

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

LUIZ CARLOS TEIXEIRA MELO

ENTRE O MANUSCRITO E A EDIÇÃO:
Te Deum Laudamus de Luís Álvares Pinto pela ótica do Pe. Jaime Cavalcante Diniz

São Paulo

2026

LUIZ CARLOS TEIXEIRA MELO

ENTRE O MANUSCRITO E A EDIÇÃO:

Te Deum Laudamus de Luís Álvares Pinto pela ótica do Pe. Jaime Cavalcante Diniz

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

São Paulo

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

M527e Melo, Luiz Carlos Teixeira, 1983-

Entre o manuscrito à edição : Te Deum Laudamus de Luís Álvares Pinto pela ótica do Pe. Jaime Cavalcante Diniz / Luiz Carlos Teixeira Melo. – São Paulo, 2026.
121 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Pinto, Luís Álvares, 1719-1789 - Te Deum. 2. Diniz, Jaime C., 1924-1989. 3. Música - Edição. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Musicologia. 6. Música sacra - Pernambuco - 1960-1970. 7. I. Rodrigues, Lutero. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 780.149

Bibliotecário responsável: Felipe Augusto S. dos S. Rio Branco - CRB/8 9104

LUIZ CARLOS TEIXEIRA MELO

ENTRE O MANUSCRITO E A EDIÇÃO:

Te Deum Laudamus de Luís Álvares Pinto pela ótica do Pe. Jaime Cavalcante Diniz

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Data da defesa: 17/07/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva (Presidente), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Prof. Dr. Sérgio Dias, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Dedico estes estudos aos projetos futuros!

AGRADECIMENTOS

Na trajetória do conhecimento e na busca por contribuir para uma sociedade mais justa e solidária, agradeço à UNESP e ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes.

Aos mestres que contribuíram para a construção do meu saber: ao meu orientador, Prof. Dr. Lutero Rodrigues, e aos professores e professoras: Dra. Sônia Regina Albano de Lima, Dr. Paulo Augusto Castagna, Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, Dr. Marcos José Cruz Mesquita, Dra. Danieli Verônica Longo Benedetti, Dr. Luciano de Freitas Camargo e Dra. Lia Vera Tomás.

Aos meus colegas Caliel Augusto e Tiago Mateus Santos Pereira, pela digitalização da partitura do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto.

Ao Museu Ricardo Brennand, de Pernambuco, por permitir minha visita in loco ao Acervo Jaime Cavalcante Diniz e por enviar, sempre que solicitado, o material que subsidiou a minha pesquisa; em especial, a Wheldson Rodrigues Marques.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço também ao Governo Federal Brasileiro pelo apoio à realização desta pesquisa.

“Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'como ele propriamente foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo.”

Walter Benjamin, em *Teses sobre o Conceito de História*

RESUMO

A presente dissertação analisa a edição musical do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, realizada pelo Pe. Jaime Cavalcante Diniz entre as décadas de 1960 e 1970, investigando a relação entre o manuscrito original e a materialidade da edição moderna. O estudo problematiza o conceito de restauração adotado pelo pesquisador, examinando as opções metodológicas e os critérios editoriais que nortearam o seu trabalho. Por meio de uma análise comparativa e crítica entre as fontes documentais e a partitura editada, busca-se demonstrar que o trabalho produzido por Diniz não constitui um registro neutro, mas uma mediação historiográfica que reflete tanto o contexto intelectual do autor quanto o seu empenho em consolidar uma tradição musical erudita para Pernambuco. A pesquisa aponta que, embora o esforço de Diniz tenha sido fundamental para a preservação e difusão desse repertório colonial, a sua edição opera como uma interpretação que seleciona, organiza e, por vezes, ressignifica os dados musicais originais. Conclui-se que a análise das escolhas editoriais de Jaime Diniz é indispensável para a compreensão do processo de construção da musicologia pernambucana, ressaltando a necessidade de um olhar crítico que reconheça nas edições históricas um artefato carregado de intencionalidades interpretativas e escolhas técnicas.

Palavras-chave: Padre Jaime Diniz; Luís Álvares Pinto; música pernambucana; *Te Deum Laudamus*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the musical edition of Luís Álvares Pinto's *Te Deum Laudamus*, conducted by Father Jaime Cavalcante Diniz between the 1960s and 1970s, investigating the relationship between the original manuscript and the materiality of the modern edition. The study problematizes the concept of "restoration" adopted by the researcher, examining the methodological choices and editorial criteria that guided his work. Through a comparative and critical analysis between documentary sources and the edited score, it seeks to demonstrate that the work produced by Diniz does not constitute a neutral record, but rather a historiographical mediation that reflects both the author's intellectual context and his commitment to consolidating an erudite musical tradition for Pernambuco. The research indicates that, although Diniz's effort was fundamental to the preservation and dissemination of this colonial repertoire, his edition operates as an interpretation that selects, organizes, and, at times, resignifies the original musical data. It concludes that the analysis of Jaime Diniz's editorial choices is indispensable for understanding the process of constructing the musicology from Pernambuco, highlighting the need for a critical gaze that recognizes historical editions as artifacts charged with interpretive intentions and technical choices.

Keywords: Father Jaime Diniz; Luís Álvares Pinto; musical; music from Pernambuco; *Te Deum Laudamus*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Artigo de jornal com a defesa de Ariano Suassuna da preservação de arquitetura recifense	20
Figura 2 – Notícia sobre a publicação do <i>Te Deum</i> editado pelo padre Jaime Diniz	22
Figura 3 – Notícia sobre o recebimento de exemplar do <i>Te Deum</i> pelo governo de Pernambuco	23
Figura 4 – Capa do programa do IV Festival de Música de Curitiba/IV Curso Internacional de Música do Paraná	26
Figura 5 – Programa do IV Festival de Música de Curitiba do Paraná	27
Figura 6 – Frontispício de <i>Dominus Jesus</i> , revisado pelo padre Jaime Diniz	32
Figura 7 – Folha da partitura de <i>Dominus Jesus</i> , revisada pelo padre Jaime Diniz	33
Figura 8 – Retrato do padre Jaime Diniz	40
Figura 9 – Retrato do Marquês de Pombal	51
Figura 10 – Carta pastoral de Francisco I determinando a expulsão dos jesuítas	53
Figura 11 – Notação extraída de um livro de polifonia portuguesa do século XVII	58
Figura 12 – Página inicial de <i>Audivi Vocem de Caelo</i>	59
Figura 13 – Frontispício do manuscrito de <i>Te Deum Laudamus</i>	63
Figura 14 – Linha do baixo no manuscrito de <i>Te Deum Laudamus</i>	65
Figura 15 – Compassos iniciais de <i>Tibis Omnes</i>	68
Figura 16 – <i>Musica Ficta</i> na linha do baixo em <i>Tibis Omnes</i>	69
Figura 17 – Exemplo de técnica tonal na linha do baixo em <i>Tibis Omnes</i>	69
Figura 18 – Sistema PSR de conclusão nos compassos finais de <i>Tibis Omnes</i>	70
Figura 19 – <i>Tibis Omnes</i> do <i>Te Deum Laudamus</i> , editado pelo padre Jaime Diniz	71
Figura 20 – <i>Tibi Omnes</i> do <i>Te Deum Laudamus</i> , editado pelo Autor	72
Figura 21 – <i>Sanctus</i> do <i>Te Deum Laudamus</i> , compassos 12 a 25, editado pelo padre Jaime Diniz	73
Figura 22 – <i>Sanctus</i> do <i>Te Deum Laudamus</i> , editado pelo Autor	74
Quadro 1 – Seções de <i>Te Deum Laudamus</i> e seu tratamento técnico	

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	JAIME CAVALCANTE DINIZ: FIGURA DE SEU TEMPO.....	16
2.1	CENÁRIO DE ATUAÇÃO E OS MOVIMENTOS DE RESGATE HISTÓRICO.....	24
2.2	REGISTROS E ACERVOS NAS IRMANDADES RELIGIOSAS.....	28
2.3	A “INVENÇÃO” DA MÚSICA COLONIAL: A INTERPRETAÇÃO DE JAIME DINIZ COMO DOCUMENTO HISTÓRICO.....	34
3	LUÍS ÁLVARES PINTO E SEU CONTEXTO.....	40
3.1	O REINADO DE D. JOSÉ I (1750-1777).....	44
3.2	MARQUÊS DE POMBAL E A MÚSICA.....	46
3.3	A POLIFONIA PORTUGUESA.....	54
4	DO MANUSCRITO À EDIÇÃO: <i>TE DEUM LAUDAMUS</i> DE LUÍS ÁLVARES PINTO.....	59
4.1	CONSIDERAÇÕES E PROPOSTAS ACERCA DE <i>TIBIS OMNES</i>	65
5	CONCLUSÃO.....	73
	REFERÊNCIAS.....	77
	APÊNDICE A – VERSÃO EDITORIAL DA PARTITURA DO <i>TE DEUM LAUDAMUS</i> DE LUÍS ÁLVARES PINTO, PROPOSTA PELO AUTOR.....	83

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto a composição *Te Deum Laudamus*, de Luís Álvares Pinto, considerada no contexto setecentista pernambucano, bem como a análise crítica do trabalho editorial conduzido pelo padre Jaime Cavalcante Diniz, no século XX, sobre a referida obra. Adota-se uma abordagem de natureza histórico-analítica, estruturada a partir de uma revisão de literatura que visa mapear e ampliar o conhecimento acumulado sobre o objeto. Para tanto, o referencial teórico é alicerçado em contribuições fundamentais de pesquisadores como Röhl (2016), Oliveira (2018), Duprat (1986), Castagna (2000, 2010), Diniz (1969, 1971, 1973), Neves (2014), Lange (1966), Dias (2023) e Lins (2011), entre outros.

No processo de acolhimento dos materiais primários e secundários referentes à pesquisa, realizou-se um levantamento de fontes do acervo Jaime Cavalcante Diniz (AJD), depositado na Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, pertencente ao Instituto Ricardo Brennand (IRB), em Recife. Por meio delas, a pesquisa buscou compreender o papel e a importância que tais materiais tiveram na produção do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, dispondo-se, no mesmo sentido, a verificar as escolhas editoriais que o Padre Jaime Diniz realizou na edição da partitura em questão, uma vez que, segundo Marques, Ferreira e Castagna (2018, p. 7), “o papel de Diniz em relação a Luís Álvares Pinto era projetar um papel de protagonismo em seu campo de atuação”. Por isso, a partir das pesquisas de Diniz, existiu um esforço em resgatar materiais atrelados ao nome de Luís Álvares Pinto, seja através de material musicográfico, relatos, cartas e documentos.

Ademais, a investigação em plataformas de hemeroteca tornou possível mapear a trajetória do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto em seu processo de recepção, concepção e divulgação no contexto do Recife. Em diversos periódicos da década de 1960, por exemplo, reportagens afirmavam que o *Te Deum* constituía, então, a obra mais antiga do Brasil Colônia a ser “descoberta”. Tais afirmações, contudo, precisam ser revistas sob uma perspectiva crítica, considerando os critérios de tempo e espaço e os agentes que configuraram o cenário musical recifense do século XVIII, bem como aquele em que atuou o Padre Jaime Cavalcante Diniz, nos anos 1960.

Segundo Marques, Ferreira e Castagna (2018), ao refletirem sobre as estratégias de pesquisa musicológica do Padre Jaime Diniz, é pertinente questionar quais foram as opções metodológicas feitas por ele no tratamento da obra de Luís Álvares Pinto, aqui considerada

enquanto composição editada no século XX, material de performance e obra vinculada à corrente artística conhecida como Movimento Armorial. A pesquisa propõe, assim, cruzar os dados das fontes disponíveis com as escolhas editoriais realizadas por Diniz e, a partir dos manuscritos então acessíveis, verificar os critérios adotados na edição moderna do *Te Deum Laudamus*.

A relevância desta pesquisa ancora-se também no impacto histórico da primeira execução moderna do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, ocorrida durante o IV Festival de Curitiba, em 1968. No repertório colonial que chegou à contemporaneidade, o anonimato é recorrente, situação explicada por Duprat (1989, p. 225): “a ausência sistemática de menção de autoria nas partes manuscritas poderia explicar-se pela precária projeção do músico-compositor no contexto profissional”, uma realidade que contrasta com a perspectiva do autor romantizado, consolidada apenas posteriormente. Estes músicos dedicavam-se ao fazer musical em múltiplas frentes, como instrumentistas, construtores de instrumentos, copistas e regentes. Longe de serem reduzidos a meros executores de tarefas manuais, seu labor constituía a base da atividade musical. Portanto, a carência de registros autorais não é um acidente, mas um reflexo das condições laborais da época, que, invariavelmente, contribuíram para o apagamento da autoria individual das obras.

No caso específico do *Te Deum*, há a identificação de um compositor. Entretanto, o material que chegou à modernidade passou por processos de preservação próprios de seu tempo. Também existe, portanto, uma história da conservação desse material musicográfico. Por isso, a pesquisa dedica-se igualmente a mapear, na medida do possível, os caminhos pelos quais o material de Luís Álvares Pinto foi transmitido até nós, sendo enfim analisado e editado pelo Padre Jaime Diniz na década dos anos 1960.

A fundamentação teórica desta investigação foi orientada por critérios de análise historiográfica, buscando integrar o conhecimento consolidado sobre a trajetória de Luís Álvares Pinto e a música sacra em Pernambuco. O recorte cronológico prioriza a segunda metade do século XVIII, período de vigência das reformas pombalinas, e estende-se ao século XIX, recorrendo a estudos que analisam a recepção e a memória desse legado musical.

A pesquisa dialoga ainda com dados coligidos por historiadores e musicólogos a partir de registros de irmandades, livros de ofícios e atas de capelas, fontes estas que se estabeleceram, na literatura especializada, como os principais centros de produção e conservação da música sacra no período. A escolha por este *corpus* bibliográfico justifica-se

pela necessidade de compreender as estruturas pedagógicas e o repertório em uso à época através da lente de quem realizou a análise documental. Complementarmente, a inclusão de trabalhos que investigaram periódicos oitocentistas, como o *Diário de Pernambuco*, foi motivada pela necessidade de entender como a historiografia local consolidou a narrativa sobre a educação musical pós-jesuítica. Esta síntese crítica de diferentes perspectivas acadêmicas permite uma reconstrução fidedigna da trajetória de Luís Álvares Pinto e das tensões pedagógicas inerentes ao seu tempo.

Estruturalmente, essa pesquisa de mestrado está organizada de maneira a conduzir o leitor sob três perspectivas do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. O primeiro capítulo apresenta Jaime Cavalcante Diniz como uma figura do seu tempo, explicitando sua formação e sua trajetória acadêmica, sacerdotal e seus referenciais musicológicos que serviram de aporte para compreender suas escolhas de produção de pesquisa. Ainda, através de fontes de época e jornais, observa-se o papel desenvolvido por Diniz com interfaces do movimento armorial, realçando músicos setecentista de Pernambuco, entre eles, Luís Álvares Pinto e sua produção musical. Muitos dos materiais encontrados sobre Luís Álvares Pinto e músicos contemporâneos seus foram encontrados em registros de irmandades religiosas. Sendo assim, almejamos demonstrar que tais irmandades, de certo modo, serviram como resquícios de um passado que não foi totalmente apagado, perfazendo a noção de vestígio dos personagens estudados por Diniz, pois estes músicos, de algum modo, resistiram a seus apagamentos históricos. Sendo assim, a instituição serviu como fonte preservadora dos músicos setecentistas e “salvaguardaram” fontes de pesquisa, fornecendo substratos musicológicos para que Diniz realizasse suas pesquisas.

O segundo capítulo dedica-se a reconstruir o cenário de atuação de Luís Álvares Pinto, articulando seu percurso biográfico com as coordenadas temporais e espaciais que definiram sua trajetória. Pernambucano com atuação significativa em Lisboa, o compositor trouxe consigo uma bagagem musical que transcendeu as práticas locais de seu tempo. Para além de suas contribuições pedagógicas e teóricas, destacamos a importância do *Te Deum Laudamus* como obra de referência na sua produção. Nesta seção, privilegia-se o exame de testemunhos históricos, cotejando fontes consagradas, como o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, com estudos musicológicos contemporâneos, a fim de elucidar o contexto musical em que o compositor esteve inserido, tanto na cena lisboeta quanto na recifense.

Aborda-se, ainda, a figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, cujas reformas impactaram profundamente a estrutura do reino português. No âmbito educacional, sua política suprimiu o modelo de ensino e catequização dos jesuítas, instaurando uma transição para o ensino formal estatal e a consolidação da figura do professor régio, ofício exercido por Luís Álvares Pinto após seu retorno de Lisboa. Paralelamente, discute-se a tradição da polifonia portuguesa, destacando o papel fundamental da Sé de Évora. Os compositores eborenses, ao aprimorarem o repertório sacro quinhentista, estabeleceram padrões de textura polifônica de alta complexidade que, por sua vez, ecoam na escrita de Luís Álvares Pinto, evidenciando a influência dessa tradição clássica lusa na sua produção colonial.

O terceiro capítulo, em consonância com o título desta dissertação, dedica-se a analisar as trajetórias percorridas até a consolidação da edição moderna da obra. Inicialmente, examina-se a fonte original consultada por Diniz, contextualizando o seu estado de conservação e as condições em que o documento se encontrava, valendo-se dos relatos da época. Na sequência, apresenta-se um quadro analítico da estrutura das 15 partes que compõem a totalidade do *Te Deum Laudamus*. Prossegue-se com um exame crítico dos critérios editoriais adotados por Diniz, estabelecendo um contraponto entre a publicação de referência e a leitura proposta por esta investigação. Por fim, fundamentada nos resultados desta pesquisa, apresenta-se uma versão alternativa do texto musical, cuja viabilidade técnica e estética é justificada e argumentada ao longo deste capítulo.

Embora a organização desta pesquisa siga uma estrutura linear e capitular, adota-se, simultaneamente, um modelo analítico em mosaico. Sob essa perspectiva, o *Te Deum Laudamus* revela-se como o fio condutor da investigação, cujos contornos foram delineados pelas tensões e debates que envolveram seus atores e personagens históricos. Essa abordagem permite articular interfaces complexas, evidenciando as distintas práticas musicais e os modelos de recepção que convergem, ora no século XVIII, ora no século XX, na construção da memória e da materialidade desta obra.

A pesquisa busca considerar e contribuir na apresentação de uma edição compacta do texto de Luís Álvares Pinto do *Te Deum Laudamus*. E, ainda, contribuir com uma leitura crítica sobre o estado da obra de Luís Álvares Pinto e da música antiga do Brasil, levando em consideração fatores históricos, sociais, econômicos e políticos. Esses fatores implicam seriamente no fazer musical em tempos passados e nos tempos atuais.

Reconstituir o circuito musical e artístico em Pernambuco, a partir dos escritos de Diniz, significa ampliar e enriquecer o campo historiográfico por meio do material musicográfico disponível, do intercâmbio de repertórios, das informações técnicas e de outras percepções artísticas. A trajetória do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto, nesse sentido, não representa apenas a recuperação de uma obra, mas a possibilidade de repensar a música colonial brasileira em sua complexidade estética, histórica e social, reconhecendo tanto suas permanências quanto suas lacunas. E, tecendo conhecimento de uma musicologia da terra que busca ampliar para além de grandes nomes da história da música, assim, rever nomes esquecidos e apagados, mas que permanecem como vestígios e resquício de um passado musical que sobrevivem diante deste processo de invisibilidade.

Este trabalho, portanto, busca revelar que a recepção moderna da obra de Luís Álvares Pinto está indissociavelmente ligada às mediações editoriais de Jaime Diniz, cujo trabalho de restauração não apenas preservou, mas performou e ressignificou o passado musical pernambucano para o século XX.

2 JAIME CAVALCANTE DINIZ: FIGURA DE SEU TEMPO

O século XX foi marcado por profundas transformações científicas, culturais e políticas que impactaram globalmente a humanidade. Compreender os agentes históricos desse período pressupõe analisar os processos fundamentais que os moldaram, seja em âmbito local, regional ou internacional. No campo musical, esse contexto manifestou-se, muitas vezes, em um retorno às origens; historiadores, sociólogos e músicos revisitaram o passado e as tradições populares como forma de redescoberta identitária (Marcondes, 1998). Essa atitude traduziu-se em movimentos de forte cunho nacional ou regional, a exemplo do Movimento Armorial no Brasil, que buscou na herança ibérica e popular as bases para uma arte erudita brasileira (Suassuna, 1974; Santos, 2009), os quais impulsionaram processos de resgate histórico, inclusive em Pernambuco. É justamente nesse cenário de efervescência que a atuação de Jaime Cavalcante Diniz se insere, impactando de forma decisiva o repertório musical e a musicologia pernambucana e nordestina por meio do minucioso resgate de fontes documentais esquecidas (Diniz, 1969).

