

A ESTÉTICA MUSICAL JOANINA: UM ESTUDO DAS INFLUÊNCIAS DAS COMPOSIÇÕES DE MARCOS PORTUGAL, NUNES GARCIA E SIGISMUND NEUKOMM NO PERÍODO JOANINO NO BRASIL

Joanine Musical Aesthetics: a study of the influences of the compositions of Marcos Portugal, Nunes Garcia and sigismund neukomm in the Joanine Period in Brazil

MOREIRA, Fernando Alberto Torres¹, & RODRIGUES, Humberto Álvares²

Resumo

As características da estética musical de obras dos compositores do período joanino, na atualidade, tem sido um importante fator para uma interpretação histórica fundamentada. O presente trabalho tem como objetivo o estudo e análise da estética estilística de três dos principais compositores do período joanino brasileiro de 1808 a 1822. Com base em dados biográficos e documentais dos compositores José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm, bem como, suas respectivas obras, são possíveis de se averiguar as diferenças e semelhanças estruturais e estéticas dentre os compositores. Para tal exame, levam-se em conta suas formações musicais e o contexto histórico em que cada compositor se inseriu. O estudo dos artistas abordados é de grande importância para uma melhor compreensão do período joanino, bem como, para toda a música brasileira pós-joanina.

Abstract

The characteristics of the musical aesthetics of the composers of the Joanine period, nowadays, have been an important factor for a well-founded historical interpretation. The present work aims at the study and analysis of the stylistic aesthetics of three of the main composers of the Brazilian Joanine period from 1808 to 1822. Based on biographical and documentary data of composers José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal and Sigismund Neukomm, as well as their respective works, it is possible to ascertain the structural and aesthetic differences and similarities among the composers. For such an examination, their musical formations and the historical context in which each composer was inserted are taken into account. The study of the artists approached is of great importance for a better understanding of the Joanine period, as well as for all post-Joanine Brazilian music.

Palavras chave: *Período Joanino; Marcos Portugal; Nunes Garcia; Sigismund Neukomm*

Keywords: *Johannine period; Marcos Portugal; Nunes Garcia; Sigismund Neukomm*

Data de submissão: maio de 2020 | **Data de aceitação:** dezembro de 2020.

¹ FERNANDO ALBERTO TORRES MOREIRA - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) / CITCEM. PORTUGAL. E-mail: fmoreira@utad.pt

² HUMBERTO RODRIGUES JÚNIOR – MESTRE EM CIÊNCIAS DA CULTURA. BRASIL. E-mail: humbertoguita@gmail.com

INTRODUÇÃO - esboço histórico do Período Joanino

O período joanino no Brasil teve grande influência do contexto histórico em que se inseriu. A vinda da corte portuguesa à colônia esteve praticamente relacionada com a aquisição do poder de Napoleão Bonaparte na França, que vivia um momento de expansão e domínio das terras vizinhas. Entretanto, sabe-se que o início do período joanino se deu através da fuga de Dom João VI e sua corte, devido à referida invasão. O mesmo período também presenciou a queda do império de Bonaparte, com o fim das guerras Napoleônicas e o Tratado de Viena em 1815. Em relação às artes, o período de Dom João VI vivenciou a transição do classicismo e do romantismo. Importantes escolas estilísticas tiveram relação com os compositores joaninos, como é o caso das escolas napolitana e vienense. Contudo, a maior influência veio do classicismo; Beethoven compôs muitas obras nesses anos, entre elas algumas das suas mais importantes sinfonias. Uma grande contribuição também veio por parte de Haydn, em 1809, cujo estilo foi seguido pelos seus discípulos, tendo um dos mesmos contactos com o Brasil.

1. AVANÇOS ARTÍSTICOS COM A CHEGADA DA CORTE PORTUGUESA DO RIO DE JANEIRO

A partir do momento em que a Corte Portuguesa se instala no Brasil, deu-se uma grande transformação na então colônia, primeiramente na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, em todo o país. Além do impacto econômico e político gerado com a chegada da corte portuguesa, pode-se dizer que a vida social e cultural sofreu uma drástica mudança. José Castello registou a importância dessas transformações: “A transição ocorre de 1808 a 1821, quando D. João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, favorecendo-nos de tal forma que foi considerado pelo Instituto Histórico e Geográfico o fundador da nacionalidade brasileira” (Castello, 1967, p. 194).

Logo em 1808, fundou-se o primeiro jornal institucional vigente brasileiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, que funcionava sob regime de censura. A imprensa régia também é criada nesse período. A partir desse instante o Brasil passa a fazer parte de um universo já conhecido no velho mundo e na América Espanhola desde o século XVI.

Muitas instituições foram sendo instaladas no Rio de Janeiro, transformando a cidade num centro educacional e cultural, como foram os casos do Museu Nacional, do Jardim Botânico e da Escola Anatómica, Cirúrgica e Médica ou da Real Academia Militar, com cursos de engenharia, física e ciências. No dia 29 de outubro de 1810 foi aberta ao público a Real Biblioteca, em 12 de outubro de 1813 foi a vez da inauguração do Teatro Real de São João, e posteriormente, em 1815/1816, ocorreu a vinda da Missão Artística Francesa e a criação da Academia de Belas Artes.

A respeito do Real Teatro de São João, Edmundo Hora e Alexandra Leeuwen fornecem algumas informações pertinentes:

Em 1813, a Ópera Nova é substituída pelo Real Teatro de São João, bem maior, mais imponente e inspirado no Teatro São Carlos de Lisboa, pois o Teatro Régio já não era suficiente para as demandas da Corte. Destacamos ainda que a localização da Ópera Nova próxima ao Paço, ou seja, próxima ao centro da cidade, reflete a nova organização do espaço urbano, com uma importância cada vez maior do centro político, religioso e econômico da cidade, que culmina com a chegada de D. João VI (Hora & Leeuwen, 2008, p. 20).

A arquitetura do Rio de Janeiro também não ficou fora desse bom momento de transformação urbana, conforme refere Martins:

À medida em que se prolongava a permanência da Corte a paisagem carioca foi se transformando, dos pontos de vista urbanístico e arquitetônico. Prédios públicos e palácios foram construídos e surgiu um grande número de palacetes e residências luxuosas, nos quais moravam a nobreza, a alta burocracia e os comerciantes ricos (MARTINS, 1980, p. 142).

