

Luís Álvares Pinto e a formação musical no Brasil na segunda metade do século XVIII¹

Ladson Ferreira de Matos²

Luciana Câmara³

Universidade Federal de Pernambuco | Brasil

Resumo: Este artigo visa discutir alguns aspectos da primeira produção pedagógica conhecida de Luis Álvares Pinto (Recife, 1719-1789). Seu manuscrito intitulado *Arte de Solfejar* (Recife, 1761) foi analisado no contexto da história da educação e da produção de textos teóricos em música em meados do século XVIII. Constatamos que a *Arte de Solfejar* reúne informações valiosas sobre as principais dificuldades enfrentadas por iniciantes na leitura musical e que a preocupação central de Pinto era atender essas dificuldades por meio da simplificação das noções básicas sobre música e de exercícios práticos para aprimorar a execução do estudante. Observamos, também, que o tratado pode ser visto como um elemento de afirmação de Pinto num contexto de incertezas e insegurança institucional.

Palavras-chave: Luís Álvares Pinto, música setecentista brasileira, solfejo francês, educação musical

¹ *Luís Álvares Pinto and the musical education in Brazil in the second half of the 18th century*. Submetido em 01/05/2017. Aprovado em: 18/06/2017.

² Nascido em Recife, Técnico em Música - Teclado pelo Conservatório Pernambucano de Música. Atualmente cursa o Bacharelado em Cravo na UFPE, sob orientação da Prof. Luciana Câmara. E-mail: ladson_matos@hotmail.com

³ Bacharel e mestre em música pela UFRJ, mestre em instrumentos históricos de tecla pela Escola Superior de Música de Freiburg, Alemanha, Doutora em musicologia pela Universidade de Glasgow, Reino Unido. Professora de cravo e baixo contínuo do Departamento de Música da UFPE. E-mail: camara.lu@gmail.com

Abstract: The aim of this paper is to discuss some aspects of Luis Álvares Pinto's (Recife, 1719-1789) earliest known pedagogical work. His manuscript *Arte de Solfejar* (Recife, 1761) is analysed in the context of the history of education. Its relation to other musical treatises from the mid-eighteenth century in Portuguese language is also taken into account. We can affirm that *Arte de Solfejar* offers valuable information about the main difficulties beginners encountered in elementary musical training. Álvares Pinto's main concern was to overcome these difficulties through the simplification of some fundamentals of the Solfège, and through the use of specific exercises for the beginning pupil. The treatise, moreover, may be seen as an element of personal and professional self-assertiveness of Pinto in a context of institutional uncertainty.

Keywords: Luis Álvares Pinto, eighteenth-century Brazilian music, French solmisation, musical education

* * *

Luis Álvares Pinto nasceu em Recife em 1719. Ele era mulato, de origem humilde, filho de Bazílio Álvares Pinto e Euzébia Maria de Oliveira. Juntamente com seus pais, fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, uma confraria religiosa formada por pardos.⁴ Apesar de ser pobre e mestiço Álvares Pinto conseguiu se sobressair ante uma sociedade que valorizava o berço, as riquezas e as influências políticas. Atingiu um importante patamar em sua terra natal, conseguindo ainda seu espaço durante o período que permaneceu em terras lusas, aproximadamente de 1740 a 1760.⁵

Ele estudou latim, retórica, filosofia e música, arte a que se dedicou com maior afínco. Essa formação não era condizente com sua origem humilde e ascendência mestiça. Contudo, com ajuda de seus pais, de companheiros mestiços e da irmandade religiosa de que fazia parte, ele foi para Lisboa dar continuidade a seus estudos musicais. Álvares Pinto estaria, assim, entre os primeiros músicos brasileiros a obter este tipo de instrução na Europa.⁶

Ao chegar a Portugal, teve a oportunidade de estudar com Henrique da Silva Esteves Negrão, renomado organista e compositor da Corte. Após algum tempo, ele se submeteu a uma prova de

⁴ As informações sobre a vida e obra de Álvares Pinto estão em DINIZ (1969:43-100). Ver também OLIVEIRA (2011).

⁵ Não é possível precisar a data de partida de Luis Álvares Pinto a Portugal, nem tampouco a data de seu regresso a Pernambuco (DINIZ, 1969:44-45).

⁶ Diniz menciona, sem citar a fonte, um compositor pernambucano do século XVII que teria ido estudar em Portugal. Trata-se de Francisco Rodrigues Penteado, falecido em São Paulo em 1637. (DINIZ, 1969: 45)

contraponto sendo aprovado com “louvores e mui lisonjeiros”. Foi ainda contratado pela Capela Real em Lisboa para exercer a função de copista e compositor (DINIZ, 1969: 44).

Pode-se afirmar que Luís Álvares Pinto foi mais do que um compositor, ele foi também um educador. Ao longo de sua vida profissional ele escreveu obras com fins pedagógicos. Em 1761, quando foi elaborada a *Arte de Solfejar*, Alvares Pinto já contava com 29 anos de experiência musical e utilizava o manual em suas aulas.⁷ Dele se conhece também o *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão* (1776), que, segundo Alexandre Röhl, se encontra na biblioteca particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, em Petrópolis, Rio de Janeiro (RÖHL, 2013:70). Uma edição moderna do tratado é parte integrante da tese de doutoramento de Alexandre Röhl. A principal diferença entre os dois consiste no maior detalhamento do de 1776.⁸ Em 1784 Álvares Pinto publicou em Lisboa o *Diccionario Pueril Para o Uso dos Meninos ou dos que principião o ABC, e a soletrar*. Segundo Pereira da Costa, este trabalho surgiu para auxiliar Pinto na sua função de professor de primeiras letras (*apud* OILVEIRA, 2011: 33).

