

# ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu *Te Deum Laudamus*

SPEECH ON MUSICOLOGY IN THE NORTHEAST REGION BASED ON A  
CASE STUDY: the composer Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) and his  
*Te Deum Laudamus*

Sérgio Dias

## Resumo

A década de 1960 constituiu-se como um marco para o despontar dos estudos musicológicos na Região Nordeste do Brasil. A partir dos estudos sistemáticos promovidos pelo padre e professor pernambucano Jaime Cavalcanti Diniz, novas perspectivas foram reveladas ao mundo, através da descoberta de importantes atividades musicais nos principais núcleos urbanos daquela Região. Agentes dessa tão profusa quanto qualitativa efervescência, muitos compositores foram identificados e biografados, dentre eles a figura de Luiz Álvares Pinto, um dos mais expressivos músicos brasileiros do século XVIII. Tendo viajado para estudos em Lisboa por volta de 1740, em 1759 retorna às cidades de Olinda e Recife, quando se empenha em construir uma sólida carreira, alicerçada na atividade composicional, produção intelectual, magistério e defesa das causas profissionais. Este trabalho pretende situar, conceitualmente, o referido mestre, através de uma exposição de alguns fatos que permearam a sua vida e obra atribuível; nomeadamente a trajetória que logrou, no decorrer de três séculos, a sua obra mais proeminente: o *Te Deum Laudamus*, para vozes, instrumentos e *basso continuo*.

**Palavras-chave:** Musicologia; Estudo de Caso; Música Sacra; Manuscritos Musicais.

## Abstract

The 1960s constituted a milestone for the emergence of musicological studies in the Northeast Region of Brazil. Based on the systematic studies promoted by the Pernambuco priest and professor Jaime Cavalcanti Diniz, new perspectives were revealed to the world, through the discovery of important musical activities

1

Regente, musicólogo e professor do Departamento de Música da UFPE. Pesquisador colaborador do Instituto Ricardo Brennand do Recife. Membro titular do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Diretor emérito da Orquestra Sinfônica da UFPE (OSUFPE). Coordenador associado dos Encontros de Musicologia da UFPE (EMUFPE). Maestro titular da orquestra "A Trupe Barroca".



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
*Te Deum Laudamus*  
Sérgio Dias

in the main urban centers of that Region. Agents of this profuse and qualitative effervescence, many composers were identified and biographed, among them the figure of Luiz Álvares Pinto, one of the most expressive Brazilian musicians of the 18th century. Having traveled to study in Lisbon around 1740, in 1759, he returned to the cities of Olinda and Recife, when he committed himself to building a solid career, based on compositional activity, intellectual production, teaching and the defense of professional causes. This work intends to conceptually situate the aforementioned master, through an exposition of some facts that permeated his life and attributable work; namely, the trajectory that led, over the course of three centuries, to his most prominent work: *Te Deum Laudamus*, for voices, instruments and *basso continuo*.

**Keywords:** Case Study; Sacred Music; Musical Manuscripts.

### Luiz Álvares Pinto: o compositor e sua obra

Na segunda metade do século XX, pelos fins da década de 1960, é estabelecida uma admirável baliza para a musicologia nacional, designadamente para os estudos relativos à Região Nordeste. A partir desse marco temporal, é que se consubstanciam as até então supostas e efervescentes atividades musicais em Salvador, Olinda, Recife, Igarassú e arrabaldes. Todavia, entrado o vigésimo primeiro século, muito ainda há para ser estudado no campo da pretérita música exercida naquela Região, sobretudo se mirarmos novos repertórios, sintonizando-os com suas funções sociais e perspectivas estéticas. Este é um dos objetivos centrais desta módica contribuição: avançar.

Nunca é demais repetir que os créditos iniciais dessa empreitada devem se remeter sobretudo aos esforços minuciosos de um sacerdote que dividiu a sua vida entre as coisas de Deus e aquelas da Música: o Pe. Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989).

Vasculhou significativa quantidade de documentos arquivísticos, cartoriais e avulsos – tanto nas órbitas civil (bandas de música, agremiações equivalentes e agentes privados) como militar e religiosa (diocesanas, conventuais e laicas) –, para além de diversificadas fontes secundárias as quais teve a oportunidade de criticar ao longo de suas atividades como pesquisador. Como decorrência, pôde reunir um pujante corpus de informações, que hoje se consubstanciam como inalienáveis para a constituição das “Histórias das Músicas” em Pernambuco, Alagoas e Bahia.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
*Te Deum Laudamus*  
Sérgio Dias

A morte, malogradamente, não lhe permitiria concluir muitas das linhas de ação que projetara para o erguimento dessa trajetória. Todavia, de todas as investigações efetivadas por Jaime Diniz, sem dúvidas a que mais lhe foi cara remete-se à descoberta, importância e divulgação da presença do compositor recifense Luiz Álvares Pinto (1719-1789). Tendo localizado um grupo de manuscritos<sup>2</sup> relativos ao *Te Deum Laudamus* [alternado] do dito compositor, a partir de então desperta o interesse do Padre pela vida e produção deste que se tornaria um dos mais expressivos ícones da História da Música no Brasil.

Portanto, o descobrimento e a consequente edição daquele admirável hino constituíram a essência do supramencionado marco histórico. Junto à edição dos três volumes que encerram a obra “Músicos Pernambucanos do Passado” (1969/79), que traz em seu primeiro volume informações crítico-biográficas sobre o compositor, a publicação do *Te Deum* não apenas revelou ao mundo um músico de grande competência e formação humanística, mas permitiu que um futuro promissor lhe fosse garantido na esteira de novas pesquisas; logo empreendidas pelo próprio Jaime Diniz e por outros que lhe sucederiam.

Nas seguintes décadas de 1970 e 1980, o Pe. Jaime pôde acrescentar muitas informações que lançariam ainda mais luz sobre a inconsistente biografia do mestre setecentista. Entretanto, e apesar dos seus esforços, ainda permanece minúsculo o rol de obras que podem ser – de forma segura – associadas à sua pena.

Neste trabalho que, diga-se logo, não almeja encerrar questões, outro dos objetivos é lançar, através da aproximação direta com as suas obras – e outras a ele atribuídas –<sup>3</sup>, um pouco mais de luz sobre o ambiente musical no qual estava inserido o mestre. Mais do que tecer conclusões que se ambicionem perenes, o real propósito é levantar questionamentos; convidando nossos interlocutores, sobretudo os que já têm afinidades com música sacra brasileira do período colonial, à reflexão crítica.

Ademais, não nos deteremos, no âmbito destas abreviadas considerações, preocupados em fornecer dados cabais sobre a biografia de Luiz Álvares Pinto, tampouco tecer análises exaustivas sobre o repertório transcrito. Tão somente apresentamos as edições por nós levadas a cabo, nome-

2

Tais manuscritos, assim como os relativos ao *Salve Regina*, segundo Jaime DINIZ (1969, p. 70), seriam oriundos do acervo particular “do artista pernambucano Carlos Diniz”; personagem cujo espólio ainda não pôde ser localizado. Deles, restam apenas os fotogramas providenciados pelo próprio Pe. Jaime e que se encontram na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand do Recife (RB), aliás em fragilíssimo estado de conservação. Sobre Carlos Diniz, asseveramos que se trata de um músico (compositor) que atuou na capital pernambucana em princípios do século XX. A Biblioteca do RB conserva algumas obras que se relacionam a ele. São elas: *Traz, záz*, peça manuscrita para piano, com menção de autoria [ou propriedade] de Roberto Soriano e **Carlos Diniz**; *Andante e Rondo*, para orquestra (1918) > partitura manuscrita de autoria determinada; Missa N. S. Conceição, para 3 vozes femininas [SSA] e órgão. O nome de **Carlos Diniz**, tal como o título da obra, encontra-se apostado à lápis na margem superior da partitura, também manuscrito.

