

**ARTIGO**

Recebido em 29 de outubro de 2021  
Aprovado em 24 de julho de 2022

# As Aberturas, Elogios Dramáticos e Peças de Circunstância do Pe. José Maurício Nunes Garcia: Abordagem Crítica de suas Fontes – Libretos e Manuscritos Musicais

The Ouvertures, Dramatic Praises and Pieces of Circumstance of Pe. José Maurício Nunes Garcia: Critical Approach to its Sources – Librettos and Musical Manuscripts

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47515>

*Sérgio Dias*

Professor Associado do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui graduação em Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), graduação em Curso Superior de Língua e Literatura Francesas pela Associação de Cultura Franco Brasileira (1983), Especialização em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto (1985), Especialização e Mestrado em Musicologia – Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (1992) e Doutorado em Ciências Musicais Históricas pela Universidade Nova de Lisboa (2010).

E-mail: [diasserg@hotmail.com](mailto:diasserg@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5900-4693>

## RESUMO

Desde o advento dos estudos críticos e demais trabalhos testamentários relacionados a produção mauriciana – grande parte deles produzidos pela pesquisadora Cleofe Person de Mattos (1913-2002) –, muito se tem discutido sobre o universo mais proeminente de sua lavra: as obras de cariz religioso. Entretanto, sua comparativamente diminuta produção na esfera profana nos induz a interessantes questões nas esferas circunstancial, estética e literária. Este pequeno trabalho procura estabelecer ponderações sobre esta parcela de sua obra, redimensionando os contextos a partir dos quais foi produzida; seus notáveis parceiros poéticos; suas ilações quanto a possíveis obras agregadas e sua problemática instrumental relacionada a intrincada questão das fontes, muitas delas munidas de indicações lacônicas e disponíveis em grande descontinuidade temporal.

**Palavras-chave:** Musicologia. José Maurício Nunes Garcia. Obra profana. Crítica. Patrimônio Poético-musical.

## ABSTRACT

Since the advent of critical studies and other testamentary works related to mauritian production – most of them produced by the researcher Cleofe Person de Mattos (1913-2002) –, much has been discussed about the most prominent universe of his *labor*: works of a religious nature. However, its comparatively small production in the profane sphere leads us to interesting questions in the circumstantial, aesthetic and literary spheres. This small effort seeks to establish considerations about this portion of his work, resizing the contexts from which it was produced; its remarkable poetic partners; its inferences about possible aggregated works and its instrumental problematic related to the intricate question of the sources, many of them with laconic indications and available in great temporal discontinuity.

**Keywords:** Musicology. José Maurício Nunes Garcia. Profane work. Criticism. Poetic-Musical heritage.

## Introdução

Se a ópera e a música religiosa se redimensionam no ambiente carioca a partir da chegada da corte portuguesa – adotando proporções quantitativas e qualitativas jamais experimentadas em todo o território da outrora Colônia –, os domínios profissionais escoltaram toda esta efervescência. Tal ebulição foi imposta pela vinda de muitos cantores<sup>1</sup>, instrumentistas<sup>2</sup>, técnicos operacionais, para além de um grandioso repertório<sup>3</sup>. Inclusa neste amplo panorama, a atividade empresarial conexas se estimula e, na esteira de produções originais, dos projetos para a edificação de novos teatros (seu aparelhamento e contratações correlatas), muitas oportunidades de trabalho se estabelecem a uma esfera que, se antes era relativamente inerte, agora deveria se remeter – e de forma célere – às necessidades de uma corte exigente, cuja presença exigiria nada menos do que a continuidade, a mais urgente possível, dos costumes cultivados na antiga Metrópole.

Neste contexto floresceram os profissionais da órbita teatral; concorrendo de maneira a providenciar tudo quanto fosse imperativo para a fruição de uma elite traumatizada que, pela primeira vez na história do ocidente, teve de superar os difíceis momentos vivenciados antes, e quando, da angustiada travessia marítima. Deste modo, o anseio por entretenimento – fator que atenua tanto as atribulações psíquicas quanto o excessivo trabalho decorrente da rápida e precária acomodação da corte –, provoca uma frenética necessidade de novos aparelhamentos urbanos onde, inclusos, se descortinam espetáculos de ópera, peças teatrais, o fausto público e a obrigatória música que a tudo sublinha. Paralelamente, era sobretudo necessária certa celeridade ao se construir, no imaginário social, um pretenso feito de normalidade. Era preciso se impor, de maneira contundente, a continuidade das atividades públicas, políticas e econômicas; tudo para a glória de um reinado que, embora exilado e um tanto ‘humilhado’ aos olhos do mundo ocidental, tinha de manter as aparências num *locus* ainda carente.

De princípio muito foi improvisado: os palanques erigidos em madeira, embora bastante ornados com todo o luxo necessário à sua adequada dignidade e significação; os espetáculos, as cerimônias civis, de caráter religioso ou militar, o mais possível suntuosos, engendrados ao ar livre e cuidadosamente concebidos para o abarcamento e persuasão de todos; o desalojamento dos antigos moradores, cujos incômodos precisavam ser de alguma forma recompensados. Como decorrência, a adjacente expansão da urbe; as relações complicadas entre, de um lado, a população precedente e, de outro, uma corte atônita quanto aos seus hábitos cotidianos, então avaliados como minimamente bizarros; a necessidade de se fazer ostentar a magnificência de um regime monárquico que, embora abatido, nunca fora visto presencialmente em quaisquer sítios coloniais.

Portanto, e apesar do regime de urgência que determinara tais fogos de artifícios e as densas cortinas de fumaça, tudo deveria se pejar de prazerosas sensações de júbilo, conforto e certo delírio que permeavam, de natural maneira, uma espécie de contrapartida: novidade, fausto, regozijo e senso de eficácia tornaram-se as palavras-chave no ambiente daquele nascente Reino-Unido.

---

<sup>1</sup> Portugueses e italianos.

<sup>2</sup> Alguns destes pertencentes à Capela Real e à Real Câmara, instituições que, em parte, desembarcam com a Corte.

<sup>3</sup> Que incluía novas peças produzidas em Portugal e em Itália pelos mestres mais conceituados da época.

## 1 Um personagem essencial:

De papel ativíssimo nesse contexto foi o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). É-nos presumível imaginar o empenho com o qual, e rapidamente, teve de se ajustar aos novos padrões aportados de Lisboa. Entretanto, não obstante ser um compositor de grande aptidão, mesmo já tendo dez anos de experiência frente ao mestrado da Sé Catedral do Rio de Janeiro, estava José Maurício um tanto defasado ou, melhor dizendo, não adequadamente sintonizado às novas perspectivas que se exigiriam de um músico-compositor cuja atuação se daria diante de ninguém menos que um futuro Rei.