As atividades e a produção de Álvares Pinto como educador, principalmente como formador de músicos, são o foco do presente artigo. Como se dava a formação musical em Pernambuco na segunda metade do século XVIII? Em que medida a formação em música estava ligada à formação em primeiras letras? Os tratados de solfejo de Pinto estão inseridos, do ponto de vista técnico, em qual tradição? Qual é a relevância dos tratados do compositor para a educação em sua época?

Os objetivos deste trabalho foram: caracterizar a atividade pedagógica de Luís Álvares Pinto, analisar a *Arte de solfejar* do ponto de vista técnico e avaliar o impacto da sua produção na segunda metade do século XVIII.

A metodologia adotada envolveu a revisão de literatura sobre educação no Brasil no século XVIII, sobre educação musical no mesmo período e sobre música brasileira setecentista. Foi feita, também, uma análise da *Arte de solfejar*, especificamente dos exemplos musicais e das recomendações feitas aos mestres pelo autor na seção “Observações” do tratado. O objetivo da análise foi identificar as questões pedagógicas e as ferramentas de ensino presentes na *Arte*, avaliando-as dentro de um parâmetro histórico. Isso nos permitiu entender a *Arte* no contexto da tradição musical da época e na dinâmica da formação musical de então.

Discutiremos, primeiramente, os aspectos históricos mais relevantes da educação geral e musical à época da elaboração da *Arte*. Em seguida comentaremos a produção teórica em música no Brasil

⁷ Um exemplar do tratado encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, em um “manuscrito encadernado com outras obras teóricas de outros autores”. (DINIZ, 1977:15) O musicólogo Jaime Diniz editou a obra e a publicou em 1977. A edição de Diniz contém um estudo preliminar sobre a obra, trazendo à tona informações importantes em relação ao passado musical brasileiro, principalmente Pernambucano do século XVIII.

⁸ Neste trabalho vamos nos referir ao método de 1761 como *Arte* e ao método de 1776 como *Muzico*. Para uma comparação do conteúdo dos dois tratados ver BINDER e CASTAGNA (1998:14-17) e RÖHL (2013 e 2016). Os tratados serão objeto de discussão mais adiante neste estudo.

colônia e como se inserem neste contexto os tratados de Luís Álvares Pinto. Por fim analisaremos a *Arte de solfejar* e apresentaremos as conclusões.

Aspectos da educação geral em Pernambuco em meados do século XVIII

As reformas pombalinas e os conflitos em Pernambuco

O período analisado aqui coincide com um evento de grande importância para a história da educação. Em 1750, quando subiu ao trono D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, foi nomeado ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e Gente de Guerra. Pombal implementou um grande conjunto de reformas para o fortalecimento econômico, político e cultural de Portugal, conhecidas como Reformas Pombalinas. No âmbito da instrução, um marco importante foi a publicação, em 28 de junho de 1759, do *Alvará régio*, que proibia as práticas educacionais jesuíticas dentro do Reino e do Ultramar. A reforma teve como objetivo principal a secularização da educação no Reino e em seus domínios, abolindo a hegemonia da Companhia de Jesus (que estava praticamente no monopólio da formação desde 1540) e de religiosos em geral, substituindo seus métodos por uma nova dinâmica racionalista. A intenção era transformar a educação num instrumento que atendesse às necessidades do Estado português.⁹

O início da execução da reforma educacional é especialmente conturbado no Recife.¹⁰ Há documentação relativamente extensa, já amplamente discutida na literatura especializada, que demonstra a forte rejeição com que os professores régios – apontados pelo monarca e enviados de Portugal para as colônias – e o novo método de ensino foram recebidos. A Pernambuco foram enviados, já em 1760, dois professores régios: Manoel da Silva (ou Sylva) Coelho¹¹ e Manuel de Mello e Castro.¹² A população local, no entanto, bem como autoridades eclesiásticas e membros da administração da capitania, davam abertamente preferência aos mestres da terra¹³ e ao método que vinha sendo usado quando os jesuítas ainda eram os responsáveis por boa parte da educação oferecida.¹⁴ Medidas concretas para impedir que os estudantes seguissem assistindo as aulas de seus

⁹ As mudanças na educação no contexto das reformas do Marquês de Pombal são discutidas de maneira detalhada em ANDRADE (1978). Ver também SILVA (2007) e CUNHA (2009). Para uma visão mais geral do ponto de vista histórico ver NISKIER (1989:56-72).

¹⁰ Ver ANDRADE (1978:47-90), e SILVA (2007:62-80).

¹¹ Segundo CUNHA (2009), não se sabe ao certo de qual processo de seleção Manoel da Silva Coelho participou para se tornar professor régio.

¹² Nos documentos a que SILVA (2007) teve acesso, não aparece o nome de Manuel de Mello e Castro. Há apenas a indicação de que Manoel da Silva Coelho veio com um companheiro para Pernambuco.

¹³ A expressão “da terra” é usada nos documentos da época para designar indivíduos nascidos ou já estabelecidos na colônia, em oposição àqueles enviados ou recém chegados da corte. Usa-se, também, para alimentos e outros bens de consumo.