A arte da música teve uma colocação especial no avanço cultural gerado nesse contexto histórico, razão pela qual a relação musical criada entre o Brasil e Portugal, no período joanino, foi a mais intensa entre os países colonizados pelos portugueses. O musicólogo João de Freitas Branco anota essa realidade:

(...) [sobre] o que musicalmente se passou em terra ultramarina (...) o Brasil tem direito especial a uma dessas exceções, que mais não seja porque nele residiu a corte portuguesa durante quase década e meia. Não admira que a actividade musical de feição europeia fosse muito mais intensa nos últimos anos no Brasil colonial do que o podia ser noutras possessões, africanas ou asiáticas (Branco, 2005, p. 216).

Tais considerações são de suma importância na análise da bibliografia desses autores conforme adiante se verá.

2 . BIBLIOGRAFIA DOS COMPOSITORES

Entre os compositores que fizeram parte integrante do período joanino no Brasil, os que mais se destacaram foram Marcos Portugal, o Pe. José Mauricio Nunes Garcia e Sigismund Neukomm, três compositores de extrema importância considerando as suas relevantes participações na vida musical e na diversidade gerada na arte da música durante esse período.

2.1. *Marcos Portugal*

Marcos António da Fonseca Portugal, popularmente conhecido como Marcos Portugal, foi um dos mais importantes artistas do período joanino no Brasil. Nasceu em Lisboa, no ano de 1762, onde desde cedo teve uma musicalidade aflorada. Aos nove anos de idade, o pequeno músico começou a ter aulas de composição com o respeitado compositor português João de Souza Carvalho, sendo-lhe conhecida uma série de peças musicadas cômicas e sérias sobre textos em português compostas ainda quando muito jovem.

O historiador César de Carvalho (2008) divide toda a biografia e a atividade musical de Marcos Portugal em quatro períodos distintos: o primeiro passa-se em Lisboa desde o seu nascimento até 1792; o segundo em Itália, mais precisamente em Nápoles, até cerca de 1800; o terceiro é vivido novamente em Lisboa onde permaneceu até 1810 e o quarto período é vivido no Brasil desde 1810 até à data de sua morte, em 1830, no Rio de Janeiro.

No dia 6 de agosto de 1771, Marcos Portugal inicia seus estudos no Seminário da Patriarcal de Lisboa; com 9 anos de idade, o pequeno compositor começa a ter aulas de composição com o mestre e compositor João de Souza Carvalho, que era o diretor do Seminário naquele tempo. Na mesma instituição o jovem músico aprendeu também canto e órgão com o cantor italiano Borselli, que fazia parte da ópera de Lisboa.

Ainda neste seu primeiro período, Marcos Portugal compôs parte de suas obras. Segundo César de Carvalho, no intervalo de sete anos após 1785, o compositor criou inúmeras farsas³ e *burlettas*⁴, fazendo-se notar pelo seu valor em muitas obras, entre as

³ Peças cômicas de curta duração. No século XVIII, era o termo usado nos libretos italianos para *intermezzi* cômicos.

quais se destaca o *Idíleo aos Felicíssimos Anos da Senhora Infanta Carlota Joaquina*, representada em 25 de abril de 1788 no Teatro de Salitre.

Sousa Bastos assinala que, entre 1787 e 1790, o referido músico atingiu o auge do seu sucesso nas terras portuguesas ao ser nomeado mestre de Capela Real, compositor e organista da Igreja Patriarcal e regente do Teatro do Salitre; nesse período escreve diversas farsas, *burllettas* e dramas alegóricos para esta casa de espetáculos, além de uma oratória em italiano de Luiz Torriano, que em 1788 foi escrita e dedicada à Senhora da Conceição, cujo título é *La Puríssima Concezzione di Maria Santíssima Madre di Dio*.

A partir de 1792, Marcos Portugal inicia a sua segunda fase. Segundo Bruno Kiefer, no mesmo ano, o compositor teve a oportunidade de aperfeiçoar os seus estudos na Itália, mais precisamente em Nápoles, onde se tornou pensionista com proteção régia. Os oito anos de permanência em Itália foram muito importantes para o compositor alcançar fama internacional, que contou com mais de vinte óperas produzidas.

Sabe-se que Marcos Portugal teve uma boa relação com a casa real, terá mesmo estado ao de sua Majestade Fidelíssima, a Rainha de Portugal, D. Maria I, provavelmente mercê de uma iniciativa do regente Dom João. Grandes obras de caráter religioso também foram escritas pelo compositor por ordem do príncipe regente, para celebrar o nascimento de membros da família real, como é o caso de um *Te Deum*, executado pela primeira vez em 1793 no Paço de Queluz, e posteriormente, em 1795, em Lisboa.

Mesmo estando uma parte do período em Portugal, têm-se relatos de que entre 1794 até 1799, Marcos Portugal compôs mais de vinte óperas que tiveram muito sucesso em praticamente toda a Itália, destacando-se *Lo spazzacamino principe* e *Le donne cambiate*, ambas estreadas no Teatro de San Moisè, respectivamente em 1794 e 1797, *Demofonte*, apresentada em 1794 no Alla Scala de Milão, *Il ritorno di Serse*, também apresentado em 1794 no Teatro Alla Pallacorda, em Florença, e *L'equivoco in equivoco*, representado no início de 1798, pela primeira vez, em Verona.

⁴ Tipo de comédia operística inglesa do final do século XVIII e início do século XIX. Peças breves de característica jocosa e cômica, podendo ou não ser musicada.

Em 1800, inicia-se então o terceiro período, quando Marcos Portugal regressa a Lisboa, estando no cume da sua fama internacional; depressa se aproximou de D. João e da corte, novamente. Foram-lhe concedidas as funções de maestro-diretor do Real Teatro de São Carlos, de mestre e compositor da Real Câmara e mestre de música da família real, na Sé Patriarcal.

Durante a invasão francesa, Marcos Portugal manteve uma posição dúbia. O facto do compositor não acompanhar o príncipe regente, ter-se-á devido a uma posição prudente para não tomar uma posição política precipitada. Para o compositor, na altura dos acontecimentos, devido à sua própria posição de músico da corte, foi tão interessante satisfazer as vontades quer do regente Dom João, quer de Junot pois é sabido que a ópera *Demofonte* foi apresentada num grande espetáculo de gala em 15 de agosto, celebrando o aniversário de Napoleão Bonaparte. Carvalho afirma que “Marcos Portugal evitou uma possível rejeição ou inimizade com qualquer das partes, o que poderia eventualmente beliscar o seu bom nome e reputação” (Carvalho, 2008, p. 37).