Nascido em Água Preta, na Zona da Mata Sul de Pernambuco, em 1º de maio de 1924, Jaime Cavalcante Diniz (1924-1989) construiu uma sólida trajetória como padre, organista, compositor, maestro e musicólogo, dividindo sua formação entre o Brasil e a Itália (Neves, 2014). Em solo brasileiro, acumulou aprendizados com grandes nomes do cenário musical. Estudou composição sacra com o maestro italiano Furio Franceschini e com o frei Pedro Sinzig, composição serial com César Guerra-Peixe, regência com Hans-Joachim Koellreutter, estética musical com o austríaco Ernst Krenek, e história da música com Hilde Sinnek. Sua especialização internacional ocorreu no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, onde realizou cursos de musicologia com o renomado especialista em música medieval Higinio Anglés, além de formas musicais e instrumentação com Edgardo Carducci-Agustini. De volta ao Brasil, destacou-se na regência coral à frente do coro da Escola de Belas Artes do Recife e como fundador e regente do coral do Seminário de Olinda (Diniz, 1973).

Foi por meio da atuação do padre Jaime Diniz como pesquisador, musicólogo e editor que expressivos nomes da música antiga brasileira foram resgatados do esquecimento. Graças ao seu olhar atento aos arquivos, diversos personagens da música setecentista colonial vieram à tona, com destaque ao recifense Luís Álvares Pinto. Sua emblemática trilogia *Músicos Pernambucanos do Passado* (Diniz, 1969; 1971; 1973) compõe um panorama detalhado do fazer musical de Pernambuco, esforço que Diniz expandiu em outras investigações sobre a Bahia e demais estados do Nordeste (Diniz, 1986). Instrumentistas,

compositores, regentes, *luthiers* (construtores de instrumentos musicais), religiosos e tesoureiros são algumas das figuras que emergiram do anonimato para ter suas trajetórias e obras devidamente documentadas e valorizadas.

Em sua pesquisa, Lins (2011) revela que foi através da carreira sacerdotal que a música passou a ocupar um lugar de destaque nos interesses de Jaime Diniz. Rapidamente, ele se tornou o primeiro organista do Seminário de Olinda, vindo também a ser professor de teoria e regente do coro. É nesta interligação entre seus estudos teológicos e musicais que vão se definir alguns dos campos de atuação de Diniz como músico sacro, pesquisador e regente.

Ordenado padre em 1951 na Catedral de Nazaré da Mata, Jaime Diniz exerceu o ministério sacerdotal em diversas frentes, destacando-se sua atuação na Paróquia de Casa Amarela, entre 1971 e 1979 (Neves, 2014). Mais do que um encargo religioso, sua inserção no clero funcionou como um passaporte institucional. O trânsito livre por sacristias e irmandades religiosas permitiu-lhe analisar arquivos eclesiásticos fundamentais em Pernambuco, na Bahia e no Rio Grande do Norte. Esse acesso privilegiado a fontes primárias até então inéditas tornou-se o verdadeiro alicerce de sua produção historiográfica.

A trajetória do padre Jaime Diniz, portanto, foi marcada por uma intensa circulação geográfica e intelectual, com passagens por Recife, Olinda, São Paulo, Itália e França. Conforme aponta Lins (2011, p. 194), “em 1958, Jaime Diniz obteve uma bolsa para estudos na Europa, onde frequentou o *Pontificio Instituto de Música Sacra* e o *Liceo Musicale Isabella Rosati*”. Ao retornar ao Brasil, sua projeção acadêmica consolidou-se quando foi convidado a criar e organizar o curso de Música na Escola de Belas Artes da então Universidade do Recife, atual Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE). O reconhecimento de sua contribuição à cultura nacional culminou em sua eleição para a cadeira nº 27 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Vincenzo Cernicchiaro.

Suas investigações e publicações musicológicas tiveram início em 1960. Nesse campo, o Padre Jaime Diniz destacou-se especialmente pelas pesquisas que trouxeram à luz a estatura artística de Luís Álvares Pinto, emblemático compositor do período colonial pernambucano, de quem Diniz localizou e editou as raras obras sobreviventes (Lins, 2011).

Entre os anos de 1960 e 1970, em paralelo à atuação do padre, emergiu em Pernambuco o Movimento Armorial. Liderada pelo escritor Ariano Suassuna¹, a iniciativa

¹ Ariano Vilar Suassuna nasceu em João Pessoa (PB) em 16 de junho de 1927 e faleceu em Recife (PE) em 23 de julho de 2014. Foi escritor, filósofo, professor e poeta. O Movimento Armorial, idealizado por

contou com a participação de expressivos artistas e intelectuais, tais como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Ângelo Monteiro, Raimundo Carrero, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Antônio José Madureira (Santos, 2021). O movimento caracterizava-se pela busca e valorização de uma arte erudita genuinamente brasileira, fundamentada nas raízes populares e no imaginário tradicional do Nordeste. Desse modo, ressaltavam-se materiais de expressão como a xilografia e o cordel:

[...] o Movimento Armorial resultou de pesquisas e estudos acerca das manifestações culturais populares, como também é possível notar em sua base teórica resquícios da Idade Média, períodos dos feudos e castelos medievais, das cavalhadas e música ao som do clavicórdio e da viola-de-arco do barroco (Coimbra *et al.*, 2007 p. 8).

O resgate do passado, portanto, era parte fundamental da paisagem conceitual deste movimento. Essa arqueologia cultural não se limitava à literatura ou às artes visuais; ela exigia a decodificação de uma sonoridade que unisse a erudição técnica à herança arcaica. Sob a liderança de Ariano Suassuna, buscou-se reatar os fios invisíveis que ligavam os instrumentos, os modos e os ritmos do romanceiro popular nordestino às matrizes ibéricas medievais e renascentistas.

Ao trazer para o centro da cena musical elementos como a rabeca, a viola e os pífanos, outrora marginalizados pela historiografia tradicional, os artífices armoriais conseguiram transmutar a memória oral em patrimônio estético formal. Como se pode verificar, a música foi fundamental para o processo de reconhecimento de signos na construção do Movimento Armorial:

Na música, o armorial buscou inspiração nos cantadores de violas, nos aboios dos aboiadores, nos ternos de pífanos, nos sons das rabecas e procurou juntar isso com a estética de uma música medieval, modal, um barroco ibérico, mouro, uma música com contracantos (Santos, 2021, p. 245).

É interessante, além disso, demarcar a dimensão simbólica do espaço escolhido para o lançamento do movimento. Fosse por deliberação estética ou por uma feliz coincidência histórica, sua estreia oficial “aconteceu em 18 de outubro de 1970, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife” (Santos, 2021, p. 245). O fato de o concerto inaugural ter ocorrido no mesmo templo onde, no século XVIII, Luís Álvares Pinto atuou como mestre de

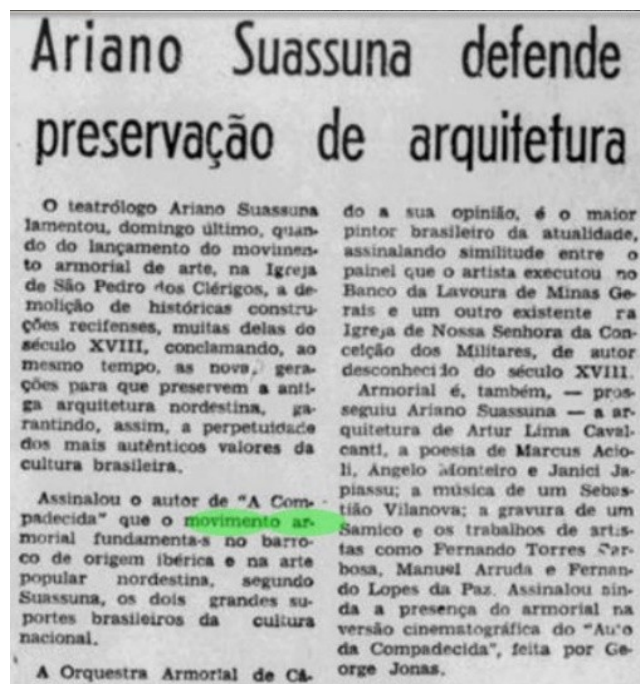
ele, foi uma iniciativa artística cujo objetivo era criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Para tanto, buscava fazer convergir e orientar todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura etc.

capela reveste-se de grande significado. Evidencia-se, assim, uma profunda conexão geográfica e espiritual com as figuras que estruturaram a arte colonial pernambucana, as quais forneciam o verdadeiro lastro cultural e histórico para a nova proposta. Em síntese, “o movimento armorial, de certo modo, reafirmou determinadas maneiras de pensar o Nordeste e do Brasil a partir da cultura popular” (Santos, 2021, p. 257).

Em 20 de outubro de 1970, o jornal *Diário de Pernambuco* veiculou uma defesa de Ariano Suassuna à preservação da arquitetura de Recife, feita durante a fundação do Movimento Armorial. A Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música apresentou-se na ocasião, executando, na primeira parte do concerto, músicas de Luís Álvares Pinto e José Lima, dois autores pernambucanos do século XVIII cujas obras, como visto, foram descobertas pelo padre Jaime Diniz. Na segunda parte do evento, foram executadas composições eruditas de Capiba, Guerra-Peixe, Jarbas Marciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida. Segue imagem da matéria²:

2 Transcrição: O teatrólogo Ariano Suassuna lamentou, domingo último, quando do lançamento do movimento armorial de arte na Igreja São Pedro dos Clérigos, a demolição de históricas construções recifenses, muitas delas do século XVIII, conclamando ao mesmo tempo, as novas gerações, para que preservem a antiga arquitetura nordestina, garantindo, assim, a perpetuidade dos mais autênticos valores da cultura brasileira. Assinou o autor de *A Compadecida*, que o movimento armorial fundamenta no barroco ibérico e na arte popular, segundo Suassuna, os dois grandes suportes brasileiros da cultura nacional. A orquestra armorial de câmara, do conservatório pernambucano de música, apresentou, na ocasião, executando, em sua primeira parte, músicas de Luís Álvares Pinto e José Lima, autores pernambucanos do século XVIII, e cujas obras foram descobertas pelo Padre Jaime Diniz, professor da Universidade Federal de Pernambuco. Na segunda parte do concerto, foram executadas composições eruditas de Capiba, Guerra Peixe, Jarbas Marciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida. Tais composições – de inspirações armorial, aproveitando-se os elementos musicais do bumba – meu - boi, maracatu, pastoril, etc – resultaram de um trabalho que vem sendo executado na Universidade Federal de Pernambuco, através do departamento de Extensão Cultural, dirigido por Ariano Suassuna, que criou um Seminário para sistematizar as pesquisas. A orquestra foi regida pelo maestro Clóvis Pereira. AUTORES: O teatrólogo Ariano Suassuna, ressaltou que o armorial se manifesta em todos os campos da arte, destacando a novelística de Maximiano Campos, cujo romance *Sem rei, sem lei* – reflete todo um conjunto de elementos da cultura nordestina, não somente a partir de sua temática, mas, particularmente e o que relaciona com os seus elementos de composição artística; Referiu-se à pintura de Francisco Brennand que, segundo a sua opinião é o maior pintor brasileiro da atualidade, assinalando (- palavra não identificada) entre o painel que o artista executou no Banco da Lavoura de Minas Gerais e um outro existente na Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, de autor desconhecido do século XVIII. Armorial é, também, - prosseguiu Ariano Suassuna – a arquitetura de Arthur Lima Cavalcanti, a poesia de Marcus Acioli, Angelo Monteiro e Janiel Japiassu; a música de um Sebastião Vilanova, a gravura de Samico e os trabalhos de artistas como Fernando Torres Barbosa, Manuel Arruda e Fernando Lopes da Paz. Assinalou ainda a presença do armorial na versão cinematográfica do *Auto da Compadecida*, feita por George Jonas. O termo armorial relaciona-se com a heráldica, aos seus esmaltes, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercado por folhagens, sois, luas e estrelas. Explica Ariano Suassuna. Neste sentido, a arte brasileira, particularmente, a nordestina, vem se caracterizando, por um aspecto armorial, cujas representações se prolongam aos valores populares da cultura desta região, atingindo o maracatu, os caboclinhos, o pastoril, e outros elementos (- palavra não identificada), a exemplo dos clubes carnavalescos e das agremiações futebolísticas, com seus estandartes e cores. Entretanto, lembrou Ariano Suassuna que o movimento lançado agora, sob a denominação armorial, resultou de vinte e cinco longos anos de pesquisa, destacando autores que a partir da década de 20, procuram valorizar os elementos populares da cultura nacional, a exemplo de Gilberto Freyre, no Recife, e Mário de Andrade, em São Paulo. O Concerto da Orquestra Armorial de câmara foi assistido por um numeroso público que superlotou as dependências da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Após a exibição da Orquestra, foi inaugurada, numa sala junto à sacristia do templo, uma exposição de arte armorial, com trabalhos de diversos artistas pernambucanos”.

Figura 1 – Artigo de jornal com a defesa de Ariano Suassuna da preservação de arquitetura recifense



Fonte: Ariano [...], 1970, p. B1).

Assim, na matéria que relata a defesa de Ariano Suassuna da arquitetura recifense, personagens da antiga tradição cultural de Pernambuco vinculam-se com os novos artistas locais. Vale lembrar que os mesmos Clóvis Pereira, Jarbas Marciel e Cussy de Almeida participaram da fundação do Movimento Armorial. Essa interação entre as artes do passado de Pernambuco e a recém-criada estética possibilita, ainda, compreender a força cultural que vinha se desenvolvendo em relação à produção de Luís Álvares Pinto nos anos 1970.

O manifesto de Suassuna ressalta que o Movimento Armorial não se limitava a uma proposta de arte de cunho estritamente popular ou regional; pelo contrário, em diálogo com o seu próprio tempo, ele encontrava no legado dos músicos do passado o rastro de uma estética que já vinha sendo gestada desde o período setecentista em Pernambuco. O fato de o movimento eclodir no mesmo espaço de atuação histórica de Luís Álvares Pinto não se deu ao acaso, mas configurou um verdadeiro elo de continuidade entre a arte recifense do século XVIII e a contemporaneidade. Não por outra razão, o concerto inaugural da Orquestra Armorial abriu-se com as notas do *Te Deum Laudamus*, de Álvares Pinto. Ao fazê-lo, Suassuna conclamava as novas gerações a preservarem também a antiga arquitetura nordestina, “garantindo assim, a perpetuidade dos mais autênticos valores da cultura brasileira” (Ariano [...], 1970, p. B1). Desse modo, a autenticidade da cultura nacional

calcava-se na salvaguarda do antigo em sentido amplo, englobando de forma indissociável a música, a escultura e a arquitetura.

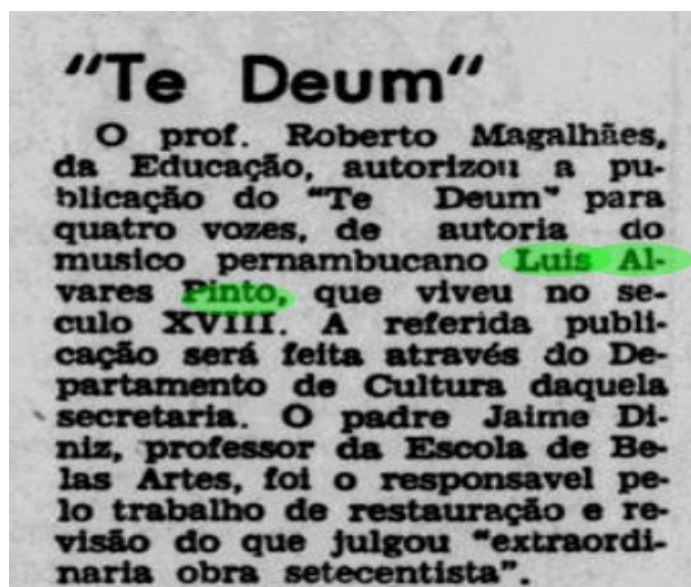
O olhar de Jaime Diniz sobre a produção de Luís Álvares Pinto, portanto, impulsionou uma interface direta com o Movimento Armorial, consolidando um sólido lastro histórico entre a pesquisa musicológica e a criação artística. A contribuição da iniciativa armorial para a obra resgatada por Diniz consistiu em ampliar as dimensões de execução e difusão do *Te Deum Laudamus*, que passou a funcionar como uma referência histórica e regional para a nova estética proposta pelos armorialistas. Desse modo, torna-se fundamental vincular o projeto armorial às articulações culturais e musicais de Pernambuco entre as décadas de 1960 e 1970, revelando os diálogos latentes do fazer musical com agentes significativos de sua história. A opção, aqui, foi seguir a trajetória de Luís Álvares Pinto em simbiose com o Armorial, uma vez que seus intelectuais encontraram no músico setecentista o amparo estético e cultural necessário para legitimar suas propostas. Ainda que, atualmente se percebe que a estética musical de Luís Álvares Pinto esteja longe dos princípios da estética armorial. Por sua vez, atualmente, há uma discussão sobre o processo que o movimento armorial se apropriou da linguagem setecentista para se referendar e se firmar como uma nova estética.

Outro fator relevante, nesse contexto, é o respaldo político e social conferido à difusão do material setecentista em Pernambuco. A publicação dessas fontes documentais contou com o apoio institucional do governo do estado, chancelado pelo então secretário de Educação e Cultura, o professor Roberto Magalhães³, conforme registra a edição do *Diário de Pernambuco* de 18 de novembro de 1967⁴:

3 Roberto de Magalhães, nascido em 17 de julho de 1933, é um advogado e político pernambucano. Foi secretário de Educação e Cultura entre 1967 e 1971.

4 Transcrição: “Te Deum”. O prof. Roberto Magalhães, da Educação, autorizou a publicação do “Te Deum” para quatro vozes, de autoria do musico (sic) pernambucano Luis Alvares Pinto (sic), que viveu no seculo (sic) XVIII. A referida publicação será feita através do Departamento de Cultura daquela secretaria. O Padre Jaime Diniz, professor da Escola de Belas Artes, foi responsavel (sic) pelo trabalho de restauração e revisão do que julgou “extraordinaria (sic) obra setecentista”.

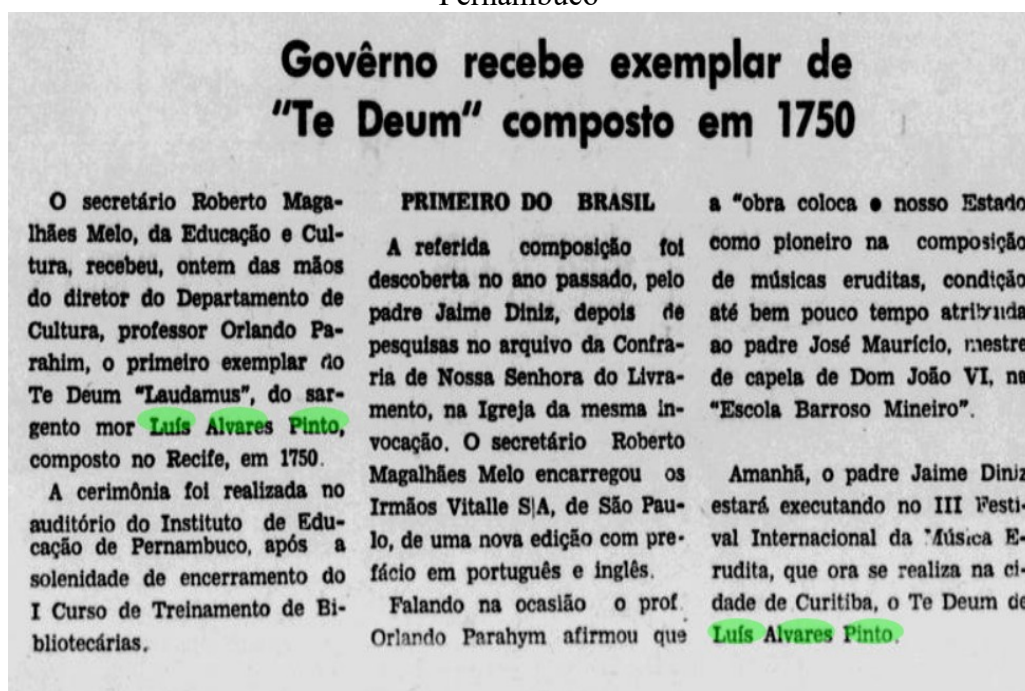
Figura 2 – Notícia sobre a publicação do *Te Deum* editado pelo padre Jaime Diniz



Fonte: *Te Deum*, 1967, p. B10.

Com impacto de cunho regionalista, segundo o jornal, “a obra coloca o nosso Estado como pioneiro na composição de música eruditas, condição até bem pouco tempo atribuída ao Padre José Maurício, Mestre de Capela de Dom João VI” (Governo [...], 1968, p. B10). Segue a imagem da publicação:

Figura 3 – Notícia sobre o recebimento de exemplar do *Te Deum* pelo governo de Pernambuco⁵



Fonte: Governo [...], 1968, p. B10.

