – e que estamos em um tênue fio que pode nos conduzir à eternidade.

Provavelmente os negros do século XVIII e XIX no Brasil estivessem mais próximos da fronteira entre a vida e a morte: era muito fácil transpor o véu que separava os dois mundos – bastava nascer preto. Ser híbrido entre a Europa, a África e a América, foi rejeitado pelos três continentes, constituindo talvez a raça mais indecisa e hesitante do planeta, e a etnia que, até hoje, é a maior vítima de homicídio no Brasil²³.

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.

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.

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

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:

augmentaram-lhe no entanto os desgostos e as lutas com a chegada, ao Rio de Janeiro, do celebre Marcos Portugal em 1811 [...]. as innumeradas 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´rora 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 atribuem seu isolamento e decadência fruto direto de sua competição com Marcos Portugal – competição que o padre não parece, entrementes, ter cultivado, mantendo sua lendária áurea pacífica e tranquila. Diégues Jr., por exemplo, num periódico de 1930 corrobora essa ideia, ao pontuar que José Maurício, “pela superioridade de seu talento, [...] sofreu 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, não seria o **Réquiem** de 1816, de certa forma, uma missa fúnebre à sua própria sina e desventura, que se concretizariam na morte na penúria, 14 anos depois?

4.4 A modinha como expressão nacional do século XIX: desmistificando a aura de gênio do padre José Maurício Nunes Garcia

O culto ao chamado “gênio romântico” nas artes foi um impulso tomado a partir do Iluminismo, com a ascensão da burguesia e conseqüente decadência da Aristocracia e da Monarquia, na Europa Ocidental dos séculos XVII e XVIII. Amparados pelo embasamento científico empírico e com o baluarte da razão, os então denominados iluministas eram intelectuais a serviço da propagação dos ideais que levariam à Revolução Francesa (1789-1799), que destituiria a Monarquia Absolutista da França – carregando, em seguida, diversas outras monarquias absolutistas europeias. O pensamento iluminista, ilustrado e racional que dominou esses teóricos setecentistas e oitocentistas, no entanto, não considerava a totalidade dos fenômenos culturais, interpretando muitas vezes a cultura e a própria arte como tendências ou movimentos isolados e individuais. Como salienta Márcio Suzuki (1998, p .63):

Privados da perspectiva do todo e, por isso, condenados a um pensamento especializado e maquinal, é assim que os pensadores iluministas concebem o coroamento daquilo que chamam de cultura, como se a formação da humanidade significasse hipertrofia da racionalidade e incremento das habilidades mecânicas.

Essa contextualização permitiria que fosse traçado o perfil do gênio romântico nas artes – solitário e psicologicamente conturbado, condenado e vitimizado pela elite econômica e intelectual de seu país. A figura do gênio incompreendido talvez nunca tenha tomado proporções como com o que vimos com a mítica imagem disseminada do compositor alemão Ludwig Van Beethoven, de que já tratei anteriormente. Isolado do meio em que nasceu, da sociedade e de sua própria cultura, o gênio era alçado ao patamar invicto de glória inatingível que nada devia ao seu povo ou à sua nação.

Atrelada inicialmente ao estigma do gênio romântico, a cultura foi, aos poucos, transmutando-se com o passar dos séculos, e a perspectiva solitária do artista genial foi cedendo à valorização de outros protótipos culturais, e mesmo a produção romântica do século XIX passou a ser inserida dentro de seu contexto sócio-histórico, antropológico e cultural.

Desde formas avançadas de nacionalismo e de concepções românticas de gênio criativo, até os estudos sobre as relações intrínsecas nos séculos XX e XXI, entre a cultura de massas, a economia e a política, as definições de cultura tem se ampliado significativamente. (Glaser, 2011, p. 23-4).

Essas definições e as metodologias para se estudar a cultura ganharam nova problemática a partir do final do século XIX, quando começaram a despontar pesquisas que buscavam unir a etnologia e a musicologia. Particularmente na Alemanha e nos EUA, esses incipientes estudos – nas décadas de 1880 e 1890, segundo Alan Merriam (1964), pareciam ter encontrado uma fusão satisfatória entre as duas áreas do conhecimento. A etnomusicologia, como a antropologia enquanto método, objetivava transferir o foco das investigações musicológicas, da música como fenômeno isolado para o estudo do som musical em sua forma holística – como produto da humanidade em primeiro lugar. Sobre a etnomusicologia, escrevia Alan Merriam (1964, p. 3, tradução minha):

Esta natureza híbrida da área é marcada por sua literatura, onde enquanto alguns acadêmicos escrevem tecnicamente sobre a estrutura do som musical como um sistema em si mesmo, outros (etnomusicólogos) escolhem tratar a música como uma parte funcional da cultura humana e como uma parte integrante de um todo maior²⁴.

24 No original: “*This dual nature of the field is marked by its literature, for where one scholar writes technically upon the structure of music sound as a system in itself, another chooses to treat music as a functioning part of human culture and as an integral part of a wider whole*”.

Esse ponto de vista passou a ser abordado em diferentes pesquisas etnomusicológicas. Concebida inicialmente como uma área que estudaria a música periférica, a não-ocidental, a folclórica e a popular urbana e rural, gradualmente começou a ser empregada para toda e qualquer investigação sobre a música inserida em seu contexto social, político, cultural e histórico, conforme John Blacking (1973) em *How musical is man*.

No Brasil viria a despontar, ainda que de forma incipiente, no pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), um dos principais articuladores do movimento modernista. Em **Ensaio sobre a música brasileira**, de 1928, por exemplo, defendia o valor de uma arte coletiva, oposta ao diletantismo obscurantista que verificara na música de concerto de então. Segundo o autor, “os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos” (Andrade, 2006a, p. 15). Ainda que em seguida Andrade se posicione a favor da formação de espécies de gênios brasileiros, aqui já verifica-se uma tendência a procurar a música coletiva, estruturada em conjunto, a música oral, passada de gerações a gerações, em detrimento da imagem consagrada do gênio romanesco atormentado.

As correntes ulteriores da musicologia trariam luz ao aspecto metodológico da área: tomavam-se emprestados à antropologia os métodos, entre eles a própria pesquisa de campo. Através dela seria possível anotar, transcrever a música e travar contato com as culturas pesquisadas, método que é comumente empregado na antropologia (PINTO, 2001, p. 250).

Esse enfoque, portanto, trouxe à etnomusicologia o experimento empírico da pesquisa de campo, e ao investigar as culturas locais, periféricas, folclóricas e populares tradicionais, foi, aos poucos, formando os materiais que concernem ao estabelecimento de um vasto campo de dados armazenado – cantigas, lendas, modinhas, fados, xaxados, xotes, aboios, cocos, emboladas, maxixes e o próprio samba. Esse amplo espectro cultural provou que a arte não é premissa exclusiva do gênio, todavia uma soma secular de diversos estilos amalgamados, anonimamente, que redundaram na arquitetura musical conforme se vê na atualidade.

No Brasil, particularmente, esboçou-se um cenário em que, além de a cultura do gênio na arte ter norteado os discursos promulgados por uma elite internacionalizada, havia (e ainda há) a questão dos conflitos raciais que permearam e potencializaram a luta de classes dentro da sociedade. Após a abolição, principalmente, em 1888, quando viu-se o enorme contingente de escravizados alforriados formar uma massa abissal de desempregados, agravada pela importação de mão de obra europeia, é que a desigualdade racial tornou-se mais que evidente, coloca Marc Hertzman (2013).

Paralelamente ao desejo nacionalista de erigir gênios como símbolos do poderio pátrio, forjou-se uma espécie de embranquecimento gradual populacional – de que já tratei em nos capítulos anteriores.

O gênio deveria, portanto, além de ser incompreendido, ter morrido na miséria e solitário, preferencialmente branco, ou, no mínimo, “pardo”, “mestiço” ou, como se dizia à época, “mulato”. É quando chegamos, efetivamente, na figura do padre José Maurício Nunes Garcia.

Como argumenta Antônio Campos, a respeito da idealização promulgada pelos historiadores e críticos de música sobre personalidades artísticas do século XIX:

A biografia de artistas sob o romantismo segue um roteiro pré-estabelecido e bastante disseminado: o biografado-herói, a quem é concedido o dom da genialidade, é posto em confronto com o rival-vilão, que movido pela inveja, emprega o seu tempo com ardis para embargar-lhe o reconhecimento artístico. Em consequência dessas ações, dificuldades materiais atingem o herói, que eventualmente morre em estado de miséria. Apesar de trágico, o desfecho da trama satisfaz o senso de justiça do leitor: o vilão amarga o sofrimento com o desdém do público e o gradual esquecimento do seu trabalho, e o gênio é eternizado pela própria obra. (CAMPOS, 2016).

Aqui, proponho, portanto, uma reflexão acerca da suposta genialidade de José Maurício, alardeada por teóricos da musicologia desde Manoel de Araujo Porto-Alegre. Essa genialidade não teria sido, também, fruto de seu meio – no caso a cidade do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX – e não foi bastante propulsionada pela vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808?

