

## A arte e o ofício de Luis Alves Pinto: uma trajetória de cores e tons mestiços da música entre Pernambuco e Portugal(1719-1789)<sup>1</sup>

### The art and trade of the Luís Alves Pinto: a trajectory of mixed colors and tones in the music produced between Pernambuco and Portugal(1719-1789)

José Neilton Pereira \*

Suely Creusa Cordeiro de Almeida \*\*

A biografia de Luís Alves Pinto, músico pernambucano setecentista, é exemplar para compreendermos como se dava a formação e qual o percurso de inserção social de alguns indivíduos mestiços que se destacaram através da arte musical, haja vista o importante papel desempenhado pela música na sociabilidade colonial como um todo, e ainda, como fórmula de sobreviver em um tempo onde o trabalho com as mãos era execrável. A trajetória de Luís Alves Pinto permite demonstrar a configuração das diversas atividades inerentes à produção da arte na sociedade colonial, como campo fértil às estratégias de sobrevivência, não só do indivíduo, mas também da sua família, ou mesmo dos pares de cor. Da mesma forma, permite explicar como as habilidades, manifestadas individualmente, converteram-se em vias de mobilidade econômica, sobretudo porque estavam associadas às mudanças políticas vividas no Império luso-americano na segunda metade do século XVIII. Sua história também permite visualizar como os mestiços, gente “sem qualidade”, participaram, de forma protagonista, da produção

---

<sup>1</sup> A investigação contou com apoio financeiro do CNPq.

\* Mestre em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

\*\* Professora da Graduação e da Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: sue.almeida@uol.com.br

musical, possibilitando a introdução de elementos musicais não europeus, contribuindo para a riqueza e para o hibridismo da música colonial no que se refere ao ritmo, ao simbolismo, às metodologias, aos instrumentos etc.

Indivíduos como Luis Alves Pinto estão inseridos no processo de colonização portuguesa, experiência em que a constituição da trama social se deu em ambientes fluidos nos quais as pessoas iam e vinham através das rotas que cruzaram mares e continentes. Todos estavam de passagem: homens, artefatos, culturas. Esse mundo móvel permitiu conhecer uma imensa variedade de tipos físicos e fomentou novas necessidades. Esses seres humanos e seus ofícios encontraram-se, estabeleceram relações e criaram outras formas completamente novas de trabalhar e de viver.

A historiografia brasileira já se debruçou sobre o tema da mestiçagem e muito da produção atual tenta esclarecer como foi viver em uma sociedade híbrida. Estudos sobre irmandades de cor, artes e ofícios, festas e a condição dos pardos foram produzidos sobre várias regiões do Brasil, assim, Pernambuco também não podia deixar de querer esclarecer um tema de tanta importância para a compreensão da vida cotidiana colonial.<sup>2</sup>

Tendo em vista que o saber musical era aferidor de lugar de legitimidade e de enunciação, o do mestre de capela, a trajetória de Luís Alves Pinto, compreendida entre 1719 e 1789, exemplifica como a arte musical possibilitou aos negros, índios e mulatos, em um contexto laico mercantil, diversos e graduais níveis de liberdade, graus distintos da tão sonhada projeção nas sociedades escravistas urbanas coloniais, sobretudo no Recife, dada a relação político-comercial e os intercâmbios culturais que a conjuntura possibilitava através de redes que articulavam duas margens do Atlântico, circuito cuidadosamente construído, como exemplifica a trajetória do biografado.

Em termos sociais, seu percurso esclarece os caminhos do aprendizado e da carreira na arte musical entre o Brasil e

---

<sup>2</sup> Para citar apenas alguns títulos, alertando-se que existe uma vasta produção sobre Minas Gerais, Rio de Janeiro, inclusive em dissertações e teses que ainda não foram publicadas: ALENCASTRO, Luis F. "Geopolítica da Mestiçagem", *Novos Estudos CEBRAP*, nº 11, São Paulo, jan., 1985. BOXER, Charles. *Relações raciais no Império colonial português (1415-1825)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

Portugal; revela como uma vigorosa rede de relações foi construída por alguns artífices das baixas camadas da população recense num período ainda isento de ideais abolicionistas.<sup>3</sup> Isso porque, mesmo sendo apenas mais um entre tantos outros mulatos que militavam contra os obstáculos advindos do sistema de dominação colonial, teve Luís Alves Pinto no talento para o ofício da música um diferencial e uma grande ferramenta para a conquista de mobilidade. Seus dotes individuais e as chances profissionais se apresentaram desde tenra idade e principiaram no fato de a música ser um ofício cuja inserção era irrestrita. Na abrangência e nas fronteiras pouco definidas das expressões musicais, fossem sacras, militares ou profanas; na ambiguidade de transitar nas franjas entre o saber técnico e o erudito;<sup>4</sup> na forma intrínseca e transversal com que a música estava associada aos diversos universos culturais, foi criado um espaço para atuação, o que enfeixou artífice e contratantes. Tudo isso conectado ao interesse dos reis portugueses pela música no final do seiscentos adentrando ao setecentos, na disponibilidade de investir no fato de tal instância cultural se constituir em objeto de consumo das diversas camadas sociais, dando azo a um corporativismo que acabou defendendo um determinado grupo de artífices de cor em nome da sobrevivência.

Não se pode ignorar que, em determinados contextos da época colonial, o exercício da atividade musical abriu caminho para as contribuições da gente não europeia, assim como para a formação e ou fortalecimento dos laços de identidade grupal e cultural. Esse foi o universo de ações em que se circunscreve a trajetória de Luís Alves Pinto.

A própria integração da música às demais instâncias de produção artística era produto tanto da integração das várias expressões, no conjunto artístico, quanto da ostensiva interação social que havia entre os agentes executores no âmbito da dinâmica produtiva. Isso, evidentemente, fortalecia o teor de subjetividade da produção e permitia o uso dos métodos nela

---

<sup>3</sup> Os ideais abolicionistas surgiram na Europa no cerne do pensamento iluminista, tendo por primeiro bastião a abolição escravista na Dinamarca (1792). Cf. FARO, Luis Pereira Ferreira de. **Direito internacional público**. Rio de Janeiro: Haddad, 1960, p. 193.