Segundo Kiefer (1977), Marcos Portugal serviu a dois senhores. Sabe-se que, ao mesmo em que escreveu um *Te Deum* em honra de Junot, produziu um outro *Te Deum* em honra do regente Dom João, para as cerimónias da Convenção de Sintra, após a saída dos franceses das terras portuguesas: “Em 1808 apresentou no teatro S. Carlos uma opera sua em homenagem aos franceses por ocasião das comemorações do aniversario de Napoleão. Por outro lado, participou com realizações musicais dos festejos da libertação de Portugal” (Kiefer, 1977, p. 60).

O autor acima referido descreve que, em 1810, foi executada a missa *Festiva*⁵. Nos anos que se seguem, inúmeras missas e outras composições sacras de sua lavra foram ouvidas na Capela Real, sob a regência do próprio compositor.

Em 1811, Marcos Portugal foi solicitado por D. João para ir ao Rio de Janeiro. Segundo David Cranmer,

[Se bem que] Vários cantores da Capela Real já tivessem cumprido ordens da parte do Príncipe Regente para seguir para o Rio de Janeiro, foi apenas em agosto de 1810 que este enviou instruções explícitas para que Marcos Portugal também se deslocasse. Este embarcou a 6 de março de 1811, chegando à capital brasileira a 11 de junho (Cranmer, 2010, p. 56).

⁵ Existe no Museu Histórico Nacional do Brasil uma cópia desta composição.

Após esse convite, Marcos Portugal chegou ao Brasil, onde foi muito bem recebido pela corte, e pôde continuar a sua já brilhante carreira artística. Podem-se averiguar os detalhes dessa ida e respectivas consequências nas palavras de Manuel Ivo Cruz: “Parte de Lisboa em Março, chegando ao Brasil em 11 de junho; recebido com todas honras, exerce as funções pedagógicas, de maestro e de compositor, com o título genérico de Director de Música da Corte e Mestre de Suas Altezas Reais” (Cruz, s/d, p. 49).

Ainda no ano de 1811, Marcos Portugal foi nomeado imediatamente como mestre-de-capela da Capela Real, uma nomeação que nessa altura se justificava pelo sucesso granjeado na Europa. Segundo Bruno Kiefer, nesse mesmo ano foi encenada, no Teatro Régio, uma ópera bufa⁶, de sua autoria. Esta obra, com o título de *L'oro non Compra amoré*, já fazia parte do seu repertório de sucesso da Europa.

Após a sua chegada ao Brasil, Marcos Portugal compôs uma missa a quatro vozes e orquestra completa, além de algumas matinas para o Natal. Segundo César de Carvalho, tanto o compositor, quanto os músicos vindos da Capela Real de Lisboa não tiveram uma boa relação com o padre e compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia que ocupava o cargo de Mestre de Capela antes da chegada de Marcos Portugal. Carvalho (2008) ainda sustenta que essa despromoção de José Maurício terá sido motivada pelo facto do compositor brasileiro ser considerado artisticamente inferior ao português. Em versão contrária, também há relatos que atestam a boa relação de entendimento entre ambos, o que pode depreender pelas palavras do respeitado compositor e autor Francisco Mignone ao referir-se aos dois compositores: “Marcos Portugal, o grande rival e ao mesmo tempo amigo de José Mauricio” (Mignone, 1980, p. 14).

Segundo o mesmo autor, apesar da presença no Teatro Régio, a produção musical do referido compositor foi essencialmente religiosa. Além das matinas de Natal, também compôs matinas da Epifania em 1812 e, ainda nesse período, o compositor escreveu uma música para a antiga farsa *A Saloia Enamorada*, que foi cantada por alunos negros do Conservatório instituído por Dom João VI.

⁶ Ópera cómica Italiana, em dois ou três atos, com diálogo em recitativo, em vez de declamado.

Em 12 outubro de 1813, foi inaugurado o grande Teatro de São João, que substituiu o antigo Teatro Régio. Neste momento, foi apresentada a ópera *O Juramento dos Nunes*, com base na poesia de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho.

César de Carvalho informa que, em 1816, Marcos Portugal compôs ainda a *Missa de Requiem* para as exéquias da Rainha D. Maria I; desse período em diante, o compositor Fortunato Mazziotti viria a substituí-lo na direção da Capela Real.

Segundo dados do jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicado no dia 5 de julho de 1817, a obra *A Castanheira* foi apresentada em primeira sessão num teatro particular. David Cranmer não descarta a possibilidade de que a apresentação desta obra estaria um pouco desatualizada para o período, já que em 1817 a peça já fazia trinta anos. Cranmer ainda esclarece que, nessa época, não se tinha uma noção clara da forma musical Cànone, sendo “mais habitual nesse repertório era uma certa instabilidade no que se refere à música cantada, tendo em conta a substituição de alguns números ou até da sua totalidade, chegando-se por vezes ao ponto de alterar os momentos da peça onde as cantorias se inseriam” (Cranmer, 2010, p. 61).

Ainda em 1817, Marcos Portugal produziu as obras *L'oro non compra amore*, em 23 de julho, a serenata *L'augurio di Felice*, numa produção privada na Quinta da Boa Vista no dia 7 de novembro e, no dia seguinte, a ópera *La Merope*, apresentada gratuitamente ao público no Teatro de São João, para festejar a noite de núpcias do Príncipe Real D. Pedro com a Arquiduquesa Carolina Josefa Leopoldina da Áustria. Segundo Ayres de Andrade (1967), o recital da obra *L'oro non compra amore* também celebrava esse casamento, não a cerimônia, mas sim a assinatura do contrato, em Viena. Ainda em 1818, César de Carvalho afirma que o compositor escreveu uma *Missa Festiva*, também dedicada a D. Pedro e D. Leopoldina da Áustria.

Durante a sua vida, Marcos Portugal sofreu três vezes de ataque apoplético. O primeiro ocorreu em 1811, o segundo em 1817. O último foi com 59 anos, em 1821, do qual saiu incapacitado para seguir a sua carreira musical, e também dificultou o seu regresso a Portugal com a corte de Dom João, que chegaria a Lisboa no dia 3 de julho desse mesmo ano. César de Carvalho descreve a situação vivida pelo compositor após esse último achaque:

Quando a idade e a doença o impossibilitaram de trabalhar, Marcos Portugal viu serem-lhe cortados quase todos os seus rendimentos. As dificuldades e as faltas de recursos levaram-no a um fim de vida dramático e a um conseqüente lento ofuscar de todo o seu prestígio. E foi então que a ilustre Marquesa de Aguiar lhe abriu as portas do seu palácio e o acolheu carinhosamente (Carvalho, 2008, p. 41).