A genialidade, como em Beethoven e outros exemplos clássicos, não traduz, na verdade, uma cooperação coletiva secular de determinada sociedade, cuja cultura finda por aglutinar-se em uma prática musical que um compositor como José Maurício Nunes Garcia provavelmente soube aproveitar – mas por isso não está localizado solitariamente dentro dela? A seguir começo a arguição a respeito das perguntas acima propostas e o desenvolvimento e síntese de suas possíveis respostas.

O cenário é o Rio de Janeiro em fins do século XVIII e princípios do século XIX. A escravidão, longe de se extinguir, está em franca ascensão – segundo um documento de época, a então capital do Brasil importava de 20 a 30.000 africanos por ano, sendo todos vendidos na própria cidade e arredores dela (SCHLICHTHORST, 1943, p. 129).

Ao contrário da boa relação entre portugueses e negro escravizado que se tencionou projetar, desde o transporte da África para a América do Sul mostrava-se, senão um descuido, um quadro grave de degeneração humana:

Por mais cuidado que se tenha no tratamento dos negros durante a travessia do oceano, êles chegam ao Rio de Janeiro aparentemente em petição de miséria, todos magros e quasi sem excepção acometidos duma espécie de sarna, que lhes cobre a pele com escamas branquicentas e torna sua côr preta e lustrosa, em cinzenta suja (SCHLICHTHORST, 1943, p.130).

Desse meio onde a escravidão tomava ainda a maioria dos homens, e onde o tráfico negreiro da África ainda tardaria a cessar sua mercantil atividade transoceânica – o tráfico seria, efetivamente, proibido, a partir de 1850 somente (SANTOS, 2018).

A estratificação social do Rio de Janeiro de então era em sua totalidade alicerçada nas relações escravagistas – quem era proprietário de escravizados era quem regia os meandros e trâmites de toda a estrutura socioeconômica, e os demais ou eram negros alforriados, ou escravizados, ou homens livres. Esta última casta era extremamente incipiente e subdesenvolvida, e seria alçada ao lugar de pequena burguesia a partir de meados do século XIX, e, principalmente, a partir da abolição da escravidão, em 1888 (SOARES, 2007, p. 85).

Conforme narra Sérgio Buarque de Holanda, o Rio de Janeiro ainda no século XVIII, segundo uma carta do conde de Cunha, primeiro vice-rei do Brasil, ao rei de Portugal, seria “[...] só habitado de oficiais mecânicos, pescadores, marinheiros, mulatos, pretos boçais e nus, e alguns homens de negócio, dos quais muito poucos podem ter esse nome, sem haver quem pudesse servir de vereador.” (HOLANDA, 2016, p. 108).

Recém-alforriado, ou já nascido livre, o negro situava-se então em um estrato social à parte. Rejeitado pelos comerciantes brancos que, mesmo a partir da proibição do tráfico, recusavam-se a admitir um empregado que teria tido qualquer relação com a escravidão – mesmo que fosse por longínqua ascendência, e alijado de sua própria raça por aqueles que se auto denominavam “pardos” ou “mulatos”, ou seja, mais próximos do caucasiano, teve que, como eles, disfarçar sua negritude ou escondê-la. Segundo Ana Flávia Magalhães Pinto (2018, p.148):

Num cenário em que aumentava o número de pretos e pardos livres e libertos, os significados atribuídos aos traços físicos dos indivíduos tinham tanta importância que uma saída emergencial seria tentar dissimular o óbvio, ou pelo menos agir como que suavizando a importância dos significados atribuídos à cor da pele e a outros traços fenotípicos. A tensão vivida nesse jogo de “me veja mas não me enxergue” me parece, justamente, a chave para entender as múltiplas tentativas de saída individual empreendidas pelas pessoas aqui observadas.

Referindo-se a Joaquim Maria Machado de Assis, provavelmente o maior escritor em prosa do Brasil, Luís Gama (1830-1882), escritor e patrono da abolição da escravidão brasileira, e José do Patrocínio (1853-1905), também abolicionista, jornalista e escritor, a autora almeja traçar o perfil dessas personalidades como que destoantes da ignomínia a que eram lançados, praticamente, todos os escravizados libertos no seio de uma sociedade que contava apenas com duas castas sociais: escravizados e seus proprietários.

Dessa mesma ordem de personalidade teria pertencido o padre José Maurício Nunes Garcia. Mesmo que os musicólogos tenham descrito sua trajetória de gênio de maneira exagerada, há de se convir que representou, sem dúvida, um marco na música brasileira sem precedentes até então. Luiz Heitor, por exemplo, que em **Música e músicos do Brasil** (1950) tece comentários sobre o compositor que ostentam, quiçá, laivos de embranquecimento estrutural como o seguinte: “José Maurício ainda continua na sombra” (HEITOR, 1950, p. 101).

A associação do padre com a sombra e a obscuridade são recorrentes na musicologia brasileira, conforme demonstrei em meu trabalho anterior (VACCARI, 2020). Ao dotá-lo de características físicas ou psicológicas que remetem ao escuro ou ao negro – sempre com um tom pejorativo negativo – parecem querer ocultar a negritude de José Maurício. O mesmo acontece na seguinte passagem, em que Heitor argumenta serem necessários esforços de “[...] clara e admirável energia essa instrução dada a um menino pobre e de côr, precisamos lançar os olhos sôbre o meio em que vivem nossos personagens.” (HEITOR, 1950, p. 110).

A clareza atrelada à instrução e à energia, contrapõe-se ao menino “pobre e de cor”. No entanto Heitor, em certos fragmentos, parece retratar fielmente a Corte Portuguesa instalada no Brasil a partir de 1808, seu desgosto por tudo que é brasileiro (HEITOR, 1950, p. 118). Nesse ambiente hostil ao que seria nacional, com o acréscimo de ser ele mesmo um negro, ou seja, ter raízes ancestrais em outro continente, José Maurício talvez tenha abarcado as contradições mais inerentes ao que significa ser brasileiro: receber o opróbrio do desprezo estrangeiro, sentindo-se como que “desterrado em sua própria terra” (HOLANDA, 2016, p. 35).

Antes de ter, portanto, seu lugar assegurado como um dos grandes compositores brasileiros, o padre José Maurício representaria, de acordo com este raciocínio, o perfeito símbolo do seu estrato social: procurando validar-se e afirmar-se através de sua individualidade, por ter sido hostilizado pelo seu meio, teria reunido em si qualidades de seus

ascendentes diretos e indiretos. Possui, desse modo, um significado social genuinamente grande, que transborda a aura da mitologia de gênio que morreu na miséria – não seria ele, na verdade, fruto de uma sociedade extremamente dividida, a quem exerceu profunda resistência, e representante autêntico de uma minoria na Corte lisboeta infiltrada no Rio de Janeiro?

4.5 O padre José Maurício e sua simbologia: a brasilidade da *Modinha*

A sua tão promulgada genialidade teria consistido, porém, em um incrível talento para consubstanciar estilos e, em todos eles, na missa e na música para cravo, imprimir um caráter brasileiro inconfundível – por meio do gênero da **Modinha**. Na obra **Música do Brasil**, de 1967, Eurico Nogueira França já daria a pista do que significaria o estilo modinheiro do padre:

[...] com todos os seus resquícios, não raro, de linha melódica de ópera italiana, a dar um certo sobressalto profano às árias sacras, a música de José Maurício tende, às vezes, a se naturalizar por um caminho inesperado: o da modinha: certas inflexões, certo dengo, certa ternura nossa a impregnam, a modificam, a transfiguram, e antecipam a transformação modinheira que a expressividade melódica italiana veio sofrer no Brasil. (FRANÇA, 1967, p. 56).

A derivação antropológica e cultural que redundou na modinha, estilo híbrido lusitano e dos trópicos – conforme já argumentei anteriormente, deixa entrever que o gênero possui um singular poder de síntese musical, traduzida na sua própria história.

Tendo o dom de aglutinar estilos, escolas e castas sociais distintas, reinaria com exclusividade na época do Brasil Colônia. A modinha era a favorita tanto do menestrel urbano, do negro que fazia serenata acompanhado ao violão ou viola de arame – instrumento do padre José Maurício Nunes Garcia – como dos salões dos senhores de escravizados, onde a senhora branca dedilhava ao piano as modinhas então em voga. Prática herdada de Portugal, onde constantemente vemos descrito, num romance ou folhetim do século XIX, o momento em que a jovem sinhá se põe a cantar uma canção de caráter modinheiro, como a passagem a seguir, de **O primo Basílio**, cuja primeira publicação data de 1878, do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900).

Luísa, lisboeta da ascendente burguesia, passa o dia a ler folhetins, romances e novelas de cunho romântico. Quando seu marido Jorge necessita viajar a trabalho, exaspera-se na solidão da alcova de mulher rica e bem tratada, e o acaso traz à capital seu primo Basílio, que

morava há anos em Paris e a seduz com seus trejeitos e ares de janota. A trama termina em tragédia já que suas cartas com o primo amante são descobertas e sequestradas pela empregada, Juliana, o primo nega a lhe dar auxílio e foge para a França, e na volta do marido Luísa morre numa febre psicossomática. No trecho a seguir, ainda no princípio do romance, Basílio canta uma modinha para Luísa e outros personagens:

Basílio riu. Uma vez que tinha sucesso, então ia dizer-lhes uma modinha brasileira da Bahia. Sentou-se ao piano, e depois de ter preludiado uma melodia muito balançada de um embalado tropical, cantou: *Sou negrinha, mas meu peito/ sente mais que um peito branco. [...] Era a história de uma “negrinha” nascida na roça, e que contava, com lirismos de almanaque, a sua paixão por um feitor branco* (QUEIROZ, 1912, p. 126).