2.1 CENÁRIO DE ATUAÇÃO E OS MOVIMENTOS DE RESGATE HISTÓRICO

A análise dos registros de época revela a importância do apoio estatal na publicação da obra de Luís Álvares Pinto, projeto no qual se empenharam diretamente a Secretaria de Educação de Pernambuco e o seu Departamento de Cultura. Conforme destaca a matéria intitulada *Governo recebe exemplar de Te Deum composto em 1750*, tal iniciativa "coloca o Estado de Pernambuco como pioneiro na composição de música erudita". Desse modo, nota-se que houve uma clara articulação política para que a obra alcançasse um lugar de destaque no cenário cultural e historiográfico nacional. À luz da análise de Lins (2011), percebe-se que a edição moderna de Diniz não foi fruto de uma ação estritamente individual;

5 Transcrição: "Governo recebe exemplar de "Te Deum" composto em 1750. O secretário Roberto Magalhães Melo, da Educação e Cultura, recebeu, ontem das mãos do diretor do Departamento de Cultura, professor Orlando Parahim, o primeiro exemplar do Te Deum "Laudamos", do sargento mor (sic) Luís Álvares (sic) Pinto, composto no Recife, em 1750. A cerimonia foi realizada no auditório do Instituto de Educação de Pernambuco, após a solenidade de encerramento do I Curso de Treinamento de Bibliotecárias. PRIMEIRO DO BRASIL: A referida composição foi descoberta no ano passado, pelo padre Jaime Diniz depois de pesquisas no arquivo da Confraria de Nossa Senhora do Livramento, na Igreja da mesma invocação. O secretário Roberto Magalhães Melo encarregou os Irmãos Vitale S/A, de São Paulo, de uma nova edição com prefácio em português e inglês. Falando na ocasião o prof. Orlando Parahym afirmou que a "obra coloca o nosso Estado como pioneiro na composição de música eruditas, condição até bem pouco tempo atribuída (sic) ao padre José Maurício, mestre de capela de Dom João VI, na "Escola do Barroco Mineiro". Amanhã, o padre Jaime Diniz estará executando no III Festival Internacional da Música Erudita (sic), que ora se realiza na cidade de Curitiba, o Te Deum de Luís Álvares (sic) Pinto."

há um elo dinâmico entre o pesquisado e o publicado: o primeiro dependeu do esforço solitário de Diniz no mapeamento das fontes, enquanto o segundo concretizou-se pela força do Estado. De fato, a reportagem confirma que partiu do interesse governamental a edição da partitura do *Te Deum Laudamus*, assinalando que “o secretário Roberto Magalhães Melo encarregou aos Irmãos Vitale S/A, de São Paulo, de uma nova edição com prefácio em português e inglês” (Governo [...], 1968, p. B10).

Assim, como relata Lins, entre o publicado e o pesquisado por Jaime Diniz, percebe-se uma lacuna, pois:

[...] a extensão e o alcance da obra do pesquisador são muito superiores ao que lhe é creditado normalmente, impressiona ainda se considerarmos que tudo foi realizado à custa de um trabalho quase sempre solitário, financiado com recursos próprios e motivado quase exclusivamente pelo desejo de conhecer e dar conhecer personagens, fatos e sons do nosso país (Lins, 2011, p. 194).

Portanto, o projeto de trazer à luz as sonoridades setecentistas de Pernambuco dependeu, em larga medida, da obstinação de um religioso e músico que identificou nos acervos eclesiásticos uma preciosa fonte do passado musical nacional. Paralelamente, em perfeita consonância com aquele momento histórico, manifestou-se o interesse do aparato político em patrocinar e legitimar essa produção artística de caráter local.

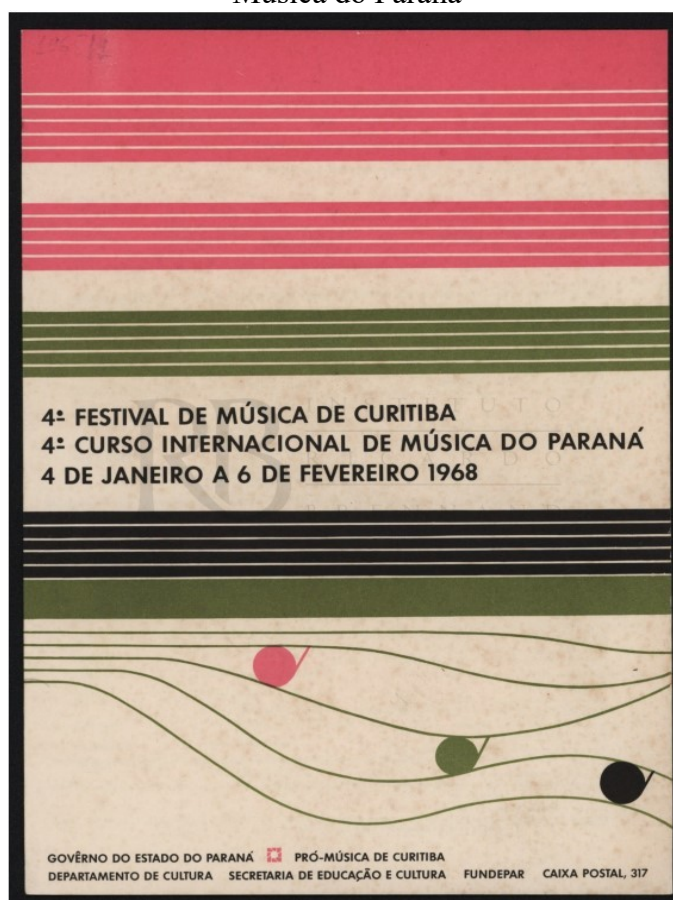
É notório o impacto que as investigações de Diniz provocaram na Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, conferindo ao projeto uma ampla projeção musical, social e política, conforme testemunha a manchete *Governo de Pernambuco recebe primeiro exemplar de Te Deum composto em 1750*”. Para além do recebimento oficial da edição moderna pelo secretário, vislumbrava-se a sua execução e registro fonográfico sob os auspícios governamentais. Nesse cenário, agentes políticos e o padre Jaime Diniz convergiram no mesmo esforço de salvaguarda da memória de Luís Álvares Pinto, um processo de resgate que se materializou, fundamentalmente, na difusão da partitura do *Te Deum Laudamus*.

Por outro lado, podemos vislumbrar Diniz atuando diretamente em suas pesquisas de campo, que se estendiam por residências de famílias de músicos, capelas, igrejas, seminários, cartórios e arquivos públicos. Desse modo, evidencia-se em sua prática uma notável autonomia musicológica e social, pautada no contato direto com os sujeitos locais. A partir desse olhar atento às fontes primárias, compreendemos sua postura intelectual e metodológica frente ao patrimônio inventariado no Pernambuco dos tempos setecentistas.

Com isso, Diniz amplia as fronteiras da disciplina ao propor o que se pode chamar de uma “musicologia da terra”, capaz de compreender os agentes sociais em seus próprios territórios e contextos. Nessa abordagem, as realidades locais manifestam seus materiais musicográficos como legítimos reflexos de sua época e sociedade. Assim, para além de uma mera descoberta documental, o *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto expressa uma estética plenamente viva, que permeou o imaginário e a sensibilidade de Pernambuco ao longo de todo o século XVIII.

A projeção nacional do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto consolidou-se em meados do século XX, quando a obra integrou a programação do IV Festival de Música de Curitiba e do IV Curso Internacional de Música do Paraná. A execução da peça setecentista nesse prestigioso fórum inseriu em definitivo a produção colonial pernambucana no radar de influentes instrumentistas, pesquisadores e musicólogos do cenário musical brasileiro. Segue imagem:

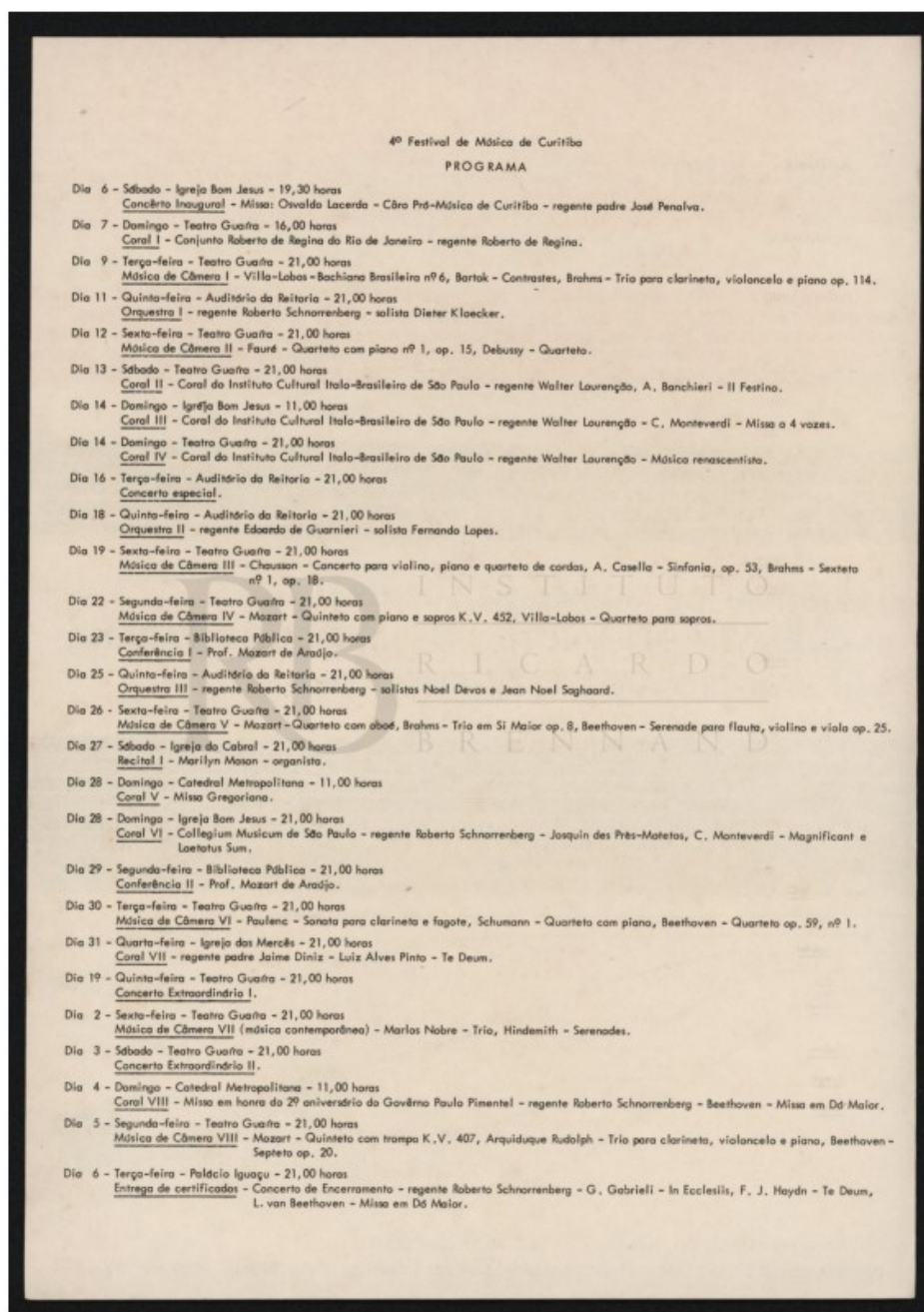
Figura 4 – Capa do programa do IV Festival de Música de Curitiba/IV Curso Internacional de Música do Paraná



Fonte: Paraná, 1968.

No entanto, o cruzamento do programa original do concerto com a matéria veiculada pelo *Diário de Pernambuco* Governo [...], 1968, p. B10) revela um equívoco na notícia da época: o evento em questão foi, na verdade, o IV Festival de Música de Curitiba, e não a sua terceira edição, como divulgado pelo periódico. A execução moderna do *Te Deum Laudamus*, de Luís Álvares Pinto, ocorreu precisamente no dia 31 de janeiro de 1968, às 21h, na Igreja das Mercês, consolidando um marco para a recepção da música colonial brasileira. Isso pode ser conferido no programa do evento, como se vê a seguir:

Figura 5 – Programa do IV Festival de Música de Curitiba do Paraná



Fonte: Paraná, 1968.

2.2 REGISTROS E ACERVOS NAS IRMANDADES RELIGIOSAS

Conforme aponta Monteiro (2010, p. 29), “o historiador da música encontra uma bibliografia diversificada, ampla em questões gerais e muito pouco centrada em casos específicos, sobretudo quando a temática se refere às práticas no Brasil Colonial”. De fato, os vestígios documentais desse período encontram-se dispersos em acervos públicos e

eclesiásticos, sobrevivendo em livros de contabilidade e em assentos paroquiais, como registros de batismo, matrimônio e sepultamento. Em paralelo, destacam-se as fontes de natureza estatal e civil, a exemplo de escrituras de compra e venda de imóveis e inventários de heranças, que ajudam a recompor o tecido social da época.

As irmandades religiosas constituem, igualmente, um rico universo para a localização de fontes do período colonial. Os arquivos de capelas e igrejas têm se mostrado cruciais para o resgate de vestígios históricos que resistiram ao tempo. As catedrais, por sua vez, na condição de instituições de maior porte e projeção, ainda guardam um volume considerável de partituras e documentos à espera de identificação e salvaguarda. Todas essas instâncias operam, portanto, como verdadeiros repositórios de memórias sociais, políticas e religiosas. Validando esse cenário, Castagna (2010) afirma que, no campo das investigações sobre a música setecentista brasileira, muitos acervos inéditos ainda jazem latentes nesses espaços eclesiásticos. Antes de avançarmos, porém, cumpre ainda destacar que, ao se tratar da produção artística do período colonial,

estamos nos referindo a toda a música que se produziu no país entre 1500 e 1822, seja ela de origem indígena, africana ou europeia. A expressão não define, portanto, um tipo, estilo ou padrão musical único, mas sim a totalidade da música que se praticou no âmbito geográfico e cronológico que se definiu com a expressão “colonial” (Castagna, 2010, p. 2).

Passando às investigações do padre Jaime Diniz sobre a matéria, nota-se que, por sua dupla condição de musicólogo e sacerdote, as portas das instituições eclesiásticas estavam amplamente abertas ao seu trabalho. Essa inserção facilitou o exame de acervos alocados em pequenas igrejas e capelas que, até então, careciam de maior visibilidade social. Em contato com esse universo documental, Diniz conjugou o rigor do olhar musicográfico com a perspicácia teológica do ofício presbiteral. Desse modo, o resgate do patrimônio musical colonial brasileiro promovido por ele desenvolveu-se, em larga medida, nos recônditos desses espaços sagrados e das irmandades religiosas.

Tais irmandades não serviam apenas como expressão externa da fé, mas funcionavam como verdadeiros eixos de relações econômicas e sociais, ainda que seja importante destacar que “o aspecto social e econômico da Irmandade não chega a apagar o religioso, visto com seriedade e considerado como de primordial importância” (Scarano, 1975, p. 51). Como bem descreve Lange (1966, p. 48), “nas Irmandades e Confrarias se praticava o amor entre os irmãos pobres e velhos, doentes e inválidos, com socorros da caixa

comum, adquirindo medicamentos e pagando assistências médicas e, em caso de morte, o enterro e cuidando da sepultura”. Sendo assim, a instituição significava algo “como família, intimidade, ajuda mútua, grupo social de respeito que se achava reunido debaixo do amparo da religião” (Lange, 1966, p. 62).

Por meio desses mecanismos de proteção oferecidos aos seus membros, as irmandades consolidaram-se também como instâncias fundamentais de preservação documental. Ali, seus integrantes tinham nome, endereço, profissão e laços de parentesco devidamente catalogados. Como repositórios e lastros da memória, tais corporações tornaram-se detentoras de fontes primárias que salvaguardaram o cotidiano e as dinâmicas sociais de uma região. À luz desse cenário, Neves (2014, p. 72) esclarece que:

[as] irmandades economicamente ricas acumularam grande número de bens e sua receita financeira era originada das chamadas ‘esmolas’ arrecadadas nas igrejas e na freguesia do entorno ou através de doações e solenidades como sepultamentos, batismos e casamentos realizados pelas que tinham a propriedade dos templos.

Essas corporações retinham em seus caixas doações expressivas, valores e até fortunas, frutos da intensa devoção de seus membros e benfeitores. Em contrapartida, cabia às irmandades a responsabilidade de realizar os complexos ritos e celebrações fúnebres em sufrágio da alma desses doadores. Como exemplifica Oliveira (2018, p. 80), no contexto recifense,

a irmandade de nossa senhora do Livramento de Recife servia como importante espaço de colaboração e solidariedade entre seus confrades, constituindo-se em exemplo de como eram compostas as redes que compactuavam relações de amizade, familiares ou simplesmente clientelar (serviço).

Dessas complexas relações socioeconômicas, preservaram-se até a atualidade arquivos compostos por livros de fábrica, atas de eleição, balancetes financeiros, livros de receitas e despesas, recibos, termos de matrícula, registros de eleições e atas de admissão de novos confrades, além de outros registros concernentes ao cotidiano colonial.

Essas corporações religiosas, portanto, não apenas fomentavam um ambiente de mútuo amparo e devoção no âmbito da assistência social e religiosa, mas também geravam uma intensa engrenagem burocrática e contratual para gerir tais relações. Consequentemente, ao registrarem meticulosamente cada auxílio, eleição, contrato de prestação de serviços ou admissão de novos membros, essas instituições acabaram funcionando como autênticos

registros vivos do passado colonial. É justamente por meio desse labirinto documental que o historiador da música consegue rastrear a atuação profissional e as redes de sobrevivência dos artífices setecentistas.

Foi, portanto, por meio da leitura e da decodificação minuciosa dessa documentação institucional que Diniz encontrou o estofamento material necessário para mapear a trajetória e as atividades dos músicos do passado em Pernambuco, na Bahia e no Rio Grande do Norte, delineando seus primeiros trabalhos no campo da musicologia, sempre com ênfase nos artífices de sua terra. O olhar crítico do pesquisador se dirigiu ao passado sem perder de vista a trajetória que esses personagens trilharam como agentes históricos profundamente vinculados ao seu contexto local.

É precisamente nesse recorte de pesquisa documental que as trajetórias de Jaime Cavalcante Diniz e Luís Álvares Pinto se entrelaçam. Os repertórios que sobreviveram à ação do tempo, compreendendo partituras, registros administrativos e demais testemunhos das práticas musicais, funcionaram como as fontes primárias indispensáveis para a consolidação dos estudos de Diniz no campo da musicologia.

Luís Álvares Pinto inseriu-se ativamente no universo das irmandades, uma vez que, “ao retornar para o Brasil, [...] foi mestre de capela na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, entre 1778 e 1789” (Castagna, 2010, p. 20). Segundo Röhl (2016), foi justamente nessa prestigiada instituição recifense, cuja imponente edificação teve as obras concluídas no início de 1782, que se concentrou a principal e mais vigorosa atuação musical do compositor pernambucano.

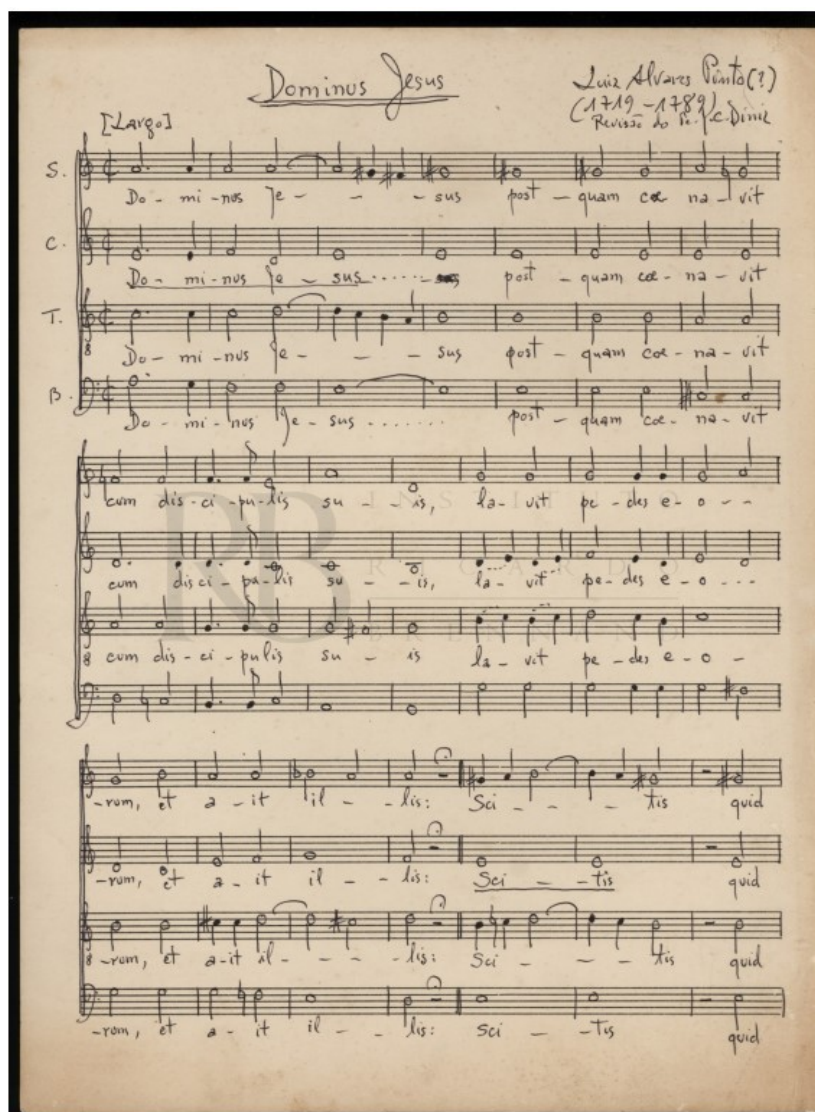
Descrever os espaços nos quais essas fontes estavam inseridas permite descortinar os aspectos latentes do ofício musical no Pernambuco setecentista. Em suas investigações, Diniz trabalhou no limite das possibilidades e lacunas que os acervos lhe impunham. Com frequência, o pesquisador deparou-se com o sistemático apagamento dos sujeitos dessa prática artística: muitas vezes, não restaram registros de seus nomes, origens ou laços de parentesco. Como bem adverte Duprat (1986, p. 225), “a ausência sistemática de menção de autoria nas partes manuscritas poderia explicar-se pela precária projeção do músico-compositor no contexto profissional, contrariando uma interpretação romantizada que se consagrou”.