¹⁴ O Bispo da capitania de Pernambuco, D. Francisco Xavier Aranha, pode ser considerado um dos grandes responsáveis pela não aceitação do novo método, pois defendeu abertamente a educação nos moldes religiosos praticados até então, se contrapondo, assim, ao processo de laicização do ensino na capitania. Ver CUNHA (2009:100).

antigos mestres e passassem a frequentar as classes dos professores régios foram tomadas, muitas vezes em vão. Os alunos, obrigados a se matricular nas turmas dos dois professores enviados pela coroa, simplesmente não iam. Professores da terra, inicialmente autorizados a dar aulas para preencher o vazio deixado pela expulsão dos jesuítas, eram descredenciados. Seguiam, no entanto, exercendo sua influência junto aos alunos e parte das autoridades locais com o fim de manter sua antiga posição. Ao fim, os dois professores régios enviados à capitania não conseguiram se impor. Manoel da Silva Coelho chegou a ser preso e, uma vez em liberdade, não voltou a lecionar no Recife.

A crise era, portanto, grave à época em que Luís Álvares Pinto provavelmente retomou suas atividades artísticas e pedagógicas no Recife. Os jesuítas haviam sido expulsos, os professores da terra estavam impedidos e os professores régios não eram aceitos. A formação foi praticamente interrompida nos primeiros anos da reforma educacional em Pernambuco.

O ensino de música

O ensino de música se dava frequentemente nos mesmos espaços que o de primeiras letras. Seminários, igrejas matriz e catedrais eram locais onde usualmente se podia receber uma formação musical juntamente com a formação geral. Outra opção era tornar-se discípulo de um mestre de música independente. A institucionalização do ensino de música no Brasil se dá apenas em 1841 com a criação do Conservatório do Rio de Janeiro (BINDER; CASTAGNA, 1998: 17-18).

Muitas vezes os mestres de música eram também professores de outras disciplinas. Na documentação sobre docentes da capitania de Pernambuco que prestaram exame para mestres régios à época da implementação da Reforma Pombalina há menção a outros três mestres músicos que lecionavam ou pretendiam lecionar primeiras letras além de música. Um é o padre Antônio das Virgens que, embora tivesse sido reprovado no exame para professor de gramática em 1760, “requerera, em Santo Antônio do Recife, a 17 de outubro de 1762, ‘licença para ensinar a Gramatica aos estudantes que juntamente aprendem a solfa’” (ANDRADE, 1978: 81). Seu requerimento foi aceito, decisão que foi, depois, anulada (ANDRADE, 1978: 81). Outro é o também padre Antônio da Silva Alcântara, mestre de capela da Sé de Olinda. Ele prestou exame juntamente com o pe. Antônio das Virgens e não foi aprovado. Considerou-se, em sua avaliação, que acumular os cargos de mestre de capela e professor de gramática seria excessivamente demandante. O terceiro, igualmente reprovado no mesmo concurso, é Pedro Correia Cardozo.¹⁵

¹⁵ Segundo a documentação levantada RÖHL (2014), os três candidatos já ensinavam primeiras letras a seus alunos de música antes de prestar o exame.

Para estes professores de solfa a reforma representou uma perda considerável de rendimentos e de prestígio. No caso do pe. Antônio das Virgens, mesmo os alunos de música lhe foram retirados (ANDRADE, 1978: 78). Os primeiros anos da reforma trouxeram, portanto, instabilidade e incertezas aos professores de solfa que também lecionavam outras disciplinas no Recife.

A atividade pedagógica de Luís Álvares Pinto

É regularmente repetido na literatura sobre Luís Álvares Pinto que ele manteve uma escola de música e primeiras letras no Recife.¹⁶ Infelizmente não é possível precisar quando ele teria iniciado esta escola. Mesmo a data de seu retorno ao Recife é desconhecida.¹⁷ A *Arte de solfejar* é datada de 1761. Diniz defende que Luis Álvares Pinto já estava lecionando no Recife antes de escrever sua *Arte* e que, portanto, a escreveu nesta cidade (DINIZ, 1977: 13; DINIZ, 1969: 45-46). Isso significa que ele estaria no Recife e lecionando por ocasião da implementação da reforma. Röhl, baseando-se numa nota biográfica escrita no século XIX por J. Lopes Netto e constante do manuscrito do *Muzico*, considera a possibilidade de que Pinto tenha retornado a Pernambuco com o objetivo de se tornar professor régio de primeiras letras em fins de 1759 ou início de 1760 (RÖHL, 2013: 71-72).

Conforme foi dito acima, os primeiros professores régios foram enviados de Portugal a Recife em 1760. É interessante notar a ausência de qualquer menção a Luís Álvares Pinto na literatura sobre a crise educacional em Pernambuco nesse período. Se, de fato, ele já lecionava música em Recife antes de escrever a *Arte*, como sugere Diniz, e ele voltou a Pernambuco interessado em assumir também o ensino de primeiras letras, como sugere Röhl, seria de se esperar que seu nome fosse mencionado no desenrolar da crise.

Deve-se considerar, também, que a associação entre o ensino de música e primeiras letras era recorrente, algo que chama ainda mais atenção para a falta de referências a Luís Álvares Pinto. Se, de fato, ele retornou ao Recife por volta de 1659/60, sua atuação como educador teria sido tão discreta que ele teria ficado à margem das disputas. Pode-se supor que sua escola de primeiras letras e música teria sido aberta apenas após o restabelecimento da ordem no contexto educacional de Pernambuco. Isso parece ter sido possível apenas depois do alvará de 1772.¹⁸

¹⁶ DINIZ (1969: 46-47) baseia-se em Antônio Joaquim de Mello e Euclides Fonseca.

¹⁷ Ver nota 2, p. 2 acima.

¹⁸ Segundo SILVA(2007: 81), o período entre 1759 e 1772 ainda carece de estudos que precisem os processos de adequação às novas normas.

A produção de Luís Álvares Pinto no contexto da tratadística europeia e brasileira.