Neste excerto vemos pronunciadas as características principais da modinha da época: hibridez, não apenas no quesito de estilo – uma modinha proveniente da Bahia, no Brasil, cantada em um lar de Lisboa – mas também racial. Apesar de, ao menos aparentemente, insinuar uma suposta democracia racial, que só existira nos contos de ficção, a passagem traduz uma história bastante comum no século do romantismo: modinhas trazidas de classes sociais mais baixas executadas nos salões e salas de jantar burgueses.

A questão racial mencionada acima é a mesma que permeia a trajetória do padre José Maurício Nunes Garcia – Cleofe Person de Mattos afirma que a ascendência do músico era formada por eventuais relações entre brancos e negras escravizadas ou alforriadas. Seus pais, Vitória Maria da Cruz, e Apolinário Nunes Garcia, são descritos, na sua certidão de casamento de 1762, ambos como “pardos forros” (MATTOS, 1997, p. 17-8).

Os avós do padre estão denominados, no mesmo documento, na parte paterna “Anna Correa do Desterro Crioula da Guiné e de Pai incognito”, e na materna “Joana Glz, crioula e de pay incognito” (MATTOS, 1997, p. 17-8).

Dessa forma ambos os avôs incógnitos podem ter sido, ocasionalmente, brancos. A discussão colocada aqui é que tendo em sua linha genealógica elementos brancos ou não, ele deve ser considerado negro. A suposta parcela branca não deve alienar seus traços e sua ancestralidade africana, mesmo porque o estereótipo do “mulato” – “cor de mula” – já há muito não tem sido utilizado cientificamente, e o termo “pardo” por vezes pode soar de forma eufemística. Em a **História do negro no Brasil**, argumenta-se que os termos “[...] moreno, escuro, cafuzo ou qualquer outro eufemismo [é] usado para dissimular a cor.” (BRASIL, 2004, p. 386).

A própria origem da modinha, entretanto, embora ainda desperte controvérsias, é, fundamentalmente, negra. Em **A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos**, Edilson de Lima pontua que:

A modinha e o lundu são dois gêneros musicais que têm acompanhado a história da música luso-brasileira, já há mais de dois séculos. Gêneros abordados por músicos de renome, tais como Marcos Portugal (1762-1830), Antonio Leal Moreira (1758-1819), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) [...] tornaram-se veículos da expressividade da época, difundindo-se rapidamente em todas as classes sociais, sem distinção, antes mesmo do alvorecer do século XIX (LIMA, 2010, p. 10).

De fato, se remontarmos ao despontar da modinha, geralmente chegaremos ao nome do músico negro brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) – senão responsável pelo efetivo nascimento do gênero, de cunho popular-tradicional, pelo menos o grande difusor da modinha em Portugal. Seu maior biógrafo, José Ramos Tinhorão, no entanto não exime-se de alcunhá-lo eufemisticamente como “pardo” (TINHORÃO, 2004, p. 11).

A imagem que acompanha o livro, que o musicólogo supõe ser a única disponível de Caldas Barbosa, mostra antes mais um retrato embranquecido, onde não vemos nem ao menos um traço sequer de negritude.

Figura 42 - Domingos Caldas Barbosa: embranquecido?



Fonte: TINHORÃO, 2004, p. 10.

O primeiro volume do **Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo**, publicado, inicialmente, em 1792 em Lisboa – o último seria em 1796, cuja inscrição na capa versa que: “No primeiro dia e Quinze de cada Mez, sahirá huma Modinha nova”

(ALBUQUERQUE, 1996, p. 1), traz no cerne a síntese do que seria a modinha à época. Nele vemos 24 modinhas, portuguesas e brasileiras, onde há que se estabelecer um critério padrão de composição: quanto ao texto todas empregam poemas de amor/desilusão ou abandono do (a) bem amado (a).

Quanto à música, vemos a abundância do uso de figuras quiálteras, principalmente tercinas, no acompanhamento do cravo da mão direita, enquanto a esquerda reproduz um baixo quase sempre em cadência I – V- I ou I – IV – V – I.

Figura 43- Modinha *À sombra daquela faia*, de Antônio Galassi (1750-1795), Mestre de Capela da Sé de Braga, Portugal



Fonte: ALBUQUERQUE, 1996, p. 34.

Há uma certa tendência à preferência pela tonalidade de Sol maior e Fá maior. O estilo desta modinha portuguesa é similar ao de muitas outras, mesmo brasileiras: além do acompanhamento, a ornamentação excessiva das vozes em dueto – repare as apoiaturas e os melismas.

Francisco Domingos Milcent (1765-1797), foi o editor do **Jornal de Modinhas**, que, aparentemente, findou devido a sua morte. Uma edição póstuma de 1820 reunia todos os volumes com todas as modinhas publicadas. Dali pode-se auferir que:

- As tonalidades favoritas são: Sol maior (13 modinhas), Fá maior (6 modinhas), Mi bemol maior e Si bemol maior (12, sendo 6 de cada), Lá menor (3), Dó maior (3), Lá maior (2), entre outras que não contaram mais que uma das 7 modinhas restantes cada.
- Quanto às fórmulas de compasso temos o seguinte: 2/4 (17), 6/8 (10), 3/4 (9), 2/2 (6), 3/8 (4).

O estilo dessas modinhas é caracteristicamente bem virtuoso no que compete às vozes solistas, e o acompanhamento ao cravo sempre homofônico, pouco imitativo, utilizando a figuração tercinada comum ao **Baixo de Alberti**, nome que deriva do italiano Domenico

Alberti (1710-1740), e que consiste em tocar as notas do acorde uma a uma, frequentemente com a repetição de algumas delas.

Figura 44 – Modinha **Cuidados tristes** de Marcos Antônio – pseudônimo de Marcos Portugal (1762-1830) – uso do **Baixo de Alberti**

The image shows a page of a musical score, page 29, titled "Estrilho" in the top left corner. The score is for a piece called "Cuidados tristes" by Marcos Antônio. It features a vocal line and a basso continuo line. The basso continuo line is characterized by a repetitive eighth-note pattern, known as the Baixo de Alberti. The lyrics are: "quem porq' se ella nos percebe se vos chega a perceber se vos chega a perceber não hade porq' sois meus não vos hade receber não vos hade receber rep. ce ber rep. ce ber". The score includes dynamic markings such as "rinf." and "F P".

Fonte: MILCENT, 1820, p. 29.

Contemporâneo de José Maurício, Marcos Portugal veio ao Brasil em 1811, sendo empossado Mestre da Capela Real assim que chegou. Segundo André Cardoso, “sua nomeação causou considerável decréscimo na atuação de padre José Maurício como mestre-de-capela.” (CARDOSO, 2008, p. 98).

Para Cardoso, o rei provavelmente preferia as peças do português, porque representariam melhor o jeito de se compor na Europa à época. No entanto, ao analisarmos esta modinha acima, vemos exatamente um protótipo modinheiro de seu tempo: exceto a tonalidade, das mais incomuns no gênero – a primeira parte em Lá menor, a segunda modulando para Lá maior – a figuração rítmica do acompanhamento está quase todo composto por **Baixo de Alberti**, alternado com uma escrita acordal homofônica. A escrita vocal, recheada de notas longas sustentadas e apoiaturas, nos lembra o intrincado virtuosismo dos castrati italianos.

Mário de Andrade, em seu volume **Modinhas imperiais** (1930), no entanto procura desmistificar a procedência burguesa do gênero, atribuindo-lhe feições populares e “vagos apêlos raciais” (ANDRADE, 1980, p. 5), e pontua o caráter tradicional da modinha, segundo ele com “versos a maioria das vezes anônimos, e, si de autores com nome impresso, tão polpudos de mediocridade que mais os valorisaria o mistério do anonimato” (ANDRADE, 1980, p. 6).

Parece desejar atestar, dessa forma, o poder sintético da modinha em traduzir elementos populares, de modo a unificá-los em um conteúdo artístico próprio. Dado seu grande anonimato, teria uma força de tradição oral que poucos gêneros nacionais tiveram no Brasil Colônia – lembrando que a Modinha e o Lundu são considerados os gêneros precursores da música nacional, afirma Paulo Castagna (apud STROETER, MORI, 2020).

Ao colorir a música sacra com acentos de modinha, José Maurício teria condensado a música brasileira e a europeia, misturando matizes que redundariam em obras com simbolismo nacional inconfundível, coloca o autor.