Ainda que a História Portuguesa nos dê provas de que a transferência da corte para o Brasil não fora uma probabilidade inédita, em absoluto, as circunstâncias nas quais ocorreu assim o foram. Quanto ao nosso padre-mestre, decerto que não dispôs do tempo prévio e necessário para conceber mudanças estéticas tão profundas em sua produção. Mesmo assim, dia após dia, dando mostras de sua admirável capacidade, o músico as obrou, logrando indiscutível êxito. O fato é que, mesmo carente deste lapso de tempo, se esmerou nas adequações cabíveis, sendo bastante conhecidas as boas impressões que causou no príncipe-regente, que não hesitaria em confirmá-lo no cargo de Mestre da Capela Real. Mostram-se nítidas as transformações operadas sobretudo em sua produção religiosa, que agora se favorecia com a presença de novos e excelentes intérpretes. Seu discurso musical ascende em brilho e retórica, para além de o adequar com segmentos de harmonia e contraponto magnificamente elaborados, ricos em exuberância ornamental e de audácias que só se poderiam consolidar plenamente por meio dos atores com os quais passa a contar: virtuosos e experientes.

Em sua fase anterior, claras são as influências da escola mineira, torneadas como foram pelas influências luso-napolitanas. E uma das provas disto advém da informação que se nos preserva sobre o inventário de seu antigo professor, o mineiro Salvador José de Almeida e Faria. Consta que em seu acervo de ‘papéis de música’ possuía exemplares de grandes compositores italianos, dentre eles o paradigmático Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). De fato, se compararmos os discursos musicais de José Maurício, na mais remota de suas obras sobreviventes: a antífona *Tota Pulchra es Maria* (1783), e aquele de Pergolesi, *Salve Regina a 4* (s.d.), logo nos compassos iniciais podemos constatar uma curiosa similaridade entre as duas redações. Ora, tal fato nos induz a crença de que uma das obras pergolesianas existentes no supracitado acervo possivelmente fosse aquela antífona *Salve Regina*, já que é obra cujas cópias estão disponíveis em diversos arquivos italianos e portugueses – o que atesta a grande circulação da mesma –, assim como, em paralelo, nos impede de acreditar que teria sido esta “citação” (certamente elaborada pelo jovem José Maurício, à guisa de homenagem) uma mera coincidência.

**Figura 1** – Trechos introdutórios da antífonas *Tota Pulchra es Maria* (1783) e *Salve Regina* (s.d.)

**Tota Pulchra es Maria**

José Maurício N. Garcia

**Salve Regina**

G. B. Pergolesi

Fonte: elaboração própria.

Superada a questão – improvável(!) – da mera coincidência, há na comparação dos dois trechos argumento sobre o qual não podemos divergir: a cogente ascendência mineira (napolitana) depurada pelo filtro português<sup>4</sup> e certamente transmitida ao jovem compositor pelos ensinamentos de Salvador José.

## 2 A obra profana:

Por outra via, a partir da chegada da corte, é através da produção profana que podemos notar o senso de sintonia que o compositor aguça para com o universo estético de sua época. Entretanto, mesmo que admitida uma desatualização meramente procedimental na obra anterior a 1808, não podemos asseverar José Maurício como um compositor apartado de seu tempo. Agenciados os esforços para sintonizar sua música aos moldes favoritos pela corte lusitana, decerto que nem tudo foi um absoluto tirocínio. Nesta órbita, parece-nos sensato afirmar que uma mente inventiva como a do mulato-músico não se importasse, na medida do oportuno, com as inovações que lhe caíam em mãos oriundas do Velho Mundo. Caso contrário, não teria condições de tão rapidamente se adequar ao gosto das novas circunstâncias.

Até aqui, valiosos estudos se debruçaram sobre as transformações que se operaram na obra religiosa do Padre Mestre; sendo tais procedimentos absolutamente naturais, uma vez que sua produção para a Igreja é esmagadoramente majoritária em relação àquela profana. Entretanto, se analisados os elogios dramáticos e as peças de circunstância compostos entre os anos de 1808, 1809 e 1810, portanto no período da chegada da corte e paralelamente, como estudo de caso, levantadas questões relativas às admissíveis aberturas

<sup>4</sup> Ver DIAS, Sérgio. *Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Tese de Doutoramento, inédita, 2010.

instrumentais, se podem auferir ilações bastante interessantes sobre o estado de sintonia que José Maurício corroborava, sobremaneira em sua fase imediatamente anterior.

No que tange ao Coro em 1808 [*M<sup>el</sup> Mendes / Coro em 1808 / Para a Senhora Joaq.<sup>na</sup> Lapinha / partitura de J M N G //*], arrolado por Cleofe Person de Mattos sob o número 227 de seu Catálogo Temático<sup>5</sup>, todavia com o título de *Coro para o Entremês*, trata-se de obra que bem retrata um compositor de transição, cujos usos oscilam entre uma tradição francamente estabelecida e os rasgos de uma inventiva originalidade em vias de cognição. Como contrapartida à tradição setecentista, em sua trama de verve isorítmica – seguindo o uso no que se refere às vozes –, traz esta pequena peça a peculiaridade de um solo para o primeiro soprano. Até aqui nenhuma novidade. Entretanto, observada a grande dificuldade técnica que exige, pressupõe a participação de uma cantora muito bem apetrechada no quesito técnica vocal. Longe está este solo, embora conciso, das destinações outrora engendradas para os chamados “tiples” – partes para meninos cantores. Tudo leva a crer que este solo foi dedicado à beneficiada daquela noite: a célebre cantora e atriz Joaquina Maria da Conceição, alcunhada de “Lapinha”. E de fato não há contrassenso algum na especulação de que seus dotes vocais foram considerados para a execução de tal parte. Estão repletos de coloraturas (comps. 43 a 52) cujas desenvolturas notabilizaram a carreira da artista, permitindo-a se projetar como uma espécie de “curiosidade tropical” nos palcos lusitanos.

Figura 2 – Trecho extraído do Coro em 1808, compassos 42 a 53



Fonte: elaboração própria.

Entretanto, é também infrequente a distribuição das demais partes vocais. José Maurício emprega dois sopranos (sendo, como dito, o primeiro solista) e um segundo também cantado por uma ou mais mulheres, para além dos alto(s) e tenor(es). Dispensa-se a participação da “baixa”. Por outro lado, a página estampa instrumentação bastante afeita às tradições setecentistas arraigadas na Escola Mineira de Compositores: duas flautas, um par de trompas, violino, viola<sup>6</sup> e baixo. Contudo, note-se (compassos 53 a 56) a participação da viola dobrando as flautas em desenho ondular de semicolcheias, expediente deveras original.