Sob uma perspectiva complementar à de Duprat, Castagna (2004, p. 4) pondera que “o copista que registrava música manuscrita para um coro não estava, necessariamente, preocupado com a unidade composicional do manuscrito”. Portanto, as demandas práticas do

fazer musical eram mais significativas no período colonial do que a atribuição da autoria em si. O repertório que despontava no Pernambuco setecentista convergia para um cânone local de natureza utilitária e ocasional. Por essa razão, a ausência de datação ou de assinatura nas partituras se tornava uma questão indiferente para as dinâmicas litúrgicas e sociais da época.

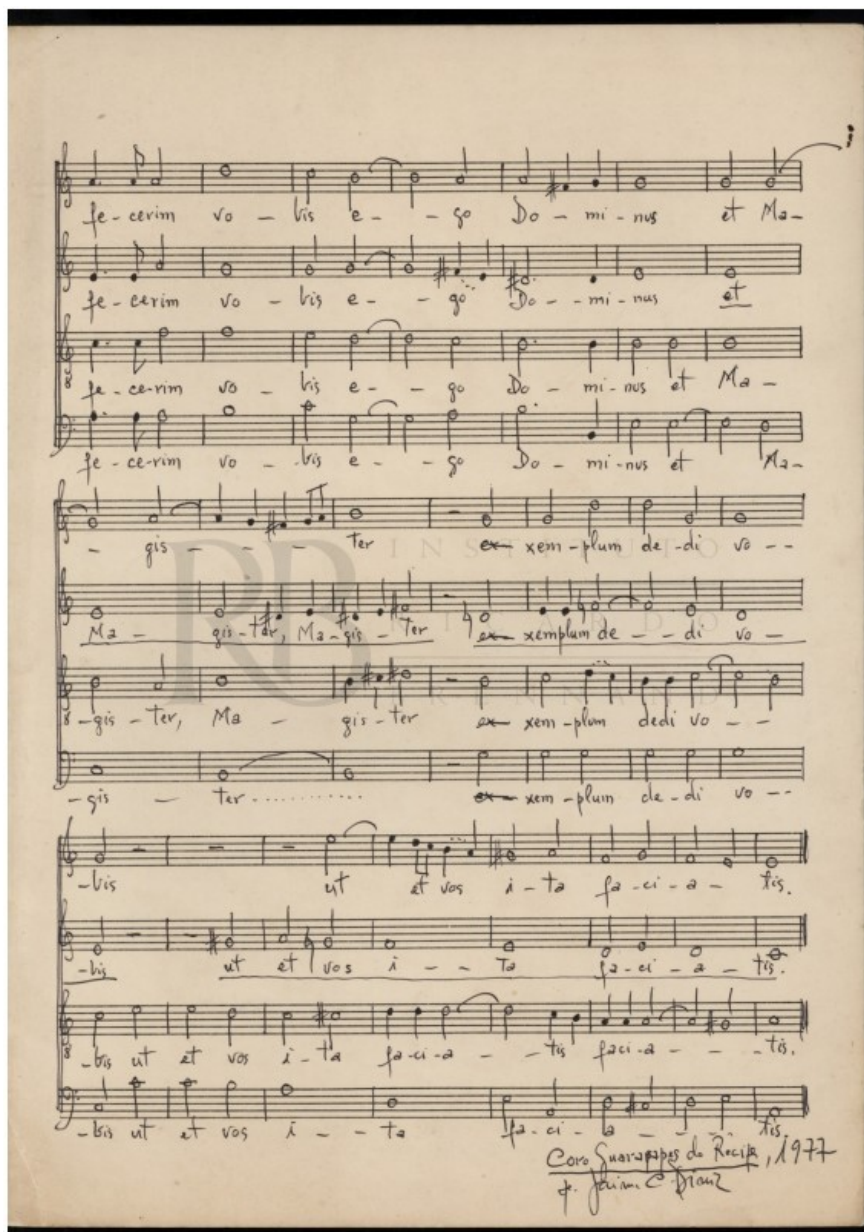
Dessa forma, em seu esforço para resgatar os rastros dos músicos do passado pernambucano, Diniz deparou-se com severos limites e desafios metodológicos. Entre eles, destaca-se a propensão a atribuir a Luís Álvares Pinto a autoria de outras composições anônimas localizadas em suas incursões de arquivo. É o caso do *Dominus Jesus*, peça pertencente ao seu acervo particular, cuja autoria e datação não puderam ser documentalmente confirmadas. Apesar da ausência de provas materiais, Diniz sugeriu que a obra remonta ao século XVIII e teria sido escrita pelo mestre pernambucano, conforme se pode observar na reprodução do manuscrito apresentada a seguir:

Figura 6 – Frontispício de *Dominus Jesus*, revisado pelo padre Jaime Diniz



Fonte: Pinto, [196-?].

Figura 7 – Folha da partitura de *Dominus Jesus*, revisada pelo padre Jaime Diniz



Fonte: Pinto, [196-?].

Existem diversos problemas que, de algum modo, atingem o tratamento dos acervos musicais brasileiros, pois, como observa Castagna (2004, p. 1):

No tratamento dos acervos brasileiros de manuscritos musicais e, especialmente nos catálogos até agora publicados, vem seguindo vários problemas de ordem metodológica, referente ao critério de individualização das unidades documentais e de unidades musicais. Embora este trabalho esteja mais voltado à discussão dessas questões dentro da arquivologia musical, tais aspectos possuem profundas implicações na musicologia e na edição musical.

Nos acervos das irmandades e capelas, o tratamento arquivológico foi, em muitos casos, adotado tardiamente, sendo que a organização sistemática desses documentos ocorreu apenas ao longo do século XX. O caso de Luís Álvares Pinto é emblemático, visto que parte de sua documentação só foi devidamente processada após integrar o acervo do Museu Ricardo Brennand. Nesse contexto de precariedade documental, Diniz (1968) relata a dificuldade de acesso às fontes ao descrever que, no livro de registros de eleições da Confraria de Nossa Senhora do Livramento (1714-1796), volume conservado, embora severamente danificado pela ação de agentes biológicos, o nome do compositor aparece por extenso em duas ocasiões (folhas 92v e 94).

É possível atestar que muitos dos textos sobre Luís Álvares Pinto foram conhecidos por meio do mapeamento realizado nas irmandades recifenses. Ao compor sua obra, Diniz recorreu extensivamente aos arquivos da Irmandade de Santa Cecília e da Irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe, em Olinda. A importância desse trabalho documental é evidenciada pela ata da eleição inaugural da Irmandade de Santa Cecília, ocorrida em 15 de novembro de 1789, transcrita a seguir:

Eleição inaugural da Irmandade de Santa Cecília, composta pelos professores de música, incorporada em 1788, e ereta na Igreja de São Pedro dos Clérigos da cidade do Recife, sendo eleito seu primeiro juiz o sargento – mor Luis Alves Pinto, professor regio de instrução primária, poeta e compositor distintíssimo; o qual, a exemplo de iguais corporações existentes em Portugal, onde fora educado, procurou também fundar em Pernambuco com os mesmos fins, para o que conseguiu dos padres da Igreja de São Pedro, da qual era mestre de capela, um altar para a colocação da sua padroeira e um consistório particular para as reuniões da mesa regedora da irmandade (Diniz, 1969, p. 57).

2.3 A “INVENÇÃO” DA MÚSICA COLONIAL: A INTERPRETAÇÃO DE JAIME DINIZ COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

A compreensão da música colonial brasileira, particularmente no contexto pernambucano, não pode prescindir de uma análise crítica sobre os mediadores que a tornaram acessível à contemporaneidade. O trabalho do padre Jaime Diniz constitui, neste sentido, um caso exemplar de como a edição, restauração e interpretação de fontes musicais históricas refletem não apenas o passado que se estuda, mas também as demandas, ideologias e contextos do presente em que se realiza tal trabalho. Ao editar e restaurar o *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, Diniz não operou como um simples recuperador de um autor do passado ou como um repassador neutro de informações encontradas por acaso, mas

como um intérprete ativo que reconstruiu a figura do compositor setecentista a partir das demandas culturais e estéticas de seu próprio tempo.

A historiografia musicológica contemporânea tem proposto uma reinterpretação fundamental das práticas de pesquisa e edição. Marques (2023), ao analisar as bases documentais do acervo de Jaime Diniz, argumenta que tais registros não devem ser compreendidos como um conjunto neutro de informações, mas como um gesto que reflete as escolhas e intencionalidades de seu produtor. Por isso, observa que:

Acervos musicais históricos, quando recolhidos, reunidos e dispostos em razão das atividades de pesquisa de musicólogos, são o resultado não só das condições objetivas em que se encontrava a documentação em sua fase de dispersão. São também o desdobramento do que esses musicólogos compreenderam e definiram, intersubjetivamente, como fontes relevantes e legítimas [...]. Portanto, há primeiramente uma seleção do que, na concepção desses estudiosos, deveria ser recolhido, preservado, estudado e difundido (Marques, 2023, p. 10).

Esta perspectiva teórica é crucial para compreender a obra de Jaime Diniz, pois ele não apenas encontrou manuscritos nos acervos das irmandades religiosas de Pernambuco, ele os selecionou, organizou, interpretou e os inseriu em uma narrativa historiográfica específica. Suas escolhas editoriais, quais obras decidiu editar, como transcrevê-las, que informações incluir nas notas introdutórias, refletiram suas próprias convicções sobre o que era importante preservar e transmitir da música colonial. Como bem indica Marques (2023, p. 11):

Com isso, instituições visitadas, documentos consultados e aqueles selecionados para compor o corpus de investigação, as questões colocadas às fontes e os resultados publicados e discutidos revelam os interesses e escolhas do pesquisador na sua relação com o contexto em que atua, ou seja, o lugar social do seu discurso-prática.

Para compreender adequadamente o caráter interpretativo da obra de Diniz, é essencial conhecer sua trajetória intelectual e suas redes de influência. Em seu artigo memorialístico sobre o legado de Jaime Diniz, Lins (2011) oferece um retrato detalhado do musicólogo, descrevendo não apenas sua formação técnica, mas também sua motivação profunda:

A extensão e o alcance da obra do pesquisador é muito superior ao que lhe é creditado normalmente. Impressiona ainda se consideramos que tudo foi realizado à custa de um trabalho quase sempre solitário, financiado com recursos próprios e motivado quase exclusivamente pelo desejo de conhecer e dar a conhecer

personagens, fatos e sons do nosso país, mais especificamente do nosso Nordeste. Com uma sólida formação musical conseguida através de muito esforço pessoal e da ajuda de muitos mestres e amigos, que soube cativar com seu talento e determinação, padre Jaime marcou uma geração (Lins, 2011, p. 194).

Esta passagem é reveladora. Diniz não era movido por uma curiosidade acadêmica abstrata, mas por um desejo explicitamente regionalista de “conhecer e dar a conhecer” a música do Nordeste. Sua formação musical foi multifacetada e internacional. Estudou com o padre Olímpio Torres, com a professora Argentina Viana Maciel, com o maestro Furio Franceschini em São Paulo, e posteriormente com César Guerra-Peixe. Também se enfatiza o caráter multifacetado da atuação de Diniz:

Sua atividade musicológica foi apenas uma das várias que desempenhou concomitantemente ao longo de toda sua carreira. Às atividades de musicólogo somam-se as atividades de professor, compositor, regente, crítico musical e sacerdote; todas elas desempenhadas de maneira competente, intensa e dedicada (Lins, 2011, p. 194).

Esta multiplicidade de papéis é importante para compreender Diniz não como um pesquisador isolado, mas como um intelectual orgânico inserido nas redes culturais pernambucanas. Sua atuação como crítico musical, publicando regularmente em periódicos como o *Diário de Pernambuco*, o *Jornal do Commercio* e a *Tribuna da Imprensa*, o posicionava como mediador entre o passado musical e o presente.

A atuação de Diniz ocorreu em um período de intensa efervescência cultural no Nordeste, marcado pela busca deliberada de uma identidade nacional autêntica e diferenciada. A contribuição de Diniz, portanto, deve ser compreendida neste contexto mais amplo:

[...] é importante referenciar, como ponto de partida, a preciosa contribuição dos estudos do padre Jaime Diniz, musicólogo pernambucano que, ao longo do século XX, muito contribuiu com a memória musical nordestina (Gonçalves; Rabelo, 2023, p. 11).

A partir da década de 1960, e culminando no lançamento oficial do Movimento Armorial em 1970 por Ariano Suassuna, intelectuais pernambucanos buscavam criar uma arte erudita fundamentada nas raízes da cultura popular nordestina. Este movimento, como visto, representava uma reação contra o que seus proponentes viam como a “descaracterização da cultura brasileira” pelas influências estrangeiras da indústria cultural.

Embora Jaime Diniz não tenha integrado formalmente o Movimento Armorial em suas vertentes literárias ou plásticas, sua práxis musicológica afinava-se com o *ethos* regionalista dos armorialistas. A estreia da edição moderna do *Te Deum Laudamus*, no IV Festival de Curitiba (1968), representou um esforço deliberado de deslocar o protagonismo historiográfico, então centralizado no “barroco mineiro”, em direção à tradição musical pernambucana. Ao restaurar e revisar a obra de Luís Álvares Pinto, bem como editar *A Arte de Solfejar* do compositor, Diniz buscou dotar Pernambuco de um passado musical erudito e complexo, conferindo-lhe a legitimidade necessária para dialogar em patamar de igualdade com os centros hegemônicos do Sul e Sudeste.

A historiografia musical brasileira, no entanto, tem revisado criticamente o conceito de “restauração” consolidado nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, torna-se imperativo problematizar as balizas metodológicas de Diniz. Como ponderam Marques, Ferreira e Castagna (2018) ao analisarem as estratégias de pesquisa do padre Jaime Diniz, é crucial investigar o tratamento dispensado à obra de Álvares Pinto, considerada aqui como composição editada no século XX, material de performance e artefato politicamente próximo ao Movimento Armorial. Por isso, é fundamental cruzar as fontes disponíveis com as escolhas editoriais de Diniz, visando explicitar os critérios que nortearam a edição moderna do *Te Deum Laudamus*.

A edição crítica não é um ato passivo de transcrição. Ao transpor o manuscrito setecentista para a notação moderna, Diniz tomou decisões sobre instrumentação, andamento, dinâmicas, preenchimento de lacunas e apresentação visual que refletiam a estética de performance de sua época. Estas não eram escolhas neutras ou meramente técnicas, eram interpretações que moldavam como o *Te Deum Laudamus* seria compreendido e executado.

O catálogo bibliográfico de Diniz, compilado por Lins (2011), materializa esta mediação editorial. Diniz não apenas pesquisou Álvares Pinto, ele o “restaurou e revisou” segundo seu próprio tempo histórico e os valores de sua sociedade. Esta distinção é crucial. Uma restauração implica uma reconstrução ativa, uma interpretação sobre o que o documento original “deveria” ser.

Uma das teses centrais de Diniz defendia a perenidade do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto na tratadística pernambucana do século XIX. Esse argumento foi substancialmente corroborado por Castagna e Röhl (2023), que, ao analisarem as fontes documentais, revelaram pormenores antes inacessíveis ao musicólogo. Os autores

demonstram que a obra de Francisco Januário Tenório, nascido em cerca de 1770 e falecido entre 1831 e 1835, deriva diretamente do manuscrito *Músico e moderno sistema para solfejar sem confusão* (1776), fonte que Diniz desconhecia. Paralelamente, reconfiguraram a cronologia da *Arte de música de Cantuária* (1837), apontando-a como parte de uma cadeia editorial iniciada possivelmente em 1836, cuja circulação em periódicos pernambucanos estendeu-se, pelo menos, até 1916.

Este tipo de análise revela como Diniz funcionava como historiador. Ele não apenas descobria documentos, mas os contextualizava dentro de uma narrativa maior sobre a transmissão de conhecimento musical no Brasil colonial e oitocentista. Sua edição do *Te Deum Laudamus* não era isolada, mas fazia parte de um esforço sistemático de mapear a influência de Álvares Pinto e de demonstrar que Pernambuco possuía uma tradição musical erudita robusta e contínua.

Um aspecto crucial a ser destacado é que o material musical não chega ao presente de forma neutra. Diniz não encontrou um documento puro e intocado, ao contrário, encontrou um manuscrito que já havia passado por séculos de circulação, cópia, possível degradação e reinterpretação. Sua edição foi, portanto, um ato de reconstrução que envolveu decisões sobre o que preservar, o que corrigir e o que completar.

Portanto, a “invenção” da música colonial pernambucana por Diniz foi, em sentido literal, um ato de fundação historiográfica. Diniz transformou vestígios fragmentários, manuscritos dispersos em irmandades religiosas, referências esparsas em documentos de época, em monumentos do patrimônio cultural brasileiro. Isso significa que historicamente, a trajetória de muitos músicos negros, pardos ou de classes subalternas no Brasil colonial foi sistematicamente ignorada ou omitida pelos documentos oficiais; que as irmandades foram resquícios de um passado que não foi totalmente apagado; e que esses músicos não foram historicamente passivos. Eles criaram instituições, como as irmandades, que garantiram que sua memória e sua arte sobrevivessem ao tempo, funcionando como um mecanismo de resistência contra o esquecimento. A irmandade não apenas abrigava os músicos, ela salvaguardava os registros documentais como: atas de eleição; registros de membros; registros de óbitos, etc. Sem esse trabalho de preservação feito pela própria instituição ao longo dos séculos, não haveria substrato musicológico para que o padre Jaime Diniz pudesse desenvolver sua pesquisa.

Sendo assim, essas irmandades atuaram como resquícios de um passado que não foi totalmente obliterado, constituindo o vestígio dos personagens estudados por Diniz. Estes músicos resistiram ao apagamento histórico através da própria longevidade de suas corporações. Consequentemente, as irmandades serviram como fontes preservadoras, salvaguardando a produção musical setecentista de Pernambuco e fornecendo o substrato necessário para as investigações de Diniz, o que é um processo de resistência e permanência na memória.

A análise do *Te Deum Laudamus* exige, assim, um duplo olhar: o estudo de seu compositor (Luís Álvares Pinto) no contexto colonial, marcado pelas reformas pombalinas e pela tradição polifônica portuguesa; e, simultaneamente, o estudo de seu mediador (Jaime Diniz) em um contexto marcado ora pelo regime republicano, ora pelo autoritarismo, e influenciado pelo nacionalismo musical e pelo ímpeto de afirmação da identidade nordestina. O *Te Deum Laudamus* que chegou ao século XX não é idêntico ao manuscrito setecentista: é uma interpretação dele, filtrada através das convicções, métodos e objetivos de Jaime Diniz. Por isso, a contínua reinterpretação da obra de Álvares Pinto é uma forma de continuidade da memória e da atualização de uma música produzida de modo autóctone.

Cumprе ressaltar que esta perspectiva não desmerece o trabalho de Diniz. Ao contrário, reconhece a importância fundamental de sua mediação para que a música de Álvares Pinto chegasse à contemporaneidade. Mas, nos estudos historiográficos, é preciso que se compreenda a edição de Diniz não como um espelho neutro do passado, mas como um documento histórico em si mesmo, que nos diz tanto sobre as preocupações musicais e culturais dos anos 1960 e 1970 quanto sobre a música do século XVIII.

Figura 8 – Retrato do padre Jaime Diniz



Fonte: Castagna; Röhl, 2023, p. 356.

3 LUÍS ÁLVARES PINTO E SEU CONTEXTO

Luís Álvares Pinto foi um compositor pernambucano nascido em Recife na primeira metade do século XVIII, período em que permaneceu atuante na então Vila de Santo Antônio (Diniz, 1969). Embora não haja consenso absoluto sobre a data exata de seu nascimento, a historiografia converge para o ano de 1719. Filho de Basílio Álvares Pinto e Euzébia Maria de Oliveira, o compositor, tal como os pais, era pardo. Demonstrou precocemente inclinação para a música. Em paralelo aos estudos de latim, retórica e filosofia, realizou sua formação musical, consolidando-se como figura central do período. Röhl (2016, p. 14) assim o descreve: “Músico afro-brasileiro, considerado um dos principais compositores do Nordeste brasileiro no século dezoito, teve sua vida e obra descrita por autores dos séculos dezoito, dezenove e início do século vinte em Portugal e Brasil”.