<sup>4</sup> Ou seja: a fronteira entre o “defeito mecânico” e a atividade enobrecedora. Já que enquanto campo de atuação, podia abranger desde a confecção e o concerto de instrumento até a maestria e o ensino da arte e dos afazeres acadêmicos.

empregados em prol da ressignificação, simbólica e morfológica, convertendo-a em elemento do pensar, fazer e vivenciar as artes no Recife colonial. O caso de Luís Alves Pinto é exemplo, porque a música erudita setecentista era campo privilegiado da sociabilidade, pertencia ao campo das “Belas Artes”, como pintura, escultura, douradura, canto, regência, cerâmica, e azulejaria.<sup>5</sup> Isso significa dizer que o ofício de músico possuía poder de enobrecimento individual e permitia que indivíduos e pequenos grupos tivessem permissão para frequentar círculos privilegiados da sociedade colonial.

Esse processo insercivo nos leva a perceber como, ao granjear na conjuntura setecentista, espaços de gradual e relativa liberdade por atuar nas artes e ofícios mecânicos, indivíduos talentosos, mas desfavorecidos pela cor, dentro de uma ordem escravista, buscavam meios para romper com a lógica social e hierárquica neles instituída. Tal se deu com Luís Alves Pinto, razão pela qual, havendo ele alcançado renome e fama, logrou também superar paulatinamente as adversidades que lhe eram previamente impostas pela *impureza de sangue* e pela pseudo-inferioridade intelectual. Para isso, porém, a receita era tão eficaz quanto consensual: interagir mútua e corporativamente com a cultura localmente produzida, campo, aliás, marcado por toda sorte de embates típicos do universo colonial e onde tais demandas eram expressas simbolicamente. Ademais, o artifice contava com a permissividade das próprias estruturas administrativas do Antigo Regime, já que os trabalhos e eventos culturais que eram a marca da sociedade colonial, “espetacular e espetaculosa”, não raro contavam com envolvimento dos administradores, fazendo mesmo parte da receita de uma boa gestão política. É nesse sentido que se podem desenvolver múltiplas ponderações, não apenas no intuito de simplesmente biografá-lo – tarefa já cumprida por outros autores –, mas de exemplificar a dinâmica de barganhas e a circularidade cultural que envolvia o trabalho da produção musical.

Francisco Pereira da Costa, historiador pernambucano oitocentista, descreveu-o como um artifice, indivíduo de origem humilde, natural “[...] da Freguesia da Boa Vista da cidade do

---

<sup>5</sup> Ver: Leite *apud* Egydio Colombo Filho. Sobre os objetos barrocos. In: PERCIVAL Tirapelli. **Barroco, Memória Viva: Arte Sacra Colonial**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 150.

Recife [...], que teria nascido [...] pelos anos de 1719 [...], filho natural de [...] pais pardos o senhor [...] Brasília Alves Pinto e sua mulher Euzébia Maria de Oliveira [...]”<sup>6</sup>. Se há também uma relação de parentesco ou um já rompido laço escravista com frei Antonio Alves Pinto,<sup>7</sup> primeiro ministro da mesa regedora e um dos fundadores da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, não se sabe, nem caberiam aqui maiores desdobramentos no intento de reforçar essa hipótese.

Em termos concretos, no entanto, sabe-se que os pais de Luís Alves Pinto, mesmo sendo pobres, não o desamparam à mercê da sorte. Ao contrário, estando ligados às atividades do comércio local e gozando de vínculos pessoais com mercadores do Recife, utilizaram-se dessas relações e da visão perspicaz que o ar cosmopolita do burgo portuário pernambucano despertava, do acesso às informações ali chegadas, do contato com ideias e tendências circulantes naquela praça comercial para, desde cedo, apostar no grande interesse do filho pelos estudos. Como resultado do empenho paternal, do labor comercial e dos contatos daí oriundos, lhes adveio o dinheiro para um distinto investimento educacional que se somou a tantas outras facilitações no princípio da trajetória funcional do jovem mestiço.

Sempre vigoroso no latim e na retórica, apresentou muito precocemente inclinações para a música erudita, “em cuja arte, se lhe administravam os prenúncios de um gênio luminoso”.<sup>8</sup> Talento que certamente nutriu grande orgulho em seus pais, não obstante a situação pernambucana, de polo da produção musical setecentista. Talento, aliás, que era muito valioso, no que tange à sua própria sorte na difícil luta pela vida e pela sobrevivência numa sociedade escravocrata. Tamanho ímpeto também não passou despercebido à sociedade local, como registrou a narrativa de Pereira da Costa, ao dizer que, ainda na

---

<sup>6</sup> Deixou uma obra vasta, constituindo-se leitura indispensável para esclarecer questões locais. Muito da documentação consultada pelo historiador nos arquivos pernambucanos foi destruída. Muitas vezes, suas compilações tornam-se as únicas referências. COSTA, F. A. Pereira da. **Dicionário Bibliográfico de Pernambucanos Célebres**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1982, p. 617.

<sup>7</sup> JABOATÃO, (Frei) Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos frades Menores da Província de Pernambuco**. Livro I. Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980, p. 463-464.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 617.

juventude, “[...] terminados seus estudos, alguns amigos solícitos no aproveitamento de seu talento, prestaram-se a facilitar--lhe os meios de estudar em Portugal”.<sup>9</sup> Isso ocorreu em 1740, ano em que respondia pelo comando da capitania Henrique Luís Pereira Freire de Andrada, que a governou entre 1737 e 1746, sob forte motivação construtiva e grande estímulo à produção cultural,<sup>10</sup> seguindo a orientação administrativa metropolitana. De fato, Portugal vivia nessa época os anos dourados da produção aurífera brasileira, recuperando-se de uma longa crise que houvera, inclusive, feito migrar para suas possessões ultramarinas os melhores artesãos da metrópole. Reinava então D. João V [1689-1750], chamado “*O Magnânimo*” ou “*Rei-Sol português*”, período em que Portugal converteu-se em entreposto comercial e florescente centro da cultura barroca europeia,<sup>11</sup> graças ao mecenato real.