Quando olhamos para a produção musical brasileira no século XVIII consideramos, logicamente, a tradição europeia na qual ela está inserida. As obras musicais portuguesas podem ser consideradas o início da história musical brasileira dentro da tradição ocidental e as obras musicais brasileiras, a partir da segunda metade do século XVIII, como expansão da cultura lusitana fora da Europa (CASTAGNA, 1995: 64-65). Isso tem sido observado pela musicologia desde a década de 80 do século XX. A partir daí estudiosos da música colonial brasileira deixam de estudá-la como um fenômeno puramente autóctone e passam a buscar informações na cultura musical europeia para entender questões da música antiga brasileira (CASTAGNA, 1995: 67). O caminho inverso – isto é, a percepção de que a música brasileira poderia fornecer informações indispensáveis para o maior entendimento da música portuguesa e europeia – também se dá.¹⁹

Fica claro, assim, que o entendimento da teoria musical brasileira passa necessariamente pelo estudo da teoria musical lusitana. Vale ressaltar que a produção teórica portuguesa não é a única base para a atividade musical brasileira. Tratados musicais de outros centros, como Alemanha, França e Itália, entraram no Brasil via Portugal e ajudaram a compor o pensamento musical daqui. Por isso, também se deve atentar no que acontecia em relação à produção teórica fora da Península Ibérica (BINDER; CASTAGNA, 1998: 199).

Cabe rever brevemente a situação da produção em teoria musical em Portugal. No início do século XVII, a música nas terras lusitanas mantinha características do século anterior, diferentemente do que acontecia em outras partes da Europa como, por exemplo, na Itália. Fagerlande afirma: “Em relação à teoria musical há uma situação de estagnação, no qual constata-se que tanto as regras do contraponto como o sistema dos oito modos gregorianos são transmitidos quase identicamente de tratado a tratado. Ainda assim há obras teóricas de valor indiscutível” (FAGERLANDE, 2011: 34).

Entre 1580 e 1640 Portugal estava vivendo um período chamado de “domínio filipino”, durante o qual esteve sob a dinastia dos Habsburgo da Espanha. Isso levou Portugal a um conservadorismo cultural, deixando-o externo às transformações ocorridas nas demais partes da Europa, situação esta que se prolongou até o início do século XVIII. Somente com Portugal se afirmando como um reino independente é que surgiram condições apropriadas para um novo florescimento musical, tendo como modelo o barroco italiano (DIAS, 2012: 29-30).

¹⁹ José Maria Neves, em seu trabalho *A música brasileira setecentista vista através de manuscritos pertencentes a arquivos portugueses* (1985) dá a conhecer a existência de obras coloniais brasileiras em Portugal. Dentre elas há um exemplo significativo para o presente trabalho: a obra *Escola de Canto de Órgão* (1759) do padre baiano Caetano de Mello Jesus. Um apêndice desta obra, intitulado *Discurso Apologético*, foi publicado pelo musicólogo português José Augusto Alegria em 1985. É o primeiro exemplo da compreensão, por parte dos musicólogos portugueses, de que a produção musical do Brasil colônia pode contribuir para o estudo da música europeia. Ver CASTAGNA (1995: 6, 12).

Olhando especificamente para a tradição luso-brasileira, podemos distinguir dois tipos de tratados no período compreendido entre os séculos XVI e XIX: os puramente teóricos, que são quase inexistentes, e os de instrução prática. Os do primeiro tipo, que seriam os tratados propriamente ditos, têm caráter especulativo: seu objeto é a natureza da música, seus elementos constitutivos do ponto de vista conceitual, histórico e matemático, por exemplo. Os do segundo tipo, maioria na produção discutida aqui, são textos voltados basicamente para a instrução prática dos músicos: dedicam-se ao ensino de “solfa” aos moços do coro e cantores das instituições musicais (FREITAS, 2010: 46).

Binder e Castagna fizeram um estudo levantando cerca de 190 obras teóricas produzidas no Brasil e em Portugal entre 1530 e 1850. Em relação aos tratados brasileiros é importante observar que até 1808 era proibida a impressão na América Portuguesa. No Brasil iniciou-se a impressão de obras teórico-musicais apenas após a independência, sendo a primeira de 1823, *A arte da muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio*, atribuída a Francisco Manuel da Silva. No que diz respeito ao período colonial brasileiro, os autores descrevem nove títulos, incluindo textos perdidos (BINDER; CASTAGNA, 1998: 1-3).

Dentre os nove tratados citados por Binder e Castagna estão incluídos: uma obra de Caetano de Melo de Jesus, a *Escola de Canto de Orgão* (Lisboa, 1759-1760), e as duas obras de Luís Álvares Pinto mencionadas acima, *Arte de Solfejar* (Recife, 1761) e *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão* (1776).

No contexto deste estudo cabe uma menção à *Escola de canto de orgão* devido, entre outros motivos, à sua proximidade histórica com a *Arte* de Luis Álvares Pinto. Trata-se de uma das primeiras obras brasileiras no campo da teoria musical; é o maior tratado de música americano do período colonial e um dos maiores já escritos em língua portuguesa (BINDER; CASTAGNA, 1998: 8). Essa obra não tem comparação a nenhuma outra escrita no período no que diz respeito à produção teórico-musical em Portugal e no Brasil, devido à sua grande dimensão e ao grande aparato bibliográfico que nela há. Trata-se de um tratado teórico, no sentido pleno da palavra. É de se notar o amplo conhecimento do Padre Melo de Jesus em relação ao que estava publicado sobre teoria musical na Europa. Foi escrita num período de prosperidade econômica, social e política na capitania geral da Bahia. Se, por um lado, ela demonstra o grau de erudição a que um músico nascido e educado na colônia poderia chegar, por outro ela enriquece nossa compreensão da tradição na qual os músicos da colônia e da corte eram educados (FREITAS, 2010). O tratado é constituído de duas partes, *Da Musica Theorica ou Methodo Doutrinal, Parte I*, e *Numeral ou Arithmetica— Da Theorica dos Intervalos, Parte II*. No “Prologo ao Leytor” ele expressa o desejo de, futuramente, escrever as Partes III e IV do tratado, que seriam dedicadas, respectivamente, ao método para o ensino do solfejo e ao estudo do contraponto e da composição (FREITAS, 2010: 47-48). Além de fazer uma ampla revisão da bibliografia existente