Como afirma Castagna (2010, p. 19), “a história da música em Pernambuco no período colonial legou-nos uma grande quantidade de nomes de músicos e registros”. De fato, a expressiva atividade musical em Pernambuco, durante o século XVIII, revela uma considerável documentação com nomes de músicos que atuaram tanto no Brasil quanto em Portugal. Entre eles,

Luís Álvares Pinto foi um dos músicos nordestinos que viajou para Portugal em busca de uma formação musical, viveu em Lisboa por volta de 1740 até por volta de 1760, onde tenha sido aluno do compositor e organista da Catedral de Lisboa, Henrique da Silva Esteves Negrão (Castagna, 2010, p. 20).

Pela biografia de Luís Álvares Pinto e outros músicos conterrâneos e contemporâneos a ele, identifica-se um fluxo constante de mão de obra musical que partia de Pernambuco para servir na capital do Império. Entre aqueles que cruzaram o Atlântico para atuar em Portugal, destacam-se também figuras como o padre e músico Manoel de Almeida Botelho e o padre e músico António da Silva de Alcântara.

Conforme observa Oliveira (2018, p. 84), “ao longo dos setecentos houve um crescimento na quantidade de embarcações que transitavam entre a América Portuguesa e a metrópole do Império Português”. Nesse cenário de maior conectividade, a presença de músicos pernambucanos em Portugal não configurava um evento isolado ou excepcional, como observado. Pelo contrário, tais trajetórias revelam uma dinâmica de circulação cultural e técnica que integrava o cotidiano das elites artísticas luso-brasileiras. O autor enfatiza, ainda,

que esse incremento nos fluxos mercantis e administrativos potencializou a mobilidade dos artistas, ressaltando que

trânsitos ultramarinos dos músicos das Vilas do Recife e Olinda ao longo dos setecentos eram intensos e sustentados por fortes redes clientelares locais, além de sinalizarem a existência de um significativo número de mecenas para os músicos transitados exercerem seus ofícios em Lisboa (Oliveira, 2018, p. 97).

Foi nesse contexto que Luís Álvares Pinto realizou sua formação musical. No entanto, quanto mais se retrocede aos anos formativos do compositor, mais se evidenciam lacunas documentais, notadamente a ausência de registros precisos sobre seu nascimento e sobre a cronologia de sua partida para Lisboa. Contudo, essa escassez de fontes não impediu que, ao longo de diferentes épocas, diversos autores se dedicassem a reconstruir sua trajetória. Entre eles, destacam-se José Mazza (Lisboa, 1797), Antônio Joaquim de Melo (Recife, 1854), Francisco Augusto Pereira da Costa (Recife, 1882), Ernesto Vieira (Lisboa, 1900) e Euclides Fonseca (Recife, 1925).

Entre as fontes historiográficas mais antigas sobre Luís Álvares Pinto, sobressai-se o biógrafo José Mazza. Em seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, o autor dedica um verbete ao compositor pernambucano, no qual escreve:

Luís Álvares Pinto natural de Pernambuco homem pardo, excelente Poeta Portuguez (sic) e Latino, m.to (sic) inteligente na Lingua (sic) Francesa, e Italiana; acompanhava muito bem rabecão, viola, rabeca veio a Lx.^a aprender contraponto com o selebre (sic) Henrique da Silva [Esteves Negrão], tem composto infinitas obras com muito aserto (sic) principalmente e Ecclesiasticas (sic); compôs ultimat. e humas (sic) exerquias (sic) á morte do Senhor Rey (sic) D. José I a quatro coros e ainda em composições profanas tem escrito com muito aserto (sic) (Mazza, 1947, p. 33; comentários nossos).

Relatos sobre a estada de Luís Álvares Pinto em Portugal permanecem, até o momento, escassos. Ainda assim, José Mazza registra o contato do compositor com seu mestre de contraponto, Henrique da Silva Esteves Negrão, indicando que o objetivo central de sua permanência na metrópole era o aperfeiçoamento técnico na música. O biógrafo destaca, ademais, sua proficiência como compositor, atestando sua inserção nas camadas mais elevadas da sociedade lisboeta. A presença de Luís Álvares Pinto em Lisboa insere-se, portanto, em “uma importante rede de relações de músicos que transitaram da América Portuguesa para a corte, [e] das amizades desses músicos com agentes sociais que exerciam os mesmos ofícios artísticos” (Oliveira, 2018, p. 88).

O ambiente setecentista em que viveu Luís Álvares Pinto foi marcado por profundas transformações políticas e religiosas. Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, estabeleceu como missão a expansão do catolicismo e a conversão de populações nativas nas áreas de atuação da Ordem. Nesse contexto, a Companhia de Jesus desempenhou papel fundamental no processo de evangelização da América Portuguesa. Como aponta Holler (2010, p. 48), “os principais estabelecimentos jesuíticos no Brasil, entretanto, eram os Colégios”. Luís Álvares Pinto recebeu sua formação pautada pelo *Ratio Studiorum*, sistema de ensino consolidado pela Companhia de Jesus, definido por Holler (2010, p. 49) como “uma série de regras que começaram a ser elaboradas em 1591 e tiveram sua versão definitiva em 1599”. Esse compêndio estruturava o plano pedagógico da Ordem, conforme explicado a seguir:

Ratio Studiorum, quis ser, e é, um manual prático, um regulamento interno de disciplina acadêmica, preparado principalmente para servir de guia ou orientação para os professores. Se estudado sob uma ótica externa à Companhia pode-se pensar que esse documento se reduz a um conjunto de regras que determinam o que se deve fazer para alcançar o objetivo que pretendiam os jesuítas em seus colégios. Nesse cenário deve-se entender a palavra *Ratio* como sinônimo de *Ordo* ou ordenação de regras para dar eficácia a um fazer educativo que persegue um fim, ou como sinônimo de didática. Os destinatários do *Ratio Studiorum* eram todas as pessoas que tinham alguma responsabilidade com o esse processo, desde a mais alta hierarquia – Provincial, Reitor – chegando ao último professor, incluindo-se também o próprio aluno que colaborava com a sua educação e de seus companheiros (Piero, 2008, p. 59).

É nesse contexto de aplicação do *Ratio Studiorum* que se estruturou a formação dos músicos pernambucanos no período. Somado a isso, o pilar humanista, com ênfase na filosofia e nos estudos clássicos, foi determinante para o aprendizado de Luís Álvares Pinto.

Na época, o fazer musical encontrava-se indissociavelmente vinculado às cerimônias religiosas e litúrgicas, possibilitando a criação de um repertório caracterizado por grande riqueza tímbrica e estilística. Em Portugal, durante a primeira metade do século XVIII, as práticas predominantes ainda eram marcadas pela tradição sacra, com ênfase em missas e motetos de natureza vocal. Contudo, ao longo do século XVIII, esse paradigma sofreu transformações graduais. Com a aproximação do final do século, a crescente influência da música italiana fomentou a homofonização da linguagem musical em terras portuguesas, o que, por conseguinte, conduziu ao declínio do uso da polifonia estrita.

No início dos setecentos, D. João V encontrou Portugal em um cenário de isolamento diplomático, resultante das alianças beligerantes de seu antecessor. A descoberta

de ouro no Brasil e a subsequente aproximação com a Santa Sé não apenas romperam esse isolamento, como inauguraram uma profunda transformação cultural. O monarca, ao emular a liturgia e a magnificência da Cúria Papal, utilizou a arquitetura, exemplificada pelo Convento de Mafra, e as artes como instrumentos de legitimação do seu poder absoluto. Esse movimento gerou uma “incontornável vaga de italianização da vida artística portuguesa” (Trilha, 2019, p. 87), consolidando a imagem do monarca como um “verdadeiro rei-sacerdote” (Trilha, 2019, p. 90), paradigma que se afastava do modelo laico versalhesiano de Luís XIV.

Esse projeto de italianização musical ganhou novas dimensões na segunda metade do século XVIII, sob as políticas culturais de D. José I.⁶ O patrocínio real à ópera e à música sacra converteu Lisboa em um dos centros musicais mais vibrantes da Europa (Trilha, 2019). Entre os marcos institucionais dessa era, destacam-se a contratação de mestres italianos de renome, como o napolitano David Perez (1711-1778), a atuação de expoentes como Carlos Seixas (1704-1742) e Domênico Scarlatti (1685-1757), a criação da Orquestra da Real Câmara e a inauguração da monumental Ópera do Tejo, símbolo de sofisticação europeia até sua destruição pelo terremoto de 1755.

No plano estritamente musical, a “idade italiana” se manifestou por meio de cinco vetores principais: a romanização do ritual e do repertório da Igreja Patriarcal, com o abandono gradual do cantochão local; a presença sistemática de *castrati* em Lisboa a partir de 1719; o intercâmbio técnico, que consistiu no envio de músicos portugueses, a exemplo de António Teixeira e Carlos Seixas, para aperfeiçoamento em Roma e Nápoles; a contratação de compositores estrangeiros de prestígio, como Domênico Scarlatti (1719) e Giovanni Giorgi (1725); e, finalmente, a introdução da ópera italiana em solo português, a partir de 1728.

A música sacra dominou esse período, inserida num contexto de “teatralização da devoção” (Trilha, 2019, p. 90) que servia como representação sonora do projeto político joanino, legitimando a ordem estabelecida através de espetáculos litúrgicos imponentes. Nos últimos anos de seu reinado, devido à doença do rei, as manifestações artísticas profanas foram proibidas, limitando-se ao teatro eclesiástico. A italianização foi integrada em uma “obra de arte total setecentista” (Trilha, 2019, p. 98), semelhante ao conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*.⁷ Portanto, a música sacra, no contexto da teatralização da devoção,

6 Rei de Portugal, nasceu em 06 de junho de 1714 e faleceu 24 de fevereiro de 1777. Conhecido como “Reformador”, sob a condução do seu primeiro-ministro, Marquês de Pombal, reorganizou a política, a economia, a educação e a música (Assis, 2025).

7 “O conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total, propõe a fusão indissolúvel entre música, dramaturgia, artes visuais e cenografia, visando transcender a fragmentação da ópera

funcionava como representação sonora do projeto político joanino. Os espetáculos litúrgicos italianos estimulavam todos os sentidos do espectador, pois eram organizados visualmente pela talha dourada e retábulos ricamente pintados, olfativamente pelos incensos, e auditivamente pela música monumental.

3.1 O REINADO DE D. JOSÉ I (1750-1777)

A ascensão de D. José I⁸ ao trono marcou uma transformação profunda na vida musical da corte lisboeta. Entre 1750 e 1755, a política cultural centrou-se no entretenimento e no prestígio da ópera, culminando na contratação de figuras notáveis, como o compositor napolitano David Perez, e na inauguração da luxuosa Ópera do Tejo (Dottori, 2008). Esse projeto de modernização foi abruptamente interrompido em 1º de novembro de 1755, quando um terremoto devastou a capital portuguesa, destruindo o teatro recém-inaugurado, a Capela Real e a valiosa biblioteca musical de D. João IV.

A grande maioria do patrimônio musical português do século XVIII que foi legada à posteridade é composta por música religiosa (missas, salmos, motetos, etc.). Isso reflete o peso considerável da Igreja na sociedade do Antigo Regime, embora não signifique que a música profana fosse irrelevante. Câmara (2009) faz notar a ausência significativa de formas como sinfonias, concertos e músicas de câmara nos arquivos portugueses em comparação com o contexto europeu da época. O autor contesta a ideia de que essa raridade se deve à falta de aptidão musical dos portugueses, propondo que a ausência de fragmentação política, ao contrário do que ocorreu na Alemanha e na Itália, onde a proliferação de cortes estimulou o mecenato e a prática musical, limitou o desenvolvimento de uma “empresarialização” da música e, conseqüentemente, o florescimento de instituições como o concerto público. Câmara (2009) também identifica que a distinção estilística existente entre a primeira e a segunda metade do século XVIII pode ser entendida como a transição do Barroco para o Classicismo musical. A introdução da ópera de raiz napolitana é apontada como um dos

convencional em prol de uma experiência estética imersiva e unitária. Ao rejeitar a hierarquia que frequentemente subordinava o drama ao virtuosismo vocal, Wagner defendeu que a música, a poesia e o gesto deveriam atuar como partes de um organismo vivo, cujo objetivo seria atingir uma verdade dramática universal, frequentemente evocada através da narrativa mítica. Nesse sentido, a *Gesamtkunstwerk* não apenas reconfigurou a função da orquestra, elevada ao papel de narradora psicológica através do sistema de *leitmotiv*, como também impôs novas exigências arquitetônicas e espaciais ao teatro, buscando erradicar as distrações do público e consolidar o espetáculo como uma vivência totalizante, na qual cada elemento artístico concorre, em igual medida, para a construção da unidade do drama.” (Millington, 1995, p. 172).

8 D. José I nasceu em 6 de junho de 1714. Filho e sucessor de D. João V, casou-se em 1729 com D. Mariana Vitoria e teve quatro filhas: D. Maria I, D. Maria Ana, D. Maria Francisca Dorotéia e D. Maria Francisca Benedita. Seu governo recebeu grande colaboração e influência do Marquês de Pombal. Faleceu em Sintra, no dia 24 de fevereiro de 1777 (Shigunov Neto; Maciel, 2008, p. 187).

motores fundamentais dessa transformação. Em termos historiográficos, o terremoto de 1755 destruiu uma parte importante do patrimônio musical de igrejas e da Biblioteca Real, o que dificulta o conhecimento pleno da produção portuguesa da primeira metade do século (Câmara, 2009).

No período pós-terremoto, a produção musical lisboeta atravessou uma reconfiguração estratégica. A música sacra reassumiu a primazia nos investimentos régios, adotando, porém, uma linguagem de expressão naturalista afinada com a estética napolitana. Com a consolidação da estabilidade política sob o Marquês de Pombal a partir de 1759, o interesse por concertos públicos e música instrumental foi gradualmente retomado. Esse processo de reconstrução institucional atingiu seu ápice na última década do reinado, quando a Orquestra da Real Câmara alcançou excelência europeia, sendo expandida para interpretar o repertório tecnicamente exigente de compositores como Niccolò Jommelli (1714-1774).

A italianização da música em Portugal no século XVIII refletiu as ambições e personalidades de seus monarcas. Enquanto D. João V utilizou a grandiosidade da música sacra italiana para emular o poder papal e afirmar seu absolutismo, D. José I impulsionou a ópera e a música instrumental, adaptando-se às adversidades do terremoto de 1755 e consolidando uma orquestra de excelência internacional. Há uma progressiva laicização da música ao longo do século XVIII e a perda de funções culturais de igrejas e conventos após as reformas liberais do século XIX, que não foram acompanhadas por uma substituição adequada por parte do novo regime. Oliveira e Rónai (2011) falam que esse processo serviu para granjear a pompa necessária à glorificação do novo monarca, refletindo seu desejo de aproximação do papado, em detrimento da ópera, ainda considerada demasiado profana:

Com a subida ao trono do Rei D. João V, a *Capela Real*, instituição religiosa sob o domínio direto do monarca, ganhou um grande destaque, chegando a possuir “setenta e um cantores (italianos e portugueses), quatro organistas e um compositor italiano” no ano de 1747. A grande dimensão do cerimonial religioso se tornou uma das estratégias de representação do poder real. A contratação de músicos profissionais de alto nível, principalmente italianos, a criação de instituições pedagógicas para a formação de músicos portugueses e o envio dos estudantes que se destacavam nestas instituições para a realização de estudos na Itália, ocasionou uma mudança significativa no cenário musical português, agora sob grande influência italiana. Ao mesmo tempo, toda a pompa do cerimonial religioso acabou por coibir a manifestação do espetáculo da ópera (Oliveira; Rónai, 2011, p. 152).

Essa situação mudou de rumo com a ascensão de D. José I ao trono, em 1750. O gosto do novo monarca pela ópera levou-o a contratar grandes nomes da época, como visto acima, transformando Lisboa em um dos centros musicais mais vibrantes da Europa,

impulsionado por um projeto de modernização cultural. No entanto, é importante notar que esse ímpeto cultural sofreu uma interrupção drástica em 1 de novembro de 1755, quando o terremoto destruiu a Ópera do Tejo e a biblioteca musical de D. João IV, paralisando a produção operística de grande escala por quase uma década. Após o terrível sismo, a política cultural sob a gestão do Marquês de Pombal redirecionou parte dos investimentos, ainda que a ópera tenha mantido a sua relevância e o repertório italiano continuado a influenciar a música portuguesa.

3.2 MARQUÊS DE POMBAL E A MÚSICA

Figura de destaque na história da América Portuguesa, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, foi nomeado Secretário de Estado por D. José I. As reformas de Pombal indiscutivelmente impactaram a política, a economia, a educação e a música em Portugal e suas colônias. Antes de ser nomeado para o cargo de secretário, Carvalho e Melo serviu como embaixador de Portugal em Londres e Viena. Essa vivência internacional permitiu que ele compreendesse o funcionamento das grandes potências europeias da época e as deficiências estruturais de Portugal em comparação a elas.

A ascensão de Dom José I ao trono foi acompanhada por recomendações de figuras influentes da corte, incluindo a rainha-mãe, Maria Ana. Além disso, o diplomata D. Luís da Cunha, figura experiente e respeitada, já havia sugerido nomes capazes de realizar uma profunda renovação administrativa, entre os quais o de Carvalho e Melo. Dom José I, ao assumir o trono, estava ciente de que Portugal precisava reorganizar a máquina estatal e a economia para alcançar o nível de desenvolvimento de outros países europeus. Carvalho e Melo demonstrou ter a consciência e a determinação necessárias para implementar essas reformas.

Ao contrário do que acontecia com outras facções da nobreza que disputavam o poder, Dom José I estabeleceu uma relação de confiança com o seu novo ministro. Com o tempo, o rei confiou-lhe gradualmente o controle do Estado, permitindo que Pombal atuasse com firmeza para erradicar resistências políticas que impediam suas reformas. Essa parceria consolidou-se ao longo de 27 anos, transformando-se no que ficou conhecido como pombalismo, um projeto de racionalização do Estado, fortalecimento do poder real e modernização econômica e educacional, o qual frequentemente enfrentou (e reprimiu) setores tradicionais de Portugal, como a nobreza e os jesuítas.

O Marquês de Pombal não atuou apenas como um gestor político, mas como um ator que reconfigurou o ambiente cultural e artístico português através da racionalização administrativa, o que gerou impactos em toda América Portuguesa, visto que, após o choque do terremoto de 1755, a administração pombalina foi responsável por reestruturar todas as instituições públicas do Império. No campo musical, isso significou uma mudança na gestão das verbas e na priorização da música sacra e pública como instrumentos de afirmação do Estado, em substituição ao modelo anterior de mecenato estritamente privado ou efêmero da ópera de D. João V.

Ademais, o período pombalino coincide com a transição para uma estética musical mais naturalista, alinhada com as tendências do Iluminismo europeu. Pombal, ao promover a vinda de músicos e o intercâmbio com o estrangeiro, facilitou a consolidação dessa estética, que privilegiava a clareza, a melodia e a homofonia, em detrimento da complexidade contrapontística barroca. O fortalecimento da Orquestra da Real Câmara, que se tornou um pilar de excelência técnica durante o reinado de D. José I, reflete a visão pombalina de dotar o Estado de estruturas profissionais e permanentes (Brito, 1989). Esta orquestra não servia apenas ao lazer do rei, mas projetava a modernidade da corte portuguesa no contexto europeu (Brito, 1989).

Brito (1989) argumenta que a ópera, sob Pombal, deixou de ser apenas um divertimento pessoal do monarca para se tornar uma vitrine da reforma do país. O autor descreve como as políticas pombalinas tentaram criar um ambiente onde as artes funcionassem como um complemento necessário ao projeto de reconstrução material e moral de Lisboa. Para Brito (1989), Pombal atua como o catalisador da transição musical: não era um músico, mas foi o gestor que cria as condições materiais e institucionais para que a música portuguesa se integrasse plenamente no estilo galante e clássico europeu, afastando-se do fausto barroco anterior.

Embora a italianização tenha começado como uma influência estética e diplomática sob D. João V, marcada pela proximidade com a Santa Sé e pela contratação de músicos como Scarlatti, a intervenção de Pombal, na visão de Brito (1989), confere a esse processo uma natureza diferente. Para ele, o papel de Pombal não é o de um patrono das artes movido pelo prazer pessoal, mas o de um gestor que racionaliza a cultura. Sob a égide pombalina, a italianização deixa de ser um capricho barroco de um monarca absoluto e passa a ser uma ferramenta de modernização estatal. O Marquês de Pombal compreendia que, para

Portugal se afirmar como uma nação ilustrada e europeia, a sua vida musical deveria espelhar o que de mais moderno se fazia em Nápoles e Roma, centros de referência do estilo galante.

Diferente da ópera privada de D. João V, restrita às damas e quase secreta, como já descrito, sob Pombal a ópera tornou-se uma instituição pública de Estado. A construção da Ópera do Tejo e a manutenção da Orquestra da Real Câmara são vistas, nesse sentido, como investimentos políticos (Brito, 1989). A ópera passa a ser um símbolo de ordem, sofisticação e capacidade técnica do Reino, integrando-se no projeto de reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. A italianização promovida sob a administração pombalina traz consigo uma mudança de paradigma estético, fundamental para compreender a inserção de Luís Álvares Pinto na música setecentista.