Sabe-se que foi um período difícil para o compositor, passando nove anos de sofrimento e dificuldades até à sua morte, em 1830, estas últimas motivadas, segundo Freitas Branco por um tipo de personalidade muito própria: “Os maus tempos vieram depois e foram os últimos da vida do artista outrora celebre... Os nove anos que lhe restaram foram de sofrimento moral e físico. A sua conduta não fora de molde a multiplicar simpatias e não faltaram certamente as invejas” (Branco, 2005, p. 205).

A musicalidade de Marcos Portugal percorreu muito anos de esplendorosa carreira, que se estendeu dos teatros populares das cidades mais importantes da Europa, até ao Brasil, então o país mais avançado das Américas em questões musicais, como anota César de Carvalho: “Com efeito, a sua obra é notável a vários respeitos e, especialmente, pelos progressos acusados na instrumentação” (Carvalho, 2008, p. 42). Estas palavras são confirmadas por Freitas Branco que destaca a importância internacional do compositor:

Durante mais de cem anos, foi exagerado o prestígio do nome de Marcos Portugal entre os estudiosos da música lusitana. Depreendeu-se da projecção internacional da sua obra (inegavelmente a maior dos compositores portugueses de todos os tempos) um valor artístico superior aos dos seus colegas e compatriotas (Branco, 2005, p. 215).

2.2. José Maurício Nunes Garcia

José Maurício Nunes Garcia nasceu em 1767 na rua da Vala, local conhecido do Rio de Janeiro como caminho do mercado de escravos, filho dos mulatos Apolinário Nunes Garcia e Victória Maria da Cruz. Sabe-se que o compositor teve uma vida difícil, de origem humilde, pois os seus pais eram descendentes de escravos e, além do mais, o seu pai veio a falecer quando tinha apenas seis anos. A sua educação então ficou por conta da mãe e duma tia, ambas lavadeiras. Devido à sua apetência para a música revelada desde muito cedo, as duas mulheres faziam o que de melhor podiam para lhe dar uma boa educação, em especial artística. Mário de Andrade narra essa circunstância particular: “E as duas mulheres trabalhavam mais porque além das roupas, tinham que juntar os oitocentos reis mensais que pagavam a escola de música do mulato Salvador José. Aí José Maurício aprendeu teoria e dizem violão” (Andrade, 1963, p. 132).

Em 1792, José Maurício recebeu a ordenação de padre, “certamente escolheu este caminho menos por vocação do que por razões que facilitavam o acesso a uma posição que lhe faltavam por nascimento e por sua cor – e a consecução de uma posição econômica relativamente tranquila”, conforme informa Kiefer (Kiefer, 1977, p. 54).

No ano de 1798, tornou-se mestre de capela da Sé Catedral do Rio de Janeiro e, com essa função, o padre compôs novas obras e atuou como cravista, ao mesmo tempo que dirigia músicos e cantores nas cerimônias da instituição. Mattos nota que a música de José Maurício se desenvolvia praticamente só dentro da igreja, o que, segundo depreende, tornava menos convincente a sua vocação sacerdotal: “Parecem outras as raízes dessa opção, e atenderiam a impulso de natureza musical, entre as quais o de habilitá-lo melhor a posição de mestre-de-capela” (Mattos, 1970, p. 19)

No dia 8 de março de 1808, ao desembarcar no Rio de Janeiro, Dom João foi surpreendido com um solene *Te Deum* na Catedral regido pelo Pe. José Maurício. Esta realização musical superava em muito o que se podia esperar da então colônia portuguesa. Deste momento em diante, o rei passaria a ter uma relação especial com o padre, um “apreço e a amizade de D. João [que] não mais abandonaria o compositor” (Kiefer, 1977, p. 53).

Dom João valorizou muito o trabalho do padre compositor, devido à sua sólida formação musical e humanística, e também pela sua qualidade de pregador. Em função dessas qualidades, o regente ofereceu-lhe muitas outras funções de relevância durante o seu governo; sabe-se que, além de se tornar mestre-de-capela da Capela Real, por decreto, o padre também foi nomeado como Pregador Régio. Esta prodigalidade de Dom João terá sido, segundo Bruno Kiefer (1977), responsável pelo grande crescimento da produtividade artística do Pe. José Maurício, possibilitando-lhe, além das funções da Capela Real, atuações noutras igrejas, estimuladas, como é compreensível, pelas realizações musicais da Capela Real.

José Maurício foi um artista ilustre que, além da vida sacerdotal e de uma boa formação musical, também estudou filosofia. Durante toda a sua vida, foi compositor, regente, padre-mestre e um importante professor, facto que Mattos descreve com detalhes:

(...) em seus bancos sentaram-se algumas das mais destacadas figuras da música: compositores, professores, modinheiros, cantores, copistas, figuras que brilharam na administração do Brasil Império no terreno da organização social como no ensino da música, sem falar na massa dos que se perderam no anonimato das Irmandades, mas deixaram, ao longo do século XIX, no quadro da vida musical do Rio de Janeiro, em diferentes setores, o rastro de perpetuidade da ação profícua do Pe. Jose Mauricio (Mattos, 1970, p. 23).

Segundo Kiefer (1977), o padre músico terá composto cerca de 400 obras, quase na totalidade de caráter sacro e uma minoria de estilo profano. Dessas obras, apenas um pouco mais de duzentas sobreviveram. Grande parte desse material encontra-se na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2.3. Sigismund von Neukomm

Apesar de não ser de nacionalidade portuguesa ou brasileira, e não passar um longo período junto da corte portuguesa, o compositor Sigismund von Neukomm teve uma importante participação na música luso-brasileira desse período. O compositor austríaco, que nasceu no ano de 1778, em Salzburgo, a mesma cidade natal de Mozart, era filho de um importante professor da Universidade da mesma cidade.

Sigismund von Neukomm foi discípulo de grandes mestres, estudou harmonia e contraponto com Miguel Haydn e, mais tarde, teve aulas com Joseph Haydn, com quem adquiriu uma formação musical de excelência. Bruno Kiefer (1977) relata que, a partir de 1806, o compositor passou a viajar pelo mundo, adquirindo muito prestígio em diversos países visitados, vindo mais tarde, a partir de 1812, a suceder a Dussek, no cargo de músico oficial da casa de Talleyrand, em França.

Sabe-se que Neukomm recebeu um convite para fazer parte da famosa missão artística francesa, convite que o compositor não recusou perante o desejo pessoal de conhecer o novo mundo, tendo partido para o Brasil em 1816, junto a outros artistas da missão. Conforme informa Kiefer, Neukomm teria integrado “segundo alguns, a comitiva do Duque de Luxemburgo, mandado por Luis XVIII ao Rio de Janeiro para reatar as relações com Portugal; segundo outros, teria viajado com os companheiros da missão” (Kiefer, 1977, p. 61).

