

O RÉQUIEM DE 1816 DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA A TRAJETÓRIA DOCUMENTAL DE UMA OBRA

Carlos Alberto Figueiredo

A música ocidental desenvolveu a escrita como modo preferencial de conservação do texto musical e o desenrolar histórico deste processo está no “crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos”,¹ ao ponto em que “qualquer consideração sobre o ato de criar remete sempre à questão do ato de escrever”.² A grande vantagem, aparentemente, é que “um texto escrito pode preservar-se de um processo de contínua transformação e, portanto, ‘degeneração’, como a que se vê naturalmente resultar do modo de conservação mediada (tradição oral)”.³

Segundo Jean-Jacques Nattiez, “o que resulta do gesto criador do compositor é, na tradição ocidental, a partitura; o que torna a obra executável e reconhecível como entidade, é a partitura; o que lhe permite atravessar os séculos, é ainda ela”.⁴

Esta ênfase na partitura nos interessa, particularmente, na medida em que temos como objetivo destacar os documentos musicais como “dados” sobre os quais pretendemos estabelecer os “fatos” que permitem o estabelecimento de uma história, para utilizar a terminologia de Dahlhaus.⁵

Uma história da Arte vista pelo prisma da Estética tradicional enfatiza as obras e seus autores, “sendo mais fácil hoje a reconstrução do lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a expe-

¹ Dufourt, H., “O artifício da escrita na música ocidental”, In *Debates 1* (1997), p.14.

² Dufourt, H., op.cit., p.15

³ Nogueira, M.V., “Condições de interpretação musical”. *Debates 2* (1999), p.7.

⁴ Apud Meéus, N., “Apologie de la partition”, In *Analyse Musicale*, 24, 1991, pp.19-22.

⁵ *Foundations of Music History*, Tr. J.B.Robinson, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.33-43.

riência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu* a práxis histórica e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado”.⁶

A História da Arte vista pelo prisma da Estética da Recepção, linha de pensamento surgida no meio literário, no final da década de 1960 com as teses de Jauss, Iser, Gumbrecht etc., se baseia na premissa de que “não tanto as obras musicais [...] são o que constituem os fatos musicais e histórico-musicais, mas, antes, um complexo de relações funcionais entre um texto, sua execução e sua recepção”.⁷ O objetivo aqui passa a ser “reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos”.⁸ Dahlhaus enfatiza que “muitos historiadores da recepção assumem, sem com isto sacrificar o princípio da identidade, que o presente representa apenas um objetivo temporário na história subsequente de uma obra, durante a qual a ela sofre transformações, interpretações complementares e corretivas, tanto em palavras quanto em execuções, as quais continuamente revelam ou iluminam novos traços”.⁹

As obras de José Mauricio Nunes Garcia tiveram larga difusão desde o século XVIII até nossos dias. A transmissão desse repertório ocorreu, em seu aspecto documental, através de manuscritos autógrafos e cópias de sua época e épocas posteriores, manuscritos esses que podem ser encontrados em Arquivos do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Uruguai, Portugal,¹⁰ São Paulo,¹¹ Maranhão,¹² e Mato Grosso,¹³ evidenciando o interesse que a obra do compositor carioca sempre despertou. Além disso, a partir do final do século XIX, começam a surgir edições impressas, de

⁶ Jauss, H. R., “A estética da recepção: colocações gerais”, In Lima, L. C. *A Literatura e o leitor - Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp.43-61.

⁷ Dahlhaus, C., op. cit., p.38.

⁸ Jauss, H.R., op. cit., p.47.

⁹ Dahlhaus, C., op. cit., p.155.

¹⁰ Mattos, C.P. de, *Catálogo temático das obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia*, Rio de Janeiro: MEC, 1970.

¹¹ Castagna, P., “A seção de música do arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo”, In *Brasiliana*, 1, 1999, pp.16-27; Nogueira, L.W.M. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*, São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

¹² Arquivo Público do Estado do Maranhão, *Acervo João Mobana: partituras*, São Luís: SECMA, 1997.