Como se vê, o fluxo migratório naquela época foi um processo pendular, pois com tanta ênfase na formação intelectual e artística dos nacionais, a pátria portuguesa havia se tornando deveras convidativa ao fluxo de aventureiros, artistas estrangeiros, dotados de pronunciadas habilidades. Com a postura anfitriã de Sua Majestade, migrar para a corte portuguesa tornou-se sinônimo de *tentar a sorte*, e nessa busca se lançaram egressos de vários centros econômicos, como Inglaterra, França, Alemanha etc. Mas também houve espaço para colonos brasileiros, peritos nas artes musicais, como foi o caso de Luís Alves Pinto. Trilhava, com isso, o caminho inverso de muitos artífices lusitanos que, em tempos de crise, ou levados pelo sonho de enriquecimento rápido nas minas, vieram *tentar a sorte* na colônia, para depois regressar para a metrópole.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> Foi no governo de Henrique Luís Pereira Freire de Andrada que se construiu a Ponte da Boa Vista, no lugar da ruída ponte construída por Nassau, tendo como diferencial as sessenta e seis lojinhas laterais alugadas com o propósito de arrecadar finanças para a manutenção das obras públicas. Ver: GALVÃO, Sebastião de Vasconcelos. **Dicionário Corográfico, Histórico e Estatístico de Pernambuco**. Vol. 3, Recife: CEPE, 2006, p. 36.

<sup>11</sup> Foi no reinado de D. João V que a Santa Sé atribuiu a Lisboa a dignidade de Patriarcado, a par de Roma e de Veneza, tornando-se, assim, o arcebispo lisboeta D. Tomás de Almeida um dos três patriarcas do Ocidente, o que corroborava para o fortalecimento, em Portugal, da cultura barroca, originária da Itália. Cf. Portugal - **Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**. V. III, Lisboa: 1904, p. 1048-1050.

Sua viagem à corte estava firmada em ideais de vida: formação intelectual, introdução no mercado de trabalho. Almejava, portanto, a fixação geográfica, senão permanente, porém prolongada na citada corte, o que significa dizer que envolvia todo um conjunto de articulações, referências e vínculos sociais que permitissem a Luís Alves Pinto o mínimo de estabilidade no reino para articular os canais adequados de aprendizado. É mais do que provável que tinha a intenção primeira de estudar Direito na Universidade de Coimbra.<sup>12</sup> Logo, deve ser reconhecida a proeza dessa viagem, pois permite enfatizar a importância das ações sub-reptícias de micro-política grupal que a viabilizaram, as práticas clientelares corriqueiras, ocultas. De modo que a ida de Luís Alves Pinto à corte parece sim – até mesmo em virtude da já mencionada condição favorável de Portugal – um evento precursor e indiciário de um rico leque de possibilidades abertas, conjunturalmente, aos indivíduos dotados do talento musical, fossem eles de quaisquer matizes cromáticos. É o que se depreende do caso do recifense Manoel de Almeida Botelho, outro pardo que seguiu em 1749, nove anos depois, o mesmo rumo ou, ainda, do igualmente pardo recifense Domingos de Sá e Silva, capitão de artilharia que viajou para o Reino por volta de 1751, por motivo de estudo. A semelhança dessa viagem com as demais reside no fato de Domingos de Sá e Silva ter sido ajudado pelo tio, o pernambucano e possivelmente mulato, Manoel Gonçalves de Azevedo, assistente em Lisboa, que contribuiu para sua formação em música e advocacia na ilustre Universidade de Coimbra, destino dos filhos da gente abastada da possessão ultramarina na América. Domingos estudou ainda no colégio dos Jesuítas da mesma cidade, alcançando, como aluno, respeito de mestre músico,<sup>13</sup> tal como já havia ocorrido com Luís Alves Pinto.

A radicação desses músicos pardos no reino configura-se como um fator importante, pois denota o nível de abertura do campo artístico às camadas subalternas e à *gente de cor*; disso resulta uma série de fatores que caracterizavam o fazer musical setecentista: o patamar econômico dos agentes envolvidos;

---

<sup>12</sup> CASTAGNA, Paulo. **A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial**. São Paulo: Instituto de Arte de UNESP. p. 17

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 384-385.

o papel do esforço estratégico individual ou grupal na formação profissional; os vínculos, as conexões e os interesses dos sujeitos sociais implicitamente atuantes no empreendimento das mencionadas viagens, além dos propósitos que as motivaram. No que tange especificamente à viagem de Luís Alves Pinto, sua permanência na corte parece reafirmar a estreita relação entre as técnicas musicais e as oportunidades mercantis nos entrepostos ultramarinos. Da mesma forma, dão à vista o mutualismo e as práticas identitárias que vigoravam na operacionalidade da produção cultural. A correlação desses aspectos, portanto, parece capaz de explicar a origem dos recursos com que, do entreposto comercial recifense, os tais *amigos solícitos*, aparentemente indivíduos dotados de relativo poder financeiro, estreito vínculo com a produção cultural e visível laço grupal, custearam a ida e o aprendizado do mulato em solo metropolitano; onde “[...] estudou a arte da composição ou *contraponto*<sup>14</sup>, ponto alto da música barroca, do que fez solene exame, com aprovação e louvores mui lisonjeiros [...]”<sup>15</sup> dos mestres e do público lisboeta. Sua destreza precoce, somada aos demais casos, são indícios fortes do alto nível da produção musical no Recife e do grande potencial artístico local, representado sobretudo pelos desprovidos da “sorte” de possuir tez branca.

Diferentemente para um europeu vindo para centros comerciais como Recife, Rio de Janeiro, Salvador e demais áreas coloniais, do que para um mestiço, a questão da cor colocava-se como o obstáculo, esse, o primeiro a ser vencido por Luís Alves Pinto no ambiente metropolitano. E foi justamente esse fator o elemento mais instigante à sua contínua e crescente busca por superação individual artística, entenda-se, já que vivera e estudara na corte em humildes condições, e não eram desconsideráveis as cifras de suas estadas na capital do reino, sendo essa, talvez, uma das razões do desamparo em que o deixaram os mecenas recifenses, haja vista a paralisação dos envios financeiros. Cite-se ainda a construção das Igrejas de São José do Ribamar e de Nossa Senhora do Livramento e sedes das

---

<sup>14</sup> “A técnica de combinar linhas musicais [...]. Trata-se duma relação dupla, em que elementos verticais e horizontais são simultaneamente contrastantes e independentes.” Ver: ISAAC, Alan e MARTIN, Elizabeth (org) **Dicionário de Música**. São Paulo: Zahar, 1984, p. 87.