Na época, a música abandona gradualmente a densidade contrapontística em favor de uma linguagem homofônica e melodicamente clara. A contratação de figuras como David Perez é central nesse contexto. Elas não trazem apenas um tipo de música nova, mas um sistema de ensino e de composição que molda a própria formação dos músicos portugueses, como Carlos Seixas e os compositores da geração de Luís Álvares Pinto, levando-os a abandonar práticas antigas. Para Brito (1989), o sucesso da italianização sob Pombal reside na sua capacidade de “institucionalizar o gosto”.

Enquanto, no início do século, o gosto italiano era uma escolha régia, no período pombalino ele tornou-se o cânone oficial da administração cultural. Se para D. João V a italianização era uma extensão da sua autoimagem como Rei-Sacerdote (magnificência e poder absoluto), para Pombal, ela é um instrumento de política cultural. Pombal utiliza a estrutura musical italiana para “civilizar” e organizar a vida pública portuguesa, integrando-a na modernidade europeia e afastando-a das práticas devocionais e rituais que ele considerava obsoletas ou demasiado ligadas à influência jesuítica.

Essa transição é precisamente o cenário em que Álvares Pinto terá de se mover, a saber, um mundo onde o rigor da *Ratio Studiorum*, a formação humanista clássica, entra em choque ou diálogo constante com a nova exigência de naturalismo e italianização que Pombal impunha ao Estado (Brito, 1989).

A italianização não foi apenas uma moda, mas um sistema pedagógico e estético que visava substituir formas tradicionais (como a polifonia barroca e os antigos *villancicos*) por uma linguagem melódica, naturalista e clara, afinada com o gosto europeu da época. A presença de mestres italianos e a criação da orquestra permitiram que Portugal executasse

obras de alta complexidade técnica de compositores como Jommelli (Brito, 1989), o que funcionava como uma demonstração pública da eficiência e do cosmopolitismo da política pombalina.

Figura 9 – Retrato do Marquês de Pombal



Fonte: Carpinetti, 1759.

A reforma educacional pombalina impôs uma ruptura profunda com os paradigmas vigentes. Até meados do século XVIII, a formação intelectual no Brasil Colônia estava ancorada no sistema de ensino jesuítico, estruturado sob a *Ratio Studiorum*. A política de Estado do Marquês de Pombal, cujo ápice foi a expulsão da Companhia de Jesus, resultou na extinção dos colégios jesuíticos e, por extensão, no desmantelamento da única rede de ensino consolidada até então. Conforme observa Damasceno (2014, p. 351), a atuação de Pombal tinha como objetivos estratégicos “liquidar o Estado jesuítico dentro dos domínios lusos, assumir o domínio espiritual e ideológico das aldeias e confiscar os bens acumulados pelos jesuítas”. Essa desarticulação administrativa provocou consequências diretas sobre o patrimônio cultural e artístico luso-brasileiro; em muitos colégios e reduções⁹, a estrutura educacional não se limitava ao ensino de latim, retórica e gramática, mas abrangia centros de excelência musical e oficinas de fabricação de instrumentos, cuja interrupção representou uma

9 As reduções jesuíticas foram grandes assentamentos organizados pela Companhia de Jesus na América do Sul, entre os séculos XVII e XVIII, com o intuito de catequizar os povos originários. O modelo de convivência integrava a igreja, a praça, a escola e oficinas, em um traçado urbano padronizado para seus habitantes.

perda irreparável para a produção artística da época. Chauvin (2016) busca desconstruir a ideia de que a Reforma Pombalina, e a consequente mudança na educação e na música, foi apenas um ato de iluminismo progressista. O autor coloca em foco que houve, na verdade, uma disputa de poder e controle espiritual sobre as populações locais, onde a música e o ensino eram instrumentos de soberania.

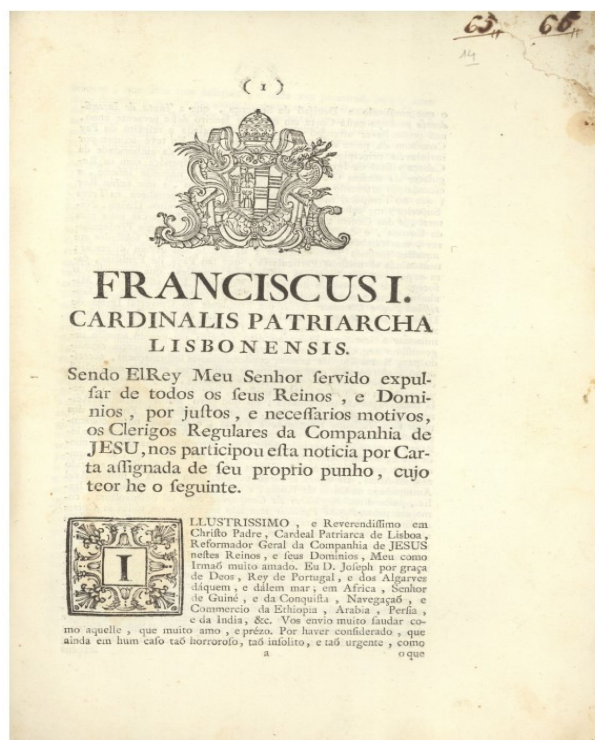
Por meio do Alvará Real de 28 de junho de 1759, o Marquês de Pombal determinou a expulsão da Companhia de Jesus de todo o território da América Portuguesa, extinguindo seus colégios e a vasta rede de atividades educativas que a ordem mantinha. Como alternativa à *Ratio Studiorum*, a administração pombalina instituiu aulas régias de latim, grego e filosofia, inaugurando um sistema de ensino sob tutela estatal. Essa ruptura teve impactos profundos na vida musical, uma vez que a música, na pedagogia jesuíta, era um instrumento estruturante da catequese e da vida comunitária nas aldeias.

Conforme destaca Holler (2010, p. 159), a música na atuação jesuítica possuía um caráter “eminentemente prático” e, desde a chegada da ordem ao Brasil em 1549, o uso do canto e de instrumentos foi um dos pilares mais ricos e influentes da sua estratégia de aculturação. Com o desmantelamento dessa estrutura, a tradição musical desenvolvida pelos jesuítas sofreu um processo de desarticulação, forçando a transição para novos modelos estéticos e institucionais promovidos pela Coroa. Da mesma forma, corroborando com a ordem real, Francisco I, Patriarca e Cardeal de Lisboa, promulgou uma carta pastoral datada em 05 de outubro de 1759, determinando a expulsão dos jesuítas dos territórios sob o domínio português:

A Lei de expulsão emitida em 03 de setembro de 1759, por D. José I marcou um momento crucial na história de Portugal e de seus domínios, especialmente no que diz respeito a Companhia de Jesus. Nessa legislação, os inicianos foram ordenados a deixar o reino e suas possessões, sendo descritos como corrompidos, abomináveis, rebeldes, traidores, adversários, agressores e de agirem contra o bem-comum dos súditos. A Lei de expulsão foi o ponto principal e decisivo na relação entre os inicianos e o rei de Portugal. No contexto da expulsão, foi argumentado que os jesuítas haviam adquirido clandestinamente e usurpado todo o Estado do Brasil (Souza, 2024, p. 2).

Eis sua página inicial:

Figura 10 – Carta pastoral de Francisco I determinando a expulsão dos jesuítas



Fonte: Francisco I, 1759.

O longo caminho até a expulsão dos inacianos da colônia é acidentado e repleto de complexos arranjos societários, com inegável mote de cunho financeiro e trágica resolução para as reduções jesuíticas. No entanto, a implicação mais dramática da expulsão dos jesuítas (1759) para a educação no Brasil foi a desarticulação total e abrupta de um sistema educacional funcional, que não foi substituído por uma rede equivalente, gerando um vácuo pedagógico que perdurou por décadas. Para compreender a dramaticidade desse processo, é preciso olhar para além do conflito político e focar nas consequências estruturais.

Os colégios jesuíticos não eram apenas locais de ensino de latim e gramática, eles funcionavam como o único sistema de ensino integrado de um território vasto e desconexo. Ao expulsar a Companhia, Pombal extinguiu as redes de ensino que existiam, escolas que conectavam desde os centros urbanos até as missões no interior, além do fim das escolas de música e fábricas de instrumentos que existiam. Essa perda foi irreversível, pois significou o colapso de centros de produção cultural que formavam artesãos, músicos e intelectuais locais. O sistema de substituição proposto por Pombal, as Aulas Régias, fracassou no Brasil: enquanto a *Ratio Studiorum*, o modelo jesuítico, previa um currículo contínuo, hierarquizado e com professores dedicados, as Aulas Régias eram dispersas, isoladas e sofriam com a falta crônica de professores qualificados e de verbas. O resultado foi uma fragmentação que fez

com que o ensino deixasse de ser um projeto pedagógico coerente para se tornar uma série de lições isoladas. Sem a estrutura dos colégios, houve um retrocesso na qualidade da formação intelectual na colônia (Oliveira, 2010).

A prática musical foi uma das vítimas desse processo de ruptura. Nas reduções e colégios jesuítcos, a música transcendia a esfera do lazer, funcionando como um sofisticado instrumento de letramento e integração social. A expulsão da Companhia de Jesus desarticulou o mecanismo que permitia a formação de talentos locais, incluindo indígenas e mestiços, em um nível de alta complexidade artística. Esse desmonte exemplifica a tese de Shigunov Neto e Maciel (2008), para quem a história das reformas educacionais brasileiras é marcada pela “total destruição e substituição das antigas propostas pelas novas”. Segundo os autores, a organização escolar no Brasil pauta-se frequentemente pela “destruição e negação do que estava posto” (Shigunov Neto; Maciel, 2008, p. 187), em detrimento da construção de políticas contínuas. Consequentemente, o efeito mais duradouro dessa tradição política não foi apenas a supressão de um modelo pedagógico, mas a consolidação de uma cultura de descontinuidade, na qual cada nova administração estatal tende a invalidar o legado de seus predecessores.

A coroa portuguesa tinha interesse em assumir o controle ideológico das aldeias, como cita Damasceno (2014), mas não possuía a capacidade administrativa ou o projeto pedagógico para sustentar o que os jesuítas haviam construído em mais de dois séculos. A expulsão jesuítica em 1759 operou como uma terra arrasada. O Estado pombalino removeu a estrutura existente por motivos políticos e de controle, mas o projeto de substituição, as aulas régias, não teve a capilaridade, a organização ou os recursos necessários para ocupar o lugar da Companhia de Jesus, deixando a educação brasileira, e consequentemente a formação de músicos e intelectuais como o seu objeto de estudo, desprovida de alicerces institucionais por um longo período.

É neste cenário de transição, marcado pelo declínio do modelo jesuítico e a ascensão da política educativa pombalina, que se insere a obra pedagógica de Luís Álvares Pinto.¹⁰ O seu trabalho reflete as tensões de um momento em que o Estado passou a exercer um controle direto sobre o ensino musical, reconfigurando profundamente as práticas da segunda metade do século XVIII tanto no Reino de Portugal quanto nas suas colônias. Luís Álvares Pinto foi, ao lado de Caetano de Melo de Jesus, um dos primeiros responsáveis pela

10 *Arte de Solfejar* (Pinto, 1761); *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão* (Pinto, 1776); *Diccionario Pueril para o uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções* (Pinto, 1784).

introdução e consolidação pedagógica, no mundo luso-brasileiro, do solfejo heptacordal, tendo papel decisivo na sua aplicação prática e difusão no ensino musical colonial (Röhl, 2016).

Essa mudança, impulsionada pela centralização administrativa pombalina, não apenas reorientou o fazer musical, mas desarticulou o sistema até então vigente nos colégios da Companhia de Jesus. Como resultado, grande parte do aparato histórico-musical acumulado desde a chegada dos jesuítas ao Brasil foi perdido ou disperso. O impacto dessa descontinuidade é hoje tangível na lacuna musicográfica dos fundos jesuíticos, agravada pela destruição de templos, colégios e oficinas de instrumentos musicais que, em diversos casos, foram reduzidos a escombros ou abandonados.

Luís Álvares Pinto, é preciso sublinhar, teve sua trajetória diretamente atravessada pelas reformas pombalinas (Matos; Câmara, 2017). Este contexto é o ponto de intersecção entre a sua formação inicial, consolidada sob os moldes da pedagogia jesuíta em Recife, e a sua atuação posterior após o retorno de Lisboa, quando assume a posição de professor régio. A transição vivenciada por Pinto é emblemática. Formado originalmente dentro da estrutura da *Ratio Studiorum*, ele passa a integrar, já na maturidade, o novo sistema de ensino estatal, ministrando aulas de retórica, latim e música sob a tutela régia (Röhl, 2016). Esse percurso ilustra, em escala individual, a mudança de paradigma imposta pela administração pombalina, que substituiu o modelo missionário jesuítico pelas diretrizes administrativas e iluministas do Estado português na segunda metade do século XVIII.

Por isso, Luís Álvares Pinto segue como testemunha e personagem da mudança educacional e musical que a reforma pombalina impingiu em Pernambuco. Röhl (2016, p. 27) afirma que “após a expulsão dos Jesuítas e início das reformas pombalinas dos ensinos menores, houve uma falta de classes de primeiras letras em Pernambuco”. Isso poderia explicar a nomeação de Luís Álvares Pinto como professor interino, em 1781, e professor substituto em 1785. Diante disso, Röhl (2016, p. 27) estipula que: “Considerando a possibilidade da carreira de magistério em primeiras letras ser uma das motivações para o retorno de Álvares Pinto para Pernambuco, seria possível aproximar a data de sua volta para o final de 1759 – após a expulsão dos jesuítas”.

Com isso, nota-se que as reformas pombalinas tiveram influência importante na atuação de Álvares Pinto, embora não seja possível afirmar que suas ideias musicais derivem diretamente delas. Sua influência aparece em pelo menos dois aspectos da trajetória de

Álvares Pinto, a saber: institucionalmente, com a criação e expansão das cadeiras régias que abriram espaço para sua atuação como professor régio; e educacional e intelectualmente, uma vez que seu perfil de pedagogo, sua produção de métodos didáticos, seu ensino sistemático, e sua preocupação com a simplificação do aprendizado dialogavam com o ambiente reformista ilustrado do século XVIII, embora sua inovação musical, como o solfejo heptacordal, seja uma iniciativa própria e disruptiva com tradições conservadoras da teoria musical luso-brasileira (Röhl, 2016).

Nota-se, portanto, como a expulsão dos jesuítas e o fim de sua atuação religiosa, social, educacional e musical no território da América Portuguesa, atrelados às novas reformas de Pombal, atuaram sobre as escolhas que impactaram a trajetória musical de Luís Álvares Pinto.

3.3 A POLIFONIA PORTUGUESA

O termo polifonia, de origem grega, designa uma textura musical composta por múltiplas linhas melódicas que soam simultaneamente. Em Portugal, a era áurea desta prática estende-se do século XVI ao XVII, abrangendo o período de transição da Renascença para o início do Barroco. Évora, cidade de feição medieval, foi o centro nevrálgico deste movimento, tendo a sua Sé Catedral como berço de uma das tradições musicais mais notáveis do país, reconhecida pela sofisticação e clareza contrapontística das suas composições.

No final do século XVI, sob a orientação do mestre de capela Manuel Mendes, a Catedral de Évora consolidou-se como o epicentro da escola nacional de polifonia. Compositores referenciais como Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães formaram-se sob o seu magistério e, posteriormente, ocuparam os cargos de maior prestígio no cenário musical português. A sua produção, predominantemente sacra, distingue-se pela expressividade e pelo tratamento refinado do sistema modal, em que a relação entre texto e música é explorada com suavidade e profunda intensidade.

Essa escrita, tipificada pela combinação de variadas linhas melódicas independentes, configura-se por texturas harmônicas elaboradas com predominância de repertório na música sacra com material expressivo em obras vocais, tais como missas, motetos, *Te Deum*, *Magnificat* e entre outros. Deste legado musical do passado contrapontístico português, sobreviveu o livro de polifonia portuguesa, datado em cerca de

1610: uma coleção de obras polifônicas dos compositores Manoel Mendes,¹¹ Fernão Gomes Correa¹² e António Carreira.¹³

A maior parte do repertório polifônico português chegou aos nossos dias sob a forma de manuscritos musicais. Este vasto patrimônio musicográfico foi preservado, fundamentalmente, nos arquivos de catedrais, igrejas e mosteiros, instituições que atuaram como guardiãs destas fontes ao longo dos séculos:

A grande quantidade de música sacra manuscrita que se guarda nos arquivos eclesiásticos portugueses atesta uma intensa atividade na produção e na circulação de música nova para suprimir as necessidades existentes nas principais celebrações litúrgicas do ano. Até à consolidação das técnicas de impressão de música nos séculos XVIII e XIX, a circulação de repertórios fez-se maioritariamente através de manuscritos sendo uma realidade que persistiu ao longo do século XVIII em Portugal (Caeiro, 2015, p. 17-18).

Em meados do século XVII, Portugal conservava ainda traços vinculados na cultura e na prática musical do século XVI. Segundo Fagerlande (2011, p. 34), a teoria musical atravessava um período de estagnação, “no qual se constata que tanto as regras do contraponto como o sistema dos oito modos gregorianos são transmitidos quase identicamente de tratado a tratado”. Consequentemente, a prática musical portuguesa centrava-se em uma escrita polifônica baseada no contraponto renascentista, um modelo que, ao persistir com tal rigor, revelava a forte resistência da tradição lusa face às novas correntes estéticas que começavam a surgir na Europa.

O contraponto renascentista fundamenta-se no sistema modal, precedendo a consolidação das tonalidades maior-menor. As obras desse período eram estruturadas a partir dos modos eclesiásticos, nos quais as notas podiam sofrer alterações cromáticas por meio da *musica ficta*, acidentes aplicados pelo intérprete conforme as regras de condução das vozes, e não necessariamente grafados na partitura. Essencialmente vocal, a polifonia renascentista exigia uma escrita rigorosa, na qual o tratamento da dissonância era prescrito de forma minuciosa. Certos movimentos melódicos, como o salto de trítone (quarta aumentada ou quinta diminuta), eram proibidos ou fortemente desencorajados em prol da suavidade e da

11 Polifonista português, nascido em Lisboa em 1547. Exerceu sua atividade profissional como músico em Évora, atuando como mestre de capela particular do Cardeal D. Henrique. Foi também professor de Duarte Lobo e Filipe de Magalhães. Faleceu em 1605.

12 Compositor português renascentista que residiu na cidade de Coimbra. Há poucas informações sobre sua biografia.

13 Nascido em Lisboa (ca. 1520 – ca. 1597), foi compositor e organista português. Atuou sob os reinados de D. João III, D. Sebastião e D. Henrique.

pureza. Consequentemente, a polifonia vocal renascentista caracterizava-se por intervalos característicos, entre eles, sextas menores, cuja melodia era moldada para servir, primordialmente, à expressividade do texto sacro.

Preservados em cadernos de partes separadas, os manuscritos dos livros de coro respondiam às necessidades do calendário litúrgico anual, desempenhando uma função essencialmente utilitária nas celebrações religiosas em Portugal. Em conformidade com a estética da época, as linhas melódicas apresentavam um *ambitus* (extensão) comedido, estruturando-se fundamentalmente sobre os textos do Ordinário da Missa (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) e outras seções do ciclo litúrgico. A título de ilustração, apresenta-se abaixo um exemplo de notação extraído de um livro de polifonia portuguesa datado de cerca de 1610:

Figura 11 – Notação extraída de um livro de polifonia portuguesa do século XVII



Fonte: Mendes, [1610?].

A obra de Luís Álvares Pinto estabelece um diálogo fértil com a tradição polifônica portuguesa, ao incorporar estruturas e princípios do contraponto renascentista que moldaram a prática musical no Reino. Ao alicerçar sua escrita no legado de Duarte Lobo (Röhl, 2016) e de outros mestres da polifonia tardia, o autor demonstra que a sua referência estética ainda se encontrava ancorada nos cânones clássicos da escola eborense, servindo de ponte entre o rigor da tradição antiga e as novas exigências da segunda metade do século XVIII.

Segue exemplo da obra *Audivi Vocem de Caelo* de Duarte Lobo, compositor português (1564-1646):

Figura 12 – Página inicial de *Audivi Vocem de Caelo*

Fonte: Lobo, 2012, p. 3.

A polifonia portuguesa, presente principalmente no repertório quinhentista tardio, expressa um cantochão com heranças medievais¹⁴. A prática vocal sacra permitia a presença de melodias pré-existentes, acrescentadas aos novos textos. As fontes tinham uma estrutura com extensão vocal determinada, ainda com uma melodia fixa e outra melodia recitante. Para tal, as fontes do repertório, ou seja, as missas e obras sacras, incluíam linhas de contraponto em ocorrência entre o final do século XV e o século XVI. Adicionalmente, a prática da *musica ficta*¹⁵, essencial para a flexibilização dos modos eclesiásticos, permitia a introdução

14 O cantochão com heranças medievais são cantos litúrgicos vocais e monofônicos marcado pela ausência do acompanhamento instrumental e seguido pela acentuação própria das palavras em língua vernacular.