O que definiria essa simbologia seria, por exemplo, vários elementos utilizados pelo compositor em suas modinhas. Das que ficaram à posteridade, a saber, **Beijo a mão que me condena**, **Marília si me não amas**, **não me diga a verdade**, **No momento da partida**, e **Estas lágrimas sentidas**, temos as seguintes tonalidades, respectivamente: Fá maior, Ré menor, Si bemol maior e Lá menor. Ou seja, são tonalidades entre as mais utilizadas da compilação do **Jornal de modinhas** – como pode-se verificar na página 12 da referida publicação – mesmo Lá menor, que aparece somente em três delas, no entanto aparece uma vez nas **Modinhas Imperiais** de Mário de Andrade e Ré menor, que é a tonalidade de apenas uma delas, neste último é a tonalidade de três delas – Andrade (1930). A título de comparação, peguemos um exemplo de modinha popular-tradicional abordado por Ermelinda Paz:

Figura 45- Modinha **Sonhos, quimeras**. Material folclórico

So - nhos, qui - me - ras que a - li - men - tei um di - a. —
 Já na - da e - xis - te; ————— bem cru - el vi - são!
 Ho - je a des - cren - ça ————— in - va - diu mi - nha al - ma —————
 — Eis o que res - ta ————— da fa - tal pai - xão.

Fonte: PAZ, 2010, p. 109.

Aqui a tonalidade de Ré Menor, a mesma empregada por José Maurício em “Marília si me não amas...”, aparece com uma pequena passagem por Ré Maior – compasso 6 – e a nota sensível, no caso dó #, surge como afirmadora da tonalidade.

Repare que a mesma tonalidade e desenho melódico similar são encontrados na modinha “Escuta, formosa Marcia...”, recolhida por Mário de Andrade:

Figura 46 - Modinha **Escuta, formosa Marcia**

Devagar.
 Es - cu - ta for - mo - sa Mar - cia tris - tes ais do teu pas - tor

Fonte: ANDRADE, 1980, p. 21.

A melodia de ambas as modinhas tem a nota fá natural como ponto culminante, além de utilizarem a mesma tessitura vocal – ré 3 a fá 4. Isto denota que esse arquétipo melódico

parecia ser uma constante na construção estrutural modinheira do século XIX. A mesma semelhança pode ser vista na modinha **Marília, si me não amas**, de José Maurício:

Figura 48 – Modinha **Marília si me não me amas, não me diga a verdade**, de José Maurício Nunes Garcia

The image shows a musical score for the modinha "Marília, si me não me amas, não me diga a verdade" by José Maurício Nunes Garcia. The score is in 2/4 time, marked "Andante". It features a Tenor vocal line and a Piano accompaniment. The lyrics are: "Ma - Di ze / rí - lia, si me não a - mas, não me di - gas a ver - da - de, fin - ge a - / que lon - ge de mim, sen - tes pe - no - sa sau - da - de, dá - me es".

Fonte: CAMPOS, 2017, p. 1.

O protótipo melódico é similar ao das duas anteriores: a polarização da notá fá natural como ponto estratégico, que constitui o elo entre as três modinhas, torna o desenho parecido. Ao cantarolar os três exemplos se tem uma visão mais ampla de como essa sonoridade é similar.

O acompanhamento, como as modinhas presentes no **Jornal de Lisboa**, reflete a tendência em escrever em cadências IV – V – I – compassos 6, 7 e 8. A mão direita, por sua vez, após um curto tema imitativo de introdução, obedece o padrão consagrado de composição sobre o Baixo de Alberti – nos mesmos compassos.

A similitude melódica destas modinhas, nos assume auferir que, provavelmente, havia muitas outras escritas da mesma forma. No próprio **Jornal de modinhas**, o único espécime escrito na tonalidade de Ré Menor é a modinha **Se tem outra a quem adora**, de José Palomino (1755-1810), compositor espanhol que residiu algum tempo em Lisboa. A composição também possui a mesma tessitura vocal, com enfoque no fá natural agudo da voz superior:

Figura 51 - Moda Se tem outra a quem adora

The image shows a musical score for a Brazilian modinha. It is titled "Moda Brasileira del Sig. JOSE PALOMINO." and is in 4/4 time, marked "ANDANTE". The score is written for voice and piano. The lyrics are: "Se tem ou tra a quem a do ra se tem / Se tem ou tra a quem a do ra se tem / ou tra a quem a do ra re ga lesse meu Se / ou tra a quem a do ra re ga lesse meu Se". The piano part includes a "Piu Mott" section. The score is numbered "10" in the top left corner.

Fonte: MILCENT, 1820, p. 10.

A frase que começa com “se tem outra”, na voz de soprano foi escrita nas notas ré, mi e fá, que caracteriza, além da modinha mauriciana, várias outras da mesma época, como pudemos perceber. A Seção B principia e utiliza como estrutura básica também o **Baixo de Alberti** – a partir do compasso 5.

Observe como os exemplos acima expostos trabalham com o mesmo motivo – ainda que com ritmos distintos, em torno de ré, mi e fá natural – o que pode enfatizar que era uma prática comum da modinha popular que ressoou nos salões burgueses da mesma forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese procurou englobar e arregimentar os pensamentos de quão foi deliberado o clareamento de personalidades negras no Brasil, como o próprio compositor José Maurício Nunes Garcia, com a finalidade única de deixá-lo mais próximo aos brancos e conferir-lhe maior “humanidade” e dignidade – o que era vedado ao negro.

Com essa hipótese elaborou-se a seguinte tese: José Maurício Nunes Garcia, compositor erudito brasileiro colonial, teria sido embranquecido pela história com o propósito de torná-lo mais europeu, o que é, além do mais, plenamente visível em sua obra, quase toda baseada e influenciada pelos compositores germânicos Mozart e Haydn. Natural que fosse assim, pois, quando se constata que embora houvesse grande contingente de negros “mestiços” empenhados na produção da música colonial brasileira, pouco ou absolutamente nada encontra-se de africano nessa produção (LANGE apud REILY, 2013).

Delineia-se o arcabouço da história do padre negro compositor apoiando-se na teoria de “eurocentrismo”, ou hegemonia da Europa no mundo do século XIX, particularmente nas Américas e no Brasil. Utiliza-se, para esse fim, a obra do historiador Sergio Buarque de Holanda que, em **Raízes do Brasil**, de 1936, define a terra brasileira como uma terra de desterrados – no sentido de que é um país com clima tropical e multiétnico que adotou formas de cultura, de civilização importados de uma nação completamente díspar, com hábitos estranhos aos nossos e desprovidos de significação para o nosso povo e nossa cultura. Essa complexa e destoante hibridação nos trópicos redundou na sensação de que os brasileiros, ainda hoje, sentem-se, no próprio solo nacional, como que estrangeiros.

É mister colocar que, mesmo aparentemente apartado de sua ex-colônia, a partir da independência de Portugal, em 1822, o Brasil continuou sofrendo a esmagadora influência hegemônica europeia, menos ibérica que francesa e inglesa, em termos econômicos e culturais. Na música, no entanto, a predominância alternava-se ora pelos germânicos, ora pelos italianos, e a confluência dos dois foi o que, culturalmente, estruturou toda a obra de José Maurício Nunes Garcia (MATTOS, 1997).

Contraditando, portanto, o mito de “democracia racial” propagado pelo sociólogo Gilberto Freyre (2016), propõe-se uma visão em que o Brasil multirracial é, na verdade, um país sectário em que, embora predominante, a raça negra ainda sofre as agruras da desigualdade e da miséria humana. A hegemonia europeia no Brasil do século XIX deu-se

devido a diversos fatores, entre eles o cientificismo que afirmava ser o branco superior no quesito intelectual – conceito que determinou e perpetuou o racismo como algo plenamente natural e até desejável – e o nacionalismo que procurou assentar essas teorias na prática. (HAZAN, 2009). Além da hegemonia europeia em relação ao Brasil, havia, ainda, a grande divisão interna do país que se dava em duas grandes castas: a dos senhores e a dos escravos. Entre elas circulavam alguns tipos que, com raras exceções, conseguiam mobilidade social ascendente – mas, quase impossível um escravo liberto um dia chegar a vestir roupas de algodão.

A pertença à classe proprietária pressupunha, além do elemento racial, o partilhar de um conjunto de valores, estilos e comportamentos moldados à concepção europeia de progresso e civilização. É dentro desse quadro que, durante a maior parte do século XIX, as óperas francesas e italianas, mas sobretudo essas últimas, foram consumidas obsessivamente pelas elites que, assim, se diferenciavam culturalmente das ralés livre e escrava que formavam a maioria da população. (HAZAN, 2009, p. 25).

Portanto mais do que hegemonia europeia, e aliada a ela, sofria a nação brasileira de uma preponderante elite financeira que se identificava antes com a elite e cultura europeias. Ditando as regras do que deveria ser a arte e a cultura em geral, essa elite dominou, durante longos séculos, o pensamento nacional no que tange aos (bons) costumes, à literatura, à música, ao teatro, à dança, à política e à imprensa. No seio dessa sociedade, ainda escravagista, anacrônica e colonial, nasceu José Maurício, na capital do Império, negro e neto de escravizadas.