<sup>15</sup> COSTA, op. cit., p. 617.

confrarias de mesmos nomes, empreendimentos para onde devem ter sido canalizadas as generosas finanças da gente mestiça, artifices e trabalhadores do comércio miúdo recifenses, no fim da primeira metade do XVIII. Diante da supressão dos recursos oriundos da colônia, Luís Alves Pinto passou a exercer a profissão de músico.<sup>16</sup>

No embarque para a metrópole, além da autorização alfandegária, passaporte etc, conduzia na bagagem as boas e necessárias recomendações coloniais, os nomes e endereços de contatos específicos mais imediatos e adequados a seu amparo no reino. Nomes como o de Henrique Esteves da Silva Negrão,<sup>17</sup> formado em Direito pela Universidade de Coimbra, e que, na qualidade de hábil contrapontista, atuava à época como organista da catedral de Lisboa. Ao acolhê-lo, mestre Negrão, como era conhecido, não apenas recebeu dos amigos colonos a missão de apresentá-lo à corte e conduzi-lo perante ela, mas mostrava-se inserido numa forte e ampla conexão de importantes pessoas, numa rede formada por indivíduos que, mesmo distanciados pelos oceanos, eram movidos pelo mesmo interesse de enriquecimento pessoal e unidos em torno de um sentimento comum de ajuda mútua, uma rede clientelar de dimensões ultramarinas, constituída em torno das Belas Artes e dos ofícios mecânicos de maneira geral.

Como se pode inferir, a ênfase nos meios que viabilizaram a ida de Luís Alves Pinto à corte e sua permanência nela e que foi uma das bases de sua sobrevivência e formação, fazem perceber a existência de uma rede mestiça de solidariedade identitária, cuja atuação a seu favor deveu-se, provavelmente, à Irmandade de Nossa Senhora do Livramento. Dessa maneira, o referido apoio consistia no propiciamento dos meios necessários para que músicos pobres galgassem espaços de enobrecimento e depois – numa condição social mais robusta – se valessem das brechas e vias de inserção social para voltar-se a ajudar seus irmãos de cor.

---

<sup>16</sup> COSTA, 1982. p. 617.

<sup>17</sup> Cf. DINIZ, Jaime C. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife: UFRPE, 1969, p. 44. MACHADO E FRANÇA, Herlânder Alves. **Dicionário de história de Portugal ilustrado**. Lisboa: Formar, v. 2, 1982, p. 9; VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os músicos portugueses: biographia-bibliographia**. Lisboa: Imprensa portuguesa, v. 2, 1870, p. 09.

Estratégia em face da qual as inclinações artísticas do mulato se colocaram como fator de peso, levando-o rapidamente a estar cotado entre os mais prósperos artifices de sua época no Império Ultramarino Português. Sabemos que nessa fase foi professor de música das filhas do Secretário do Estado de Portugal Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro. Assim, pode-se vislumbrar que a luta pela valorização mestiça era uma espécie de refluxo de todo esse processo insertivo, que se materializava com a produção de uma cultura laica, mestiça e mais afinada com as aspirações dessas gentes *sem qualidade*, e simbolicamente representativa dessa categoria. Uma luta quase silenciosa, sub-reptícia mesmo, realizada com paciência, ao longo das décadas, resultando em muito esforço pessoal, mas penetrante, que minava e transformava os alicerces da ordem estabelecida. Assim, ao chegar ao reino, e valendo-se das redes de auxílio, foi logo admitido na capela real e ali tirava cópias, compunha, ensinava e era benquisto, respeitado por sua habilidade profissional e suas maneiras e educadas.<sup>18</sup>

Concluídas as etapas de formação e passadas mais de duas décadas e três reinados na corte, o já erudito mulato Luís Alves Pinto havia se inserido num meio ainda mais seletivo de músicos, os professores régios, quando “[...] foi admitido a ensinar em algumas casas da primeira nobreza do país”.<sup>19</sup> Foi agraciado tanto com o louvor dos grandes mestres e amigos músicos portugueses, quanto com o reconhecimento de uma clientela nobre, do que lhe adveio relevante projeção econômica, acalentada nos mais íntimos sonhos dos membros das classes subalternas, ávidas de riquezas, liberdade, experiências de poder sedentas de reconhecimento social.

Com sua chegada ao cargo de professor régio, encerrava, com êxito, a missão do mestre Negrão, a quem tinha se equiparado o mulato recifense, tendo para si abertos os caminhos das distintas e mais nobres casas de Lisboa. De maneira que os resultados alcançados foram muito além da mera sobrevivência financeira, vendo-se em poucos anos em relativo conforto.

<sup>18</sup> COSTA, op. cit., p. 617. Foi nomeado Mestre de Capela Real, por Martinho de Melo e Castro. CASTAGNA, op. cit., p. 17

<sup>19</sup> Ibidem, p.617

“E assim permaneceu algum tempo em Lisboa *sem ser pesado a ninguém*, conseguindo até formar um pequeno pecúlio para regressar a Pernambuco”.<sup>20</sup> Findada sua estada na corte, quando de seu regresso à colônia, mais que a cor pesava a sua competência perante os pares músicos e toda a crítica lisboeta.

Mas é necessário atentar para a grande contradição que suscita seu regresso ao Recife no princípio da segunda metade do setecentos, chegando mesmo a ser um enigma o fato de que, tendo ele alcançado notoriedade e uma vida aparentemente produtiva e sossegada na metrópole, intentasse regressar à velha vila colonial, deixando para trás todo o renome e o gozo efetivo de uma vida palaciana e nobiliárquica, sempre tão almejada de todos no Brasil, dos pardos mais ainda, para enfrentar o arraigado preconceito e as demais dificuldades, inclusive econômicas, pois seria necessário recomeçar na sociedade americana. Um fator especulado pelos que já o biografaram foram seus sentimentos. Nominalmente, a saudade dos seus: dos velhos pais mulatos e dos co-irmãos mestiços e amigos, da velha e convidativa terra portuária, atenta sempre às novidades que ancoravam junto com as embarcações da frota mercantil anual. Que fatores seriam mais óbvios? Certamente essa subjetividade contribuiu para seu regresso, não se pode negar, mas talvez, de forma conjunta, pois é fato que os sentimentos têm seu próprio lugar na hierarquia dos fatores implicadores das ações humanas, e por vezes se faziam calar ante a busca por sobrevivência. Sem qualquer crítica ao lirismo, não parece ter sido esse o caso. Até mesmo pelo fato de que, muito certamente, teriam tais sensações pesado mais fortemente ao tempo da já citada escassez de recursos financeiros, quando a vida na capital da metrópole tornara-se deveras árdua, levando-o a buscar sobrevivência e custeio dos estudos no próprio exercício do difícil e concorrido ofício musical. Nesse sentido, parece ter pesado mais fortemente a própria crise política, econômica e cultural portuguesa do período pós-terremoto de 1755, quando Lisboa se encontrava arrasada, a redução dos investimentos em frugalidades e, conseqüentemente, a contenção de gastos com a música. Esses sim devem ter sido fatores que influenciaram sua decisão de retornar à colônia.