sobre música, o Pe. Melo de Jesus mostra conhecimento sobre o sistema heptacordal, também conhecido como solfejo francês. O tratadista reconhece as vantagens do solfejo francês em relação ao método da solmização. No entanto, ele não o recomenda por razões extramusicais de caráter dogmático, teológico e estético (FREITAS, 2010: 47-48).²⁰ Retornaremos à questão dos diferentes métodos de solfejo adiante.

Em relação às obras musicais de Luis Álvares Pinto, não há um consenso quanto ao número de tratados teórico-práticos deixados pelo compositor pernambucano. DINIZ (1969: 65), em seu estudo sobre Pinto, soma às duas obras mencionadas por Antônio Joaquim de Mello (*Arte Pequena para se aprender música* e *Arte grande de solfejar*), uma terceira, a *Arte de solfejar* (1761). Há ainda o *Muzico e Moderno Systema para solfejar* (1776), desconhecido à época do estudo de Diniz. Para BINDER e CASTAGNA (1998: 9), não há dúvidas de que a *Arte Pequena* e a *Arte grande* mencionadas por Mello equivalham respectivamente à *Arte de Solfejar* (editada por Jaime Diniz em 1977) e ao *Muzico e Moderno Systema para solfejar*. RÖHL (2013: 69-71) é mais cauteloso ao admitir a mesma possibilidade.

Características gerais dos tratados de Luís Álvares Pinto

A *Arte* contém três partes: 1. Proêmio; 2. Preceitos; 3. Observações. No proêmio o autor introduz seu método, apresentando suas principais inovações, que são também suas principais vantagens: a simplicidade em relação ao método tradicional das mutanças e a consequente rapidez do aprendizado. Ele afirma que não são necessárias mutanças, deduções e propriedades²¹ e que no lugar das sete vozes dos franceses ele usa nove: ut, re, mi, fá, sol, la, ni para as notas naturais, si para os sustenidos e bi para os bemóis “fora da ordem” (DINIZ, 1977: 28).

Vale observar que tanto Pinto quanto o pe. Melo de Jesus foram educados no sistema tradicional, com três Propriedades, sete Deduções e o número de Mutanças necessário para abarcar a extensão completa do que se está cantando. As Deduções e as possíveis Mutanças tinham que ser memorizadas e eram aplicadas ao canto no momento da leitura.

Álvares Pinto afirma que testou seu método com alunos sem experiência musical e que estes, em menos de doze lições, solfejaram com desenvoltura. Estes alunos, segundo o autor, não foram introduzidos no estudo de intervalos nem de compassos. Pinto completa que sua *Arte* não ensina

²⁰ O manuscrito das partes I e II do tratado foi enviado a Lisboa para impressão em 1760.

²¹ Dedução é a sequência das seis vozes do hexacorde: ut-re-mi-fa-sol-la. Dentro do *Gammaut* há sete deduções, uma para cada Signo que inicia com UT. Já Propriedade se refere ao estado do semitom do hexacorde que, dependendo da dedução, pode ser *naturalis*, *durum* ou *molle*. A Mutança se dá quando, no decorrer do solfejo, se passa de uma dedução a outra de forma a manter corretamente a relação intervalar. Para uma descrição detalhada em português da teoria do hexacorde e da solmização ver DOMINGOS (2012: 67-95).

compassos ou intervalos com brevidade “porque sem o continuado exercício do ouvido é impossibilíssimo conseguir-se” (DINIZ, 1977: 27).

Os Preceitos apresentam os elementos básicos do solfejo de forma concisa e esquemática. São dezessete tópicos que cobrem desde o número de linhas e espaços da pauta musical até o conceito de síncope, passando por figuras, pausas, compassos e as sílabas do solfejo. Como o próprio autor enfatiza no Proêmio, a formulação é breve e simples para facilitar o entendimento e a memorização dos preceitos.

As observações destinam-se aos mestres, não estando, no entanto, vedadas a alunos que saibam ler. Nelas Luis Álvares Pinto discorre em mais detalhes sobre os conceitos apresentados nos Preceitos. De especial interesse são as observações sobre a técnica de solfejo em si. Principiando pela explicação sobre a “cantoria natural” (sem acidentes, Observação 9^a), o autor enfatiza que é necessário mostrar ao aluno a posição da nota dó na linha ou espaço para cada clave nas diversas posições. Isso elimina a necessidade de mutanças em cantos deste tipo. O uso das sílabas SI e BI, bem como os dois tipos de mutança que Pinto utiliza, são explicados na observação sobre a cantoria acidental (DINIZ, 1977: 42-43). Basicamente canta-se SI em todo sustenido que não venha no lugar da voz Fá e canta-se BI em todo bemol que não venha no lugar da voz NI. A mutança se dá quando o sustenido vem no lugar da voz Fá – quando se passa a cantar NI – e quando o bemol vem no lugar da voz NI – quando se passa a cantar FA.