<sup>5</sup> MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura, 1970, pp. 323-324.

<sup>6</sup> A questão do uso das violas – para os mineiros “violetas” – foi bastante discutida no terceiro capítulo da tese doutoral mencionada na nota 4.

Figura 3 – Trecho extraído do Coro em 1808, compassos 53 a 59

The image shows a musical score for a choir, measures 53 to 59. The score is in G major, 4/4 time, and features a complex harmonic texture with dense sonorities. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Bass) are shown with lyrics: "gri - a, dea - le - gri - a, dea - le - gri - a". The instrumental parts include strings and woodwinds, with dynamic markings like "ff" and "f".

Fonte: elaboração própria.

Sob o ponto de vista harmônico, a peça estabelece trajetória funcional que se poderia avaliar como simples, sem maiores inovações. As fórmulas cadenciais também resultam convencionais e de clara feição italianizante. No entanto, é no campo do discurso acordal que nos advém a surpresa. Nela são utilizados densos agrupamentos sonoros, arrojados e em linhas gerais um tanto complexos em face à mencionada práxis herdada do passado. Há que se ressaltar que, embora o compositor se utilize de harmonias 'mais ousadas', o seu emprego se dá por estrita observância dos cânones clássicos. Na obra ocorre significativo emprego de acordes sobre-tônica (sobre pedal de tônica), sendo recorrentes as harmonias de subdominante e dominante. No exemplo abaixo (figura 4), observamos no segundo compasso a utilização do acorde do segundo grau sobre-tônica com *apogiatura* expressiva da fundamental (ré-dó / soprano I e primeiro violino) e acrescentada a sétima real, na parte de segundo soprano, contudo sem a devida preparação, que fica dispensada pela audição da mesma nota no baixo (si). Na sequência, se faz ouvir o acorde de dominante sobre-tônica com *apogiatura* expressiva da sétima (fá-mi / soprano II), cuja preparação também é dispensada por se tratar de um acorde da chamada 'harmonia dissonante natural'. Três compassos após, sob o mesmo aparato melódico, ouvimos mais uma vez o acorde de segundo grau – que agora se anuncia como tonalidade pretendida para a modulação subsequente (comp. 7 / sol menor) –, desta feita, como óbvio, sem o baixo (tônica - si), mas conservando a *apogiatura* simples da fundamental (ré-dó / soprano I e primeiro violino). Já no décimo compasso a situação é mais peculiar: outra vez, sobre pedal da tônica (de novo si), o acorde percebido é o da dominante, com a *apogiatura* (ré-dó) e a sétima não preparada (mi). Na continuação escuta-se mais uma vez o acorde de sétima da dominante sobre-tônica, desta vez com a sétima

do soprano II preparada pelo violino II. Observar o estrito conhecimento das regras de harmonia pelo compositor não seria motivo para sobressaltos, se não nos admirasse a incrível e célere variedade de situações de que o compositor lança mão, utilizando-se praticamente do mesmo material melódico. E tal se configura como uma adequada sintonização aos avanços declarados pela música coeva dos grandes mestres europeus.

Vejamos:

Figura 4 – Trecho extraído do Coro em 1808

The image shows a musical score for a chorus. It consists of four vocal staves (Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Te - men - em - plo o man - do so - do do sac - ra - to des - se di - a. te - men - em - plo." The piano part includes the instruction "dolce" and features a melodic line with a slur and a fermata. The score is in a common time signature and uses a key signature with one flat.

Fonte: elaboração própria.

Mas são nos dois dramas heróicos, respectivamente compostos em 1809 (*Ulyssea*) e 1810 (*O Triunfo da América*), que repousam as mais interessantes questões a respeito das transformações advindas na obra de José Maurício após a chegada da corte.

Quanto à *Ulyssea*, bem mais extensa e eloquente do que o *Triunfo*..., pode-se dizer que, transpostas as questões sobre o autor da poesia<sup>7/8</sup>, resta-nos especular sobre a argumentação relacionada à abertura pretendida; sobre as vias de chegada do texto ao Brasil (v. fig. 5); e a respeito do elenco escolhido para a montagem brasileira, sobre a qual só podemos supor a presença da cantora Joaquina Lapinha, provavelmente no papel do *Gênio de Portugal*.

<sup>7</sup> ... o poeta bracarense Miguel António de Barros (1772-1827), ver DIAS, Sérgio. **José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta**. In: Anais do V Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

<sup>8</sup> In MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia – Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997, pp. 76, a eminente autora, servindo-se provavelmente de equivocada analogia, atribui a autoria do texto ao português D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852). Este fidalgo, também homem do mar, chegou ao Brasil com a corte. Porém, foi como celebrado poeta que se lhe encomendaram vários dramas e elogios de sucesso, dentre os quais *O Triunfo da América* (1810) e *O Juramento dos Nomes* (1813). Este último título foi posto em música, no mesmo ano, pelo compositor Bernardo de Souza Queiroz e apresentado na solenidade de inauguração do Real Teatro de São João.



**Figura 5** – Frontispício do Drama Heroico “Ulyssea Libertada” de Miguel António de Barros

Fonte: BARROS, Miguel António de. *Ulyssea Libertada – Drama Heroico*. Lisboa: na Officina de João Evangelista Garcez, 1808. Localizável na Biblioteca Nacional de Portugal – L. 47258 / R. 179553.

**Figura 6** – Frontispício da partitura autografa da “Ulyssea”, autor: José Maurício Nunes Garcia

Fonte: Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa – Seção G, Música Profana Manuscrita: didática e prática, nº. 13.

De fato, na partitura autógrafa da *Ulyssea*, em sua folha de rosto<sup>9</sup> – que coincide com o primeiro fôlio da própria redação musical (idem) –, há menção expressa que remete sua execução aos 24 do mês de Junho [de 1809], festa de São João Batista, dia comemorativo do onomástico do Príncipe Regente. Entretanto, Mattos, em seu Catálogo Temático (op. cit, 1970), levanta questão sobre a inconveniência desta

<sup>9</sup> Ver figura 6.