---

<sup>20</sup> Ibidem.

Mas regressando à sede pernambucana, aos 33 anos, casado com Ana Maria da Costa, encontrou um ambiente ainda mais propício ao exercício e ao ensino do ofício musical do que nos tempos de sua partida, razão pela qual logo abriu uma escola de música e de primeiras letras, ensinando com suas duas filhas, ele no primeiro e elas no segundo andar do sobrado, último da Rua Estreita do Rosário, lado norte, caminhando de nascente a poente.<sup>21</sup>

Quanto a seu filho caçula, o tenente Basílio Alves Pinto, não se sabe se seguiu no ramo da música, tal qual o fizera no ofício da milícia<sup>22</sup>. É provável, já que de fato muitas famílias mestiças destacadas nas artes no século XVIII pernambucano estavam envolvidas e unidas em torno do exercício pleno de atividades artísticas. Se trilhou o caminho do pai, herdou sua clientela e, em parte, o prestígio que tinha amealhado. Mesmo as mulheres seguiam o exemplo dos representantes masculinos, sobretudo nos grupos de cor subalternos, talvez pelo fato de não terem a *pureza de sangue* e precisarem viver dos trabalhos manuais e artísticos, o que comprova como o chamado *defeito mecânico* foi, na verdade, um caminho que permitiu a essas mulheres atuar e projetar-se funcionalmente e com muita competência na sociedade setecentista colonial. A título de exemplo, é possível citar Tereza, Lucindra, Verônica e Luciana Sepúlveda, filhas do pintor olindense Antonio de Sepúlveda e irmãs do também pintor e músico João de Deus Sepúlveda. Elas eram naturais de Olinda e foram reconhecidas por sua excelência na pintura. “[...] Sabiam riscar, copiar, debuxar e pintar [...]” com tal singularidade que seus trabalhos eram procurados e disputados, dando-se a eles grande destaque na sociedade do setecentos em Pernambuco.<sup>23</sup>

Assim também como foi afirmado das duas filhas de Luís Alves Pinto que eram musicistas. Elas nasceram em Portugal e transferiram-se para o Brasil em 1760, fizeram parte da Irmandade de Santa Cecília, irmandade dos músicos, Irmandade de Nossa Senhora do Guadalupe de Olinda, e foram mestras como

<sup>21</sup> COSTA, op. cit., 1982, pp. 617-618. DINIZ, op. cit., p. 85

<sup>22</sup> Ver AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 234, D.15836; AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 251, D.16813.

<sup>23</sup> COUTO, Domingos Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Recife: Fundação de cultural da cidade do Recife, 1981, p. 441.

seu pai, tendo com ele próprio seu aprendizado. Foram também suas auxiliares, quando do retorno de Luís Alves Pinto ao Recife, onde pai e filhas passaram a viver de sua arte. Além do acompanhamento musical dos cerimoniais religiosos nas igrejas do Recife, eventos civis e cívicos, lecionavam particularmente aulas de música e primeiras letras em sua casa, num sobrado sito à Rua Estreita do Rosário, vizinho à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, irmandade de pretos, no atual Bairro de Santo Antonio. Como já foi citado, ele ensinava no primeiro andar, provavelmente a um público masculino, e elas no segundo, para um público feminino, o que revela como na sede pernambucana, começava a se esboçar um “mercado de trabalho” para as mulheres de uma camada média, composta por mulheres de todos os matizes somáticos, face ao qual a música e a pintura se revelaram atividades capazes de garantir a sobrevivência e mesmo a notoriedade desse grupo feminino. Além de mestra, sua filha Edvigis Fortunata de Oliveira Álvares Pinto foi escritã da Irmandade de Nossa Senhora do Guadalupe de Olinda em 1781, instituição da qual participava juntamente com seu pai.<sup>24</sup>

Com essa parceria, voltava Luís Alves Pinto a exercer, agora na colônia, o cargo de professor régio, beneficiado pelas oportunidades advindas da substituição dos educadores jesuítas, ocorrida pela intervenção pombalina, cujas ações curiosamente tinham ceifado suas oportunidades em Portugal. Beneficiava-se e beneficiava o Recife, que, mais do que nunca, tinha um mestre destacado na arte da composição e do contraponto, conhecedor que era dos padrões, tendências e métodos em voga tanto na metrópole quanto nas demais cortes da Europa. Novamente o ofício da música o dignificava e o reinseria na sociedade, ainda que fosse mestiço.<sup>25</sup>

Curioso, porém, é perceber que o princípio dessa reinserção, suas aulas, fosse ocorrer justamente na rua em que estava situada a mais importante confraria de negros de Pernambuco, a do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife. Ali, onde havia uma solidariedade constante entre os pares,

---

<sup>24</sup> CASTAGNA, op. cit., p.13

<sup>25</sup> Foi também Martinho de Melo e Castro que o favoreceu com a criação de uma cadeira de primeiras letras na Boa Vista. Ibid. p.17

onde as *ladainhas*.<sup>26</sup> diariamente ambientavam as celebrações e rituais pomposos e africanizados,<sup>27</sup> onde as fugas não raro representavam uma *fuga*<sup>28</sup> simbólica aos dogmas religiosos e aos padrões musicais tridentinos, onde o elevado som dos tambores, o timbre dos cantos e as vozes d'África acomodavam-se ao dos instrumentos eruditos, onde o ritmo frenético e vibrante, por vezes sensual, das danças naturais e “gentílicas” e outros *lícitos divertimentos* coloriam com mestiços matizes a religiosidade naquele Pernambuco, onde o fazer cultural do cotidiano sempre transitava entre a permissividade da concessão e a contestação repressora, onde os padrões e referenciais desembarcados das naus mercantes eram tão rapidamente assimilados, como costumeiramente relidos.<sup>29</sup> Essa vizinhança já representava uma grande demanda em termos de efetivo para aprendizado musical, em clientela para atuações funcionais nos eventos e celebrações que se configuravam como situações propícias às reelaborações simbólicas e rítmicas da própria produção musical.