O *Muzico* contém dez partes distintas: 1. Rezumo da Arte; 2. Dedicatória à Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos; 3. Carta ao Leitor; 4. Proêmio; 5. Preceitos; 6. Observações; 7. 25 Lições de Solfejo; 8. 5 Divertimentos harmônicos; 9. Estampas; 10. Índice (RÖHL, 2013: 74).

Röhl demonstra que o tratado de 1776 é uma versão revista e ampliada do de 1761 (RÖHL, 2013: 74-83). Vários trechos são copiados de forma quase literal. Nos dois Pinto lança mão do formato “Proêmio – Preceitos – Observações”, com a mesma função no que diz respeito à exposição do conteúdo do método. No *Muzico*, Pinto resume os preceitos a doze. Estes, no entanto, englobam os dezessete apresentados na *Arte*. É de se notar que no *Muzico* o tratadista inclui fontes do século XVIII (ao contrário do que se passa na *Arte*, que só contém fontes anteriores, a mais recente do final do século XVII) e se preocupa em citá-las textualmente (RÖHL, 2016: 232).

O método de solfejo em si é o mesmo nos dois tratados, com uma pequena diferença no nome das vozes. No *Muzico* a sétima nota natural chama-se SI e não NI, como na *Arte*. A voz NI passa a ser usada para a nota com sustenido fora de ordem. Já a nota com bemol fora de ordem segue se chamando BI.

Há uma diferença importante, a nosso ver, na distribuição do conteúdo do método de 1776 em relação ao de 1761. No *Muzico*, Luis Álvares Pinto acrescenta um preceito, o nono, intitulado “Da

Mutança” (RÖHL, 2013: 76). Apesar da ênfase na necessidade do abandono da mutança, algo defendido por Pinto como um elemento de modernidade do seu método desde a *Arte*, o autor reconhece claramente, numa das seções daquela que provavelmente é a versão final do tratado, que a técnica da mutança é parte do seu método. Pinto, assim, não apenas dá um formato mais claro ao método, mas também fornece aos mestres um ponto de apoio na tradição à qual estão habituados.

É visível a importância das obras de L. A. Pinto no desenvolvimento da teoria musical brasileira, visto que ele foi um dos primeiros a tratar, utilizar e defender a prática do sistema de solfejo “frânces”, para substituir a tradição do estudo do solfejo por solmização (RÖHL, 2013: 87). As pesquisas ora em andamento irão fornecer ainda mais elementos para uma avaliação aprofundada da contribuição do compositor pernambucano neste particular.

Análise de aspectos didáticos da Arte.

A *Arte* é uma obra para iniciantes. Segundo Pinto, sua formulação breve e direta destina-se, antes de tudo, a facilitar a memorização e o aprendizado. A ênfase na facilidade do método refere-se também a seu manejo das mutanças. Essa facilidade, no entanto, não resulta num método superficial. Tudo que é exposto é explicado.

Uma primeira observação interessante no que diz respeito à didática de Pinto é sua afirmação de que testou o método com alunos sem experiência com música e que estes em menos de doze lições aprenderam a solfejar. Infelizmente não há como saber que tipo de linhas melódicas esses alunos chegaram a cantar sem dificuldade. Nas Observações o autor dá apenas três curtos exemplos de linhas melódicas para explicar o uso das vozes NI, SI e BI.



Fig. 1 – Exemplos das Observações 11 (dois primeiros) e 12 (último), (DINIZ, 1977: 44-45).

Tomando por base esses exemplos pode-se supor que os solfejos realizados pelos alunos se limitavam a demonstrar e exercitar a sequência de vozes (ut, re, mi, fá, sol, lá, ni) e as duas

circunstâncias nas quais havia mutança. As linhas melódicas estão escritas majoritariamente em graus conjuntos, com alguns poucos saltos de terça maior e menor e de quarta justa. A extensão se limita a uma oitava. Isso aparentemente era o suficiente no âmbito de um manual simplificado como a *Arte*. Vale ressaltar que, segundo Pinto, esses alunos não haviam aprendido ainda intervalo ou compasso. O foco do aprendizado do iniciante parece ter sido o domínio do nome das vozes da solmização, com sua correta entonação, e a identificação das situações de mutança. O demais era abordado, provavelmente, na própria prática da cantoria: o estudo aprofundado dos intervalos e do compasso depende de um treino auditivo muito mais demorado.

A partir do momento em que Pinto reduz o número de mutanças a dois ele reduz também o volume de informação a ser dominado pelo iniciante, visto que o foco da iniciação é o conhecimento das vozes da solmização e a aplicação correta da mutança. O ponto chave da mutança, no entanto, permanece: segue sendo necessário o uso de uma sequência fixa de intervalos para o correto posicionamento do semitom no heptacorde.

Ainda em relação ao nível dos solfejos realizados pelos iniciantes, pode-se supor que estes eram escritos sem compasso. Ao explicar a cantoria acidental, Pinto recomenda: “4. Estando o principiante bem certo neste uso de Mutanças e afinação delas (que é o principal), passe-o o Mestre à execução dos Compassos” (DINIZ, 1977: 45).

Os preceitos e observações sobre compasso e intervalo nos dão uma ideia das principais dificuldades do iniciante no contexto da educação musical no terceiro quarto do século XVIII, bem como dos mecanismos para superá-las. Na observação sobre os intervalos, nosso tratadista argumenta que estes não podem ser explicados teoricamente: “quem deve explicar é o Mestre, e o instrumento de tecla, como o Monocórdio²², o Cravo, o Órgão, etc.” (DINIZ, 1977: 41). Intervalos eram demonstrados ao teclado e, provavelmente, entoados com o instrumento. Ainda assim Pinto se preocupa em exemplificar cada um dos intervalos, ascendente e descendentemente, na pauta musical.