Kiefer acrescenta que, ao chegar ao país, o compositor foi contratado para lecionar aulas de contraponto e harmonia, mas nunca pôde assumir o cargo, pois segundo esse estudioso, “a prepotência de Marcos Portugal atuou também neste caso. Limitou-se a dar lições de música a D. Pedro (I), à princesa D.^a Leopoldina e a Francisco Manuel da Silva” (Kiefer, 1977, p. 61).

O facto artístico e cultural mais importante que ocorreu durante a governação de Dom João foi, sem dúvida, a Missão Artística. Criada em 1816, por um decreto régio junto à Escola de Ciências, Artes e Ofícios, a Missão Artística foi contratada na França e trazida ao Brasil por uma forte influência do Conde da Barca, António de Araujo de Azevedo, ex- embaixador de Portugal em Paris e ministro do reino naquela época.

Para se ter uma ideia da importância desta missão, a escolha dos artistas teve a colaboração do geógrafo, explorador e naturalista Alexander Von Humboldt. Entre os principais membros da missão artística estavam o chefe da missão e escritor Joaquim Lebreton, o pintor Nicolau António Taunay, o escultor Augusto Maria Taunay, o pintor João Batista Debret, o arquiteto Augusto Montigny, o gravador Carlos Simão Pradier, além de Neukomm, com o cargo de compositor, organista e mestre de capela.

Nas palavras de Néelson Sodré, pode-se tomar conhecimento de algumas das atividades de tal missão: “(...) atividades ligadas ao provimento de modelos europeus e ao recrutamento de discípulos, de que foram manifestação concreta a fundação de escolas de artes e de museus e a contratação de mestres estrangeiros” (Sodré, 1972, p. 34).

Sabe-se que Neukomm teve amizade, assim como admiração pelo talento do Pe. José Maurício Nunes Garcia, do qual dizia ser o maior improvisador do mundo, razão pela qual foi um importante incentivador e divulgador das suas obras. Numa conversa entre Neukomm e o brasileiro gaúcho Manuel de Araújo de Porto Alegre, registada por Afonso Taunay, é possível confirmar essa admiração que o austríaco nutria por José Maurício: “Ah! Os brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso, pois era tudo fruto dos próprios recursos” (Taunay, 1956, p. 342).

Neukomm, além de ser um importante compositor à escala internacional, com obras de quase todos os géneros, foi professor de Francisco Manuel da Silva, compositor do futuro Hino Nacional do Brasil.

Além do mais, a primeira obra com um tema brasileiro, um Capricho⁷ para piano com o título de *O Amor Brasileiro*, foi de autoria de Newkomm, conforme informa Kiefer:

O nosso interesse por ele prende-se ao fato de ter sido professor de D. Pedro e Francisco Manuel da Silva. E mais ainda: é autor da primeira obra com um tema brasileiro: O Capricho para piano intitulado O amor brasileiro, no qual aproveita um tema de lundu (Kiefer, 1977, p. 63).

Um vasto repertório de composições dos gêneros sacro e profano foi deixado por Neukomm, tais como missas, óperas, sinfonias, oratórios, cantatas, música de câmara e sonatas. Algumas dessas obras estão catalogadas no departamento de música da Biblioteca Nacional da França. A abertura *Le Héros* foi uma das obras de destaque do compositor, assim como um *Te Deum*, ambas em homenagem a D. Pedro I, além da *Missa Solene para Aclamação de S. Majestade Dom João VI*, apresentada em três de abril de 1817. Na relação estreita estabelecida com a corte portuguesa pode igualmente referir-se a obra *L'Allegresse publique*, uma marcha para grande orquestra composta para a aclamação de Sua Majestade Dom João VI, em 18 de março de 1817; sabe-se que desta mesma marcha existe também uma instrumentação adaptada para piano a quatro mãos. Sem contar as composições oferecidas ao rei D. João, há muitas outras obras que atestam a relação privilegiada entre Neukomm e a corte portuguesa.

A importância da estadia de Newkomm no Rio de Janeiro, é revelada por Taunay que cita as palavras dos cientistas Spix e Martius:

Os conhecimentos musicais dos habitantes do Rio de Janeiro não estavam ainda a altura das missas de Neukomm, escritas no estilo dos mais celebres compositores alemães. O impulso que o gênio de David Peres dera a musica da igreja portuguesa cessou. Hoje a primeira coisa que se exige numa missa e que ela seja uma sucessão de alegres melodias e que longo e pomposo Gloria anteceda a curto Credo. E o estilo de Marcos Portugal, hoje o compositor predileto dos portugueses (Taunay, 1956, p. 348).

Pelo estabelecido não é difícil aquilatar da importância da presença de Sigismund von Neukomm, na corte de D. João VI e o quanto representou para a arte musical local. Em reconhecimento desse valor o rei português viria a agraciá-lo, tal como ao Pe. José Maurício, com as insígnias da Ordem de Cristo.

⁷ Em italiano Capriccio: Termo que designa uma variedade de composições, habitualmente demonstrando alguma liberdade de modo. No século XVIII, era utilizado para indicar uma cadência improvisada.

3. ESTÉTICA ESTILÍSTICA DO PERÍODO JOANINO

Ao tratar-se das obras musicais no período joanino, observam-se muitas formas e estilos composicionais. Cada um dos compositores citados neste estudo teve diferenças significativas, principalmente tendo em conta o contexto em que cada um viveu e as suas diferentes formações musicais.

O período joanino aconteceu num tempo de grandes mudanças na música ocidental. Já se fabricava instrumentos musicais com a escala temperada, como é o caso do piano-forte. Também nesse período, deu-se início à pesquisa musicológica, fator de importante interferência na produção musical da época.

O intercâmbio musical ocorrido entre os países envolvidos no período abordado foi de grande intensidade. Esse fator causou um certo impacto não só no Brasil, como também na Europa, especialmente em Portugal. É esta realidade que se observa nas palavras de Castagna:

No tocante à música colonial brasileira, no período aproximado de 1760-1830, a relação foi tão evidente, que não será mais possível o desenvolvimento de estudos de porte, sem a atenção para os fenômenos portugueses e ibéricos. A própria musicologia portuguesa certamente terá no Brasil informações que subsidiem a compreensão de sua música nesse período (Castagna, 1995, p. 66).