3

Todos os manuscritos e fotogramas aqui arrolados encontram-se depositados na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello (Instituto Ricardo Brennand do Recife).



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

adamente com o propósito de proporcionar-lhes o acesso. Como já dito, o próprio Pe. Diniz ensejara dados biográficos e/ou analíticos, na medida de seus interesses e possibilidades, ao aferir e publicar a expressiva documentação comprobatória que lhe caiu às mãos. Nessa tarefa, foi secundado por colegas que o sucederam. Indo além, estes últimos puderam esclarecer algumas questões, superar outras, ou criticar o universo já conhecido, tudo à luz de informações localizadas sobretudo a partir da morte do Padre, ocorrida em 1789.

Contudo, nunca será demasiado, à guisa de necessária contextualização, guarnecer alguns comentários acerca da atuação/produção do compositor.

Nasceu no ano de 1719 e faleceu, provavelmente, em 1789.

Pensamos que o ano de 1789 seja o efetivamente correto para se fixar o óbito do mestre. E tal perspectiva se fundamenta na controvérsia levantada pelo próprio Pe. Jaime (Diniz, 1969, p. 56-58), quando contesta o historiador Pereira da Costa (Costa, 1987, v. 4, p. 172), que de seu turno afirma ter sido Álvares Pinto o primeiro juiz da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Contestando este fato, baseado em documentação datada de 15 de novembro de 1789 (Termo de Eleição da Irmandade), Diniz ali comprova não ter sido o compositor o seu juiz de fundação, mas sim o padre Vicente Ferrer dos Santos. E é digno de nota que nem firmas, sequer o nome de Álvares Pinto, venham apostos ao supracitado documento. Ora, este fato nos leva a conjecturar sobre os porquês de não ter sido, naquela altura, Álvares Pinto o nome efetivamente eleito para tão importante posto, sobretudo se levada em consideração a sua importância como músico e professor; a luta que comprovadamente travou para erigir a confraria nos anos precedentes<sup>4</sup>; o respeito que a ele era remetido pelos colegas; para além da vastíssima experiência auferida como defensor das causas profissionais.

A parte todo o imbróglio sobre a fundação da Irmandade, que só poderá ser dirimida através de estudos mais aprofundados, necessária se faz uma reflexão sobre o porquê de ter sido tão adiada a efetivação de uma corporação deveras importante para o exercício e proteção das atividades musicais no Recife e arrabaldes. A nosso juízo, não é absurdo conjecturar que toda esta postergação se deveu ao fato de que Álvares Pinto permane-

4

Aliás, provavelmente desde que chegara de Lisboa. Naquela Metrópole, decerto que acompanhou as atividades da coirmã lusitana; atestando os benefícios de sua atuação junto ao meio musical e sonhando com algo de similar para a sua cidade no ambiente colonial.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

cera demoradamente enfermo e o seu desenlace, seguido do conseqüente luto, ocorridos em data anterior a novembro de 1789, tenham enfim posto termo à necessidade de se adiar ainda mais a tão ansiada eleição.

Contudo, como já aludido, as tão descontínuas referências que Jaime Diniz logrou reunir, ao longo de mais de vinte anos de trabalho, não foram suficientes para erigir uma biografia avolumada do compositor. Também pouco engrossar-lhe o catálogo das obras sobreviventes.

De sua juventude e respectiva formação musical, ainda no Recife, conhecemos muito pouco. Em Lisboa, em fase intermédia de sua vida e cujos estudos se estendem por bem mais de uma década (*sic*), muitas de suas atividades também nos são ignoradas. Consta que, naquela Metrópole, foi discípulo de Henrique da Silva Negrão (+1781)<sup>5</sup>, distinto organista da basílica de Santa Maria e, à época, um respeitado professor de contraponto.

Sobre a notícia de que teria tocado o seu violoncello na Real Capela (Mello, 1895, p. 56), pertencido aos quadros da Sé Patriarcal e da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, tais fatos não são comprováveis.

Paralelamente, é-nos difícil crer que um mestiço, em meados do século XVIII, pudesse conviver lado-a-lado com os músicos brancos pertencentes aos quadros de ambas as instituições, ainda que seus dotes musicais fossem incontestes e muito admirados. Enquanto que nos núcleos urbanos brasileiros a presença de músicos mulatos – e até mesmo negros – era comum nas agremiações musicais ouvidas nos salões, teatros e igrejas (Lange, 1979, p. 127), (Souza, 1986, p. 144), (Neves, 1982, p. 45), em Portugal tal praxe não o era ou mesmo inexistia; mormente se tratamos de instituições ligadas às habituais atividades da Corte.

Embora não seja possível afirmar que seu período em terras lusitanas se tenha encerrado quando do terremoto ocorrido em Lisboa na manhã de 1 de novembro de 1755, tal cataclismo foi tão violento que suas conseqüências certamente repercutiriam na trajetória prático-formativa do compositor, tornando sua permanência inviável.

É fato que, muitas das atividades profissionais quedaram comprometidas ou completamente impraticáveis em uma cidade arruinada. Dentre elas, as musicais – em que pesem as características de atuação presencial e recorrente – foram altamente prejudicadas pela interrupção, *ex abruptus*,

5

Silva Negrão é personagem de cuja vida e produção também se sabe muito pouco. No arquivo musical da Sé Patriarcal de Lisboa restam umas poucas páginas de sua lavra. Por outro lado, sobre a sua biografia, consta no livro de admissão da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (refeito em 1756 por se ter extraviado o precedente no Terremoto) que, aos 19 de fevereiro de 1761, fôra admitido naquela confraria “pagando os seus anuaes”. Já o teórico conimbricense Francisco Ignacio Solano (ca.1720-1800) logrou receber do compositor, conforme praxe usual na época, uma carta através da qual se abona o conteúdo de sua *Nova Instrução Musical* ou *Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1763). Entretanto, no corpus desta que foi uma das mais significativas obras teóricas lusitanas do século XVIII, Solano retribui de maneira célebre a missiva elogiosa, afirmando ser Negrão um “sábio compositor” (DINIZ, 1977, p. 13).



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

de festividades, inatividade dos teatros, ópera e mesmo limitada praxis litúrgica.

Muitos músicos, dentre eles notáveis compositores, sucumbiram ou tiveram suas carreiras obliteradas após tal evento.