²² Monocórdio ou manicórdio eram as designações usuais para clavicórdio em textos setecentistas em português.

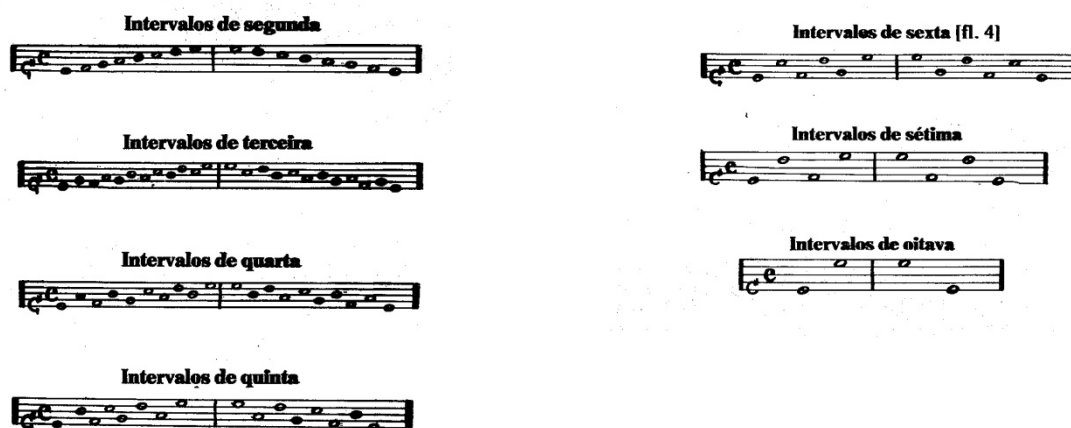


Fig. 2 – Exemplos do Preceito 8 (DINIZ, 1977:32 e 34).

A demonstração dos intervalos na pauta serve também de ferramenta para o exercício da entonação:

9. O Mestre pelos intervalos que estão na Arte poderá ir exercitando aos discípulos, passando-lhes outros por Mínimas, Semínimas, etc. Eu os não pus de toda a sorte de Figuras, porque em alguns discípulos achei ser excusados. E se se encontrarem alguns que antecipem a sua percepção, passe-os adiante (DINIZ, 1977: 42).

E completa que as mesmas sequências podem ser usadas como exercício de leitura:

10. Não será pouco útil, se lhes fôr introduzindo esta Clave nas outras Linhas, e mostrando-lhes o Ut de cada uma [...] Alguns solfejos fiz destes curiosos; quem quiser usar deles pode procurá-los, que muitos os tem manuscritos. (DINIZ, 1977: 42).

A menção de que as sequências de intervalos apresentadas nos preceitos podem ser usadas para exercitar a leitura e o solfejo reforça a ideia de que os solfejos iniciais eram escritos sem compasso. Chama também atenção a afirmação de que solfejos de sua autoria circulavam em manuscrito. É algo recorrente na produção musical dos séculos XVII e XVIII que obras e materiais didáticos de compositores fossem disponibilizados em manuscrito apenas e que o compositor não tivesse controle sobre sua circulação. Vale questionar por que Luís Álvares Pinto não se interessou em compilar alguns destes exemplos, ou mesmo escrever outros, para a *Arte*. Pode-se supor que ele tenha escrito a *Arte* num espaço muito curto de tempo, para suprir uma necessidade imediata. Pelo tom de sua afirmação devemos considerar também a possibilidade de que o círculo musical fosse tão pequeno que os solfejos mencionados pelo tratadista eram de muito fácil acesso.

Sobre o compasso, Pinto utiliza o “quaternário ordinário” como base para os demais. Ele explica as relações matemáticas que estão por trás das frações e figuras rítmicas, mas enfatiza que “[t]odo o Compasso tem dois movimentos, um no chão e outro no ar” (DINIZ, 1977: 31). Nas Observações ele pondera que o movimento do chão é o mais seguro e fácil de perceber e que o do ar é mais difícil para iniciantes. E recomenda: “O Mestre tenha cuidado de exercitar ao Discípulo em fazer o Compasso igualmente antes de cantar, para que lhe custe menos, quando cantar, a perceber o movimento superior que é o mais difícil.” Pinto não descreve como seriam esses exercícios, o que sugere que a prática usual de transmissão e treinamento da execução do compasso era eficiente.

A principal dificuldade, portanto, está na divisão igual do tempo, especialmente no movimento para cima. Pinto, dando por referência “todos os Autores, **nullo discrepante**”, unifica a ideia de compasso no movimento de tesis e arsis. No entanto, essa unificação não simplifica a vida do iniciante, especialmente nos compassos em três. A dificuldade transparece na prática de regentes de coro de dar duas partes no ar nos ternários, prática essa condenada por Pinto. O compasso, reitera no ponto 7 da 14ª Observação, tem duas partes, no ar bate-se apenas uma (DINIZ, 1977: 46).

O problema da subdivisão em três surge novamente na execução dos compassos compostos ou de sesquiáltera.

4. Os que cantam ou tocam os Compassos de Sexquiáltera tardando na primeira Figura, erram [...]. O Mestre ensine ao principiante a executar sem embaraço o Compasso 3/8, e depois a exemplificar com este o de Sexquiáltera, porque deste modo um se utiliza, e o outro se mortifica menos (DINIZ, 1977: 48).

Aqui transparece a confusão que o iniciante tendia a fazer na subdivisão do tempo. Tardar na primeira figura gera uma subdivisão em dois, não em três. Pinto sugere contornar essa confusão usando o compasso de 3/8 como ponto de partida. A segurança na execução do ternário seria a base para a precisão nos compassos compostos.