¹³ Visconde de Taunay, *Dois artistas máximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

todo o tipo,¹⁴ ampliando ainda mais o alcance destas obras. Essa presença de documentos ao longo do tempo e em regiões diferentes evidencia, também, um outro aspecto importante na difusão de um repertório: sua execução. No século XX, essa tendência cresceu, haja visto a enorme quantidade de registros de execuções públicas e, principalmente, de gravações deste imenso repertório.¹⁵

Neste processo de transmissão, no tempo e no espaço, encontramos muitos exemplo de obras que, em documentos diferentes, aparecem em versões modificadas. Um levantamento feito no Catálogo Temático das Obras de José Maurício Nunes Garcia,¹⁶ revela todo tipo de variações: pequenas mudanças na instrumentação, orquestração de obras, autógrafas ou por outros músicos, reduções para órgão, mudanças na textura vocal, trechos solistas que se transformam em movimentos corais, mesma música com textos diferentes, reagrupamento de movimentos de obras diferentes, inclusão de Introduções, Cudas e compassos intercalados, mesmo trecho figurando em obras diferentes, modificações de notas, modificações de ornamentos, mudanças de tonalidades etc.

Um levantamento como este nos faz questionar a aparente vantagem de um texto escrito sobre a transmissão oral, conforme a afirmação de Nogueira no primeiro parágrafo deste estudo, lançando as bases para a pesquisa que pretendemos desenvolver.

É possível abordar esta variedade de documentos, resultante da diversidade das leituras do próprio compositor, de copistas, arranjadores, orquestradores e editores de duas maneiras: sob a ótica da crítica textual ou a da história da recepção.

A crítica textual, arte ou ciência de estabelecer textos autênticos, surgiu na Renascença na redescoberta dos clássicos. Iniciou, assim, dentro da literatura mas depois estendeu-se para a música, abordando inicialmente o canto gregoriano no século XIX e depois a música, medieval, barroca, etc.¹⁷ A crítica textual é uma ferramenta importante para a corrente estética que defende a leitura da obra de arte como reevocação, dentro de uma perspectiva totalmente impessoal.¹⁸

¹⁴ Figueiredo, C. A., *José Maurício Nunes Garcia - Ofício dos Defuntos a 8 vozes - edição crítica*. UNI-RIO: Dissertação de Mestrado, 1995, pp.5-10.

¹⁵ Neves, J. M., *Música sacra mineira - Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, pp.107-112.

¹⁶ Mattos, C.P.de, op.cit.

¹⁷ Taruskin, R., "The limits of authenticity: a discussion", In *Early music*, 12, 1984, pp.3-12.

¹⁸ Pareyson, L., *Os problemas da estética*, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989, p.151.

O resultado da aplicação dos princípios da crítica textual em música é o surgimento das chamadas edições críticas, musicológicas, *Urtext* etc, pairando, soberana, a figura do leitor-editor. Esta corrente, partindo da premissa, coerente com seus propósitos, de que “não adianta discutir versões não autênticas porque elas não têm lugar num texto editado”,¹⁹ simplesmente desprezaria todo o material acima mencionado, procurando selecionar o documento que mais se aproximasse da intenção do compositor, dentro de critérios e leis discutíveis, segundo Taruskin.²⁰

Mas se o objetivo da crítica textual é vasculhar os escombros da tradição e alcançar a versão autêntica de uma obra, faz a história da recepção “uso das versões não autênticas para mostrar como as gerações posteriores, deliberada ou inadvertidamente, retificavam textos após haver descoberto características perturbadoras na sua constituição original”.²¹

Se é verdade que “a maneira como os indivíduos ‘recebem’ a música é raramente documentada”.²² receber aqui entendido como a fruição decorrente da experiência estética do objeto sonoro, acreditamos ser possível, no entanto, fundar uma história da recepção a partir dos documentos utilizados para sua conservação.