Vale a pena lembrar que antes do regresso de Luís Alves Pinto, a dinâmica olindense no âmbito das artes musicais era mais intensa que a do Recife, pois a cidade aristocrática podia contar com o jesuíta Manoel Rabelo Pereyra<sup>30</sup> e com João de Lima<sup>31</sup>, aos quais se deveu o elevado nível do exercício e do ensino da música barroca na capitania,<sup>32</sup> vantagem que se alargou ainda mais quando da fundação da Irmandade de Santa Cecília em Olinda, confraria de músicos, e de uma fábrica de instrumentos que contava com diversos especialistas na afinação e no concerto.<sup>33</sup>

<sup>26</sup> Forma ampliada de oração que consiste em uma série de versos suplicantes, seguindo a cada um uma resposta fixa. (Ver: Alan Isaac e Elizabeth Martin (org), op. cit., 1984, p. 215.

<sup>27</sup> COUTO, op. cit., 1981, p. 158.

<sup>28</sup> Forma de escrita musical contrapontista e disciplinada. Cf. *Ibid.* p. 137

<sup>29</sup> GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>30</sup> COUTO, op. cit., 1981, p. 374.

<sup>31</sup> Natural de Jaboatão dos Guararapes (uma das freguesias do Recife à época), tendo alcançado relevância no ofício musical na catedral de Salvador, sede da escola musical baiana, onde fez nome e discípulos antes de viera para Olinda ensinar na catedral local.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 388.

<sup>33</sup> PAIVA, Eduardo França. **O trabalho mestiço**: maneiras de pensar e formas de viver- séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.

Ainda que o Recife também contasse com notáveis músicos, como o professor jesuíta Ignácio Ribeiro Noya<sup>34</sup> e o padre e professor Manoel da Sylva Alcântara,<sup>35</sup> os ares mercantis faziam suspirar por uma inclinação mais laica e criativa da música. Era justamente essa contribuição que o músico e intelectual mestiço tinha a dar, em face de toda a experiência que trazia na bagagem. De fato, a música recifense da segunda metade do XVIII esteve marcada por uma dinâmica produtiva intensa, mais representativa da opulência e da porfia reinante na sede portuária de Pernambuco, tal qual já ocorria em expressões como arquitetura, talha, pintura, carpintaria, ourivesaria, instâncias às quais a música complementava no propósito de expressar o triunfo eucarístico e mercantil local.

Mas as atuações do músico mestiço na capitania foram muito além das práticas funcionais e educativas, foram provocadoras mesmo de profundas mudanças e redirecionamentos estilísticos, de renovação incisiva no tocante aos próprios referenciais da música colonial erudita, como se pode perceber na ácida crítica que ele efetuara aos *arcaicos* padrões e métodos vigentes em alguns países da europa, seguidos por Portugal e adotados na colônia, críticas feitas nos seguintes termos:

[...] Cheguei à terceira idade da música, que começou desde este S. Papa, [Gregório] procrastinou-se por S. Guido natural de Arêzo (e por isso chamado Aretino) até os tempos presentes. Nesta última e decrépita idade, que [é?] de confusões! Os portugueses escuros, os castelhanos enfadonhos, os italianos sequazes do seu Guido; e nem um com a simplicidade dos primeiros; antes tudo misto, tudo confuso e apartado daquela viva imagem da natureza. *Ora ninguém negará, que são hoje os italianos de gosto o mais esquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição dramática: porém com esta composição tanto tem contaminado o canto eclesiástico, que hoje mais parecem Areas os Mottêtos, e teatros os templos. E quão longe da opinião séria desse Doutor Maximo, que bem nos adverte, e aconselhas. [...] Os franceses, os doutos franceses são os gregos da nova idade. São de gosto menos agradável, mas nem uma nação deu à luz partos mais felizes: homens sábios, e claros no, que ensinam. Tudo dão*

---

<sup>34</sup> Ibidem., p. 371.

<sup>35</sup> Ibidem., p. 374; GALVÃO, op cit., 2006, v. 3, p. 112.

*a todos: nada para si guardam. Parecerá a muitos vaidade, neles mostrar que lhe devemos gratificar.*<sup>36</sup>

Entendemos que as experiências, vivências, intercâmbios e conhecimentos adquiridos na Europa tinham tornado Luís Alves Pinto um artífice apurado, cuja visão, marcada pelo cosmopolitismo metropolitano, enxergava muito além das bases sacras da música lusitana, luso-colonial e mesmo da matriz italiana. Muito embora sobressaia de suas críticas a postura preponderantemente técnica, formal e metódica que conduz a ver certo teor de eurocentrismo, cabe refletir como essa mesma postura técnica foi sempre conciliável com o universo cultural mestiço, a cujo seio Luís Alves Pinto havia regressado.

Cabe salientar que o biografado ficou também reconhecido pelo nível de erudição. Por isso, gozou de grande prestígio e esteve sempre muito à vontade entre a intelectualidade branca local. Exemplo disso foi a intensa e duradoura relação mantida com os membros da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, sempre destacada nesse aspecto, mas de cuja gestão já se conhece a rigidez quanto às restrições associativas dos pardos.

Quanto a sua extensa produção musical, sabe-se que esteve sempre marcada pelo ecletismo estilístico,<sup>37</sup> próprio das exigências de seu tempo, e pelo multifuncionalismo, comum aos artífices e artistas da época, sendo, por isso mesmo, de grande relevância para o desenvolvimento cultural de Pernambuco, haja vista o amplo horizonte de atuações e o vasto leque de composições. E

[...] ainda que se tenha perdido em grande parte as suas composições, ou que existam sem se saber que foram produção do seu engenho, contudo muitas nos restam tais como as dos três hinos à N. S. da Penha e do de N. S. Mãe do Povo, poesias do

---

<sup>36</sup> BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. "Teoria Musical No Brasil: 1734-1854." **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol.1.2/Dezembro de 1996, p. 3. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>>. **Apud Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão**, Proêmio, pp. 4 e 5§ 16.17 e 19.

<sup>37</sup> A noção de estilo é aqui tomada como peculiaridade técnica individual, seu emprego no sentido de recorte temporal (fase ou subfase, época etc.) tende a revelar ou delimitar o universo das mentalidades ao qual se deseja reduzir a pluralidade de formas, práticas e significações simbólicas que nela (e dela) se originam; pluralidade não comportada na ideia de linearidade, inflexibilidade, modelo e padronização que o conceito de "estilo" (visto nesses termos genéricos) carrega.

padre Souza Magalhães; a do ofício da paixão e das matinas de S. Pedro e S. Antônio, e muitas novenas e missas Te-Deuns<sup>38</sup>, laudainhas e Sonatas, mostrando-se, que tudo que era concernente a música, que então se tocava ou cantava em Pernambuco, era produção sua<sup>39</sup>.