Ora, se as notícias sobre a presença de Luiz Álvares Pinto de volta ao Recife começam a ser localizadas a partir de 1960<sup>6</sup>, parece lógico que o compositor, em tendo sobrevivido à tragédia, tenha enfrentado enormes dificuldades para se retirar imediatamente de Lisboa. Sobretudo logo após um evento que fizera debandar multidões apavoradas de uma capital cheia de morte, escombros, fome e doenças. Logo após ter saído daquele cenário de horrores, é possível que se tenha demorado em algum lugar intermediário. É provável ainda que, ao retornar ao Recife, não tenha retornado, de imediato, às suas atividades musicais; cumprindo um período sabático destinado ao descanso e à recuperação dos traumas proporcionados pela terrível experiência. Outro fato a corroborar estas hipóteses é que, naquela época, ninguém se enamorava, noivava e casava em pouquíssimos meses. Sendo certo que contraiu matrimônio no Recife, no ano de 1761 (Diniz, 1977, p. 13), ponderamos que possa ter por ali chegado com pelo menos um ou dois anos de antecedência. Portanto, por volta de 1758 ou 1759.

Do período de maturidade, há maiores informações, embora também descontínuas. Entretanto, deixam vislumbrar sua efetiva atuação no meio musical daquela Vila – estendida também a Olinda e demais arraiais adjacentes – como compositor, organista na co-Catedral de São Pedro dos Clérigos (Diniz, 1969, p. 71), teórico<sup>7</sup>, professor e mordomo da Irmandade do Livramento (idem, p. 73). No âmbito da pioneira confraria ceciliana, exerceu intensa atividade em defesa das causas profissionais, assim conquistando o apreço de seus colegas.

Já casado com Ana Maria da Costa, dá início à missão educacional que justificaria os anos de investimento e formação em Lisboa. Para tal produziu um tratado intitulado “Arte de Solfejar” (Diniz, 1977). Em 1762 se faz integrar como mordomo na Irmandade de N. S. do Livramento (Diniz, 1969, p. 45-46), época em que já era músico estabelecido no circuito profissional de Recife, Olinda e Igarassú.

6

Seu casamento é uma delas (DINIZ, 1977, p. 13).

7

Ernesto Vieira, em seu quase instantâneo verbete sobre o muzico brasileiro, natural de Pernambuco, que viveu no meado do século XVIII. (VIEIRA, 1900, vol. II, pp. 184 e 185), nos tece uma opinião bastante desabonadora – e que deixa exarar, nas entrelinhas, um certo grau de preconceito – sobre o Álvares Pinto teórico: [...] Foi auctor de uma obra manuscripta que existe na Bibliotheca Nacional de Lisboa e tem este titulo: “Arte de solfejar. Methodo mui breve, e facil, para se saber solfejar em menos de um mez; e saber-se cantar em menos de seis. Segundo os Gregos e primeiros Latinos. Seu auctor: Luiz Alvares Pinto, natural da villa de Santo Antonio em o Recife de Pernambuco. Anno de MDCCCLXI”. / Não será difficil conjecturar pelo proprio titulo, que a obra não terá um grande valor real e que terá sido feita por theorico pouco profundo; eu que tive o incommodo de a ler posso affirmar que esse valor é nullo, apezar do seu auctor dizer no “Proemio” que estudou a theoria da musica, não só nos auctores modernos mas nos antigos desde o primeiro seculo! Grifo nosso.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
*Te Deum Laudamus*  
Sérgio Dias

Segundo relato do Professor José Amaro Santos da Silva (2011, p. 30), o Padre Jaime afirmava, de modo informal, que o *Te Deum* se poderia remeter ao período do jovem mestre na Metrópole, visto nele detectar semelhanças rítmico-melódicas com a música portuguesa para dança, de cariz tradicional. Todavia, com todas as vênias devidas ao eminente musicólogo, e embora os tais “parentescos” possam ser considerados pitorescos, perseveramos que tal seja improvável, sobretudo porque é sabido que os arquétipos técnico-estéticos impostos à música religiosa da época dificilmente se alicerçariam por sobre retentivas consideradas “não cultas” – leia-se, subliminarmente, não atreladas à direta ascendência italiana –, demasiado profanas ou mesmo “da voga”.

Quanto ao repertório correlato, e que se pode associar de forma ao menos temporal a Luiz Álvares Pinto, é mister dizer que, de fato, os únicos espécimes seguramente ratificados são os já aludidos *Te Deum Laudamus* alternado (localizador: PJD-PAR 0193.004 - 01)<sup>8</sup>, em cuja folha de rosto do manuscrito (não original) vem estampado o seu nome; a já acima referida *Arte de Solfejar* – artinha, de 1762 (Diniz, 1977), e os apensos ao já identificado *Muzico & Moderno... Lições de Solfejo e Divertimentos Harmônicos* (Pinto, 1776)<sup>9</sup>.

Nos anos sessenta, Jaime Diniz localizou outras quatro obras, todas por ele atribuídas a Álvares Pinto por questões de crítica interna: *Salve Regina* a três vozes [SAT]<sup>10</sup> (PJD-PAR 0193.008 - 01 e 02), dois violinos e continuo (obra truncada); *Miserere* (PJD-PAR 0193.006 – 01 a 05) para duas flautas ‘obrigadas’, vozes [STB]<sup>11</sup> e continuo; *Mandatum* (PJD-PAR 0193.003 – 01 e 02) a quatro vozes [SATB], violino ‘obrigado’ e continuo (para a cerimônia do Lava-Pés)<sup>12</sup>; e *Sete Mottetos para os Sermões da Quaresma* [a 3 SSB] (PJD-PAR 0193.005 – 01 e 02), com *Frautas e Baixo*. O *Mandatum* e o *Miserere* foram por nós transcritos no ano de 2012. Enquanto, se em relação ao *Mandatum* a fonte se reduz à transcrição manuscrita do Pe. Diniz, considerados extraviados os manuscritos que lhe serviram de fonte, no que tange ao *Miserere* a situação é bastante mais favorável, uma vez que dispomos, para além de uma transcrição similar de Jaime Diniz<sup>13</sup>, dos manuscritos oitocentistas que pertenceram a Joviniano Maceio<sup>14</sup>. Entretanto, nem nos manuscritos relativos ao *Miserere*, tampouco naqueles que dizem respeito aos *Sermões da Quaresma*, existem quaisquer menções de autoria.

8

Ver nota 3.

9

Depositado na biblioteca particular de D. Gastão de Orleans e Bragança – sem localizador.

10

Como os originais deste *Salve Regina* – tal como os do *Te Deum* – ainda não foram devidamente localizados, restando-nos somente fontes secundárias (depositadas na biblioteca do Instituto Ricardo Brennand), resta-nos questionar se tal obra foi escrita para três ou quatro vozes, em caso último estando extraviada a parte referente ao baixo vocal.

11

Embora os manuscritos (não originais) referentes a este *Miserere* estejam disponíveis no acervo do Pe. Jaime Diniz (Biblioteca do Instituto Brennand), em partes cavas, é-nos possível considerar que a parte de alto se tenha também extraviado.

12

Os manuscritos que dão testemunho deste *Mandatum* não se encontram no espólio do Pe Diniz depositado no RB. Entretanto, à p. 71, Tomo I, dos *Músicos Pernambucanos do Passado* (1969), o pesquisador nos informa que o material pertencera a um tal Eusébio José e que ...as partes manuscritas com mais de cem anos de idade faziam parte do arquivo particular de Joviniano de Moura Pessoa, que foi Mestre de Capela da Matriz de S. Antônio, no Recife. Na folha de rosto da transcrição autógrafo se estampa tão somente a inscrição “Pte a Euzébio José”. V. fig 2.





ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
*Te Deum Laudamus*  
Sérgio Dias

Neste sentido, no primeiro volume da série “Músicos Pernambucanos do Passado” (1969, vol. 1, p. 71), é o próprio Jaime Diniz que nos afirma que ...*Outras obras há que venho descobrindo em Pernambuco, sem autoria declarada, que por questões de crítica interna<sup>15</sup> podem ser atribuídas a Luiz Álvares Pinto*. Lamentamos que o eminente pesquisador não tenha sido mais objetivo no que se refere às tais “questões críticas” que o levaram a tais atribuições. É curioso como se puderam impor a partir de um universo tão pequeno de obras sobreviventes; assim como tão esparsas se distribuem no tempo.

Por outro lado, nos parece um tanto precipitada a afirmação de que ... *Apesar de ser uma obra de cerca de 550 compassos [aqui o Pe. se refere especificamente ao *Te Deum Laudamus* – de autoria indubitável], em nenhuma página há o que se pode chamar “estilo italiano”* (op. cit., p. 68).

Nesse sentido, julgamos necessária melhor sintonia no que tange às afirmações, um tanto desfocadas, do Padre. Ora, a verdade é que o Diniz – assim como outros seus contemporâneos que se debruçaram sobre a produção musical produzida ou executada no Brasil da segunda metade do século XVIII – não dispunha, à época, de um conhecimento mais preciso sobre as confluências estético-musicais inerentes ao ambiente luso-brasileiro de Álvares Pinto. Negligenciou o fato de que, quando da permanência do compositor em Lisboa, por vontade imperiosa *del Rey* D. João V, Portugal estava absolutamente submissa às influências da Escola Romana: de cariz contrapontístico e conspurcada por um estilo que evoluíra, naturalmente, da polifonia palestriniana.

Portanto, naquele momento, o gosto lusitano estava absolutamente sintonizado com a estética musical produzida e consumida na esfera da capela papal.

Somente no reinado sucessório, então sob a égide de D. José I, a partir de meados do século, é que Lisboa muda – de forma drástica – o seu foco estético em direção à Escola Napolitana; esta sim emanada dos conservatórios, igrejas e teatros; de estilo mais mundano e vinculada às origens do *bel canto*. Portanto é absolutamente natural que Álvares Pinto, cuja formação se fundamenta ainda na primeira metade do século XVIII, se tenha contaminado pela influência da primeira das escolas, sobretudo se estamos

13

O *Mandatum* em transcrição manuscrita pelo Pe. Diniz e concluído aos 23 de Julho de 1967 e o *Miserere* no mês de Dezembro. Ambos estão preservados na Biblioteca do RB.

14

Assim está escrito na folha de rosto da transcrição: = 7 “*Mottetos para os Sermões da / Quaresma, Com Frautas e Baixo*” = / - 3 vozes mistas - / L. A. Pinto (séc. XVIII) ? / A. B. – Partes ms. provavelmente da 1ª. metade do séc. XIX., / cantadas nas tradicionais funções da Matriz [de] S. Antonio (Recife) / Identificação, Restauração e Revisão / do p. J. C. Diniz / XII – 1967 / I - Pater mi / II – Atendite / III – Jerusalem surge / - IV – Bajulans / V – Adoramus te Christe / VI – Popule meus / VII – O vos omnes //

15

Grifo nosso.





ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

a tratar de música religiosa. Entretanto, e a despeito do que nos afirma o Pe. Diniz, continua bastante válido e presente o tal “estilo italiano”. Parece absurdo, nesse sentido, atestar quaisquer outras aparências na música do compositor pernambucano.

Figura 1 – (DINIZ, 1967): folha de rosto do Miserere. Manuscrito autógrafo depositado no RB.

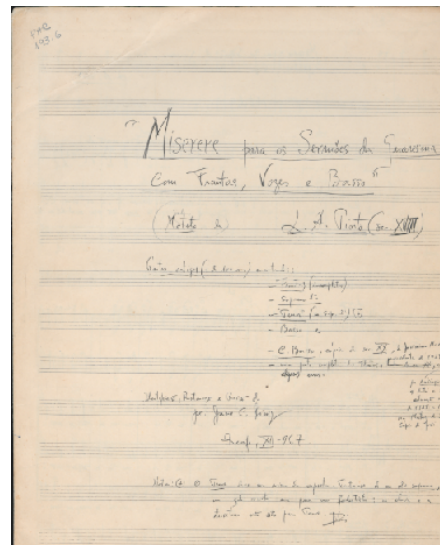
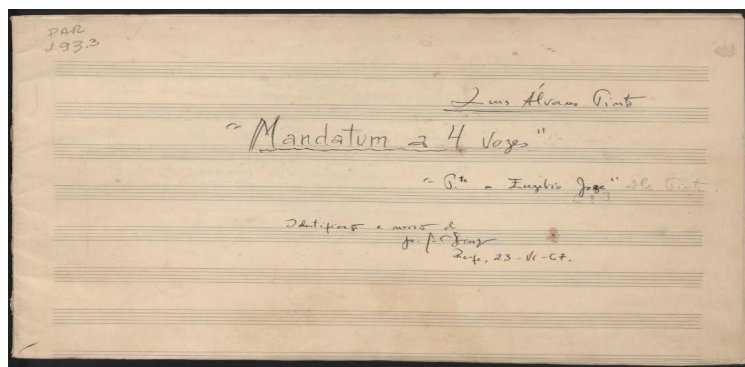


Figura 2 – (DINIZ, 1967): folha de rosto do Mandatum. Manuscrito autógrafo depositado no RB.



Ainda no que se refere às fontes atreladas ao compositor em questão, quedaron completamente desconhecidos pelo Pe. Diniz, porque distantes das terras pernambucanas, na imperial cidade de Petrópolis<sup>16</sup>, um

importante anexo de manuscritos que dão a conhecer os *Divertimentos Harmônicos* e as ditas *Lições de Solfejo*. Estes pequenos divertimentos e lições, ambos coletâneas de várias peças polifônicas e teor respectivamente sacro e didático, figuram como exemplos práticos no âmbito daquela grande obra teórica. Com o advento destes últimos conjuntos, hodiernamente dispomos de um catálogo com três obras de autoria incontroversa e oito possíveis atribuições.

No que concerne às obras atribuídas, dispomos tão somente de alguns indícios (referências temporais, estéticas e estilístico-estruturais) que, embora intercoerentes, se autorizam tão somente por via de comparação entre grupos musicográficos de mesma caligrafia e/ou tipos de papel e tinta, ambientes litúrgicos e, é claro, levado em consideração o testemunho do próprio Jaime Diniz.

Parcimoniosamente acatada, é a palavra do eminente pesquisador que ora nos faz refletir sobre as tais atribuições. É o caso do *Salve Regina* para vozes (a 4)<sup>17</sup>, violinos, viola e continuo, que, entretanto, não estampa quaisquer indicações de paternidade. Em 2013, sugerimos uma nova reconstrução, baseada nas fontes assim disponíveis: violinos I e II, *basso para tocar[,] e cantar e tenor*. Para além, contamos mais uma vez com a nossa já aludida experiência junto ao repertório luso-napolitano<sup>18</sup> coevos. Nesta esfera, tanto a transcrição de Jaime Diniz, quanto aquela impressa e sugerida pelo maestro Ricardo Bernardes (BERNARDES, 2002, p. 55) não encerram grande sentido quanto aos atinentes discursos.