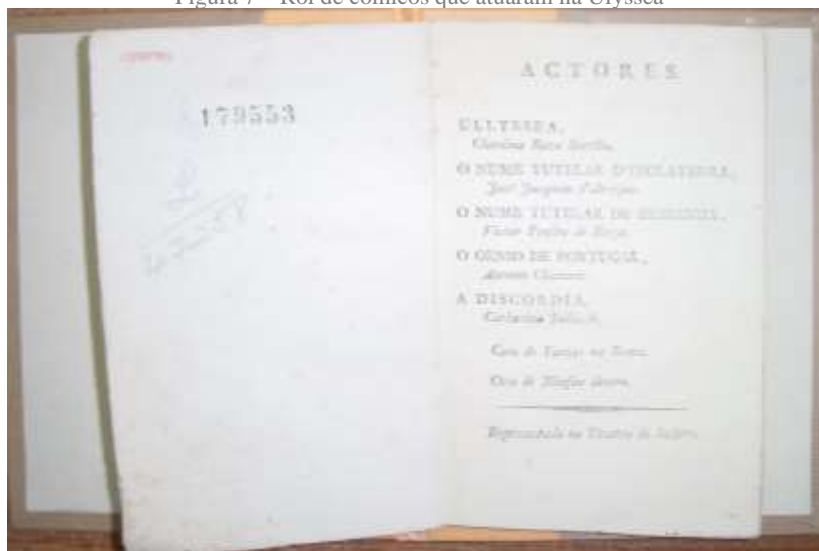
data, visto que em Março de 1809<sup>10</sup> as tropas francesas, comandadas pelo marechal Nicolas Jean de Dieu Soult, impuseram severa derrota ao exército anglo-português na cidade do Porto, seguida de pilhagem. Tratava-se portanto da segunda invasão francesa a Portugal. Todavia, julgamos que tais argumentos não foram suficientes para frustrar os intentos da elite portuguesa já instalada n'Além Mar. Pelo contrário, o objetivo era provocar, como já acima mencionado, um estado de entusiasmo na desterrada corte; servindo tal pretensão de exemplo ao restante do Brasil. Nesta linha de pensamento, são abundantes os dados historiográficos que atestam os esforços do Príncipe Regente – animado pelos seus conselheiros (portugueses e ingleses) – no sentido de se guiarem os ânimos dos súditos em direção patente quanto aos sentimentos briosos de patriotismo e fúria<sup>11</sup>.

Vejamos ainda o que vem grafado no caput da partitura autógrafa de Vila Viçosa: Ulissea drama eroico posto em muzica por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809 / Para o Dia 24 de Junho = A Overtura he a da trovoada levantando logo o panno / Coro das Furias = Scenna 1ª // (ver figura 6). Ora, interessantes questões emergem desta narrativa. Destarte a afirmação, inequívoca, da autoria musical, a tal partitura, se articulada ao impresso relativo ao texto, oriundo de Portugal<sup>12</sup> – que por sua vez atesta tanto a paternidade quanto ao conteúdo dos versos (ver nota 7) –, temos a questão da data de estreia<sup>13</sup>, já aludida acima, para

<sup>10</sup> A notícia chegou ao Brasil somente em princípios de Maio. MATTOS, *Ibid.*, p. 327.

<sup>11</sup> Acrescente-se aqui que o Drama em questão não foi levado à cena pela primeira vez no Brasil, tendo estreado, ainda em 1808, em Lisboa. Quanto a isso, deixemos falar Ernesto Vieira: *O espectacularo drama allegorico de Miguel Antonio de Barros – “Ulysséa libertada” – com que no teatro da Rua dos Condes foi festejada a expulsão [de Lisboa] dos francezes, era ornada com musica escripta por [João José] Baldi, como se lê n'um folheto assim intitulado: “Breve descripção dos espectaculos, que a companhia nacional do Theatro da Ruas dos Condes offerece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz restauração de Portugal. – Lisboa M DCCC VIII.” N'esse folheto encontra-se a seguinte informação: “A composição d'este Drama he de hum Portuguez, cujas Obras Dramaticas teem merecido a approvação do Publico illustrado. As peças de Musica de que he igualmente enriquecido são de João José Balde (sic), Criado de S. A. R: e Mestre do Seminario”.* VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes - Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, pp. 85 e 86. Eis o elenco, estampado no impresso de 1808:

Figura 7 – Rol de cômicos que atuaram na Ulysséa



Fonte: Ver figura 5.

Entretanto, é curioso notar que, no rodapé da página que estampa o rol de artistas atuantes, vem grafado: *Representado no Theatro do Salitre*, em flagrante desacordo com o relatado por Ernesto Vieira, que atribui o local de apresentação como sendo o Teatro da Rua dos Condes. Alcançou o drama tal êxito que lhe valesse várias remontagens?

<sup>12</sup> O referido impresso foi por nós localizado no ano de 2004, em exemplar único, no Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota L. 47258 / R. 179553. Ver figura 5.

<sup>13</sup> Perfeitamente pertinente, dado que o impresso português data de 1808. Portanto, é possível que tenha (um ou mais exemplares) atravessado o Atlântico incluso na Biblioteca Real.

além da importante referência à abertura pretendida, conectada diretamente (em forma de *attaca*) à primeira cena do drama: Coro das Fúrias.

Sobre a Overture [da] trovada, já discutimos<sup>14</sup> a questão de oportunidade (ou possibilidade) engendrada pelas duas redações localizadas: uma íntegra, mas reinstumentada a partir de critérios extemporâneos; outra truncada, apenas disponível em forma de esboço (*particella*), portanto incompleta e de redação retoricamente questionável. Dada a situação estabelecida pelas informações dos manuscritos, de fato um tanto vaga, restam três alternativas a se considerar, são elas:

- (1) A *Sinfonia Tempestade*, relatada por Sacramento Blake<sup>15</sup> e composta especialmente para as comemorações do natalício do vice-rei D. Fernando José de Portugal, em 1801; ou outra abertura homônima, concebida cinco anos após (1806) e destinada à solenidade de posse do novo vice-rei, o Conde d'Arcos. Segundo Mattos, esta nova sinfonia teria sido composta nos mesmos moldes da primeira: *com relâmpagos [trovões] e raios nos bastidores*<sup>16</sup>. Seja como for, não dispomos de informações mais consistentes para identificá-las. O único testemunho sobrevivente, organizado por Alberto Nepomuceno (sic), não menciona quaisquer indícios sobre a data de composição do material manipulado e em tempo abandonado<sup>17</sup>. Diga-se logo que os tais manuscritos tomados como fonte estão desaparecidos, assim como os relativos à dita *Zemira*, como veremos abaixo. Diante às circunstâncias, resta-nos a incômoda questão: qual das peças foi a trabalhada por Nepomuceno: a Abertura de 1801 ou aquela de 1806?
- (2) Há ainda a hipótese de se ser esta abertura a mesma intitulada *Zemira*. É fato que informações, sacadas de Leopoldo Miguez nas notas apostas a sua orquestração, apontam 1803 como o ano de sua composição. Válida ou não tal data, uma vez que transcrita do material originário que manipulou – hoje desaparecido –, esta foi pacificamente aceita por Mattos e julgamos não haver quaisquer motivos para que seja aqui contestada.
- (3) Finalmente, é sempre possível que a abertura eleita para introduzir a *Ulissea* seja outra, um quarto exemplar também extraviado – que não a *Abertura em Ré Maior* – e que por tal se acrescenta aos casos acima relatados, seguindo os mesmos parâmetros e também composta *a priori*.