Podem-se observar quatro fortes vertentes influenciadoras dos compositores do período joanino e suas obras: a estética italiana, a estética vienense, a influência sacra portuguesa e a influência local⁸. Essas características estão presentes de forma particular a cada contexto vivido e formação artística por parte dos músicos do período em estudo.

A ópera italiana, ou mais precisamente napolitana, que foi cultivada por Rossini, Donizetti e Verdi, manteve-se conservadora. Segundo Stanley Sadie (1994), no século XIX houve uma mudança no sentido de maior continuidade musical da obra, bem como o rompimento com a rígida divisão entre a ária e recitativo no drama musical. O autor referido dá conta também que outra característica da época foi o surgimento de novos tipos de óperas baseados na história, nas lendas e no folclore de cada país. Com isso, iniciou-se também a utilização de idiomas nacionais desses países nas óperas.

É um facto que a influência da estética operística italiana ganha força no Rio de Janeiro a partir de 1811, com a chegada de Marcos Portugal. O compositor trazia influências de importantes compositores, tais como David Perez, Paisiello e Cimarosa.

⁸ Influência lusitana, africana e indígena já presente no Brasil.

A ópera *buffa*, muito cultivada pelo músico mencionado, consiste numa ópera cômica genuinamente italiana, dividida em dois ou três atos, com diálogo em recitativo ao invés de declamado.

Entretanto, Renato Mainente (2013) descreve que a presença do teatro lírico italiano no Rio de Janeiro já ocorria mesmo antes da chegada da corte portuguesa, pelas apresentações líricas nas casas teatrais que se sucederam na cidade, como o Real Teatro São João.

A respeito de Marcos Portugal, Bruno Kiefer fornece mais informações a respeito da produção estilística do compositor, classificando-o no período rococó, além do estilo italiano. O crítico até considera a sua produção de música sacra, mais impactante do que as óperas: “O compositor português possui, além de um sólido *métier*, influência, um melodismo insinuante e capacidade de invenção melódica” (Kiefer, 1977, p. 61).

Através do acervo da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, pode-se ter acesso a uma carta de Marcos Portugal, escrita em 24 de janeiro de 1818 na cidade do Rio. Esses dados são de muita importância, pois através das suas palavras pode-se chegar mais próximo da realidade da época, e dos detalhes das atividades musicais desenvolvidas:

Porém note Va Exca. q. a maior parte dos musicos instrumentistas, q. servirão na Serenata q. ultimamente se executou são da Camara e por isso mesmo, como Va Exca bem sabe, não tem nada a receber. - Os q. forão avulsamente chamados de fora são quatorze, como se observará pela lista adiante declarada - Pello q. respeita a Coristas não há exemplo de comparação; porq.to a ma Serenta foi a prima q. se fez com coros; em conseqa deq. Va Exca determinará oq. bem lhe parecer (Portugal, 1818, s/p).

Outro gênero que já antecedia a chegada da corte ao Brasil foi o estilo sacro, que teve uma forte presença em praticamente toda a parte durante o período colonial brasileiro; entre os seus cultores o destaque vai para José Maurício de quem a maior parte da produção musical integra o gênero sacro..

Bruno Kiefer informa que a música sacra do compositor brasileiro abrange dezenas de missas ordinárias, bem como muitos fragmentos de missas. A *Missa de Requiem*, por exemplo, composta em 1816, traz um caráter de grande profundidade e densidade, com um elevado nível estético do início ao fim. Segundo Kiefer, essa obra não apenas ocupa “uma posição de relevo na obra de seu autor, mas ergue-se, a nosso ver, como grande monumento musical brasileiro” (Kiefer, 1977, p. 58).

Além das missas, encontram-se também diversas obras sacras de José Maurício. Dentre essas obras, estão algumas Antífonas, Magnificats, Hinos, Ladainhas, Novenas, Motetos, além de ofícios e obras para cerimônias religiosas.

Segundo Kiefer, a característica estilística de José Maurício é reflexo da Europa:

O que há nele de pessoal manifesta-se em termos europeus e não através de uma contribuição que revelasse um modo de ser brasileiro. Globalmente, Uma audicção mais refinada, no entanto, aqui e acolá, sombras do clima modinheiro, quase um prenúncio da aurora do sentimento nativo na música brasileira erudita (Kiefer, 1977, p. 58).

Durante o percurso de sua carreira composicional, pode-se estabelecer o que Cleofe Mattos (1970) considera ser uma linha de enquadramento para as suas diferentes fases, da qual não se podem omitir grandes nomes como Mozart, Haydn e Rossini. Segundo o mesmo autor, isso se acrescenta “além do reflexo natural do ambiente musical português, embutido da velha escola napolitana” (Mattos, 1970, p. 356). Mattos (1970) ainda descreve que a influência trazida pela chegada dos portugueses transformou o aspeto exterior da sua obra. Houve uma mudança no tratamento orquestral, mais especificamente na linha vocal, devido às novas revelações técnicas dos cantores que chegaram à Real Capela.

O uso do estilo fugado⁹, frequente em muitos trechos da obra mauriciana, é descrito por Bruno Kiefer pela capacidade de revelar “seriedade e preocupações construtivas severas em meio à leviandade do melodismo à italiana que dominava a corte” (Kiefer, 1970, p. 60).

O instrumento de predileção do padre compositor foi o clarinete no qual, segundo Mattos, “José Maurício expande suas tendências seresteiras, que chora suas tristezas no *Requiem* de 1816, que traduz a sua euforia em suas festivas” (Mattos, 1970, p. 360).

O classicismo vienense estava em alta no período joanino. Principalmente liderado pelos compositores Haydn, Mozart e Beethoven, esse estilo floresceu no final do século XVIII e início do século XIX.

Através de Sigismund Neukomm, a estética vienense também esteve presente no período estudado; a sua produção musical no Brasil foi essencialmente instrumental, segundo Toffoletto (2010), para quem das sessenta e nove obras do compositor, apenas sete são obras vocais e onze são sacras. O autor ainda esclarece:

⁹ Relacionado com a forma de fugas verdadeiras e a forma de fugados.

As cinquenta e uma obras restantes abrangem gêneros instrumentais como música sinfônica, música para banda militar, música de câmara e peças para fortepiano 13 solo. Dentre estas obras, encontram-se as únicas cinco aberturas sinfônicas, assim como a única sinfonia de Neukomm (Toffoletto, 2010, p. 10).