Assim sendo, uma abordagem da transmissão documental de um repertório através da ótica da história da recepção deve investigar todas as questões que estão por trás destas modificações, já que estes manuscritos sendo “documentos de tipos particulares de recepção, gozam de direito igual como evidência histórica, principalmente se foram largamente usados em sua época”.²³

No estudo destas transformações ocorridas no repertório mauriciano, dois caminhos se abrem como possíveis. O primeiro procuraria fazer um levantamento geral de todas estas transformações em todas as obras, enfocando-as pelos prismas expostos acima. Levando-se em conta de que este caminho oferece um excesso de informações, estamos inclinados a seguir um segundo caminho que consistiria na escolha de uma obra deste imenso repertório, que serviria como base e fio condutor para todas as discussões propostas. A nossa escolha, talvez temporária, recai assim sobre

¹⁹ Dahlhaus, C., op.cit., p. 164.

²⁰ Taruskin, R., op.cit., p. 4.

²¹ Dahlhaus, C., op.cit., p. 164.

²² Ibid., p.39.

²³ Ibid., p.39.

o *Réquiem* de 1816 de José Maurício Nunes Garcia, entendendo que esta obra apresenta farto material autógrafo, cópias de época ou não, partituras editadas em épocas diversas, reduções etc.

O *Réquiem* de José Maurício Nunes Garcia foi composto em 1816, associado funcionalmente com o chamado Ofício 1816. Sua composição está ligada ao falecimento da Rainha D. Maria I, embora não fosse a obra executada nas exéquias oficiais, como inicialmente se pensava. Parece ter sido executada na Ordem Terceira do Carmo.²⁴ A obra apresenta, entre suas características principais, a particularidade de muitas semelhanças com o *Réquiem* de Mozart, questão esta discutida por Ricardo Tacuchian²⁵ e Cleofe Person de Mattos.²⁶ A sua vinculação com o Ofício 1816 prende-se não só ao fato da funcionalidade e da encadernação conjunta, mas, principalmente, por utilização de motivos temáticos iguais em ambas as obras, colocando a questão, já de saída, se um estudo sobre o Requiem pode ser feito isoladamente.

O *Réquiem* de José Maurício Nunes Garcia foi transmitido até nossos dias através dos documentos de vários tipos.

- A) Manuscritos da obra integral
- B) Manuscritos de parte da obra
- C) Partituras editadas da obra integral
- D) Publicações de partes da obra

A maior parte das informações a seguir foi retirada do Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia²⁷ e, também, do Catálogo de obras musicais do Museu Carlos Gomes²⁸. Trata-se, pois de um levantamento em fontes secundárias que necessitará, posteriormente, de uma comparação com os documentos abaixo descritos, dependendo, naturalmente, da disponibilidade dos Arquivos onde se encontram abrigados.

²⁴ Mattos, C.P.de., *José Maurício Nunes Garcia - Biografia*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996, p.124.

²⁵ “O Requiem mozarteano de José Maurício”, In *Revista Brasileira de Música*, 19, 1991.

²⁶ *José Maurício Nunes Garcia - Biografia*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996.

²⁷ Mattos, C.P.de., *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, Rio de Janeiro: MEC, 1970.

²⁸ Nogueira, L.W.M., op.cit.

Ao primeiro grupo (A) pertencem os seguintes documentos:

Documento 1 - Partitura autógrafa com 56 páginas, apresentando a seguinte formação:

2 vl, 2 vla, 2 cl, 2 cor, SATB, vlc e cb

No título consta:

Missa dos Defuntos - Composta pelo Pe José Maurício Nunes Garcia no ano de 1816 Com Flautas, clarins e Timballes ad Libitum

Documento 2 - Conjunto de partes autógrafas de flautas I e II e Fagotes I e II.

Rubricas: J.B. Brasileiro, Bapta, B.M.

Documento 3 - Conjunto de 12 partes constando de:

SATB, 2 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 cl, 2 cor

Rubrica: F.R.S ?

Documento 4 - conjunto de partes vocais e instrumentais

Este conjunto de partes, devido à sua complexidade, foi dividido por Cleofe Person de Mattos em quatro sub-grupos:

Documento 4a - 6 partes vocais rubricadas por F.M.Sa.