Em suas breves orientações sobre o ensino do compasso Pinto procura dar algumas ferramentas que facilitem a compreensão e, principalmente, a justeza da execução do ritmo. São perceptíveis aqui as dificuldades na manutenção de um ritmo ao mesmo tempo preciso e musical por parte dos iniciantes. Em suas observações Pinto deixa claro que já desde a iniciação à leitura musical esse problema pode e deve ser atacado por meio da analogia entre compassos mais simples de realizar e aqueles mais complexos.

Através do formato da *Arte* e das recomendações de Luís Álvares Pinto podemos entender como um músico interessado na agilização do aprendizado e aberto às inovações de seu tempo procurava resolver as dificuldades recorrentes na iniciação em música em seu círculo de atuação. Isso é muito claro em sua adaptação do solfejo heptacórdico. Aqui Pinto busca suprir aquilo que ele vê como

a principal dificuldade da iniciação: entender e memorizar as deduções e as situações de mutança. Há aqui uma rede de permanência e re-significação: permanecem a solmização e a mutança, re-significadas na medida em que há, declaradamente, um afastamento da tradição aretina. “3. O Mestre ao Discípulo mostre sete lugares (dando-lhe solfejos por eles) em que se acha o Ut de C-ut [...]. E sabendo estes lugares de Ut, está vencida a dificuldade das Mutanças, porque nenhuma necessidade há de a fazer do Modo Arentino” (DINIZ, 1977: 42).

Cabe observar, também, que Pinto vai além dos rudimentos sobre compasso quando dá aos mestres dicas de como fazer o discípulo entender e executar com precisão o pulso em três e os compassos compostos. A mera exposição das relações matemáticas implícitas na notação não é suficiente. Isso porque a execução musical da métrica e do ritmo esbarra nas limitações da representação gráfica de compasso e ritmo. A ênfase de Pinto para que se atente para o movimento em dois nos compassos em três é um reflexo dessa limitação. O movimento em dois torna a execução mais fluida; no entanto, dificulta a compreensão e percepção do iniciante. Ciente dessa dificuldade, Pinto procura unir os conceitos básicos de notação aos princípios básicos de fluidez rítmica.

Nos pontos destacados acima transparecem a experiência de Luís Álvares Pinto como educador. A *Arte* é o primeiro documento a sintetizar essa experiência, que foi adquirida, pelo menos em parte, fora de Pernambuco, no período que o compositor atuou em Lisboa.

Levantamos a possibilidade de que a *Arte* tenha sido elaborada num curto espaço de tempo, para suprir uma necessidade imediata. Isso devido não apenas à extensão do tratado, mas também à superficialidade nas citações de outros autores e à não inclusão de exercícios de solfejo que, segundo o próprio tratadista, circulavam em manuscrito. Além disso, a *Arte* foi escrita num período de crise institucional grave, como vimos na seção sobre educação. Pode-se considerar que Luís Álvares Pinto sentiu necessidade de registrar sua prática a fim de garantir sua autoria e a originalidade de seu método. O manual de 1761 documentaria, portanto, um movimento de afirmação do mestre de música Luís Álvares Pinto num contexto duplamente adverso: o de reinserção profissional em um momento de crise educacional.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFPE/CNPq, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, A.A.B. de. *A reforma pombalina dos estudos secundários no Brasil*. São Paulo: Saraiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- BINDER, F.P. & CASTAGNA, P. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. In: SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, I, 1997, Curitiba. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, 1998, pp. 198–217.
- CASTAGNA, P. Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, pp.64–79, 1995.
- CUNHA, E.C.G. da. *O professor régio, o bispo e o ouvidor: distintos olhares sobre a educação em Recife (1759-1772)*. Dissertação (Mestrado). UFRPE, Recife, 2009.
- DIAS, G.A. *Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- DINIZ, J.C. *Luiz Álvares Pinto: Arte de Solfejar*. Jaime C. Diniz, ed. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1977.
- DINIZ, J.C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.
- DOMINGOS, N. *Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FAGERLANDE M. *O baixo-contínuo no Brasil - 1751-1851 - Os tratados em português*. Rio de Janeiro: 7letras/FAPERJ, 2011.
- FREITAS, M.P. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) - Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico musical em língua portuguesa. *Revista Brasileira de Música*, v. 23/2, p.p.45 a 72, 2010.
- NISKIER, A. *Educação Brasileira : 500 anos de história, 1500-2000*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- OLIVEIRA, C.M.S. Música e primeiras letras no Recife colonial: Luís Álvares Pinto, mulato, músico e professor régio. *Clío - Revista de Pesquisa Histórica*, 29, pp.27–43, 2011.
- RÖHL, A.C. de O. Os autos do concurso para Mestre Régio de Antônio da Silva Alcântara, Mestre de Capela da Se de Olinda. In CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIV, 2014, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPPOM, p. 1-10, 2014.
- RÖHL, A.C. de O. Os métodos de solfejo de Luis Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de Solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar. In A MÚSICA NO ESPAÇO LUSO-BRASILEIRO: UM PANORAMA HISTÓRICO, 2013, Lisboa. *Atas do congresso internacional*. Lisboa: Cesem, FCSH, UNL, 2013, pp. 67–89.
- RÖHL, A.C. de O. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a formação musical luso-brasileira do século XVIII*. Tese (Doutorado). UNESP, São Paulo, 2016.
- SILVA, A.M.P. da. *Processos de construção das práticas de escolarização em Pernambuco, em fins do século XVIII e primeira metade do século XIX*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.