Sobre o *Mandatum para a Cerimônia do Lava-Pés* (quinta-feira santa); cuja única fonte é a edição manuscrita, ainda em rascunho, do próprio Jaime Diniz; e estando hoje os manuscritos perdidos, um dos caminhos possíveis é depositar confiança (porém precavida) no senso analítico do pesquisador – para o caso específico deveras questionável. Eis o que nos diz: *Outras obras há que venho descobrindo em Pernambuco, sem autoria declarada, que por questões de crítica interna [?] podem ser atribuídas a Luiz Álvares Pinto* (DINIZ, 1969, p. 61)<sup>19</sup>.

Quanto a nós, ficamos a interrogar o que o nosso padre entende por “questões de crítica interna”, e por que estas questões o fizeram se mover na direção atributiva. A obra tem, por seu turno, uma instrumentação decla-

17

Em verdade, como não está disponível a parte para alto, e nas demais partes vocais não vêm estampado o termo (a época usual) *a4*, alguns pesquisadores - dentre eles Diniz - sustentam a hipótese de que a obra foi originalmente escrita para três vozes (STB), Ricardo Bernardes entre eles (2002, p. 56). Contudo, para de edição hodierna, optamos por apresentar uma versão, reconstruída, que prevê partes para alto vocal, completando assim o coro, e viola

18

Aqui afirmamos ‘luso-napolitano’ porque, sendo decerto este *Salve Regina* uma obra posterior ao *Te Deum*, para esta antífona mariana estariam já cessadas as influências da Escola Romana.

19

Grifos nossos.



radamente peculiar: quatro vozes, um violino obrigado e continuo. E é em relação a este *violino 'obrigado'* que se levantam um dos mais sensíveis problemas da obra. Considerada a parte paupérrima e nada idiomática destinada ao instrumento, nela existem muitos erros e outros trechos há em que a condução melódica se mostra desprovida de sentido fraseológico, pouco ajustada ao contexto harmônico. Para a edição que propusemos<sup>20</sup>, não negligenciamos a participação do instrumento, mas reformulamos a alocação para que pudesse a parte soar em melhor conformidade com a dicção das antigas “rabecas” setecentistas.

Resta-nos destarte todo um conjunto de obras relacionado à quaresma que também sobrevive no acervo do saudoso Padre. Parece-nos plausível que ele, impossibilitado de transcrever e criticar todos estes documentos musicais, não pôde, assim como perpetrar com o *Mandatum*, remetê-los à pena de Álvares Pinto; o que seria provável uma vez que alguns destes suportes foram produzidos em circunstâncias nitidamente similares e, por vezes, com a mesma tinta, por sobre um tipo de papel isomorfo e grafados pela mão de um só copista.

Tal parece ser o caso dos Motetos para os *Sermões da Quaresma* (ou Motetos dos Passos) e do *Miserere*. Além de todo o conjunto de partes guardar características análogas, para todos os trechos está prevista uma instrumentação que, contrariamente àquela do *Mandatum*, não é incomum à produção processional do Brasil colônia, Portugal e até mesmo nos demais ambientes de influência napolitana: duas flautas, vozes (a 4) e *continuo*.

A propósito, em Minas Gerais também se podem localizar motetos homônimos instrumentados para *basso continuo* (órgão e rabecão pequeno/violoncelo), vozes e instrumentos portáteis como flautas (*frautas*), mais raramente oboés (*bués*), trompas (*corni*) ou, mais raramente, trompetes (*clarini*).

Neste contexto, fatores como portabilidade e capacidade de projeção sonora dos instrumentos envolvidos se justificam para obras destinadas à execução ao ar livre. Ademais, trata-se de situações em que havia caminhadas e estancos do grupo de instrumentistas, respectivamente quando a *razoura*<sup>21</sup> seguia seu rumo ou se detinha defronte aos Passos. É interessante notar que, nos *Motetos*, assim como no *Miserere*, o compositor lança mão

20

As obras aqui citadas foram por nós transcritas e editadas. Todas encontram-se disponíveis na entrada relativa a Luiz Álvares Pinto. Portal Musica Brasilis: <https://musicabrazilis.org.br>

21

= Procissão.



de um expediente retórico deveras eficaz no que concerne à dramaticidade de cada situação litúrgica. Dentre recursos outros, sobejam digressões plagais, atmosferas tonais instáveis e predominantemente imersas no modo menor, modulações ab-reptícias, vasta utilização de progressões cromáticas e acordes dissonantes naturais, cadências arcaicas do tipo 5/4 – #, uníssonos elocutivos e alternâncias céleres entre os *due* e *tutti*.

Por sua vez o par de flautas oscila entre as funções de apoio harmônico e elocução de figuras musicais retóricas tais como no Moteto *Jerusalem surge*, em que prorrompem em solo com desenhos marciais, evocando trompetes a aular o imperativo surge (*levantai! - acordai! - despertai!*).

Também para a esfera processional, editamos o também inédito *Pange Lingua* (PJD-PAR 0222.004 - 01). Composto para quatro vozes e *basso continuo*, cujos versos estão distribuídos por duas grandes seções, com frases musicais que acompanham o caráter estrófico de todo o argumento poético. Embora seja obra construída sob a égide do contraponto isorítmico<sup>22</sup>, sublinhada, em contraste, por um baixo instrumental movimentado, está pejada de um aparato melódico recorrente, de fácil absorção auditiva – característico da música processional – e pontuado por singelas harmonias; todos os recursos aplicados para que o discurso musical possa ser rapidamente assimilado.

*Christus factus est pro nobis* (PJD-PAR 0222.002 – 01 e 02) é o incipit do gradual para a Missa de Quinta-Feira Santa – A Missa do Crisma. De concepção harmônica extremamente bela, este gradual convida-nos ao contemplativo. Trata-se de um trecho no qual o compositor, senão Álvares Pinto, logra competente êxito em suas intenções retóricas. Toda a envergadura melódica está delineada a partir de uma curva tonal predisposta à plagalidade. Principia em ré menor (subdominante de lá), com cadência à dominante, depois progride para lá menor com o objetivo de atingir Fá Maior, que é a subdominante de Dó Maior, que acaba por ser confirmada como dominante de Fá, tonalidade de conclusão por sob o categórico verso *quod est super omne nomen*.

O gradual *Haec Dies*, cujo incipit no manuscrito vem grafado *Hoc Dies* (PJD-PAR 0193.008-01), é outro exemplo dentre os avulsos encontrados no acervo do Pe. Jaime Diniz. Escrito para a Missa do primeiro sábado

depois da Páscoa, este breve gradual reflete o espírito exultante da quadra litúrgica. Apenas restaram desta pequena, porém graciosa peça as partes de soprano, alto e *basso continuo*. No entanto, em se analisando o material sobrevivente com maior acuidade, logo atestamos o extravio das partes destinadas ao tenor e ao baixo; sobretudo se observadas lacunas contidas nos últimos compassos, sob a palavra “aleluia”. Para a nossa edição, sugerimos a reconstrução das partes extraviadas, recompondo inclusive o dueto de soprano e tenor que se deduz entre os compassos 16 e 19.