Documento 4b - 3 partes vocais (SAT) rubricadas por Bapta

Documento 4c - partes de fl, fagotes e timbales

Documento 4d- partes de vl I,II, fl I,II e trp I,II

Partes rubricadas por F.M.S (Silva)

Documento 4e - partes de vla I,II, trb e trb (ou ophcl)

Partes com rubricas de Bapta, Bento e Brasileiro

Documento 5 - Partitura com 132 páginas que se encontra na Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei.

Título: *Missa Fúnebre Composta no Anno de 1816 Pello Primeiro Mestre da Imperial Capella do Brazil. O Pe José Mauricio Nunes Garcia*

Carimbo: Martiniano R. B. e O.M.R.B.

Documento 6 - Conjunto de partes constando de:

SATB, 2 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 fl, ob, 2 cl, 2 fg, 2 cor, 2 trp, 2 pst, 2 trb, ophcl, tp

Título: *Missa de Requiem do Padre J.M.N.Garcia*

Carimbo: Miranda Machado, Professor de Música.

Documento 7 - Partitura com 161 páginas existente no Conservatório de Música da UFMG, tendo como título: *Requiem*.

Consta de fl, ob, 2 cl, fg, 2 cor, tp, SATB, 2 vl, vla, vlc, cb

Nota: a reorquestração é atribuída a Alberto Nepomuceno.

Documento 8 - Partitura existente no Museu Carlos Gomes de Campinas

Título: *Missa de Requiem / a grande Orchestra do maestro Pe. José Mauricio N. Garcia / instrumentada por Sant'Anna Gomes / Campinas 2 de março de 1898*

Consta de: SATB, 2 vl, vla, vlc, cb, fl, ob, 2 cl, fg, cor, 2 trp, 2 trb

Ao segundo grupo (B) pertence:

Documento 9 - Partitura do *Dies Irae*

Título: *Dies Irae pelo Pe. José Mauricio Nunes Garcia / instrumentada por Sant'Anna Gomes / com 20 partes / Campa. 13 7bro de 1897 / Para o 1o. aniversário do falecimento de Carlos Gomes / em 16 de 7bro de 1897*

Ao terceiro grupo (C) pertencem

Documento 10 - Partitura com 60 páginas editada no Rio de Janeiro em 1897 por I. Bevilacqua & C.

Título: *Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay.*

Documento 11 - Partitura impressa na Alemanha em 1993, sob os cuidados de Cleofe Person de Mattos.

Ao quarto grupo (D) pertencem:

Documento 12 - *Ingemisco (Andante)*

Transcrição e adaptação para piano por Ivan d. Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado

Documento 13 - *Andante Cantabile (Ingemisco)*

Arranjo para Violino e Piano, feita por Gustav Fritzsche, publicada por E.S. Mangione, de São Paulo

Documento 14 - *Fugato (Kyrie)*

Transcrição e adaptação para piano por Ivan d. Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado

Documento 15 - *Kyrie*

Arranjo para 4 vozes, a capela, feito por Heitor Villa.Lobos.

O ponto de partida para esta pesquisa deverá ser, forçosamente, a partitura autógrafa da obra, sendo ela o primeiro registro de sua existência.

A análise de todos estes documentos, pelo prisma da crítica textual deverá ter como base, o documento 11, impresso na Alemanha, por ser o material mais recente que transmite a obra e onde as questões editoriais devem estar, provavelmente, mais definidas. O resultado deste estudo poderá resultar em propostas de modificações desta partitura ou, se for necessário, a realização de uma nova Edição Crítica.

Por outro lado, o estudo documental pelo prisma da História da Recepção, deverá procurar investigar as circunstâncias que envolvem todas estas modificações sofridas pela obra durante os quase 180 anos que separam os documentos extremos, tais como aspectos sociais, estéticos, técnicos, funcionais, etc.

Trata-se, pois, de um confronto entre duas linhas estéticas radicalmente opostas a partir de um mesmo material, o qual procurará, ainda, responder à questão sobre a possibilidade de uma síntese destas duas abordagens.