Entretanto, interessantes conclusões se podem articular a partir da comparação entre os indícios textuais (primários e secundários), ainda que considerados os incompletos. Eles nos instigam no âmbito dos próprios manuscritos, transcrições, dados historiográficos e, de forma mais consistente, podem corroborar os dados advindos da apreciação pormenorizada dos tecidos musicais, que então se tornam o escopo crítico mais valioso a partir do qual podemos partir.

Antes que toquemos a específica seara da chamada abertura *Zemira*, será necessária uma nota prévia à guisa de esclarecimento. É que não se sabe de onde Leopoldo Miguez extraiu tal título; se de informações adstritas aos manuscritos que à época consultou, mas sem as transcrever (sic), ou se de fontes

<sup>14</sup> DIAS, op. cit., 2004, pp. 117 a 126.

<sup>15</sup> BLAKE, op. cit., 1883. Vol. 5, p. 89.

<sup>16</sup> MATTOS, Cleofe Person de. *Aberturas Zemira / Abertura em Ré*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 8.

<sup>17</sup> De fato, o esforço de Nepomuceno foi deixado inconcluso. Apenas os sopros foram transcritos.

alheias, jamais mencionadas. A julgar pelas anotações que, estas sim, atesta ter colhido dos tais manuscritos, julgamos tratar-se da abertura adiante mencionada. Entretanto, não temos notícias de que tenha José Maurício composto outra ópera que não a desaparecida *Le Due Gemelle*. E se a teria composto, tal como em outros malogrados casos, é perfeitamente normal que se tenha extraviado a partitura (ou todo o conjunto de partes cavas). Todavia, parece-nos um tanto improvável que não restassem quaisquer vestígios do libreto ou de possíveis representações. *Zemira* permanece, entretanto, como matéria absolutamente enigmática.

O mais próximo que conseguimos chegar no que tange a este título se remete a um libreto intitulado *Zelmira* (com “l”), que foi posta em música por Gioachino Rossini (1792-1868) e cujo argumento, de teor trágico, se desenrola em dois atos. Ora, tal drama é de autoria do poeta Andrea Leone Tottola e, tanto este (escrito em 1821) como a música (composta no ano seguinte) são bastante posteriores à referência temporal – se aceita como certa a data oferecida por Miguez (sic) – da dita *Zemira* mauriciana, que entretanto nos remete ao ano de 1803<sup>18</sup>.

Tratando designadamente desta Abertura, começemos por observar o que nos diz a fonte primária, mas relativa à Ulissea: = *A Overtura he a da trovoada*<sup>19</sup> *levantando logo o pano*<sup>20</sup>. Segundo nos informa Miguez<sup>21</sup>, vejamos o que vem estampado em sua orquestração da abertura, dita *Zemira*, e que asseveramos, como acima dito, ter sido extraído dos manuscritos que lhe estavam em mãos: *Nas cópias que serviram para fazer a partitura havia o seguinte título: “Ouverture ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas*<sup>22</sup> *com violinos [I e II], viola, violoncello, trompas, trombe lunghe*<sup>23</sup>, *flautas, fagote e basso*. Logo percebemos que a palavra chave é “trovoada”. Abalizados nela, induzimos a possibilidade de não haver aqui uma mera coincidência. Não poderia ser José Maurício mais explícito ao solicitar abertura diversa? Talvez pudesse ter dito: *A Overtura he a da tempestade*. O caso é que o título *Sinfonia Tempestade* também pode ser posto em dúvida, já que nos é oferecido por testemunhos póstumos. Ademais, persiste a questão da afinidade tonal entre esta abertura e o início da *Ulissea* (Coro das Fúrias), ambas elegendo como centro tonal o acorde de mi bemol maior. Note-se que o esboço da tal *Tempestade* está em dó menor, tonalidade vizinha (relativo menor), mas diversa. Outro aspecto interessante é a maneira como o compositor finaliza a abertura da trovoada, cujos compassos derradeiros (194 a 202), à guisa de *codetta*, prescrevem uma relativa sensação de calma, que muito naturalmente serve de ponte à instantânea introdução do Coro das Fúrias<sup>24</sup>, em dinâmica “*p*” (compassos 1 a 3).

<sup>18</sup> Data arrolada por Leopoldo Miguez em sua orquestração e, segundo ele próprio, originária dos manuscritos que manipulou.

<sup>19</sup> Grifo nosso.

<sup>20</sup> Nesta direção, as palavras, autógrafas, de José Maurício se coadunam à descrição da cena estampada no impresso de Miguel Antônio de Barros: *Scena I / Bosques com montes ao fundo : são trovões, / e por uma bocca de Gruta apparecem no / centro dos montes as Fúrias com fachos, / por entre chamas, que arremedem as que / supomos no inferno. //* BARROS, op. cit., frontispício.

<sup>21</sup> MIGUEZ, Leopoldo. *Partitura da abertura Zemira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno – Escola de Música da UFRJ, s.d., registro 5.589;31.

<sup>22</sup> Grifo nosso.

<sup>23</sup> Denominação para trompetes (naturais) já em desuso à época de Miguez. Ora, tal menção nos faz supor que os manuscritos consultados se remetessem, de fato, ao período mauriciano.

<sup>24</sup> Este expediente, aliás, é bastante escorreito no repertório europeu, nomeadamente nas esferas, tanto da ópera cômica, quanto dos dramas heroicos italianos. Situação equivalente se pode identificar na abertura da ópera *D. Giovanni* (K. 527) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), típica ópera de cariz *buffo*, que embora encerre uma intenção argumental diversa, utiliza-se de recurso bastante similar.

Figuras 8 – Compassos finais da Abertura Trovoada e 9 compassos iniciais da *Ulyssea* – Coro das Fúrias

Fontes: elaboração própria.