15 A modificação das notas nos modos eclesiásticos realizava-se, essencialmente, para evitar a formação do trítono, intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta, cujo uso era fortemente desencorajado na polifonia estrita. Essa prática, conhecida tecnicamente como *musica ficta*, consistia na aplicação de acidentes cromáticos sobre notas específicas para corrigir a condução melódica, assegurando

de alterações cromáticas necessárias à correta condução das vozes. A produção musical do século XVI era predominantemente vocal, estruturada em função das possibilidades e das características naturais da voz humana. Nesse contexto, o tratamento intervalar, baseado na distinção precisa entre consonâncias e dissonâncias¹⁶, foi fundamental para a consolidação da polifonia, viabilizando o ajuste da declamação dos textos sacros às rigorosas normas do contraponto renascentista.

Essa herança, que perdurou até ao período setecentista, contribuiu decisivamente para a consolidação da estética da polifonia portuguesa na música sacra. Com ênfase nos motetos litúrgicos, esta técnica de escrita manteve a sua vigência ao longo do século XVIII. Conforme observa d'Alvarenga (2005, p. 42):

Em Portugal, o recurso aos Graduais e aos Antifonários impressos parece ter sido reduzido até às primeiras décadas do século XVIII, a julgar pelos poucos exemplares que subsistem nas coleções nacionais; ao contrário, muitos livros de coros produzidos entre os finais do século XV e os meados do século XVI serviram por mais de duzentos e cinquenta anos.

A longevidade deste repertório atesta a preservação de uma estética polifônica perene em terras lusitanas. Enquanto, noutros contextos europeus a polifonia entrou em desuso, no universo português esta escrita manteve uma vitalidade que atravessou o Atlântico, moldando o repertório e o trabalho de compositores luso-brasileiros, entre os quais se destaca Luís Álvares Pinto e o seu *Te Deum Laudamus*. Esta vertente conservadora estabelece uma ponte clara entre a tradição musical portuguesa, caracterizada pela reutilização secular de livros de coro, e a recepção dessa estética no Brasil, reafirmando a persistência de um legado que desafiou as mutações estilísticas do seu tempo.

assim a suavidade, a pureza e a correção harmônica do contraponto.

16 No arcabouço teórico da polifonia renascentista, os intervalos eram hierarquizados conforme a sua estabilidade e pureza acústica. As consonâncias perfeitas, entendidas como reflexos da ordem divina, englobavam o uníssono, a quinta justa e a oitava, enquanto as consonâncias imperfeitas, essenciais para a doçura e a fluidez da escrita, compreendiam as terças e sextas (maiores e menores). Em contrapartida, o tratamento da dissonância era rigorosamente controlado pela Igreja, com especial repúdio ao trítano (quarta aumentada ou quinta diminuta), frequentemente identificado no imaginário da época como o *diabolus in musica* (o diabo na música). Esse intervalo era estritamente proibido por romper a harmonia e a natureza sacra da composição, sendo evitado em prol de uma sonoridade que espelhasse a perfeição e o equilíbrio da criação (Lieberman; Schöffner, 1997).

4 DO MANUSCRITO À EDIÇÃO: *TE DEUM LAUDAMUS* DE LUÍS ÁLVARES PINTO

Pouco da obra musical de Luís Álvares Pinto chegou até os dias de hoje. Sua composição de maior relevância, não teórica ou pedagógica, que resistiu ao tempo é o *Te Deum Laudamus*. Trata-se de uma obra singular, construída sobre um texto poético-musical para coro a quatro vozes e uma linha de baixo, da qual sobreviveram ainda uma parte destinadas a uma trompa. Contemporaneamente, atesta Diniz (1969, p. 72) que “a primeira execução moderna do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, dada no IV Festival de Curitiba (1968), revelou-nos de maneira impressionante a existência de um compositor anterior ao chamado barroco mineiro”. É significativa a percepção desse material em sua forma mais próxima do que se pode alcançar do manuscrito. Como objeto de fonte sonora, Diniz percebe que o *Te Deum Laudamus* contém aspectos distintos das músicas encontradas nos acervos de Minas Gerais.

O *Te Deum Laudamus* é um texto em língua latina pertencente ao canto gregoriano, configurando-se, portanto, como um hino. Segundo Cullen (1983, p. 157), “no repertório do canto gregoriano o hino mais famoso é, sem dúvida, o *Te Deum*”. Trata-se de um texto elaborado com fins de agradecimento, festividade e júbilo, frequentemente longo e dividido em diversas partes. Em sua análise, Diniz observa (1969, p. 72) que “o *Te Deum*, que é de forma alternada com o canto gregoriano, compõe-se em 16 versículos concebidos para coro a 4 vozes”. O texto musical de Luís Álvares Pinto explora uma sonoridade característica do ambiente setecentista lisboeta, dialogando com a tradição do *Te Deum*. No contexto histórico-litúrgico, Cullen (1983, p. 158) afirma que “desde o século VI, tradicionalmente, o *Te Deum* é cantado em qualquer festa de alegria especial, como em dia de ordenação de sacerdotes, ou consagração episcopal. Canta-se depois de uma batalha vencida, príncipe nascido ou no último dia do ano”.

Desse modo, a obra apresenta características peculiares ao contexto do Brasil Colônia, refletindo procedimentos composicionais vinculados à modalidade, à polifonia e à sacralidade litúrgica católica em voga em Lisboa no século XVIII. Segundo Diniz (1969, p. 73), “o início da obra, sob o aspecto tonal, é intencionalmente oscilante, em virtude da entoação gregoriana”. O texto musical revela, assim, um ambiente de ambiguidade sistêmica: ora encaminha-se para o sistema tonal, ora percorre os trilhos da modalidade.

Por volta da década de 1960, a pesquisa voltada à “música da terra”, isto é, à produção musical local, ganha espaço no Brasil como campo de estudo e investigação acadêmica. Conforme afirma Duprat (1972, p. 104):

é da década de 60 o aparecimento do *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto, compositor pernambucano do século dezoito e os trabalhos sobre a música pernambucana do passado vem sendo desenvolvidos pelo Padre Jaime Diniz que restaurou o supracitado *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto.

O contexto em que Diniz se inseria, no que se refere ao material musical do passado, ainda era marcado por precariedades. Diversos estudos apontavam lacunas relativas à música do século XVIII no Brasil. O próprio Diniz (1969, p. 13) declara o seguinte: “Levado pela necessidade de conhecer alguma coisa sobre o nosso passado musical, venho estudando, há sete anos, todas as fontes que possam trazer alguma informação relacionada com a vida musical do Recife e de Pernambuco em Geral”.

Com o objetivo de alicerçar a sua investigação, o musicólogo recorreu a um vasto conjunto de fontes hemerográficas e documentais. A pesquisa abrangeu periódicos do século XIX, com destaque para o acervo do *Diário de Pernambuco* e a hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado. Paralelamente, o levantamento documental incluiu a análise de livros de contas, registros de irmandades e livros de ofícios das igrejas e capelas do Recife e de outras localidades de Pernambuco. Complementarmente, a investigação debruçou-se sobre os acervos musicográficos ainda preservados em espaços religiosos, fundamentais para a reconstituição das práticas musicais e da memória da época.

Em um exame mais atento do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto, destacam-se as circunstâncias de encontro do material pelo padre Jaime Diniz. Dias (2023) esclarece-as, ao falar a respeito das fontes do *Te Deum Laudamus*:

É o caso do referencial *Te Deum Laudamus* (alternado) do compositor Luiz Álvares Pinto (1719-1789), cujas fontes originais se extraviaram. Como testemunhos destas, restou-nos apenas fotografias, provavelmente registradas pelo próprio padre; que, em seu *Músicos Pernambucanos do Passado*, tomo I, 1969, p. 70, Jaime Cavalcanti Diniz nos declara laconicamente pertencerem [os manuscritos] ‘ao arquivo particular do artista pernambucano Carlos Diniz’. Para além de tais fontes, dispomos ainda da edição em partitura, para coro a quatro vozes e órgão, publicada pelo padre no ano de 1968, no Recife, sob os auspícios da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco/Departamento de Cultura (Dias, 2023, p. 18).

Nota-se, portanto, que existe um hiato crítico entre o manuscrito autógrafo de Luís Álvares Pinto e as edições modernas de sua obra, impondo ao texto uma trajetória de

transmissão singular. Na ausência do documento original, o que subsiste são reproduções fotográficas, documentação que esteve sob a custódia do Padre Jaime Cavalcante Diniz e sobre a qual, notadamente, ainda se carece de informações mais detalhadas quanto à sua proveniência exata. Foi precisamente a partir desse espólio fotográfico que Diniz desenvolveu o trabalho editorial que viabilizou a recuperação e a divulgação do *Te Deum Laudamus*, estabelecendo o elo fundamental entre a fonte histórica e a recepção contemporânea da peça.

Segue abaixo, a título de ilustração, a figura do frontispício do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto:

Figura 13 – Frontispício do manuscrito de *Te Deum Laudamus*

Fonte: Pinto, [176-?].

A produção musical colonial brasileira é marcada por uma profunda heterogeneidade estética e referencial. Torna-se, pois, inviável reduzir três séculos de sonoridades a um panorama homogêneo ou classificá-las simplesmente como uma extensão do Barroco europeu. Adicionalmente, a historiografia enfrenta desafios severos devido à escassez de fontes primárias, visto que grande parte do material musical escrito foi perdido, abandonado ou extraviado ao longo dos séculos. Conforme observa Holler (2010, p. 85): “A pesquisa nos inventários encontra, porém, alguns problemas. Vários desses documentos foram perdidos e os que restam - inteiros ou não, originais ou cópias - estão espalhados por vários acervos”. É neste cenário de fragmentação arquivística que a trajetória de Diniz, ao editar o *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, se entrelaça com a complexidade da preservação e da recuperação do patrimônio musical brasileiro.

Situando a obra cronologicamente, o *Te Deum* para quatro vozes tem “sua data de composição situada ao redor de 1760” (Diniz, 1969, p. 72); insere-se, portanto, nos albores da segunda metade do século XVIII. Tecnicamente, a profusão de imitações e o tratamento dos motivos evidenciam uma escrita contrapontística refinada, próxima das estruturas imitativas, como fugas e fuguetas. Esse arcabouço técnico encontra respaldo no contexto histórico da época, conforme aponta Duprat (1986, p. 220): “a polifonia entrou bem cedo [...] nos primórdios da civilização do Brasil”, consolidando a difusão da tradição polifônica portuguesa dos séculos XVI e XVII. De modo correlato, Rezende (1989, p. 236) reforça essa perspectiva ao notar que “no século XVII em Portugal há uma sobrevivência da música

polifônica”, sugerindo a longevidade estética que permitiu a Luís Álvares Pinto integrar elementos da escrita antiga na sua produção setecentista.

Situar a obra de Luís Álvares Pinto torna-se possível, portanto, a partir da análise de seu próprio texto musical. Tratando-se de música sacra, a composição aproxima-se das tradições dos motetos religiosos, com influência do canto gregoriano e de uma escrita que remete às práticas musicais dos séculos XVI e XVII em Lisboa. As partes do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto apresentam-se em partes cavadas e contínuas. Conforme observa Duprat (1995, p. 104):

os manuscritos musicais do período colonial brasileiro, como seus similares europeus da época, não se apresentam, senão rarissimamente, em forma de partitura, ou seja, com todas as partes vocais e/ou instrumentais reunidas numa mesma parte, denominada partitura.

No caso do *Te Deum*, as partes encontram-se, de fato, cavadas, isto é, cada voz foi escrita separadamente nos manuscritos que serviram de fonte. Além disso, percebe-se que as seções da obra estão dispostas de maneira contínua, sem separação explícita entre as partes.

Segue, abaixo, a imagem do manuscrito do *Te Deum Laudamus* com a parte cavada na linha do baixo:

Figura 14 – Linha do baixo no manuscrito de *Te Deum Laudamus*

Fonte: Pinto, [176-?].

A formação de Luís Álvares Pinto na sociedade lisboeta é indissociável da profunda assimilação, feita por ele, do repertório polifônico dos séculos XVI e XVII. Em sua *Arte de Solfejar*, o compositor referencia mestres fundamentais da tradição lusa, como Duarte Lobo, João Álvares Frovo e Manuel Nunes, conforme observa Rezende (1989). Tal alusão transcende a mera citação, revelando uma absorção estética que ancora a sua escrita no legado dos grandes polifonistas. Essa reverência à tradição vocal não é fortuita, uma vez que reflete a importância central da palavra na estruturação do discurso musical da época, especialmente no gênero do moteto. Como assinalam Grout e Palisca (2014, p. 116), o termo “deriva do francês *mot*, que significa palavra”, evidenciando que a elaboração musical estava intrinsecamente subordinada à compreensão e à declamação do texto sagrado.

Por fim, observa-se que o *Te Deum Laudamus* “exibe um estilo derivado da música praticada em Portugal em meados do século XVI e XVII, preservando características da polifonia, como a independência das vozes e a imitação de motivos melódicos” (Castagna, 2010, p. 21). Com uma extensão de 550 compassos, a obra afasta-se de influências estilísticas estrangeiras, uma vez que “em nenhuma página há o que se pode chamar de estilo italiano” (Diniz, 1969, p. 68), o que ratifica a sua profunda vinculação à tradição luso-polifônica. No entanto, em Portugal, sob o reinado de Dom João V, verifica-se a presença de repertórios musicais das escolas romanas e napolitanas. Sendo que, se precisa verificar tais influências destas músicas no repertório musical de Luís Álvares Pinto.

A obra está organizada em 15 seções, estruturadas conforme o tratamento técnico e a organização interna do material. Estão dispostas da seguinte forma:

Quadro 1 – Seções de *Te Deum Laudamus* e seu tratamento técnico

<i>Te Dominum</i>	Escrita Homofônica
<i>Tibis Omnes</i>	Escrita Polifônica
<i>Sanctus</i>	Escrita Homofônica
<i>Te Gloriosus</i>	Escrita Polifônica
<i>Te Martirum</i>	Escrita Homofônica
<i>Patrem Immensae</i>	Escrita Homofônica
<i>Sanctum Quoque</i>	Escrita Polifônica
<i>Tu Patris</i>	Recitativo e escrita homofônica
<i>Tu Devicto</i>	Escrita Homofônica
<i>Jedex Crederis</i>	Escrita Polifônica
<i>Salvum Fac</i>	Escrita Polifônica
<i>Per Singulos Dies</i>	Escrita Polifônica
<i>Dignare</i>	Escrita Polifônica
<i>Fiat, Fiat</i>	Escrita Homofônica
<i>In Te Domine</i>	Escrita Polifônica

Fonte: O Autor (2026).

4.1 CONSIDERAÇÕES E PROPOSTAS ACERCA DE *TIBIS OMNES*

À luz desse contexto histórico e musical, a análise de *Tibis Omnes* permite visualizar como Luís Álvares Pinto incorpora, em sua escrita musical, procedimentos característicos da tradição polifônica, ao lado de recursos associados à linguagem tonal emergente. O exame da composição ajuda a evidenciar a coexistência desses elementos na

construção do discurso musical, revelando traços significativos das práticas composicionais presentes no repertório sacro luso-brasileiro da segunda metade do século XVIII.

Um desses elementos a ser explorado é a imitação, técnica de composição que explora a repetição de um grupo de notas em outras vozes em uma obra musical. No caso de *Tibis Omnes*, a relação das linhas de tenor e soprano fundamentalmente explora o grupo de notas em dois compassos. A linha inicial de tenor é repetida exatamente na linha de soprano, em um registro de oitava acima. Em seguida, há alternância de intervalos de terças, sextas e quartas. Os grupos de notas que formam as linhas de tenor e soprano são realçadas em sonoridade a partir de uma lógica da simultaneidade, alocando rítmicas igualitárias e coesas. As extensões das vozes não ultrapassam o âmbito de oitava, sendo elas mesmas delineadas em um intervalo de quinta. Para ilustrar tal procedimento, seguem abaixo os compassos iniciais de *Tibis Omnes*:

Figura 15 – Compassos iniciais de *Tibis Omnes*

Fonte: Pinto (1968).

Em seguida, Pinto explora uma forma tardia na escrita musical da época. Na segunda metade do século XVIII, o sistema tonal estava consolidado, de modo que muitas obras musicais do período foram escritas com seus símbolos de alteração de nota (Sustenido e Bemol) nas claves. Em *Tibis Omnes*, no entanto, os símbolos de alteração acontecem nas notas. Assim, em diálogo com a polifonia ainda em voga em Portugal na primeira metade do século, Luís Álvares Pinto explora a *musica ficta*, termo que se refere à prática de alterar as notas e/ou colocar as alterações nas notas desejadas, e não nas claves musicais (Berger, 2004; Koellreutter, 1996). Nesse sentido, vale ainda notar que “o cantor do século XVI se sentia inteiramente à vontade com as regras da *musica ficta* e os modos intrincados da notação proporcional” (Dart, 2002, 172). Assim, percebe-se que, em *Tibis Omnes*, as alterações nas notas resguardam a prática antiga da polifonia renascentista dos séculos XVI e XVII. No exemplo abaixo, percebe-se tal acidente na linha do baixo, com a alteração da nota Dó para Dó Sustenido:

Figura 16 – *Musica Ficta* na linha do baixo em *Tibis Omnes*

Fonte: Pinto (1968).

Dentro da lógica da ambiguidade dos sistemas modal e tonal, nota-se que Pinto percorre determinados caminhos da tonalidade. O texto musical expande-se para a abertura das vozes, incluindo repousos e cadência no conjunto vocal, de modo que a relação entre baixo e soprano enfatiza a presença da tonalidade. Na linha vocal do baixo tem-se a nota Ré, enquanto na linha de soprano encontra-se a nota Fá Sustenido, sendo que ambas se resolvem por grau conjunto, formando o acorde de Sol Maior em primeira inversão (Si, Ré, Sol). Logo, pode-se afirmar que *Tibis Omnes* gradativamente muda o cenário composicional, ressaltando a importância de alguns graus da escala, entre eles, os graus I, IV e V. No exemplo abaixo, observa-se o sentido da seta apontando para Sol Maior:

Figura 17 – Exemplo de técnica tonal na linha do baixo em *Tibis Omnes*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Barítono. The time signature is 3/4. The Soprano part starts with a rest, followed by a half note F# in the first measure, and then a half note G in the second measure. The Alto part starts with a half note A in the first measure, followed by a half note G in the second measure, and then a half note F# in the third measure. The Tenor part starts with a rest, followed by a half note G in the second measure, and then a half note F# in the third measure. The Barítono part starts with a half note D in the first measure, followed by a half note C in the second measure, and then a half note B in the third measure. Red arrows indicate harmonic resolution: one from the Soprano's F# (measure 1) to the Baritone's D (measure 4), and another from the Alto's C# (measure 4) to the Tenor's B (measure 4).

Fonte: Adaptado de Pinto (1968).

Nos compassos derradeiros de *Tibis Omnes*, apresenta-se uma grande cadência final. Tal aspecto impõe um tratamento igualmente conclusivo, no qual as vozes se entrelaçam com finalidade de encerrar o discurso textual e musical. A parte final do texto evidencia, assim, um sistema de conclusão comum no repertório dos motetos do final do século XVII e início do século XVIII, o qual pode ser resumido pela sigla PSR: preparação, suspensão e resolução. Nas linhas internas, o tenor e o contralto, no primeiro e segundo tempo do compasso (marcados por um quadrado vermelho), exercem uma função de preparação e suspensão. Por conseguinte, as vozes externas permanecem sem movimento e proporcionam a conjunção e disjunção das vozes internas. A resolução é adiada novamente pelas linhas internas de contralto e tenor, direcionadas para as notas Ré e Si. A resolução final segue com todas as vozes, direcionando-se para as notas que formam a tonalidade de Dó Maior. A linha do baixo resolve-se como nota de apoio e nota pedal, desenhando a tonalidade de Dó Maior no compasso final, como pode ser visto a seguir:

Figura 18 – Sistema PSR de conclusão nos compassos finais de *Tibis Omnes*

Fonte: Adaptado de Pinto (1968).

Tal análise é estruturada a partir de três perspectivas distintas, permitindo uma compreensão sistêmica e comparativa da transmissão da obra de Luís Álvares Pinto. A primeira levada em consideração é a edição de Diniz (1968), na qual se observa uma marcação introdutória específica no texto musical; a segunda refere-se ao documento mais antigo, doravante denominado “manuscrito”, do qual se destaca a linha de tenor; por fim, apresenta-se a versão proposta por esta investigação, que sintetiza a leitura crítica realizada a partir do cotejo entre as fontes precedentes.

Para a apresentação do *Tibi Omnes*, optamos por uma edição que privilegia a essência polifônica da obra. Considerando o caráter imitativo deste trecho, optou-se pela supressão da introdução instrumental, frequentemente adicionada em edições modernas, buscando aproximar a transcrição da estética original dos motetos sacros e conferir maior clareza às vozes que sustentam o tecido contrapontístico. Dessa forma, o texto musical é apresentado exclusivamente em sua escrita vocal. A análise do motivo exposto inicialmente pela linha do tenor reitera a natureza intrinsecamente polifônica da composição, despojada de elementos acessórios que, sob nossa ótica, não pertencem à estrutura contrapontística original.