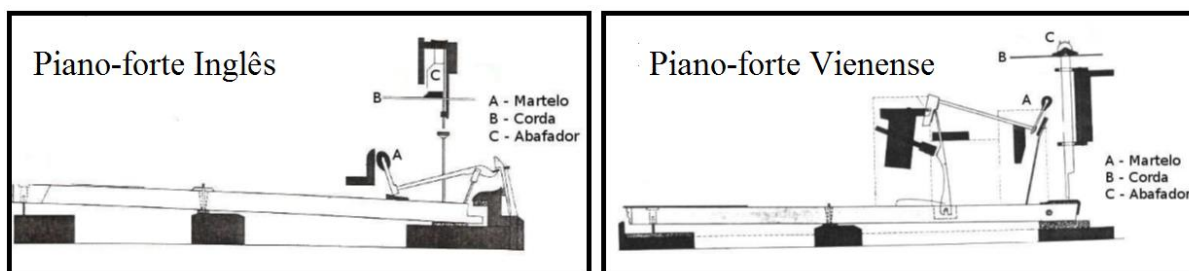
Nas características musicais vienenses que influenciaram Neukomm encontra-se o uso da dinâmica e do colorido orquestral de modo temático. Stanley Sadie assinala que, nesse modo de composição, se fazia “o uso do ritmo, incluindo estrutura periódica e ritmo harmonioso, para dar definição a formas em grande escala, junto com o uso da modulação para construir longas arcadas de tensão e relaxamento” (Sadie, 1994, p. 632). O mesmo autor ainda enfatiza a presença da mistura espirituosa, tipicamente austríaca, com traços cômicos e sérios.

A forma sonata ou formas relacionadas com ela moldaram grande parte das obras construídas no estilo vienense. Há ainda a influência de obras teatrais no período retratado, tal como observa Levi Leonido: “A ópera pela mão do seu grande mestre Mozart teve esteve no auge da sua importância, ou seja, foram produzidas algumas das mais belas e mais conseguidas óperas” (Leonido, 2006, p. 62).

Não se sabe com certeza qual o instrumento utilizado por Neukomm no Brasil. Sabe-se apenas do único instrumento que pertenceu à família real que, segundo Toffoletto (2010), era um piano-forte modelo de mesa de seis oitavas, construído por volta de 1820 pelo fabricante inglês J. Broadwood e conservado até aos dias de hoje no Museu Imperial.

Existiram dois importantes modos de fabricar piano-fortes no início do século XIX na Europa, o inglês e o vienense, que possuíam mecânicas completamente diferentes. Segundo Toffoletto (2010), os piano-fortes ingleses tinham mecânica de ação pesada, com abafadores não tão eficientes, teclados fundos e pedais para acionar os registros; ao contrário, os vienenses eram dotados de uma mecânica de ação leve, abafadores eficientes, teclado raso e, ao invés dos pedais, os registros eram acionados por meio de joelheiras, como pode ser observado na figura 1.

Figura 1



Tudo indica que Neukomm teve contacto com os dois tipos de instrumentos. Provavelmente utilizou muito o piano-forte vienense antes de sua vinda para o Brasil, e o inglês enquanto teve contacto com os instrumentos da corte. Outro instrumento utilizado pelo compositor foi o clavicórdio; segundo Pedro Persone (2008), a escola vienense mantinha o interesse pelo clavicórdio, em busca de mais sonoridade, diferente da escola inglesa que buscava no cravo a sonoridade mais expressiva.

Em 1821, teve lugar um facto que mostra um importante elo na relação do classicismo, não apenas vienense, com a nova vaga musical. Neukomm termina a obra inacabada de Mozart, compondo o *Libera me*. Trata-se do final do tão famoso *Requiem* do autor vienense. É de importância salientar que essa obra foi representada pelos músicos da Irmandade de Santa Cecília, sob a regência do padre José Maurício.

No mesmo ano, existem relatos de que foi apresentada, no Rio de Janeiro, a obra *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, juntamente de outras obras de importantes compositores, tais como W. Amadeus Mozart, Antonio Salieri e Marcos Portugal. Essa obra de Rossini serviu de inspiração para o padre compositor José Maurício, que numa das suas lições para piano¹⁰ utilizou trechos da obra rossiniana.

O mesmo trecho da referida lição está presente no Hino Nacional Brasileiro, cujo autor, Francisco Manuel da Silva, foi aluno de José Maurício. Esse fator mostra que a influência napolitana perdurou, como herança, passando do italiano Rossini para o brasileiro Manuel da Silva, por intermédio de José Maurício.

¹⁰ A Lição nº5 do Método para pianoforte era uma das lições de sua autoria, utilizadas como estudo dos seus alunos.

CONCLUSÃO

Realizar um estudo estilístico dos compositores de um período de grande destaque é acima de tudo um desafio, pois muito ainda há de ser descoberto acerca de tantas informações. O resultado desse trabalho vai de encontro a essa busca, principalmente para o entendimento do significado estético das obras desses compositores.

De princípio, pode-se concluir que a formação musical e a interferência cultural da realidade que cada compositor vivenciou foi um fator relevante para colorir a identidade musical de cada um.

Marcos Portugal, por sua vez, traz um estilo predominante em suas obras, que se constituem no desenlace da Escola Napolitana, com influências de importantes compositores, tais como, David Perez, Paisiello e Cimarosa. A sua obra possui uma escrita fluente, tecnicamente segura e com uma estética de clara vocalidade. Entretanto, a sua música vocal é desenvolvida e desvelada com tanta ciência, que pôde destacar-se tal como as obras dos seus antecedentes mestres italianos. Essa real vivacidade e espontaneidade das suas ideias, desenvolvida com grande brilho e largueza, são notações que comprovam certamente o resultado de uma excelente formação musical por parte do mesmo compositor.

O Brasil joanino teve o maior contacto com a escola vienense através de Sigismund Neukomm. O compositor, com maior perfil de instrumentista, deixou para o Brasil um importante repertório de sua autoria, cujas obras trazem toda uma mistura espirituosa, com traços cômicos e sérios, e técnicas muito típicas da sua formação austríaca. Este artista soube valorizar o que já se tinha de melhor no Brasil, bem como o talento de José Maurício. A boa relação de Neukomm com José Maurício certamente trouxe benefícios para o campo da música; além do compositor austríaco manter sempre um respeito reverencial para com o padre brasileiro, deixou algumas das obras de sua autoria muito bem interpretadas por Nunes Garcia e seus músicos da Irmandade de Santa Cecília.

A respeito das obras de José Maurício, pode-se observar que, antes do período joanino, a sua música sacra era mais severa e que, após a chegada da corte, o músico começou a utilizar elementos de espetáculo da ópera para agradar a corte.