Mais um artifício a sugerir parentesco entre a *Trovoada* e a *Ulyssea* é o constante movimento rítmico, com repetição persistente em semicolcheias com notas repetidas, segundas, terças, sextas ou oitavas paralelas, que caracteriza de forma intermitente muitos dos trechos da abertura (p. ex. compassos 19 a 24, 33 a 37, 84 a 99, 151 a 166)<sup>25</sup>, do mesmo modo empregado em quase todos os movimentos do drama (compassos 19 a 25, 26 a 41, 60 a 63, 72 a 81 – Coro das Fúrias; 10 a 12 – Recitativo; 31 a 33 – Coro das Ninfas; 69, 81 a 83, 86 a 88 – Ária do Gênio de Portugal; 67 a 69 – *Finale*. Outro desenho bastante empregado por José Maurício, nas obras em questão, também atinente aos instrumentos de cordas, consiste em repetir obstinadamente notas em semicolcheias, duas a duas ou de quatro em quatro, resultando em efeito de alegada tensão. Trata-se de um recurso retórico recorrente em muitos trechos:

Figuras 10, 11 e 12 – Trechos extraídos da Abertura *Trovoada*

<sup>25</sup> Por questões de economia de espaço, no que tange aos exemplos mais extensos, doravante recomendamos que as partituras sejam consultadas no site [www.musicabrasilis.org.br](http://www.musicabrasilis.org.br), onde constam na íntegra.



Fonte: elaboração própria.

Figuras 13, 14, 15 e 16 – Trechos extraídos da *Ulissea*





Fonte: elaboração própria.

Os trêmulos são também uma constante em muitas das passagens:

Figuras 17 e 18 – Trechos extraídos da *Trovoada*. (tais trêmulos, que representam *per si* os trovões, se repetem em todo o segundo tema).



Fonte: elaboração própria.

Figuras 19 e 20 – Trechos extraídos da *Ulyssea*

The image displays three staves of musical notation for Violino I, Violino II, and Viola. The music is in a key with two flats and a common time signature. The Violino I and II staves feature a melodic line with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Viola staff provides a harmonic accompaniment with similar dynamic markings. Below the main score, there are four smaller staves, likely representing a piano accompaniment or a different instrumental part, also with dynamic markings like *fp* (forzando piano).

Fonte: elaboração própria.

De volta à interessante questão do *instrumentarium*, acima já observamos que Leopoldo Miguez dispunha de partes para *violinos* [primeiros e segundos], *viola*, *violoncello*, *trompas*, *trombe lunghe* [em italiano, no plural], *flautas* [no plural], *fagotes* [também no plural] e *basso*. De seu lado, a *Ulyssea*, cujas fontes estão disponíveis em partes cavas (conjunto completo) e partitura<sup>26</sup>, exige o seguinte instrumental: duas flautas, duas clarinetas (em dó), duas trompas, dois trompetes, violino I, violino II, viola e *basso*. Ora, se comparados os dois róis, se percebe que os instrumentos solicitados são praticamente os mesmos, a exceção dos clarinetes, que não são exigidos na lista transcrita por Miguez, e os fagotes, que não o são no drama. Quanto aos fagotes, podemos asseverar que não constitui absurdo algum imaginar que, se não foram exigidos explicitamente na *Ulyssea*, isto pode ter ocorrido por dois motivos plausíveis: a) ou não foram simplesmente desejados pelo compositor, o que não faz muito sentido se levada em conta a praxe orquestral de época: nas aberturas, de um modo geral, se empregava todo o instrumental utilizado no decorrer dos trechos subsequentes nos casos das óperas, cantatas, bailados ou música incidental; ou b) deveriam dobrar a linha do baixo instrumental, outro recurso de uso escorreito.

Quanto aos clarinetes, sendo a *Abertura Trovada* uma obra de 1803, e solicitada *a posteriori* para figurar como protofonia de um drama composto seis anos após – já na presença da Família Real e dos consequentes ‘engrossamentos’ orquestrais –, é possível que suas partes, não previstas originalmente,

<sup>26</sup> Ver figura 6.



tenham sido então acrescentadas<sup>27</sup> à Abertura; em caráter emergencial ou, o que nos parece também improvável, silenciaram quando de sua execução. Uma última hipótese ainda se nos mostra: como Leopoldo Miguez provavelmente teve acesso a um conjunto de partes cavas, é perfeitamente possível que aquelas referentes aos clarinetes se tenham extraviado, sobretudo se grafadas em conjunto<sup>28</sup>. Consideradas todas as possibilidades, e destacadas as mais admissíveis, detectamos assim um conexo parentesco entre as respectivas orquestrações (*Trovoada* e *Ulysses*), o que nos levou a propor a versão [integral] que publicamos no site MUSICABRASILIS<sup>29</sup>.

### 3 Um breve parêntesis sobre a música *in natura*:

Neste ponto detectamos outro fator síncrono na obra de José Maurício, e que certamente o enquadra na esteira do que de mais moderno se praticava na música europeia: o dos argumentos *in natura* que, desde 1801, o compositor experimentava sobretudo em suas obras de circunstância. Por este prisma, o compositor absorve uma práxis que remonta aos antigos costumes da voga nas tragédias francesas encenadas desde os tempos de Luís XIV. Nelas o apelo sensorial se impunha, em especial nos contextos descritivos de fenômenos naturais, dentre os quais as tormentas gozavam de grande apelo. E tal se impetrava através de sugestivos efeitos sonoros (harmônicos, melódicos e tímbricos) que a pouco e pouco tornar-se-iam convencionais no mundo da música; sulcando, a pouco e pouco, os rumos do vindouro romantismo programático. Não que tais procedimentos constituíssem *per se* novidade absoluta. Mesmo antes do Rei-Sol, eles foram praticados desde o Renascimento. Todavia, foi nos palcos franceses que as mais arrojadas proposituras se sistematizam em prol de uma música aliada aos mais implexos recursos cênicos (luz, figurinos, cenários e demais efeitos do orbe visual), para completá-los por meio do discernimento auditivo. Trata-se aqui da grande folia sensorial proposta pelo barroco.