Para a liturgia para o Domingo de Ramos, localizamos algumas das *Antífonas para a Distribuição dos Ramos*<sup>23</sup>(PJD-PAR 0222.007 – 01), em canto de órgão, antecedentes ao Kyrie e ao Gradual *Tenuisti manum dexteram meam* (PJD-PAR 0222.007 – 02) da Missa subsequente. Todos os trechos, com igual localizador na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello, foram confeccionados por um mesmo copista, por sobre papel e tinta idênticos. A rigor trata-se das duas estrofes antifoniais – e compulsórias – entoadas após a bênção dos ramos (*Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum e Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant*) e das três últimas estrofes da antífona eletiva de número VI (*Gloria laus, Israël es tu Rex e Coetus in excelcís*), entretanto, omitida a primeira das estrofes (*Turba multa*). Note-se que para todas as antífonas repete-se o mesmo texto musical ritmicamente reajustadas as alocações melódicas para atender aos fins prosódicos. Curioso é notar que o compositor, embora a sublinhar um texto exaltativo, utiliza-se de uma atmosfera afetiva um tanto sombria, na tonalidade de ré menor, para circunstanciar, com efeitos de presciência, os momentos difíceis que serão narrados no decorrer da semana que se inicia.

No que tange ao *Kyrie-Christe-Kyrie*, e já imersos no âmbito de uma Missa em que está prevista a entoação da Paixão de N. S. Jesus Cristo, tratamos de um simbólico exemplar contrapontístico, engendrado sob a égide de autêntico estilo palestriniano. Neste sentido, a gravidade do ato penitencial é garantida por duas vias: o severo rigor polifônico e a total ausência de acompanhamento instrumental. No âmbito do Gradual *Tenuisti manum dexteram*, é retomado o comportamento isorítmico e a tonalidade de sol menor confere um brilho discreto ao trecho, se comparado ao *Kyrie* que lhe antecede.

23

Cerimônia que, em alguns sítios de Portugal e Brasil, era realizada à porta da Igreja antes da Missa de Ramos: cerimônia da bênção dos ramos.



## 2. O *Te Deum Laudamus*, uma obra de referência para a musicologia nordestina

Quanto ao *Te Deum*, obra mais representativa de sua pena como compositor, trata-se não apenas de um dos mais belos exemplos da música produzida pelos mulatos-músicos da colônia, mas sobretudo de um testemunho efetivo da verve técnico-criativa do compositor recifense e do seu ambiente musical.

Aqui tratamos de uma obra que impressiona à primeira audição. E assim tem ocorrido desde 1968; ano em que, sob os auspícios do Departamento Estadual de Cultura do Estado de Pernambuco, foi impressa a primeira edição da obra, acomodada pelo próprio Jaime Diniz para coro a quatro partes e órgão (Diniz, 1968). Ainda no mesmo ano, a partitura foi executada, em primeira audição moderna, no âmbito do IV Festival de Música de Curitiba, em concerto realizado sob sua direção.

Em decorrência do sucesso obtido em 1969, Jaime Diniz encomendou ao violinista Luís Soler – à época seu colega no Instituto de Belas Artes da Universidade do Recife – que elaborasse uma orquestração da obra (PJD-PAR 0193.004 – 02)<sup>24</sup> a fim de que pudesse ser estreada pelo Coro Guararapes e uma orquestra de músicos ad hoc. A primeira parte desta demanda de fato se empreendeu, porém jamais foi concluída. O professor Soler apenas logrou engendrar as partes relativas às cordas (vls I e II, vla, vlc e Cb), deixando um espaço vazio no topo das páginas para a posteriori preenchê-las com instrumentos de sopro (cf. fig. 04).

Em verdade, as fontes primárias sugerem a utilização de pelo menos um par de trompas. Entretanto, apensa ao material manuscrito (composto de partes para SATB e baixo instrumental, sem cifras), somente restou a parte relativa à *trompa prima* (v. Fig. 3); esta por sua vez crivada de erros.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

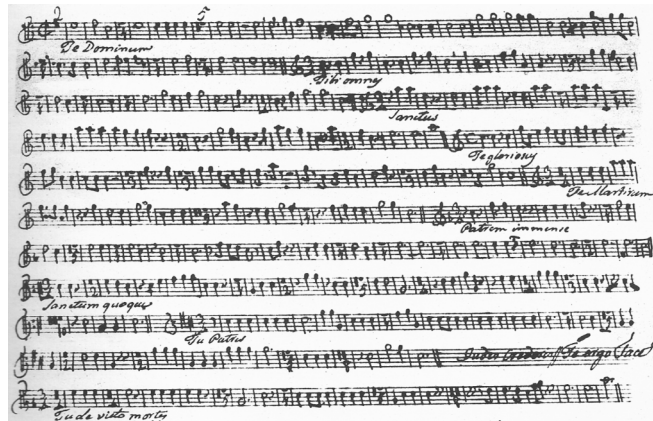


Figura 3 – (DINIZ, s.d.): parte de trompa I. Fotograma depositado no RB.

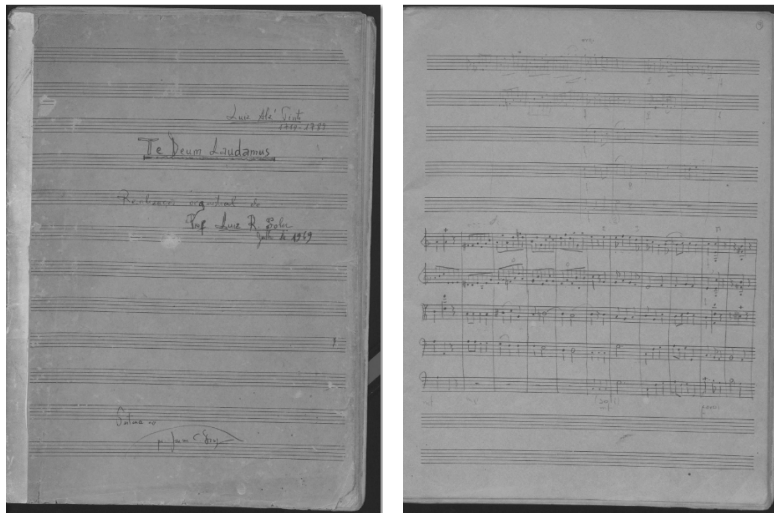


Figura 4 – (SOLER, 1969, p. 1 e 9): orquestração. Manuscrito autógrafo depositado no RB).

A edição de Luís Soler (ver figura acima) foi, portanto, a segunda levada a cabo. Apesar de inconclusa, foi executada no Recife lá pelos primeiros anos da década de setenta.

Anos depois, ainda em Pernambuco, o professor Dierson Torres <sup>25</sup>, desconhecendo a pioneira orquestração de Luis Soler, apresenta uma outra, cuja instrumentação prevê um órgão *obligato*, para além do hoje usual quinteto de cordas. Dizemos ‘hoje usual’ porque, em se tratando da música



italo-lusitana do século XVIII, a questão do emprego das violas é sempre questionável. Nesse sentido, em boa parte do repertório latino setecentista tal instrumento é dispensado da formação hoje tida como convencional para os instrumentos de cordas friccionadas [vls. I e II, vla, vlc e cb], ou é sumariamente remetido à esfera do *basso continuo* (composto então de um violoncello, cravo [ou órgão] e violone), dobrando-o à oitava superior. Na Península Ibérica a utilização de instrumentos adjacentes ao *continuo*, tais como violas da gamba, chitarrones e teorbas, é mais rara, sobretudo quando avançamos no século XVIII. Entretanto, a prática da viola da *bracchio col basso* subsiste pontualmente no repertório lusitano. Podem ser amiúde encontrados registros literais que atestam o uso. No caso do *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto resolvemos oferecer uma parte avulsa para o instrumento, visto se tratar de uma obra conspurcada pelas influências estéticas da escola romana (sic.), ainda da primeira metade do século e cujo teor polifônico-florido das vozes comporta a presença de quatro partes independentes no discurso.