José Maurício e o “defeito da cor”

José Maurício possuía todos os atributos necessários para a sua ordenação como padre, exceto o do “defeito visível da cor”, como colocam diversos biógrafos seus. Conseguiu a ordenação devido, em parte, a testemunhas que o descreveram como “mulato” (OLIVEIRA, 2008), ou seja, asseguraram que havia nele uma parcela branca – o que poderia eximi-lo do defeito da cor. O desejo de muitos negros e “mulatos” de ascenderem socialmente pela via sacerdotal é corroborado por uma série de exemplos, o que vem reificar a tese de que o vulgo homem de cor da época colonial tinha a seu favor os seguintes instrumentos de promoção social: o sacerdócio, e o casamento com brancos.

Ambos, portanto, dependiam da esfera da Igreja Católica para se consolidarem, o que a coloca como praticamente o único meio de um negro liberto ascender socialmente no Império. Sob o prisma da simbologia histórica, é provável que homens como José Maurício tenham representado não apenas uma promoção social pessoal, porém também de toda a sua família – que teria investido, de certa forma, e contribuído para a sua ordenação como padre (OLIVEIRA, 2008). Esse processo, destarte, constituiria uma alegoria representativa – no campo do macrocosmo – de diversas famílias que teriam se empenhado em promover tal mobilidade social, formando, na sociedade como um todo, uma pressão que pode ter redundado na Abolição.

O chamado “defeito de cor”, desse modo, não foi um impedimento à sua ordenação, sendo ele, inclusive, tratado até de forma meritocrática por alguns autores antigos como Visconde de Taunay. Para alguns biógrafos, inclusive Person de Mattos (1997), o fato de José Maurício ser negro exerce um certo fascínio – sendo objeto quase fetichista de veneração musicológica por sua procedência pobre e sua cor. O mito feito e refeito, através dos séculos, de um compositor negro humilde que “não pedia nada” e era completamente subordinado aos seus superiores, remonta à ideia binária histórica de que o negro deveria ser ou extremamente obediente ou insubordinado (HOLANDA, 2016). O historiador Sérgio Buarque de Holanda, no entanto, parece, de certa forma tecer um preconceito ao estigmatizar o negro como indolente e causador principal da famigerada “preguiça dos trópicos”. Ele chega ao ponto de afirmar que “a própria criação do mundo teria sido entendida por eles como uma espécie de abandono, um languescimento de Deus”. (HOLANDA, 2016, p. 72). Como avaliar, entretantes, qual povo mais propício ao ócio, já que é o lusitano colonizador também conhecidamente desfrutador da modorra?

O efeito desejado por uma anulação do “defeito” parece ter sido a perpetuação do rígido catolicismo ibérico, instaurado em solo brasileiro, ainda não sem uma violenta resistência que quase lhe logrou os objetivos. Mas é claro, como poderia o europeísmo transplantado adaptar-se à monocultura escravagista em que se davam senão relações contrárias, completamente estranhas às empreendidas em Europa? (RIBEIRO, 1995)

Person de Mattos (1997), a mais importante biógrafa do padre, não consegue especificar, mesmo após profunda pesquisa em fontes primárias e documentação, a ascendência branca de José Maurício. Isso nos coloca novamente a pergunta: não seria ele um negro que, por diversas razões históricas, e devido ao próprio “defeito”, fora embranquecido pelos autores romanescos de folhetim, do século XIX e XX?

A hegemonia do germanismo em José Maurício

É mister notar que, qualquer leigo que ouvir a música de José Maurício, há de considerá-la plenamente europeia, particularmente germânica e italiana – esta em menos proporção, aquela em mais. Assim se dá, paulatinamente, a estruturação de sua obra: em sua primeira fase, que compreende o período do final do século XVIII até a data de 1808, ela é basicamente setecentista, ou seja, influenciada pelos estilos francês e italiano dos anos 1700. A partir de 1808, data da chegada do rei Dom João VI ao Brasil, que se instalará com sua corte na capital Rio de Janeiro, o padre viu-se compelido a assumir outro estilo composicional. Da simplicidade harmônica e singela estruturação de sua fase anterior brotaram novos matizes, oriundos, em grande parte, da ópera italiana, porém ao novo jeito de fazer musical se amalgamaram antigas práticas europeias, como a polifonia e a fuga. Dessa forma, juntamente ao recitativo e as árias de grande virtuosidade vocal, permaneceram em sua obra a ornamentação exagerada do barroco, constituindo José Maurício um compositor que pode abarcar, em uma mesma peça, elementos barrocos, do rococó, do classicismo e da ópera do pré-romantismo e do romantismo rossiniano. Ele é, por consequência, um dos compositores brasileiros, junto a Carlos Gomes, que mais sentiu a hegemonia musical europeia em suas peças. Não há sequer uma característica em seu estilo que possa qualificá-lo de legitimamente brasileiro, a despeito do que muitos musicólogos já afirmaram sobre ele – suas peças são, sim, extremamente europeizadas, e ainda que possuam certas idiossincrasias, podem ser consideradas verdadeiras imitações literais dos compositores italianos e germânicos – vide o seu **Réquiem** de 1816, quase todo inspirado no **Réquiem** de Mozart de 1791 que chega a ser praticamente um plágio.

No entanto, seu valor histórico é inegável – pela primeira vez desde a colonização deu-se a ascensão de um compositor brasileiro, cuja maestria podia ser equiparada a de um europeu como o português Marcos Portugal. A hegemonia do germanismo foi estruturada pela sua admiração pelos gênios austríacos Haydn e Mozart, e não haveria de ser diferente – um compositor negro, neto de escravos, nascido em solo brasileiro, jamais poderia ter sido um Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro nacionalista, da mesma forma que o “mulato” Carlos Gomes tem uma obra quase toda sob a influência hegemônica do Italianismo operístico do século XIX.

Conclusão

Na historiografia musical brasileira, poucos são os que conferem ao compositor José Maurício o lugar que lhe seria devido – ou o idolatram ou o menosprezam. Seus primeiros biógrafos, Manoel de Araujo Porto-Alegre, o Visconde de Taunay e Luiz Heitor, trazem arraigada uma noção deveras romântica do padre, compositor a seu ver “mulato” que, devido a sua cor e origem humildes haveria sofrido cruéis privações sociais e as teria aceitado beneplacitamente.

Mesmo a biógrafa mais completa de José Maurício, no entanto, Cleofe Person de Mattos, embora seja a maior fonte sobre o padre que conhecemos, carece de renovações críticas contemporâneas. Falta-lhe a imparcialidade de poder julgar a obra do compositor sob a ótica de um cientista, e não apenas de um admirador contumaz.

Nenhum dos autores acima tratou da premissa de que José Maurício foi um compositor que atuou sob a égide hegemônica avassaladora do europeísmo de seu tempo – principalmente germanismo e italianismo – que foi determinante para a estruturação de toda a sua obra. Talvez somente Mário de Andrade tenha compreendido o padre em sua totalidade – nem coitado nem gênio e, embora tenha sido o maior compositor colonial brasileiro, não ultrapassou os italianos de seu tempo, o que, “universalmente, era pouco”. (ANDRADE, 2006b, p. 131).

O clareamento de José Maurício, perpetrado e induzido por historiadores e musicólogos provenientes da incipiente academia brasileira, nos séculos XIX e XX, não deixou, no entanto, de vicejar, fortemente, até a contemporaneidade. Em um texto relativamente recente para uma história de mais de 250 anos, Ricardo Bernardes afirma, contundentemente, ter sido o pai do padre “ [...] (segundo registros) de raça branca [...]” (BERNARDES, 2001, p. 42). Porém a questão que se pondera é que registros são esses, que o autor não cita, ou seria mera conjectura para cristalizar a etnia mestiça de José Maurício? Na mesma publicação há a assertiva de que “o tempo de José Maurício à frente da Real Capela é claramente um período de transição estilística entre suas duas práticas” (BERNARDES, 2001, p. 42). Chama a atenção tal assertiva, em vista de que ela aparece em destaque na página do artigo, abaixo de uma foto em que o padre aparece visivelmente clareado. As tais fontes a que Bernardes se refere seriam quais exatamente, já que a própria Cleofe Person de Mattos, em sua biografia, pontua que Apolinário Nunes Garcia, pai do padre, teria sido, segundo a sua certidão do casamento, um “pardo forro”? (MATTOS, 1997, p. 17).

Essa aparente tentativa de clareamento, seja ela consciente ou não, denota uma certa dificuldade da musicologia brasileira com as figuras negras – vide o caso de Carlos Gomes, quase sempre lembrado como compositor “mulato”, mas que também teria sido embranquecido pelas fotos da historiografia. Essas personagens que antecederam o Modernismo em música se ressentiram, quase sem exceção, dessa tendência histórica de clareamento que, parece estar inserida num contexto maior – o contexto de europeísmo ou hegemonia caucasiana do explorador que remonta aos séculos de invasão colonizadora. Longe de ser menos potencializada por meio dos anos, é ela quem domina, ainda, parte da historiografia brasileira – uma historiografia positivista, anacrônica, que apenas estuda figuras musicais nacionais do século XIX, e com um crivo essencialmente descritivo, não se aprofundando em questões antropológicas ou sociais.