Um pouco mais adiante no tempo, já na segunda metade do século XVIII, o movimento denominado *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) – como contestação a um iluminismo considerado por muitos como “demasiado racional” e “pouco afeito aos desvarios da emoção” – vai disseminar nas mentalidades uma conduta estética bastante propícia à prática de tempestades musicais, que simulam temor, entusiasmo e atribulação. E estas se desenham sublinhadas pelos novéis recursos dinâmico-instrumentais que paulatinamente se acrescentavam ao universo sonoro, sobretudo àquele orquestral. Deste modo, contrastes bruscos entre fortíssimos e pianíssimos tornaram-se bem-amados e passagens em *crescendo* ou *decrescendo* afiguraram-se como retoricamente desejáveis. Muito do *instrumentarium* foi nesta esteira redimensionado à luz das inovações sempre crescentes: acentos, *sforzatti* e *forte-pianos* que se banalizariam nos discursos musicais. Alguns instrumentos, recalcitrantes, são condenados ao

---

<sup>27</sup> É preciso ter em conta que os clarinetes gozaram de extrema relevância no naipe de sopros a partir da primeira década do século XIX, sobretudo depois da chegada da Imperatriz Leopoldina com sua famosa “orquestra de sopros”. Entretanto, tal relevância não é exclusiva do ambiente brasileiro. Em Portugal e em Nápoles tivemos a chance de observar o mesmo fenômeno no repertório coevo. A preferência pelo clarinete é tal, que muitos oboístas migram para a clarineta em decorrência do “quase abandono” que os compositores impuseram ao oboé. Neste sentido, a capacidade virtuosística e o timbre característico do clarinete (em dó) figuram como uma espécie de nova moda timbrística que rapidamente vai contaminar o gosto nestes ambientes.

<sup>28</sup> Ambos em um mesmo fólio, como observamos em muitos casos.

<sup>29</sup> Ver nota 25.

desaparecimento. Entretanto somente os grandes compositores souberam equilibrar o significado e as essências desta preleção expressiva. O tempo se encarregaria de rechaçar a mera perfumaria que vulgarizava as alocações de uma música que não media esforços para impressionar.

É certo que tais expedientes infundiram mestres como Haydn, Mozart e Beethoven (v. Sinfonia Pastoral op. 68), além de tornarem possíveis os universos operísticos de Rossini e Weber. Longe de tal cenário, José Maurício, investido de sua genialidade, também ensejava os seus experimentos nesta esfera. E o faz desde 1801, na vanguarda mesmo de seus colegas lusitanos. Sim, é curioso, mas, salvo engano, não nos ocorre quaisquer tempestades em óperas de Marcos Portugal ou na produção de seus conterrâneos coevos.

Mesmo o grande Rossini demorou alguns anos para engendrar as suas três mais notáveis “tempestades musicais”: no *Barbeiro de Sevilha* (1816), na *Cenerentola* (1817) e em *Guilherme Tell* (1829). Beethoven, por sua vez, estreou a sua já mencionada Pastoral em Dezembro de 1808; e temos dúvidas se uma cópia desta partitura possa ter aportado no Brasil logo de imediato<sup>30</sup>. Igualmente Karl Maria Von Weber (1786-1826) engendrou uma célebre tempestade no âmbito de sua ópera *Der Freischütz*, op. 77. Porém o fez tardiamente, no ano de 1821. De qualquer forma, como dito, desde 1801 o Pe. Mestre já ensaiava as suas “tempestades tropicais”(!). Em se acatando o que nos transcreve Leopoldo Miguez, a Abertura [dita] *Zemira* é de 1803. Há referências documentais que comprovam outra abertura em 1806. Parece correto admitir, neste âmbito, que a chegada da corte tenha trazido novos estímulos que apenas animaram o nosso Padre Mestre, mas lhe ensinaram muito pouco na esfera retórico-argumental.

#### 4 O triunfo de José Maurício:

Quanto ao *Triunfo da América*, seu último drama heroico conhecido, nos resta esclarecer alguns aspectos sobre o autor de seus versos, sua provável abertura e o suposto “desaparecimento” ou omissão, de uma de suas árias.

D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, cavaleiro da Ordem de Cristo – tal como o seu ‘parceiro’ compositor -, era filho do governador de Angola D. José Gonçalo da Câmara Coutinho. Nas horas vagas, pois era homem do mar de carreira, exercia o mister de poeta. Nascido em Lisboa aos 10 de Setembro de 1772, gozou ainda muito jovem da intimidade do temido Bocage, que o considerava *elegante improvisador e escritor de grande ilustração*. Testemunhou o êxodo e toda a permanência da corte no Brasil, já que fora um dos capitães de fragata que conduziram as travessias de vinda e retorno. No período em que se fixou no Rio de Janeiro, observados os seus dotes como literato e teórico, foi nomeado bibliotecário chefe da Livraria da Marinha. É autor de várias obras poéticas, dramáticas, elogios e tratados, dentre as quais: *Parabéns ao Príncipe Regente N. Sr. e à Patria Pelos Presságios Felizes da Restauração de Portugal* (1808), *O Triunfo da América, Drama para se Recitar no Real Theatro do Rio de Janeiro* [...] (1810) (v. fig. 14), *O Juramento dos Numes* (1813) (v. nota 9), *Elegia pela Morte de S. M. a Magnânima Senhora D. Maria I, de Imortal Memória* (1816) e *Paraphrase da Epístola dos Pisões* (1818).

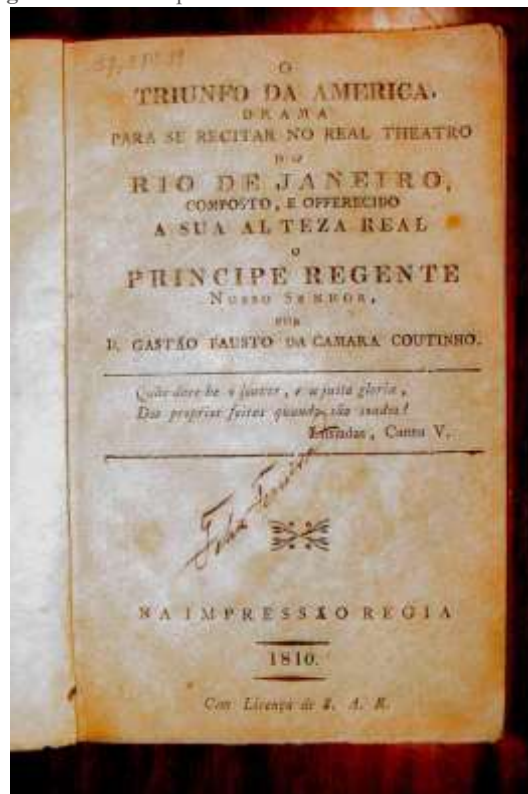
---

<sup>30</sup> Não há registros de sua execução no Brasil naquele período, mesmo por algumas décadas seguintes.