Engendrando uma propositura livre, portanto, afastadas quaisquer pretensões puristas, o acima citado professor – que é competente compositor e arranjador – reformulou muitas das introduções propostas pelo Pe. Diniz, ampliando-as, e acrescenta alguns interlúdios entre as seções cantadas, para além de engendrar eventuais *codettas* ao termo de cada número. Quanto às partes vocais, permaneceram intactas em relação à edição de 1967. Segundo o próprio orchestrador, o material foi utilizado em concertos por ele dirigidos e logrou muito sucesso em cerimônias e eventos nos quais era apresentado. Sua primeira audição, aos 5 de setembro de 2000, se deu na mesma Igreja de São Pedro dos Clérigos na qual trabalhou Luis Álvares Pinto até sua morte. Este concerto em especial foi dirigido pelo maestro José Renato Accioly, frente a já extinta Orquestra Recife<sup>26</sup>, à época coordenada por Alexandre Lemos.

Em princípios de 2012, animados pela perspectiva de uma possível remontagem deste *Te Deum Laudamus* no âmbito do I Festival de Música Barroca do Recife (Capela Dourada / Ordem Terceira de São Francisco)<sup>27</sup>, resolvemos empreender uma nova orquestração da obra, desta feita levando em consideração as partes das trompas, cuja fonte relativa à *prima* fora

26

O Projeto, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura do Recife, tinha como título: "Músicos de Pernambuco - Ano I". Houve ainda apresentações na Igreja de N. S. da Conceição (14/09) e na Igreja Batista da Capunga (18/09).

27

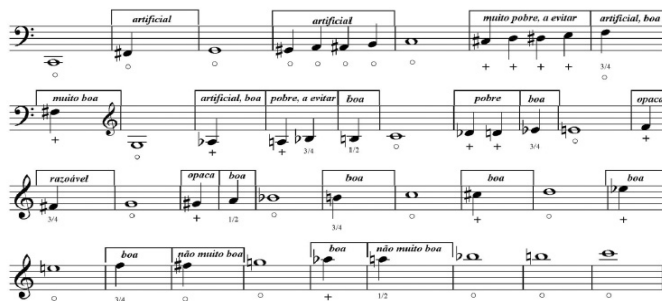
Concerto realizado aos 6 de julho, na Capela Dourada da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife, com a participação dos grupos Ensemble Barroco Sonoro Ofício e Gárgula Ensemble Vocal.



então descartada por todos os anteriores esforços. Nesta altura, também não tínhamos ciência das orquestrações de Soler e Torres que, entretanto, só foram localizadas, nomeadamente a primeira, quando da nossa aproximação, no Instituto Brennand do 'Acervo Jaime Diniz'. De fato, em março de 2012 iniciamos os trabalhos junto ao mesmo na qualidade de musicólogo consultor. Junto a tal acervo, se depositam outras importantes coleções, tais como a do maestro Euclides Fonseca e do artista plástico Giuseppe Baccaro<sup>28</sup>. Decorrente deste contato pudemos ter acesso aos fotogramas completos da parte de primeira trompa (PJD-PAR 0193.004 – 01/01).

Para esta nova edição, à parte a pretensão de elaborar uma orquestração que não destoasse dos moldes instrumentais luso-romanos em voga à época de Álvares Pinto, nos defrontamos com a problemática inerente à reelaboração da parte da *trompa seconda*, extraviada como está do conjunto de fotogramas disponível. Desde logo nos azeulou o desejo de que esta parte, quando deduzida a partir da linha – corrigida – da primeira, assim como de todo o contexto harmônico, pudesse ser executada por uma trompa "lisa", sem, portanto, levar em conta os recursos cromáticos que caracterizam os instrumentos modernos. Para tal, foi necessário um estudo detalhado sobre as possibilidades técnicas e tessituras dos instrumentos naturais. Foram ainda meticulosamente avaliados os procedimentos empreendidos pelos compositores coevos no trato de tais instrumentos de metal. Nesta linha de ação, bastante úteis foram os quadros oferecidos por Jaqueline de Paula Theoro. Em um deles encontramos indicações que muito auxiliaram na reconstrução da parte de *trompa seconda*.

Figura 5 – (THEORO, 2010, p. 39): quadro dos possíveis harmônicos da trompa natural com som gerador dó.



Exemplo 2. A simbologia utilizada: o (mão completamente aberta na campana); + (mão completamente fechada na campana); 1/2 e 3/4 (porcentagem de fechamento da mão na campana).

Fundamentados na escala tessitural acima exibida – que tem o mérito de demonstrar, para além das possibilidades sonoras do instrumento, a qualidade dos harmônicos obtidos a partir de um determinado som gerador (no caso dó 1) – e alicerçados sobre a experiência auferida ao longo de quarenta anos de prática no exercício de transcrições de obras congêneres, ousamos, por fim, propor um discurso coerente ao par de trompas.

Ademais, quando dos ensaios para a referida execução, tivemos ainda a oportunidade de corrigir algumas notas que, segundo a avaliação do Professor Rinaldo Fonseca – eminente colega do Departamento de Música da UFPE que na ocasião atuou como primeiro trompista –, soariam melhor se oportunamente substituídas.

### 3. Registros discográficos e demais edições

No ano de 1981, ainda a ressoarem os ecos do sucesso observado por este *Te Deum* na década antecedente, a Camerata Antiqua de Curitiba, à época dirigida pelo maestro Roberto de Regina, produziu a primeira gravação (em vinil) da obra. Para tal, foi confeccionada uma segunda orquestração, confeccionada pelo maestro Beverley Gerard Maxwell Galloway.

Dignos de nota são ainda os registros feitos no exterior, 1986 e 1994, respectivamente por Eunice Brandão e Luís Alves da Silva, ambos deduzidos a partir da edição pioneira de 1968. No caso da primeira gravação, atuaram os músicos lendo um curioso arranjo instrumental feito pela saudosa Eunice. Trata-se aqui de uma gravação não comercial, realizada ao vivo aos 25 de novembro na *LeonhardsKirche* (Basiléia), em concerto do grupo *Terra Papagalli*, composto de um consorte de gambas aliado a um quarteto vocal. Apesar do aparato instrumental ser absolutamente alheio aos moldes praticados por Álvares Pinto, trata-se de um registro interessante, sobretudo devido à grande competência dos músicos envolvidos e por marcar a estreia europeia da obra. Para a posterior gravação do *Ensemble Turicum* (Silva, 1994), foi encomendada uma orquestração (somente para cordas) à Klaus Miehling.

Mais duas outras ocasiões houve nas quais a Camerata Antiqua de Curitiba promoveria gravações da obra. Em ambas, foi utilizada uma nova orquestração (1995), feita pelo compositor Harry Crawl, auxiliado por Ricar-



do Bernardes. Tais esforços resultaram de uma encomenda feita pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e foram ambas dirigidas pelo cravista e maestro Roberto de Regina. Quanto às gravações, a primeira delas só viria a público em 1997, prensada pelo selo *Paulus* (SP); já a segunda, sob o título *Do Barroco ao Contemporâneo*, foi distribuída pela própria FCC, no ano de 2000, por ocasião das comemorações aos quinhentos anos do Brasil. Foi multiplicada a partir de um concerto gravado ao vivo no Teatro Guaíra.