O grande mérito do padre José Maurício, no entanto, talvez resida na ascensão que ele representa. O valor pelo qual um escravo era vendido, desde o século XVII até o XIX, aos comboeiros²⁵ girava em torno dos “100\$000, os melhores, a 120\$000” (FREYRE, 1977, p. 14). De acordo com Sombra (1938), no século XIX, sob a regência de Dom João VI, um Tostão de prata valia 100 réis, e seis vinténs de prata, 120 réis.

O padre José Maurício, segundo Azevedo (1861), em 1798 tinha ordenado de 600 réis, valor que, teoricamente, poderia comprar seis escravos por mês, se levadas em conta as informações que Freyre nos fornece. Dadas as devidas proporções, não deixa de ser um salário bastante próspero para um negro neto de escravos, à época. Azevedo (1861, p. 39) ainda reitera: “Por decreto de 26 de Setembro de 1803 foi nomeado inspector da musica da real Capella com o ordenado de 600\$ rs. E foi sempre esse o ordenado que recebeu dos cofres públicos [...]”.

Embora nos pareça realmente um generoso ordenado, não é possível ter a exata dimensão do que seriam, por alto, esses 600 réis hoje. O fato é que Azevedo pondera que, apesar dessa retribuição mensal, o padre sempre viveu muito pobre, a ponto de não conseguir comprar um cravo – sempre obrigado a lecionar com uma viola de cordas de arame.

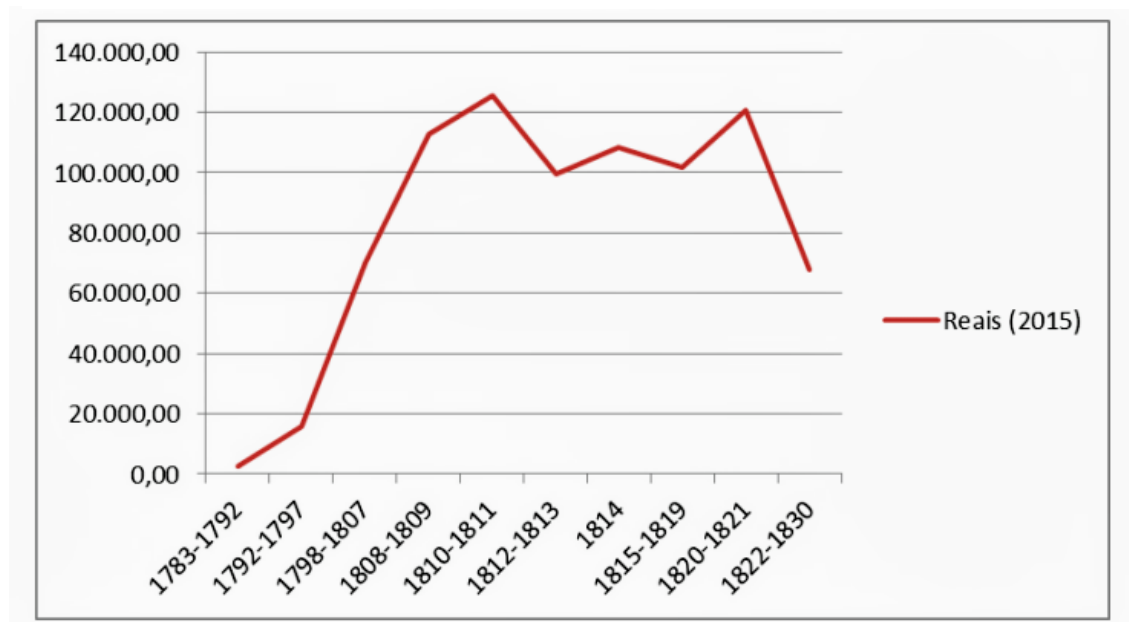
Um estudo da Unicamp aponta que o salário do Sargento Mor Comandante da tropa de linha da Província Ceará em 1820 recebia 300 réis mensais (UNICAMP, 2017). Ou seja, o padre ganhava o equivalente a dois sargentos comandantes – o que, novamente, parece ser

25 Mascates que comerciavam homens negros, cuja técnica de usura consistia em comprá-los a determinados preços e revendê-los, imediatamente, por quase 85% de juros sobre o preço que compravam (FREYRE, 1977).

uma quantia bastante razoável. O mesmo estudo informa, ainda, que em 1821 um exemplar do jornal **Diário do Rio de Janeiro** custava 40 réis. Comparando com o preço dos jornais atuais – o Jornal carioca **O Globo** custa R\$ 4,00, o mesmo preço do paulistano **O Estado de S. Paulo** – calculando a proporção o ordenado de 600 réis do padre seria de aproximadamente R\$ 60,00, ou seja, nada que ofereça bases sólidas reais. No entanto, o fato de que constituía uma quantia o dobro da recebida por um militar graduado e comandante é significativo – e também por ser um valor que poderia, talvez, comprar escravos.

Monteiro (2015) fez um estudo minucioso sobre a renda do padre José Maurício em toda a sua existência – desde a Sé do Rio de Janeiro, em 1783, até a Capela Real e seus outros trabalhos paralelos em outras instituições. Ele estruturou o seguinte quadro, onde se resumem praticamente todos os ganhos do compositor na moeda corrente, o Real, de 2015:

Figura 54 - Rendimentos do padre José Maurício por toda a sua vida



Fonte: MONTEIRO, 2015, p. 8.

Convertendo, aproximadamente, os ganhos do padre, de Réis dos séculos XVIII e XIX, Monteiro conclui que o salário inicial de José Maurício, em 1783, quando este tinha apenas dezessete anos, era de 30\$000 – equivalente, em média, a R\$ 2.648,70 por ano, uma remuneração equivalente a de um jovem aprendiz atualmente (MONTEIRO, 2015).

Como o salário do padre variava muito de ano a ano – dependia também de encomendas externas, como das ordens eclesiásticas – o auge de ganhos ocorreu nos anos de

1810 e 1811, quando era Mestre da Capela Real de Dom João VI. Monteiro calculou em R\$ 125.371,80, ou R\$ 10.447,65 mensais em valores de 2015 (1:420\$000 anuais da época).

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que o padre representou uma rara ascensão dentro de sua etnia e condição social primeira, dentro da história do Brasil Colônia. Deteve o melhor posto para a posição de músico brasileiro, Mestre da Real Capela, impulsionado, obviamente, pela sua ordenação como padre, e todo o aparato da igreja, sem o qual provavelmente não haveria concebido tão grandes feitos.

Ele pode representar, por outro lado, o arquétipo desse país continental, que até a atualidade é subserviente a negócios estranhos aos seus, que se desenvolveu reproduzindo os padrões culturais de outras terras e de outra gente. País que desde a formação não se formou, permanecendo embrionário, abarcando todas as raças e não comportando nenhuma, mostrando como:

uma nação pode constituir-se não para servir a si mesma, mas para atender a interesses alheios. Efetivamente, o Brasil não nasceu como etnia e se estruturou como nação em consequência da soma dos desígnios de seus criadores. Surgiu, ao contrário, como uma espécie de subproduto indesejado e surpreendente de um empreendimento colonial, cujo propósito era produzir açúcar, ouro ou café e, sobretudo, gerar lucros exportáveis. Desse empreendimento [...] resultou ocasionalmente um povo e, mais tarde, uma sociedade nacional (RIBEIRO, 1978, p. 19).

O padre realmente atendeu aos desígnios de sua pátria. “Mestiço”, oscilando entre as raças, agarrou-se ao clero para livrar-se da penúria que, no entretanto, o acompanhou até a morte. Compôs uma vasta obra musical em que atendia apenas aos desejos de seus superiores – daí ser uma obra basicamente homofônica, e com algumas exceções consonante, clara, simples e pouco individualista, como lembra Mário de Andrade.

Passou à história, portanto, antes como o padre negro que empreendeu o enorme feito de ter sido nomeado Mestre da Real Capela, do que pelas composições que legou à mesma. Compositor claramente alinhado ao Classicismo vienense, pouco inovando na estrutura e na forma, a ponto de algumas de suas peças, como a missa de **Réquiem** de 1816, terem uma semelhança quase idêntica a peças de Mozart. Um pároco que teve filhos, que viveu entre os brancos, solícito e conformado, procurando agradar a trupe de uma realza lusa fugida, temerosa de Napoleão, decadente e fétida²⁶.

26 Gilberto Freyre (1977), em *Sobrados e mucambos*, descreve uma corte portuguesa nojenta, cujo rei Dom João VI tinha fama de estar sempre com os dedos lambuzados de comida.

Sua obra assimilou a cultura dominante estrangeira, e ainda que tenha caráter inconfundivelmente nacional (ANDRADE, 2006b) expressa o paradoxismo pessoal de Nunes Garcia: um negro que trabalhava sob o jugo do rei português, e que teve a seu favor a ordenação eclesiástica, a competência equilibrada e a falta de ambição. Curvado a esse rei, beijou a sua mão, conforme reza a lenda, mesma mão que o condenaria – talvez não deliberadamente – ao ostracismo e a miséria no fim da vida. Uma de suas modinhas se chama, talvez não coincidentemente, **Beijo a mão que me condena** (GARCIA, 1837).