Certamente o relato apaixonado de Francisco Pereira da Costa deve ser visto acauteladamente, mas se pode constatar que o polimorfismo, fator inerente aos mestres de sua época, e a ampla e diversificada clientela leiga e eclesiástica, denunciada pelo perfil das composições sacras e profanas, são fatores que explicam a versatilidade artística e literária de Luís Alves Pinto e que o fizeram ícone da cultura híbrida e sacro-profana recifense e pernambucana, pois

[...] ele não inscreveu somente o seu nome nos musicais desta província. Inteligente, espírito mais ou menos cultivado pela pequena educação literária que teve, ele foi professor Régio de primeiras letras, e em 1784 publicou em Lisboa um trabalho seu sob o título: *Dicionário pueril para o uso de meninos, ou sob o dos que principiam o ABC e as primeiras dicções*.<sup>40</sup> [grifo nosso]

Essa obra revela quão grande impulso representou o retorno de Luís Alves Pinto à capitania pernambucana, onde sua atuação não se deu apenas no âmbito da produção musical, mas também da própria educação. Propunha ali uma educação mais laica, condizente com as novas perspectivas educacionais metropolitanas e européias, uma forma de educar que provavelmente chegou, por seu ministério, a camadas economicamente intermediárias de negros livres e mestiços da sociedade recifense setecentista. Essa inferência se faz não apenas levando-se em consideração sua origem, mas também seu apreço aos músicos franceses do XVIII [...] *homens sábios, e claros no que ensinam. [Que] tudo dão a todos: [e] nada para si guardam*". Assim, cultivou a literatura, foi poeta, escreveu dísticos e epigramas latinos,

---

<sup>38</sup> "Te Deum Laudamus", traduz-se: "A Vós, ó Deus, louvamos" e consiste numa modalidade de hino litúrgico religioso; hino latino usado para expressar um movimento de júbilo. (Ver: Isaac, Martin, 1984. p. 379; Cf. "Partitura de um **T-deum a 4 vozes** de Luis Alves Pinto (1760)." Disponível em: <[http://www.4shared.com/file/42688401/11bc85df/Luis\\_Alvares\\_Pinto\\_-\\_Te\\_Deum.html](http://www.4shared.com/file/42688401/11bc85df/Luis_Alvares_Pinto_-_Te_Deum.html)>.

<sup>39</sup> COSTA, op. cit., 1982, p. 619.

<sup>40</sup> Ibidem. p. 619.

glosas de quadras suas e alheias, sonetos e uma comédia sob o título: “*Amor mal correspondido*”, em três atos, que foi representada no teatro público do Recife pelos anos de 1780. Ainda fluente em línguas: francesa e italiana, também compôs “exéquias à morte do senhor Rei D. José I”<sup>41</sup>

Deve-se, portanto, perceber como a produção artística recifense desenvolveu-se laicamente devendo-se à introdução de elementos externos à cultura lusitana, mas também inerentes à vida cotidiana das gentes *sem qualidade*, elementos híbridos que formavam o espaço urbano-portuário, a dinâmica mercantil e a sociabilidade própria e típica de um meio escravista, espaço culturalmente fronteiro e marcado pelos constantes embates sociais.<sup>42</sup> Foram essa inquietação social e essa riqueza cultural que fizeram com que a obra do mestre mulato se difundisse para além dos horizontes geográficos do império luso-colonial, já que “[...] escreveu também pequena arte de música que foi traduzida em França e outra, mais desenvolvida, não menos apreciada pelos entendedores”.<sup>43</sup> Esse horizonte alargado demonstra que sua produção é relevante para um melhor entendimento do papel da música para a educação em geral no Brasil, já que demarca uma importante fase de transição, ou de laicização, do ofício de músico, do processo educativo na qual esteve inserida, como exemplifica a trajetória do artífice.

São amplos o alcance e a diversidade da obra musical do mulato pernambucano, tanto é que foi lembrado para a cadeira número dois da Academia Brasileira de Música<sup>44</sup>, esses são fatores que corroboraram sua indicação, caso emblemático de um percurso bem demarcado em termos de associação da funcionalidade com a sociabilidade clientelar, um caminho pelo qual era possível a *gente de cor* se requalificar e se dignificar socialmente. Essa trajetória era conhecida e foi seguida por muitos de

<sup>41</sup> Ibidem. p.619; MAZZA, José. **Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses e notícias sobre suas composições**. 1944/1945, p.33. Disponível em:<[PT.wikisource.org/wiki/Diccionario\\_Biographico\\_de\\_musicos\\_portuguezes](http://PT.wikisource.org/wiki/Diccionario_Biographico_de_musicos_portuguezes)>. Acesso em: 22 dez. 2011.

<sup>42</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Barroco: alma do Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima/BRADESCO, 1997. p. 14.

<sup>43</sup> COSTA, op. cit., 1982. p. 619.

<sup>44</sup> Cf. Academia Brasileira de Música. - História. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>; A.B.M. Luis Alves Pinto: Cadeira nº 2. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/patr02.htm>>.

seus pares, porém nem todos com o mesmo êxito. A dignificação social por ele alcançada, o lugar sociofuncional de regente-musical (Mestre de Capela), além de auferir-lhe poder de fala e rendimentos financeiros, possibilitava-lhe estabelecer diversos intercâmbios, tanto internacionais como inter-regionais. Mesmo porque foi Luís Alves Pinto precursor entre os principais mestres de capela da história do Brasil, como o padre carioca José Mauricio Nunes Garcia (1767–1830) e o militar e músico baiano, Damião Barbosa D’Araújo (1778 –1856)<sup>45</sup>, ambos igualmente mestiços.