É de fins da década de noventa a sétima edição orquestral da obra, desta feita elaborada para o quinto registro discográfico vindo ao mercado. Aqui nos referimos ao notável trabalho do cravista e maestro Edmundo Hora que, em 1999, frente ao grupo Armonico Tributo (coro e orquestra), empreendeu a primeira gravação brasileira do *Te Deum* feita com instrumentos de época.

Logo no ano seguinte, 2000, surge na Europa, sob os auspícios do selo K617, um outro *compact disc*, desta feita produzido e dirigido por Jean-Christophe Frisch<sup>29</sup>, cujo programa intitulado *Negro Spirituals au Brésil Barroque* é encabeçado pelo *Te Deum* do compositor nordestino. A impropriedade, que brota desde o título do projeto, sua realização e culmina na interpretação – tão ou mais equivocada que o aparato instrumental utilizado –, nos demonstra como esforços descontextualizados, fomentados por oportunismo e total carência de estudos verticalizados, podem causar deformações severas que se articulam de maneira nefasta a obras do gênero.

Concluindo a trajetória de gravações deste *Te Deum Laudamus*, vem à luz, em setembro de 2016, um CD contemplando toda a obra “provável” do compositor pernambucano. Nele, os intérpretes oferecem, para além o já mencionado hino, a *première* de todas as obras sacras então disponíveis, acima arroladas, inclusa a antífona *Salve Regina* (desta feita em nova reconstrução), para além dos *Divertimentos Harmônicos* de 1776, com textos relacionados à devoção mariana, e as *Lições de Solfejo* (*idem*), em primeira audição integral executada em solo de cravo. A produção foi patrocinada pela Lei de Incentivo Cultural do Estado de Pernambuco (Funcultura) e a execução ficou a cargo do cravista Ladson Matos, do grupo instrumental Sonoro Ofício e do Ensemble Vocal Gargula, todos sob a direção musical e regência do professor e maestro Sérgio Dias.

Por fim, cabe-nos comunicar que, para as festividades dos cem anos de nascimento do Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, cujas comemorações se deram em 2024, o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), por meio de uma parceria entre a Editora Universitária e o Instituto Ricardo Brennand, propuseram uma nova e bem mais completa edição desta obra. O volume está no prelo e tem previsão de lançamento para fins de 2025. Tal iniciativa estampará todas as transcrições realizadas em Pernambuco, para além daquela já esgotada, proposta em 1968 pelo próprio Padre, então revisada.

## Referências

BERNARDES, Ricardo (org.). Salve Regina, Coleção Música no Brasil - séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, vol. V, pp. 55-70.

CASTAGNA, Paulo, FERREIRA, Daniela Maria e MARQUES, Wheldson Rodrigues. Jaime Diniz e Suas Atribuições a Luis Álvares Pinto: a construção de uma identidade de protagonismo à luz das práticas musicológicas de seu tempo. Manaus: Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM, 2018.

CHASE, Gilbert e DINIZ, Jaime C. Revelação de um Compositor Brasileiro do Século XVIII. Huston: University of Texas Press, 1968, pp. 82-97.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais Pernambucanos. Recife: Governo de Pernambuco, Col. Pernambucana, 10 vols., 1987.

DIAS, Sérgio. O Ambiente Musical de Luiz Álvares Pinto. Recife: Gárgula Produções, 2010, texto encartado em Cd.

DINIZ, Jaime C. Luiz Alvares Pinto: Arte de Solfejar (estudo preliminar e edição do Padre Diniz). Recife: Governo do Estado de Pernambuco / Secretaria de Educação e Cultura, Col. Pernambucana, vol. IX, 1977.

DINIZ, Jaime C. Luis Álvares Pinto - Te Deum Laudamus, restauração e revisão do Padre Jaime Cavalcanti Diniz. Recife: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.



DINIZ, Jaime C. Mandatum (Luis Álvares Pinto). Recife: manuscrito autógrafo depositado no Instituto Ricardo Brennand do Recife, 1967.

DINIZ, Jaime C. Miserere (Luis Álvares Pinto). Recife: manuscrito autógrafo depositado no Instituto Ricardo Brennand do Recife, 1967.

DINIZ, Jaime C. Musicos Pernambucanos do Passado. Recife: Imprensa Universitária (UFPE). Tomos I (1969), II (1971), e III (1979)

FRISCH, Jean-Christophe. Negro Spirituals au Brésil Barroque, Col. Musique des Lumières / Les Chemins du Barroque, cd e respectivo encarte, K 617, França, 2000.

LANGE, Francisco Curt. História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Belo Horizonte: Publicações do Arquivo Público Mineiro, nº. 2, 1979.

LEITE, Denise de Lima S. F. R. e VERMES, Mônica. Figuras Retórico-Musicais no Te Deum de Luis Álvares Pinto. Vitória: PPGM/UFES, 2020, p. 124.

“LIVRO DE ENTRADA DE IRMÃOS” NA IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA DOS MÚSICOS DE LISBOA. Lisboa: Torre do Tombo, livro manuscrito, PJH 314, 1730-1773.

MELLO, Antonio Joaquim de. Biographias. Recife: Tipographia de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895.

NEVES, José Maria Et Alia. Cultura Mineira. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, III Seminário Sobre a Cultura Mineira, 1892.

PEQUENO, Mercedes de Moura Reis. A música do Nordeste até os Oitocentos. In: VALLADARES, Clarival do Prado. Nordeste histórico e monumental. Rio de Janeiro: Odebrecht, 1982, pp 93 a 98.

PINTO, Luiz Álvares. Muzico & Moderno Systema para Solfejar sem Confusão (dedicado à Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos). Petrópolis: ms. autógrafo e inédito (depositado na Biblioteca particular de D. Gastão de Orleans e Bragança), 1776.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE  
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu  
Te Deum Laudamus  
Sérgio Dias

PINTO, Luiz Álvares. Te Deum Laudamus - parte de trompa I. Recife: fotograma pertencente ao Acervo de Jaime Cavalcanti Diniz, s.d.

SILVA, José Amaro Santos da. De Música e Músicos: biografias, teorias, histórias, críticas... Recife: Editora Universitária – UFPE, 2011.

SILVA, Luiz Alves da. e Ensemble Turicum. Sacred Music From 18th Century Brazil. Switzerland: cd e respective encarte, Claves Records, 1994.

SOLER, Luis. Te Deum Laudamus. Recife: manuscrito inédito, 1969.

SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1986.

THEORO, Jaqueline de Paula. A Importância dos Quintetos de Sopros de Anton Reicha no Repertório Camerístico dos Trompistas: estudo analítico e interpretativo dos Quintetos nº 1 opus 88 e nº 24 opus 100, à luz de seus tratados de harmonia, composição e melodia. Campinas: Dissertação de Mestrado (inédita), IA/UNICAMP, 2010.

VIEIRA, Ernesto. Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes – Historia e Bibliographia da Música em Portugal, Typographia Mattos Moreira & Pinhero, Lisboa, 1900, vols. I e II.