REFERÊNCIAS

- AGENDA RIO VIVAMÚSICA. Rio de Janeiro: Ed. VivaMúsica, n.16, ago. 2003.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013. *E-book*.
- ALMEIDA, Agassiz. **500 anos do povo brasileiro: uma visão crítica**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. v.1.
- ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. A construção múltipla do intelectual Sílvio Romero. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 28, p. 231-249, 2004-2006.
- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- ALMEIDA, Silvio de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro, 2020.
- ALORNA, Pedro Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos. **Discurso pronunciado provavelmente pelo marquês de Alorna, perante a Real Academia das Ciências, sobre os índios da América [manuscrito]**. [S.l.: s.n.], [17--]. 9 p. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1457320/mss1457320.pdf. Acesso em: 12 jan. 2020.
- ALVES, Amanda Palomo; SILVA, Eronildo José da; ARAÚJO, Marivânia Conceição. (org.). **Diálogos sobre diversidade, relações raciais e desigualdade no Brasil**. Maringá: Eduem, 2018.
- ALVES, Antônio de Castro. **Os escravos**. Porto-Alegre: L&PM, 2013.
- AMARO, Sarita. **Racismo, igualdade racial e políticas de ações afirmativas no Brasil**. Porto-Alegre: EDIPUCRS, 2015.
- ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1.
- ANDRADE, Mário de. A modinha de José Mauricio. **Ilustração Musical**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 78-81, out. 1930.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2019.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006a.

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006b.
- ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. São Paulo: Martins, 1963.
- ARAÚJO, Emannel. O negro e as artes no Brasil. *In*: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato. **Raça e identidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. cap. 11.
- ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS. **Racismos contemporâneos**. São Paulo: Ashoka, 2003.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O mulato**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral; GEIGER, Paulo. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2019.
- AZEVEDO, Moreira de. **Ensaio biographico**. Rio de Janeiro: F. A. de Almeida, 1861.
- BASTIDE, Roger. **Sociologia**. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1983.
- BERNARDES, Ricardo. **Corte de D. João VI: obras profanas**. São Paulo: Funarte, 2001.
- BIOGRAFIA do Padre José Mauricio Nunes Garcia. Rio de Janeiro: [s.n.], 1897.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Washington: Washington Press, 1973.
- BOAS, Franz. **A mente do ser humano primitivo**. Tradução: José Carlos Pereira. Petrópolis: Vozes, 2017.
- BOLETIM do Museu Nacional: **Antropologia**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1942.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- BUKOFZER, Manfred. **Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach**. Evesham: Read Books, 2013.
- BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento 2: da enciclopédia à Wikipédia**. São Paulo: Zahar, 2012.
- CAMARGO, Oswaldo de. **Negro drama: ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

CARULA, Karoline. **Darwinismo, raça e gênero: projetos modernizadores da nação em conferências e cursos públicos (Rio de Janeiro, 1870-1889)**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARVALHO, Itala Gomes Vaz. **Vida de Carlos Gomes**. São Paulo: A Noite, 1946.

CERQUEIRA, Daniel R. C., MOURA, Rodrigo Leandro de. **Vidas perdidas e racismo no Brasil**. Distrito Federal: IPEA, 2013. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/131119_notatecnicadiest10.pdf. Acesso em: 12 fev. 2020.

CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013.

CORREIO MUSICAL BRASILEIRO. São Paulo: [s.n.], n.4, p. 2-4, 1921.

COUTO, Hildo Honório do. **Ecolinguística: estudo das relações entre língua e meio ambiente**. Brasília: Thesaurus, 2007.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DAFLON, Verônica Tostes. **Tão longe, tão perto: identidades, discriminação e estereótipos de pretos e pardos no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

DANTAS, Carlos. “José Maurício Nunes Garcia” Pd. Mestre do Brasil-Colônia. *In: MOSTRA IN MEMORIAM PADRE-MESTRE DO BRASIL COLÔNIA JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA*, 1980, Rio de Janeiro, 1980. **MOSTRA [...]**. Rio de Janeiro: BAN - UFRJ, 1980. p. 1-4.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Lisboa: Nostrum Editora, 2013.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies: esboço de 1842**. Tradução: Mario Fondelli. Roma: Newton Compton, 1996.

DEMÉTRIO, Denise Vieira; GUEDES, Roberto; SANTIROCCHI, Ítalo Domingos (org.). **Doze capítulos sobre escravizar gente e governar escravos: Brasil e Angola, séculos XVII-XIX**. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

DESCAMPS, Paul. **État social des peuples sauvages**. Paris: Payot, 1930.

DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista**: sejamos antirracistas. Tradução: Marcos Marciolino. São Paulo: Faro, 2020.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. A morte de José Maurício. **Ilustração Musical**, Rio de Janeiro, n.3, p. 74, 1930. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sob-luz-tropical-racismo-e-padroes-de-cor-da-industria-fotografica-no-brasil/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. **A nova abolição**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada**: negro, racismo, e branqueamento em São Paulo no pós-Abolição. São Paulo: Senac, 2019.

DUROCHER, Maria Josephina Mathilde. A respeito da emancipação. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, [s.n.], p. 6-25, 1871. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1744681>. Acesso em: 10 mar. 2020.

EDDO-LODGE, Reni. **Por que eu não converso mais com pessoas brancas sobre raça**. Tradução: Elise Elwine. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

ENDERS, Armelle. **A história do Rio de Janeiro**. Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária**. São Paulo: Ateliê, 2001.

FENLON, Iain; CARTER, Tim. **Con che soavità**: studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740. Oxford: Clarendon, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 2008. v. 2.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2015.

FERREIRA, Jair; SUGANUMA, Simone (org.). **Repertório bibliográfico sobre a condição do negro no Brasil**. Brasília: Edições Câmara, 2017.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. GARCIA, José Maurício Nunes (Rio de Janeiro, 22/9/1767 – Rio de Janeiro 18/4/1830). In: PACHECO, Alberto (coord.). **Dicionário biográfico caravelas**. Lisboa: CESEM/ Nova FCSH, 2012. n. 6, p. 1-51. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcs.unl.pt/node/82>. Acesso em: 20 set. 2020.

FONSECA, Dagoberto. **Você conhece aquela?**: a piada, o riso e o racismo à brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2014.

FORBES, Jack Douglas. **Africans and Native Americans**: the language of race and the evolution of Red-Black people. Champaign: University of Illinois, 1993. *E-book*.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 3. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FOUCAULT, Michel. **The order of things: an archaeology of the human sciences**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1970.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 65. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução: Lúcia Lopes. São Paulo: Araguaia, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GAMA, Mauro. **José Maurício: o padre compositor**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Beijo a mão que me condena**. [s.l.]: Pierre FlifForge, 1837.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Marília, si me não amas: não me diga a verdade**. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017.

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. **Missa dos defuntos: Réquiem**. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Requiem in d**. Frankfurt: Verlag, 1994.

GOMES, Nilda Lino. **Afirmando direitos: acesso e permanência de jovens negros na universidade**. São Paulo: Autêntica, 2004.

GUIMARÃES, Elione Silva. **Múltiplos viveres de afrodescendentes na escravidão e no pós-emancipação: família, trabalho, terra e conflito (Juiz de Fora-MG, 1828-1928)**. São Paulo: Annablume, 2006.

HAZAN, Marcelo Campos. José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: Desconstruindo o Mito. **Brasiliana**: revista semanal da Academia Brasileira de Música, n.28, p. 2-11, dez. 2008.

HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. **Resonancias**: revista de investigación musical. Santiago do Chile, v. 13, n. 24, p. 23-40, 2009.

HEITOR, Luiz. **150 anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil: História – Crítica – Comentários.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

HEITOR, Luiz. O espírito religioso na obra de José Maurício. **Ilustração Musical**, Rio de Janeiro, n.3, p. 75-8, 1930.

HERNÁNDEZ, Tanya Katerí. **Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o Direito costumeiro, e a nova resposta dos Direitos Civis.** Salvador: EDUFBA, 2017.

HERTZMAN, Marc A. **Making Samba: a new history of race and music in Brazil.** Durham; Londres: Duke University, 2013.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão.** São Paulo: Unesp, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O Brasil monárquico, tomo II: o processo de emancipação.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

ILUSTRAÇÃO MUSICAL. Rio de Janeiro: [s.n.], n. 3, p. 73-80, 1930.

IVO, Isnara Pereira; GUEDES, Roberto. **Memórias da escravidão em mundos ibero-americanos: séculos XVI a XXI.** São Paulo: Alameda Casa, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VpXcDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 ago. 2020.

JOSÉ Maurício. [Compositor]: GARCIA, José Maurício Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco vinil (12 polegadas.).

JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica: escritos diversos.** Tradução: Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2012.

KARNAL, Leandro. Tão longe de mim distante. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. de 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,tao-longe-de-mim-distante,70002503885>. Acesso em: 06 nov. 2020.

KERLINGER, Fred Nichols. **Metodologia da pesquisa em Ciências Sociais: um tratamento conceitual.** Tradução: Helena Mendes Rotundo. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1979.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: Movimento, 1997.

- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. v. I.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. A reação do cético à violência: o caso Machado de Assis. *In*: FANTINI, Marli (org.). **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LAKATOS, Eva Maria. **Sociologia geral**. São Paulo: Atlas, 1981.
- LANGE, Francisco Curt. Estudos Brasileños, **Revista de estúdios musicales**, Mendonza, n. 1-3, 1950.
- LARANJEIRA, José Luís Pires. **A negritude africana de língua portuguesa**. Porto: Afrontamento, 1995.
- LARIZZATTI, Marcos Fernando. **O que todo recreador precisa conhecer sobre o lazer**. São Paulo: Phorte, 2014.
- LÁZARO, Fábio Cruz. **As três mortes do povo preto**. Alfenas: JMM, 2013.
- LEÃO, Policarpo Lopes de Leão. Como pensa sobre o elemento servil o Dr. Policarpo Lopes de Leão. **Tipografia Perseverança**, Rio de Janeiro, n. 91, p. 5-40, 1870.
- LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p. 95-119, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução: Rosa Freire D´Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Vida e época de José Maurício**. São Paulo: Elo, 1941.
- LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. São Paulo: Lafonte, 2019.
- LOPES, Nei (org.). **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: “A redenção de Cam” de modesto brocos. **Artelogie**, Paris, n. 5, p. 1-26, 2013.
- MACHADO NETO, Diósnio. O “mulatismo musical”: processos de canonização na historiografia musical brasileira. *In*: SANTOS, Maria do Rosário Girão Santos; LESSA, Elisa Maria. **Música, Discurso e Poder**. Minho: Universidade do Minho, 2012. p. 287-308.
- MAGALHÃES PINTO, Ana Flávia. **Escritos de liberdade**: Literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas: Unicamp, 2018.

- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização: mangubeat – contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARTINS, Roberto de Andrade; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira Martins; PRESTES, Maria Elice Brzezinski; STEFANO, Waldir (orgs.). **Filosofia e História da Biologia 2**. São Paulo: Mackenzie, 2007.
- MARX, Karl. **O capital**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MASSA, Jean Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MATTOS, Cláudia Valadão de. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia**. Brasília: MEC, 1970.
- MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia: Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.
- MATTOS, Hebe. **Das cores ao silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, século XIX**. Campinas: Unicamp, 2013.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. No Brasil escravista: relações sociais entre libertos e homens livres e entre libertos e escravos. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n.1, v.2, p. 219-233, set. 1981.
- MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Tradução: Plínio Dentzien. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MEDAGLIA, Júlio. A contribuição do negro na cultura do Brasil. **Revista Concerto**, São Paulo, n. 242, p. 8, 2017.
- MELHORAMENTOS Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melbooks, 2009.
- MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Michigan: Northwestern University, 1964.
- MONTEIRO NETO, Antônio Campos. **Marcos Portugal x José Maurício: o humilde resignado**. Disponível em: <https://padrejoosemauricio.wordpress.com/2016/09/23/marcos-portugal-x-padre-jose-mauricio-o-humilde-resignado>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- MONTEIRO NETO, Antônio Campos. **Marcos Portugal x Padre José Maurício: a morte em extrema miséria**. Disponível em: https://www.academia.edu/28607026/Marcos_Portugal_x_Padre_Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_a_morte_em_extrema_mis%C3%A9ria. Acesso em: 26 fev. 2020.

MONTEVERDI, Claudio. **Scherzi musicali**. Montréal: Outremontaises, 2006.

MORAES, Wesley Aragão de. **Alma brasileira**: alma sul-americana – antropogeografia oculta. São Paulo: Barany, 2014.

MOREIRA, Renato Jardim; LEITE, José Correia. **Movimentos sociais no meio negro**. São Paulo: Mimeo, [s.d.].

MOURA, Clóvis. **O negro, de bom escravo a mau cidadão?** São Paulo: Conquista, 1977.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Réquiem**. 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.

MUNANGA, Kabengele. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. São Paulo: Publifolha, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

O PIMPÃO. Rio de Janeiro: Alfredo Ribeiro, n. 171, 1876.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Questões de antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-86, 2001.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Suplicando a “dispensa do defeito da cor”: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH RIO, 13., 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. p. 1 -8.

OLIVEIRA, Diana Ramos de; BREDEK, Debora; FILIPO, Klever Leal (orgs.). **Relações étnico-raciais e outros marcadores sociais da diferença**: diálogos interdisciplinares. Curitiba: Appris, 2020.

ORLEANS, Bispo de. **Carta do Exmo. e Revo. Bispo de Orleans ao clero de sua diocese**: sobre a escravidão. Tradução: Visconde de Jequitinhonha. Rio de Janeiro: Laemmert, 1865.

PALMER, Michael. **Problemas morais em Medicina**: curso prático. Tradução: Barbara Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 2002.

PORCIÚNCULA, Rafael Fúculo. **As ideias raciais na obra de Monteiro Lobato**: ficção e não ficção. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2014.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. XIX, p.354-69, 1856.

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

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Mauricinas: coleção de canções e valsas dedicadas à Memória do Pe. Me. Jozé Mauricio Nunes Garcia. **Revista Guanabara**, Rio de Janeiro, t. 1, p. 332-334, 1850.

PRADO, Caio Jr. **Evolução política do Brasil**: Colônia e Império. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRAXEDES, Walter. Preconceitos contra os negros na obra “Memórias, sonhos, reflexões, de Carl Gustav Jung”. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 126, p. 118-26, 2011.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

RAMOS, Artur. **As culturas negras no Novo Mundo**. São Paulo: Nacional, 1979.

RAZZO, Francisco. **Contra o aborto**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

REGO, José Lins do. **Fogo morto**. São Paulo: Klick, 1997.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

REILY, Suzel Ana. Reconceptualizing "Musical Mulatismo" in the Mining Regions of Portuguese America. **The World of Music new series**, Berlim, v. 2, n. 2, p. 25-46, 2013.

REVISTA DE SOCIOLOGIA DA USP. São Paulo: USP, v. 18, n. 1, p. 1-300, 2006.

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

RIBEIRO, Darcy. **Os brasileiros**: 1 teoria do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1978.

RIBEIRO, Darcy. Sobre a mestiçagem no Brasil. *In*: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato. **Raça e identidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. cap. 9.

ROCHA, Fernando Antônio Nogueira Galvão. **Direito penal**. São Paulo: Saraiva, 2017.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2011.

ROMERO, Sílvio. **A philosophia no Brasil**: ensaio crítico. Porto Alegre: Deutsche Zeitung, 1878.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. São Paulo: Vozes, 1977.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. São Paulo: José Olympio, 1943.

ROSOLATO, Guy. **A força do desejo**: o âmago da Psicanálise. Tradução: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ROTH, Lorna. **Sob a luz tropical**: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sob-luz-tropical-racismo-e-padroes-de-cor-da-industria-fotografica-no-brasil/>. Acesso em: 20 out. 2020.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018.

SCHLICHTHORST, Carl. **O Rio de Janeiro como é**: 1824- 1826. (Huma vez e nunca mais). Tradução: Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. **Sílvio Romero, hermenêutica do Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Famílias inter-raciais**: tensões entre cor e amor. Salvador: EDUFBA, 2018.

SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do imperador**: D.Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX: o contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato. **Raça e identidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. cap. 8.

SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver**: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Unicamp, 2008.

SILVA, Antonio de Moraes. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Adolpho Modesto, 1890.

SILVA, João de Loyola e. A abolição da Escravidão: a nova bandeira. **O cachoeirano**, Cachoeiro do Itapemirim, ano XI, n. 22, p. 1, 3 jun. 1888.

SILVEIRA, Marcelo da Rocha. A arte e o artista negro na Academia no século XIX. **Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.1, p. 3-20, 2019.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. Tradução: Donaldson M. Garshagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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.

SOMBRA, Severino. **História monetária do Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1938.

SOUZA, José Geraldo de. História da composição sacro-musical no Brasil. **Música Sacra**, Petrópolis, set./out. 1957; **Revista do CBM** (Conservatório Brasileiro de Música), n. III, p. 143-164, 1957-1958.

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

TAUNAY, Visconde de. **Esboçeto biográfico**. Rio de Janeiro: Bevilacqua, 1897.

TAUNAY, Visconde de. Introdução. *In*: GARCIA, José Maurício Nunes. **Missa de Réquiem 1816**. Rio de Janeiro; São Paulo: Bevilacqua, 1897.

TAUNAY, Visconde de. NEMO, August. **Romancistas essenciais: Visconde de Taunay**. Tacet Books: 2020.

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

VACCARI, Pedro Razzante. Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico? **Revista Música da USP**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 170-85, 2018.

VARELA, Alex Gonçalves. **Atividades científicas na bela e bárbara Capitania de São Paulo (1796-1823)**. São Paulo: Annablume, 2009.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. **Spaces of Culture: City, Nation, World**, Londres, v. 1, n. 1, p. 194-213, 1999.

ZARUR, George. **A utopia brasileira: povo e elite**. Brasília: FLACSO, 2003.