Apesar de Marcos Portugal, no início, não ter tido uma relação próxima com José Maurício, tudo indica que, mesmo em parte, o compositor português serviu de ponte para a ligação entre a obra mauriciana e a escola napolitana. A obra *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini e a lição nº 5 para piano de José Maurício podem não ter uma ligação direta com Marcos Portugal, mas mostram a presença da música de espetáculo italiana na obra do brasileiro.

Em termos gerais, a produção sacra e dramática foram essenciais não só para o cotidiano do Rio de Janeiro joanino, mas também para o futuro da história da música brasileira. Apesar da produção de câmara ter sido um tanto menor que a sacra e dramática, obteve-se o resultado do que foi um importante meio de propagação da música popular, valorizando os gêneros lundu e as modinhas, sem esquecer também que a produção camerística envolveu o gênero erudito, principalmente no que se diz respeito às obras vocais.

Finalmente, pode-se concluir que o período joanino foi um divisor de águas para a cultura brasileira, onde as influências culturais e musicais tiveram um importante papel para a solidificação do caráter estilístico da música, tanto joanina, quanto pós-joanina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, A. (1967). *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles.

Andrade, M. (1930). *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, M. (1963). *Musica, Doce Musica*. São Paulo: Martins.

Branco, J. F. (1960). *Alguns Aspectos da Musica Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Ática.

Branco, J. F. (2005). *Historia da Musica Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-America.

Branco, L. F. (1929). *A Musica em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Exposição Portuguesa em Sevilha.

Branco, L. F. (1943). *Historia Popular da Musica: Desde as Origens ate a actualidade*. Lisboa: Cosmos.

Brito, M. C. (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

Brito, M. C. (2000). Relação entre a ópera e o teatro declamado em Portugal e no Brasil do século XVIII. *Ariane, Revue d'Études Littéraires Françaises*, 16.

Budaez, R. (2006). Música e sociedade no Brasil colonial. *Revista Textos do Brasil*, 12, 14-21.

Calmon, P. (1968). *D. João VI – a vida e o governo*. Rio de Janeiro: RIHGB.

Cardoso, A. (2005). *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

Carvalhais, M. P. P. A. (1910). *Marcos Portugal na sua música dramática*. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

Carvalho, C. A. N. F. (2008). *Lembrando quatro grandes figuras da História da Música Portuguesa: M. Portugal, J. Casimiro, G. Daddi, A. Machado*. Braga: Edição do Autor.

Carvalho, M. V. (1993). *Pensar é Morrer ou o teatro de São Carlos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Castagna, P. (1995). Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1, 64-79.

Castelo, J. A. (1967). *Manifestações literária da era colonial*. (vol. 1). São Paulo: Cultrix.

Cranmer, D. (1997). *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. (Tese de doutoramento). London: University of London.

Cranmer, D. (2005). As guerras peninsulares na música portuguesa. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 16, 169 - 173.

Cranmer, D. (2005a). O Fundo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas. *Separata da Revista de Cultura Callipole*. 13, 157-163.

Cranmer, D. (2010). A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados. *Revista Brasileira de Música*, 23(1), 55 - 65.

<https://doi.org/10.47146/rbm.v23i1.29354>

Cruz, M. I. (s/d). *O Essencial sobre A Ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Cruz, M. A. L. (1955). *Historia da Musica Portuguesa*. Lisboa: Dois Continentes.

Freire, V. L. B. (2004). Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – Final do Século XIX, Início do Século XX. *Latin America Music Review*, 25(1), 100-118. doi:10.1353/lat.2004.0003

Freitag, L. V. (1985). *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel.

Heitor, L. (1950). *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

Hora, E., & Leeuwen, A. V. (2008). Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. *Per Musi*, Belo Horizonte, 17, 18-25.

Kiefer, B. (1977). *Historia da Musica Brasileira – Dos Primórdios ao inicio do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento.

Kuhl, P. M. (2003). *Ópera no Brasil - Século XIX: Cronologia*. Campinas: Cepab Unicamp.

Leonido, L. (2006). *Pequena história da música*. Vila Real: Sector Editorial dos SDE.

Mainente, R. A. (2013). O período joanino e as transformações no cenário musical no Rio de Janeiro. *Revista História e Cultura*, 2(1), 132-145, 2013. doi: [10.18223/hiscult.v2i1.943](https://doi.org/10.18223/hiscult.v2i1.943)

Malerba, J. (2000). *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Mariz, V. (2002). *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio.

Martins, R. B. (1980). *A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil: Impactos sobre Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG.

Mattos, C. P. (1970). *José Mauricio Nunes Garcia: Catalogo Temático*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.

Mignone, F. (1980). *Biblioteca Educação e Cultura - Musica*. Rio de Janeiro: Mec-Fename.

- Moreau, M. (1981). *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Nery, R. V., & Castro, P. . (1991). *Sínteses da Cultura Portuguesa. História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1999). *História da Música*. (2ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Pacheco, A. J. V. (2007). *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. (Tese de Doutorado). Campinas: Unicamp.
- Persone, P. A. (2008). O fortepiano na Coleção Theresa Christina Maria: propostas para uma performance historicamente informada. *Claves*, João Pessoa, 6, 46-47.
- Porto-Alegre, M. A. (1978). Idéias sobre a música. *Niterói, revista brasiliense, tomo primeiro*, 1.
- Portugal, M. A. (1818). *Carta de Marcos António Portugal*. (cota 54 – VII – 9 no 68). Lisboa: Biblioteca da Ajuda:
- Portugal, M. A. (1818): *Lista dos musicos cantates, q. tiveram parte distinta na ma Serenata* . Lisboa: Biblioteca da Ajuda: cota 54 – VII – 9 no 69a.
- Ribeiro, M. S. (1936). *A Musica em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de Historia Critica*. Lisboa: Inácio Pereira Rosa.
- Sadie, S. (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. Londres: Macmillan Press.
- Sadie, S., & Tyrell, J. (2001). *The new dictionary of music and musicians*. Oxford: Ed. Oxford University Press.
- Sarraute, J-P. (1972). *Marcos Portugal au Brésil*. (vol. IV.). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Scherpereel, J. (1985). *A orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sodré, N. W. (1972). *Síntese da História da Cultura Brasileira*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro:
- Spix, J. B. V., & Martius, C. F. P. V. (1938/2017) *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp.

Taunay, A. E. (1956). *A missão artística de 1816*, Publicação da diretoria do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: Mec.

Toffoletto, R. B- (2010). *L'amitié et l'amour" de sigismund neukomm: Estudo, transcrição e interpretação da obra*. (Monografia de Iniciação Científica). Campinas: Fapesp.

Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de musicos portuguezes: história e bilbiographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.