Seguem as interfaces discursivas de edição realizada por Jaime Diniz sobre o *Tibis Omnes*, pertencente ao *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, cuja edição apresenta uma introdução de 8 compassos introdutório antes da linha de tenor. Segue a imagem da edição de Jaime Diniz:

Figura 19 – *Tibis Omnes* do *Te Deum Laudamus*, editado pelo padre Jaime Diniz

TIBI OMNES

The musical score is titled "TIBI OMNES". It features five vocal staves: TIPLE, ALTO, TENOR, BASSO, and BASSO C. Below these is a piano accompaniment. A section of the piano introduction is enclosed in a black box. The lyrics "Ti . bi om . nes An . ge . li, om . nes An . ge . li," are written under the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fonte: Pinto (1968).

Na versão curta da pesquisa, como destacado, a opção foi retirar os compassos introdutórios e retirar o baixo-contínuo, por perceber-se que tal obra foi realizada em estilo imitativo e polifônico. Segue a imagem:

Figura 20 – *Tibi Omnes* do *Te Deum Laudamus*, editado pelo Autor

Fonte: O Autor (2026).

Prosseguindo na análise das seções que compõem o *Te Deum Laudamus*, destaca-se o *Sanctus*, trecho que se diferencia pelo seu contraste tonal e pela sua textura isorítmica.¹⁷ Sobre esta seção, Diniz (1969, p. 75) observa tratar-se de “uma repetição do texto que se renova em força e expressão através da roupagem rítmico-melódica ornada em cromatismo”. Para analisar a transmissão deste trecho, apresentam-se a seguir três leituras comparativas: a edição publicada por Diniz em 1968; o manuscrito original depositado nos arquivos; e, por fim, a versão crítica proposta por esta investigação, que oferece uma síntese da estrutura musical do *Sanctus*.

Figura 21 – *Sanctus* do *Te Deum Laudamus*, compassos 12 a 25, editado pelo padre Jaime Diniz

Fonte: Adaptado de Pinto (1968).

Segue agora o *Sanctus* do *Te Deum Laudamus* de Luís Álvares Pinto, conforme editado para esta pesquisa, sem os compassos intermediários como na edição de Diniz.

Figura 22 – *Sanctus* do *Te Deum Laudamus*, editado pelo Autor

Fonte: O Autor (2026).

5 CONCLUSÃO

¹⁷ Textura caracterizada pelo movimento simultâneo das vozes, na qual uma melodia principal é sustentada por vozes de acompanhamento, em oposição à independência melódica da polifonia contrapontística.

O *Te Deum Laudamus*, que significa “A Ti, ó Deus, louvamos”, transcende a sua dimensão litúrgica de hino de ação de graças para consolidar-se como um dos pilares da solenidade na tradição cristã. No século XVIII, o *Te Deum* consolidou-se como um gênero musical por si só. Os compositores luso-brasileiros competiam para escrever as versões mais tecnicamente complexas e grandiosas, pois essas obras eram cartões de visita da competência do mestre de capela diante da autoridade civil e eclesiástica. Como a música estava ligada à liturgia e ao Estado, um *Te Deum* composto por um professor régio ou mestre de capela era um ato político: ele celebrava a ordem, a fé e, indiretamente, a autoridade da Coroa Portuguesa. Ao compor um *Te Deum*, Luís Álvares Pinto estava buscando inscrever-se em uma tradição secular de escrita polifônica, na qual o rigor contrapontístico, discutido anteriormente, era mantido para conferir a dignidade e a solenidade que o texto exigia.

No contexto luso-brasileiro, a sua execução adquiria um notável caráter político-religioso, sendo o cerne de celebrações públicas de grande relevância para o Estado e para a Coroa. Para Luís Álvares Pinto, a composição de um *Te Deum* representava mais do que um exercício devocional, constituía um ato de afirmação técnica e política. Ao assumir este gênero, o compositor inscrevia a sua obra na longa tradição da polifonia clássica, harmonizando a herança do rigor contrapontístico com as exigências de prestígio da administração setecentista e reafirmando o seu papel como músico na estrutura social e eclesiástica da época. Se Luís Álvares Pinto compôs um *Te Deum*, ele estava participando de um dos rituais mais importantes da vida social e religiosa do Brasil colonial, na qual a música era a voz da celebração institucional.

Luís Álvares Pinto, como qualquer figura histórica, deve ser apreendido à luz das contingências do seu próprio tempo e espaço. Contudo, é necessário reconhecer que o processo de editoração e publicação do *Te Deum Laudamus* no século XX não é neutro; ele reflete as demandas, os parâmetros estéticos e as motivações historiográficas do seu próprio momento. A circulação da obra obteve expressiva repercussão na imprensa pernambucana, que não apenas noticiou a publicação, mas conferiu à atuação do padre Jaime Cavalcante Diniz um protagonismo singular. Nesse contexto, a “descoberta” do *Te Deum* foi amplamente difundida pelos periódicos locais como um marco de relevância cultural e histórica, fundamental para a consolidação da memória musical de Pernambuco.

Ao longo de sua trajetória investigativa, Diniz adotou estratégias metodológicas que balizaram a leitura e a interpretação da obra de Luís Álvares Pinto, especialmente no que tange o *Te Deum Laudamus*. Ao ancorar seu discurso em pesquisas *in loco*, o pesquisador não

apenas recuperou a memória de atores locais, mas delineou o que se poderia definir como uma “musicologia da terra”, enraizada na realidade regional do Nordeste brasileiro. Contudo, tal percurso evidencia que a historiografia também se constrói através de suas lacunas: a documentação compilada por Diniz atesta, simultaneamente, a existência de uma intensa atividade musical pregressa e a escassez de registros preservados. Esse paradoxo, centrado na ausência de partituras e materiais musicográficos, confere à obra de Diniz o caráter de um esforço de arqueologia cultural, em que o silêncio dos arquivos é tão revelador quanto os documentos remanescentes.

Os vestígios do passado tornam-se, portanto, fundamentais, uma vez que a análise dos sinais sobreviventes permite recuperar, ainda que parcialmente, as trajetórias desses músicos. Trabalhar com tal documentação exige navegar entre as limitações impostas pela fragmentação e as oportunidades interpretativas que esses remanescentes oferecem. A desinstitucionalização gradual de certas práticas musicais religiosas, ao longo dos séculos, contribuiu para o apagamento sistemático de parte significativa desse patrimônio. Nesse sentido, descrever os espaços de produção musical transcende o mero exercício descritivo, constituindo um esforço deliberado de reconstrução dos contextos sociais, políticos e culturais que moldaram as interações entre indivíduos e instituições.

É nesse sentido que a presente investigação se propôs a uma revisão crítica da recepção historiográfica da obra de Luís Álvares Pinto. Se, no contexto de 1960, o paradigma estabelecido por Diniz tendeu a classificar o *Te Deum Laudamus* sob a égide de um barroquismo à moda brasileira, frequentemente desconsiderando a influência da escola polifônica portuguesa, esta pesquisa buscou oferecer uma perspectiva distinta. Ao analisar os procedimentos técnicos de Luís Álvares Pinto, evidencia-se que sua escrita contrapontística dialoga estreitamente com a tradição das obras sacras de Lisboa, distanciando-se de um rótulo barroco simplista. Consequentemente, o presente estudo reinterpreta a posição estilística do compositor, situando-o não como um autor barroco periférico, mas como um representante do renascimento tardio no Nordeste brasileiro, cujas técnicas de composição evocam a perenidade da polifonia ibérica.

Embora esta pesquisa tenha contribuído para uma compreensão mais crítica e nuançada do trabalho editorial de Jaime Diniz sobre o *Te Deum Laudamus* de Álvares Pinto, é importante reconhecer as limitações que circunscrevem seu alcance. Primeiramente, o acesso aos manuscritos originais consultados por Diniz foi parcialmente restringido, uma vez que alguns documentos se encontram em acervos privados ou em estado de conservação que

inviabiliza consultas frequentes. Além disso, a análise comparativa entre o manuscrito setecentista e a edição de 1968 foi realizada a partir de reproduções fotográficas e transcrições, o que pode ter obscurecido detalhes paleográficos ou características físicas relevantes para uma compreensão mais completa das escolhas editoriais de Diniz. Além disso, a pesquisa concentrou-se primordialmente na análise da partitura e nas notas introdutórias de Diniz, deixando em segundo plano uma investigação mais aprofundada sobre as práticas de performance contemporâneas à edição, bem como sobre a recepção crítica da obra nos contextos de concerto e acadêmico. Finalmente, a extensão temporal da dissertação, focando principalmente nos anos 1960 e 1970, não permitiu uma análise longitudinal de como a edição de Diniz foi apropriada, reinterpretada ou criticada pelas gerações subsequentes de musicólogos e intérpretes da música histórica no Brasil, uma questão que permanece em aberto.

Não obstante estas limitações, espera-se que a presente investigação abra perspectivas promissoras para futuras pesquisas, capazes de se desdobrarem em múltiplas direções. Uma linha de investigação particularmente frutífera seria a realização de um estudo comparativo entre a edição de Diniz (1968) e outras edições modernas do *Te Deum*, caso existam, ou a elaboração de uma nova edição crítica que incorpore metodologias contemporâneas de crítica textual e que dialogue explicitamente com os critérios editoriais de Diniz. Paralelamente, seria valioso investigar de forma sistemática o acervo completo de Jaime Diniz depositado no Instituto Ricardo Brennand, mapeando não apenas as fontes que ele utilizou para a edição do *Te Deum*, mas também os critérios de seleção que o levaram a privilegiar certas obras em detrimento de outras, contribuindo assim para uma historiografia mais completa da musicologia pernambucana. Além disso, estudos que rastreiem a recepção performativa da edição de Diniz, através de análise de programas de concerto, críticas de jornais, gravações fonográficas e depoimentos de maestros e músicos que executaram a obra, forneceriam dados cruciais sobre como a mediação de Diniz moldou a compreensão e a prática musical em torno do *Te Deum* ao longo das décadas.

Por fim, sugere-se que futuras pesquisas ampliem o escopo para além de Luís Álvares Pinto, investigando criticamente outras restaurações e edições realizadas por Diniz e seus contemporâneos, a fim de construir uma teoria mais robusta sobre as práticas editoriais de musicólogos brasileiros do século XX. Tal empreendimento contribuiria não apenas para uma compreensão mais profunda da historiografia musical brasileira, mas também para o desenvolvimento de metodologias críticas aplicáveis a outras áreas da musicologia histórica.

Adicionalmente, seria proveitoso estabelecer diálogos interdisciplinares com a história do livro, a arquivologia e os estudos de memória, a fim de compreender como a materialidade da edição, suas escolhas tipográficas, sua apresentação visual e sua circulação em redes acadêmicas, contribuiu para a construção de narrativas sobre a música colonial. Por último, recomenda-se que pesquisadores brasileiros e internacionais dediquem atenção renovada aos acervos de irmandades religiosas e instituições eclesiásticas, não apenas em Pernambuco, mas em outras regiões do Brasil, como Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, a fim de mapear a extensão real do repertório musical colonial preservado e, consequentemente, reavaliar as narrativas historiográficas que se consolidaram a partir de edições parciais e mediadas como a de Jaime Diniz.

6 REFERÊNCIAS

ARIANO Suassuna defende preservação de arquitetura. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 145, n. 246, 20 out. 1970. Segundo caderno, p. B1.

ASSIS, Guilherme Marchiori. A tentativa de regicídio do Rei D. José I e as consequências nobiliárquicas advindas para a História do Direito do Portugal setecentista. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, Brasil, n. 38, p. 1-32, 2025. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/82623>>. Acesso em: 23 maio. 2026.

BERGER, Karol. **Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the Eighteenth**. New York: Cambridge University Press, 1989.

CAEIRO, Ana Claudia Correia. **A organização e a descrição de documentos musicais aplicada ao Arquivo da Sé de Portalegre**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://share.google/1f3NF3ewJAsEJI5DO>. Acesso em: 29 jun. 2026.

CÂMARA, José Bettencourt da. A música em Portugal na primeira metade do Século XVIII. **Brotéria**, Lisboa, v. 168, p. 165-185, fev. 2009. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2588/1/A%20m%C3%BAfica%20em%20Portugal%20na%20primeira%20metade%20do%20s%C3%A9culo%20XVIII.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2026.

CARPINETTI, João Silvério. **Sebastiao Iose Carvalho e Mello, Secretario de Estado & C. & C / Parodi vultum expressit; Carpinetti Lusitanus delin. et sculp.** 1759. 1 gravura, buril e água-forte. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p.35-76.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. In: I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, 1., 2003, Mariana. **Anais [...]**. Mariana: Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH; Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais; Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 1-31.

CASTAGNA, Paulo; RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. A permanência do solfejo heptacordal de Luís Álvares Pinto (1719-ca. 1789) em duas artes de música pernambucanas do século XIX. In: GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins; RABELO, Thais (ed.). **Histórias das músicas no Brasil: Nordeste**. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 352-406.

CHAUVIN, Jean Pierre. A “expulsão dos jesuítas” como lugar-comum. **Revista de Estudos de Cultura**, São Cristóvão, n. 06, p. 47-64, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002860442.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2026.

COIMBRA, Ana Luísa de Castro *et al.* O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. *In: IX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*, 9., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Intercom, 2007. p. 1-14.

CULLEN, Thomas Lynch. **Música sacra**: subsídios para uma interpretação musical. Brasília: Musimed, 1983.

D'ALVARENGA, João Pedro. **Polifonia portuguesa sacra tardio-quincentista**: estudos de fontes e edição crítica do livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL1P/H-6. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Évora, Évora, 2005. Disponível em: <https://rdpc.uevora.pt/handle/10174/11374>. Acesso em: 29 jun. 2026.

DAMASCENO, Alberto. Notas sobre a reforma Pombalina da Instrução em Portugal e na América portuguesa. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, v. 14, n. 60, p. 342-362. dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640565>. Acesso em: 29 jun. 2026.

DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIAS, Sérgio. A história da música em Pernambuco: uma narrativa ainda por se afirmar. *In: GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins; RABELO, Thais (ed.). Histórias das músicas no Brasil: Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 16-57. (Histórias das Músicas no Brasil).

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Volume I. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Volume II. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Volume III. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Organistas da Bahia, 1750-1850**. Rio de Janeiro, RJ; Salvador, BA: Tempo Brasileiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

DOTTORI, Maurício. **A Música da Igreja de Davide Perez e Niccolò Jommelli**. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. **Pau Brasil**, [s. l.], v. 15, p. 69-78, 1986.

DUPRAT, Régis. A polifonia seiscentista portuguesa em Minas Gerais. **Barroco**, Belo Horizonte, v. 14, p. 41-38, 1989.

DUPRAT, Régis. Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil. **Assis**, [s. l.], n. 4, p. 101-108, 1972.

DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo Colonial**. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

FAGERLANDE, Marcelo. **O baixo contínuo no Brasil: 1751-1851: os tratados em português**. Rio de Janeiro, Letras/Faperj, 2011.

FRANCISCO I. **[Pastoral sobre a extinção dos jesuítas]**. Lisboa, 5 out. 1759. 6 p. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins; RABELO, Thais. Introdução. *In*: GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins; RABELO, Thais (ed.). **Histórias das músicas no Brasil: Nordeste**. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 8-15. (Histórias das Músicas no Brasil).

GOVERNO recebe exemplar de “Te Deum” composto em 1750. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 143, n. 26, 2 fev. 1968. Segundo caderno, p. B10.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 6. ed. Lisboa: Bradiva, 2014.

HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KOELLREUTER, H. J. **Contraponto modal do século XVI** (Palestrina). Brasília: Musimed, 1996.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. *In*: V colóquio internacional de estudos Luso-brasileiros, 5., 1966, Coimbra. **Anais [...]**. Coimbra: [s.n.], 1966.

LIBERMAN, Arnaldo; SCHÖFFER, Daniel. **El Pentagrama secreto**. Barcelona: Gedisa, 1997.

LINS, Ricardo Meira. O legado de Jaime Diniz (1924-1989). **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 193-203, jan./jun. 2011.

LOBO, Duarte. **Audivi vocem de caelo; Pater peccavi**. Coro. Editado por Luís C. F. Henriques. Lisboa: Edições Mpmp, 2012.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Art, 1998.

MARQUES, Wheldson Rodrigues. **Bases documentais para a elaboração de repertórios bibliográficos em musicologia a partir do acervo do Padre Jaime Diniz**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/51855>. Acesso em: 29 jun. 2026.

MARQUES, Wheldson Rodrigues; FERREIRA, Daniela Maria; CASTAGNA, Paulo Augusto. Jaime Diniz e suas atribuições a Luís Álvares Pinto: a construção de uma identidade de protagonismo à luz das práticas musicológicas de seu tempo. *In*: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 28., 2018, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 01-09.

MATOS, Ladson Ferreira de; CÂMARA, Luciana. Luís Álvares Pinto e a formação musical no Brasil na segunda metade do século XVIII. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/1861/1156>. Acesso em: 20 maio 2026.

MAZZA, José. **Dicionário biográfico de músicos portugueses**. Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Extraído da Revista Ocidente. Lisboa: Editorial Império, 1947.

MENDES, Manuel. **[Livro de coro polifônico]**. [S. l.]: [s. n.], [1610?]. 1 livro de coro polifônico (10 pentagramas). Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner: um compêndio**. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NEVES, Arcipio Francisco. **Motetos Quaresmais de Luís Álvares Pinto no acervo colonial pernambucano de Jaime Diniz**, 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, 2014.

OLIVEIRA, Gilson Rodrigues Chacon. **Doutos mestres de summa graça e destreza: um estudo etnomusicológico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII**. 2018. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia/Musicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183288?locale-attribute=en>. Acesso em: 19 jul. 2025.

OLIVEIRA, Katya Beatriz de; RÓNAI, Laura. A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 24, p. 151-166, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000200016>. Acesso em: 20 maio 2026.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. A invenção da tradição e o mito da modernidade: aspectos principais da legislação pombalina sobre o ensino de línguas. In: OLIVEIRA, Luiz Eduardo (Org.). **A legislação pombalina sobre o ensino de línguas: suas implicações na educação brasileira (1757-1827)**. Maceió: Edufal, 2010. p. 13-48.

PARANÁ. **4º Festival de Música de Curitiba/4º Curso Internacional de Música do Paraná**. Programa. Curitiba: Departamento de Cultura do Paraná, 1968. Acervo do Museu Ricardo Brennand (Acervo Padre Jaime Diniz).

PIERO, Iria Aparecida Storer Di. **Ratio Studiorum, Educação e Ciência nos séculos XVI e XVII: Matemática nos colégios e na Vida**. Dissertação (Mestrado em Educação) – UNIMEP, Piracicaba, 2008.

PINTO, Luís Álvares. **Arte de Solfejar**. Recife: 1761. Manuscrito.

PINTO, Luís Álvares. **Diccionario Pueril para o uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções**. Lisboa: Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784. Acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, Fundo Geral Monografias, L. 644//1 P. Disponível em: <http://purl.pt/13916>. Acesso em: 20 maio 2026.

PINTO, Luís Álvares. **Dominus Jesus**. Revisão de Padre Jaime C. Diniz. Recife: Museu Ricardo Brennand, [196-?]. 1 partitura.

PINTO, Luís Álvares. **Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão**. Recife:

1776. Palácio Grão-Pará, Petrópolis. Manuscrito.

PINTO, Luís Álvares. **Te Deum Laudamus a 4 vozes**. Recife: Museu Ricardo Brennand, [176-?]. 1 partitura.

PINTO, Luís Álvares. **Te Deum Laudamus**. 4 vozes mistas e baixo contínuo. Restauração e revisão de Padre Jaime C. Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. **O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII**, 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento armorial. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Marília. Música armorial: da gênese aos ecos. **História UNICAP**, Recife, v. 8, n. 16, p. 244-260, 2021. Disponível em: <<https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/1897>>. 27 fev. 2026.

SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão**: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1975.

SHIGUNOV NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. **Educar**, Curitiba, n. 31, p. 169-189, 2008.

SOUZA, Raquel de. A expulsão dos jesuítas e o inventário da fazenda do Engenho Novo, Rio de Janeiro, 1760. In: 21º ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO: HISTÓRIA, DEMOCRACIA E DIVERSIDADE, 21., 2024, Duque de Caxias. **Anais [...]**. Duque de Caxias: Universidade UNIGRANRIO, 2024. p. 1-11. Disponível em: https://www.encontro2024.rj.anpuh.org/resources/anais/15/anpuh-rjerh2024/1720902251_ARQUIVO_5e7ba2a2f457343cd02d90dca30467e3.pdf. Acesso em: 20 maio 2026.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

TE DEUM. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 143, n. 269, 18 nov. 1967. Segundo caderno, p. B10.

TRILHA, Mário. A italianização da vida musical em Portugal no século XVIII. **Insight Inteligência**, [s. l.], n. 85, p. 87-100, Abr./Jun. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/98286170/A_italianiza%C3%A7%C3%A3o_da_vida_musical_e_m_Portugal_no_s%C3%A9culo_XVIII>. Acesso em: 20 maio 2026.

7 APÊNDICE A – VERSÃO EDITORIAL DA PARTITURA DO *TE DEUM LAUDAMUS* DE LUÍS ÁLVARES PINTO, PROPOSTA PELO AUTOR

A informação de que o conteúdo está disponível como dado de pesquisa em: <https://hdl.handle.net/11449/329775>.