Por ter sido musicado por José Maurício, destacamos com interesse o Elogio Dramático de sua lavra, composto e impresso no Rio de Janeiro em 1810, cujo título de frontispício se pode ver na figura adiante. Escrito de maneira rebuscada, com ricas alusões metafóricas, figuras de estilo e dicção gongórica, este elogio se remete diretamente à figura do Príncipe Regente. Não é de se estranhar que a música composta para sublinhar algumas das mais alegóricas passagens da vida cortesã - prévia e precisamente eternizadas sob o lastro da impressão - fosse engendrada pelo mestre ali então mais proeminente, antes da chegada de Marcos Portugal. De fato, Nunes Garcia foi convocado para este mister, talvez recompensado pelo sucesso obtido pela sua *Ulyssea* no ano anterior. Era a ocasião propícia para que D. João pudesse verificar a excelência de seu mestre da capela, apartado desta feita de seu trabalho de fornecer com música as cotidianas festividades na esfera religiosa.

Uma vez aceito o desafio, o mestre ornou a poesia de D. Gastão com algumas das mais expressivas páginas de sua produção. Neste período, o compositor já se afirmava como um artista maduro e perfeitamente ciente de todas as prerrogativas técnicas e estéticas exigidas para o exercício de seu cargo. E, a nosso juízo, como dito, estas páginas servem para comprovar o nível de dignidade alcançado por José Maurício, justamente por se tratar de obra que foge ao universo corriqueiro de sua produção.

Figura 21 – Frontispício do drama “O Triunfo da América”



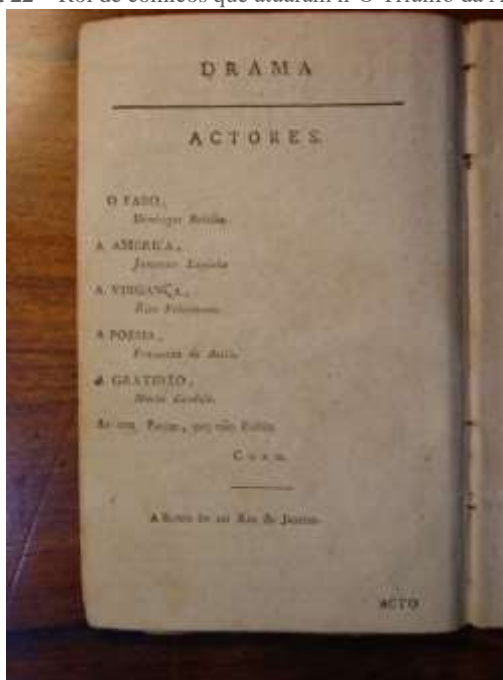
Fonte: COUTINHO, Gastão Fausto da Camara. **O Triunfo da América – drama para se recitar no Real Theatro do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: na Imprensa Régia, 1810.  
Localizável na Biblioteca Nacional (Brasil): 37, 3 D5 19.

No elenco de estreia figuram os mais notáveis artistas disponíveis na corte. Dentre eles artistas proeminentes como os sopranos Joaquina Lapinha<sup>31</sup>, no papel título, e uma de suas mais ferrenhas rivais, Rita Feliciano, atuando como a *Vingança* (v. figura 22).

Entretanto, permanecem duas questões de relevo a pairar por sobre esta obra: 1 – O problema da Abertura desejada<sup>32</sup>, que não vem, como no caso da *Ulysses*, textualmente indicada na partitura; e 2 – A existência ou não de uma possível ária ou recitativo para a *Vingança*, uma vez que, à página 10 do impresso, D. Gastão solicita uma intervenção musical para o personagem, nos dizeres: *aqui canta a Vingança*.

Neste sentido há duas hipóteses que se levantam no sentido de corroborar o extravio tanto da dita abertura quanto da ária - ou coisa que o valha - para a *Vingança*. No entanto é possível que José Maurício não tenha de fato composto a tal ária, cujo texto, a despeito das ordens do poeta, fora então simplesmente declamado<sup>33</sup> pela respectiva atriz. Mas, quais os motivos que levaram José Maurício a abrir mão dos dotes vocais de uma cantora tão respeitada: ciúmes, intrigas, disposições contratuais...?

Figura 22 – Rol de cômicos que atuaram n'“O Triunfo da América”



Fonte: ver figura 21.

## Considerações finais

<sup>31</sup> Cujos dotes vocais já eram bem conhecidos por José Maurício (sic).

<sup>32</sup> Sabemos que era praxe os dramas heroicos, cantatas, bailados e elogios dramáticos serem fornidos com uma abertura instrumental. Não temos motivos para crer que “O Triunfo da América” constituísse uma exceção.

<sup>33</sup> Ou acompanhado em forma de *recitativo secco*.

Vistas as especulações acima expostas, sugerimos a Abertura em Ré para introduzir o Triunfo da América, e as razões se podem vislumbrar através do exemplo seguinte:



Fonte: elaboração própria.

Se observarmos, ainda que superficialmente, os dois extratos acima transcritos, logo nos deparamos com a interessante coincidência temática que, embora transpostos para ambientes tonais discrepantes (em razão de um semitom), curiosamente aproxima a *Abertura em Ré* da introdução do *Triunfo da América*. Mas estas são especulações que endereçamos aos intérpretes decidir. É fato que a *Abertura* está afeita a um universo bem mais arcaico, claramente modelado sob a égide das aberturas italianas que grassavam na passagem do século XVIII para o XIX; sendo o conteúdo musical do *Triunfo* bem mais universalístico e ‘moderno’. Todavia persiste o fato que estas aberturas, tal como nos sugere o caso concreto da *Ulissea*, eram muitas vezes praticadas ao sabor dos processos de remetência; ou seja, utilizadas em ocasiões diversas sob o crivo de uma recorrente pressa acometida aos compositores muito solicitados.

## Referências bibliográficas

- BARROS, Miguel António de. **Ulyssea Libertada – Drama Heroico**. Lisboa: na Officina de João Evangelista Garcez, 1808.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário Bibliográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, Vol. 5, 1883.
- COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. **O Triunfo da América – drama para se recitar no Real Theatro do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: na Impressão Régia, 1810. Localizável na Biblioteca Nacional (Brasil): 37, 3 D5 19.
- DIAS, Sérgio. **José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta**. In: Anais do V Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- DIAS, Sérgio. **Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes – Uma Observação Crítico-Analítica da Produção Musical desde a Escola Napolitana até Minas Gerais: Introdução à Teoria Reducionista**. Lisboa: Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, inédita, 2010.
- MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras de José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura, 1970.
- MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia – Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOS, Cleofe Person de. **Aberturas Zemira / Abertura em Ré**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

MIGUEZ, Leopoldo. **Partitura da Abertura Zemira**. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno – Escola de Música da UFRJ, s.d., registro 5.589;31.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes – Historia e Bibliographia da Música em Portugal**. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.