Deve-se considerar que músicos mestiços, mesmo partindo dos métodos europeus, tenderam a [re] criar rítmica e simbolicamente a musicalidade colonial e que, em dado momento, seu nível de especialização os tornou agentes mescladores. Nesse contexto, o caráter de divergência de suas composições lhes confere um valor em que o grau de adulteração expressava as possibilidades de dizibilidade inerentes ao reordenamento na sociedade escravista recifense. Assim a presença de elementos estranhos ao universo musical luso-europeu deve ser lida não como indícios do grau de aproximação/distanciamento a esse universo, mas como pistas de uma novidade estilística que se processou nas composições, de modo específico, e mais amplamente, na cultura como um todo. Sobretudo, quando vistas como produtos das trajetórias pessoais dos indivíduos projetados à condição de sujeitos, de agentes enunciadores, de seres legitimados e falantes, como foi o caso do mulato pernambucano, que, inclusive, legou à música colonial uma produção teórica reconhecidamente inovadora, sendo ele autor de dois dos sete tratados da música colonial, e dos nove, se forem também contabilizados os tratados produzidos no período imperial,<sup>46</sup> conforme se vê na lista abaixo:

---

<sup>45</sup> O padre carioca José Mauricio Nunes Garcia (1767–1830) é a cadeira nº “5” da Academia Brasileira de Música, fundada em 1945, na Bahia, por Villa-Lobos, curiosamente, o baiano Damião Barbosa D’Araújo (1778 –1856), na Bahia, que inicialmente era um dos patronos, foi eliminado em 1763. (cf. <http://www.abmusica.org.br/>).

<sup>46</sup> Período que parece ter absorvido e pouco expandido a base teórica colonial, embora estilisticamente a refute. Cf. BINDER e CASTAGNA, In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol. 1.2/Dezembro de 1996, p. 6. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>>.

TRATADOS MUSICAIS BRASILEIROS <sup>47</sup>		
PERÍODO COLONIAL	•	LIMA, João de. [Tratado(s) de música perdido(s) (Recife ou Salvador, final do séc. XVII)];
	•	JESUS, Caetano de Melo. <b>Escola de canto de órgão</b> (Salvador, 1759-1760);
	•	Idem. <b>Tratado dos tons</b> (perdido) (Salvador, 1ª metade do séc. XVIII);
	•	PINTO, Luís Álvares. <b>Arte de solfejar</b> . (Recife, 1761 – Obra já publicada);
	•	(_____), <b>Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão</b> (Recife, 1776);
	•	FRANCO, José de Torres. <i>Arte de acompanhar</i> (Mariana, 1790);
	•	ANÔNIMO. Modo de dividir a canária do Órgão (Salvador? Início séc. XIX)
PERÍODO IMPERIAL	•	GOMES, André da Silva. <b>Arte explicada do contraponto</b> (São Paulo, c. 1800, cópia de Jerônimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830);
	•	GARCIA, José Maurício Nunes. <b>Compêndio de música e método de piano forte</b> (Rio de Janeiro, 1821).

Sua inserção no mundo da música é comprovada por sua produção, seu nome figura mais de uma vez entre os poucos que galgaram a distinção de deixar uma obra, como demonstra o quadro acima. Como compositor e teórico, iluminou os recantos obscuros do tempo colonial, deixando-nos ver como as pessoas viviam e usufruíam da arte. O compositor, escritor, professor régio, poeta, musicista e sargento-mor Luís Alves Pinto faleceu aos 70 anos de idade no ano de 1789 e foi sepultado na igreja de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos do Recife<sup>48</sup>, seu féretro recebeu honras fúnebres militares

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> COSTA, op. cit., 1982. p. 619; Vide, op. cit., 2006. v. 3, p. 113.

e musicais, tributadas por seus irmãos de ofício e fê, pares étnicos e co-irmãos cecilianos. Deixou duas herdeiras e um herdeiro de sangue e muitos de ofício.

Partiu naquele revolucionário ano de 1789, ao som das salvas de tiros de canhões. O cortejo de despedida ao som de cantatas arietinas e *sonatas*<sup>49</sup> fúnebres, híbridas é claro, executadas pelos co-irmãos, mestres e aprendizes cecilianos, cruzaram as ruas do Recife, face ao costume e à importância do irmão que partia, e passaram pelas mais importantes igrejas, com ao menos, quatro pontos de parada certos: a) a vizinha Igreja do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio; b) a Igreja da Conceição dos Soldados ou dos Militares, como ficou conhecida; c) a Igreja de São Pedro dos Clérigos, sede dos irmãos cecilianos; e por fim, d) a Igreja de N. Senhora do Livramento dos Pardos, onde os irmãos de cor depositaram derradeiramente seu corpo, cumprindo, formal e religiosamente, o ritual solene e costumeiro. O cortejo foi assistido das sacadas dos sobrados e dos frontispícios dos templos recifenses, curiosa, devota e reflexivamente. Ato litúrgico, ato público, ato de ostentação econômica, ato social de fala coletiva, ato de embate em sua fisionomia sociocultural enfim, pôde ser visto sob as múltiplas perspectivas dos espectadores e vivenciadores ali presentes.

Desse modo, é válido salientar que a representatividade daquela despedida ia muito além dos significados religiosos, inscritos no *corpus* do ritual, pois em torno dele as percepções e ressignificações eram diversas, já que estavam vivos e bem vivos e avivados ali os diferentes interesses dos viventes, os futuros e potenciais narradores. Ora, é sabido que a eficácia do ritual supõe a existência de numerosas formas de transmissão que, pela palavra, pela escrita e através de outras linguagens, mesmo aqueles que não foram de modo algum espectadores do evento e que nunca vieram a conhecer seus protagonistas passem a incorporar suas fórmulas e formas de representação.

---

<sup>49</sup> Peça de três ou quatro movimentos com velocidades variáveis e intercaladas, com ou sem minueto Cf.: ISAACS e MARTIN, op. cit., 1984. pp. 361-362.

<sup>50</sup> BASTIDE, Roger. "Variações sobre a porta barroca." *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, julho 2006, p. 129-137. Disponível em: <<http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos>>.

Assim, são exatamente essas múltiplas formas de dizer que garantem também a transmissão das múltiplas significações, efeitos sentidos, do tal evento ritualístico, mais claramente daquela despedida que era, em suma, o desfecho da vigorosa trajetória social e funcional do mulato pernambucano. O importante nisso é a interdiscursividade cultural que esse percurso representava, amiúde avivada naquela festa perante a morte, razão pela qual se disse que o barroco era “[...] o reino da festa perpétua [...] e também da representação [...]”,<sup>50</sup> das vivências sociais, da sociabilidade humana, o reino da harmonia negociada, o foro dos conflitos inerentes ao universo escravista expressos, lúdica e simbolicamente, por meio das artes e práticas sociais, como sua história vem ilustrar, demonstrado ser possível a gente de cor, embora não a todos, um lugar na sociedade criada na América portuguesa.

**Resumo:** Este artigo tem por objetivos contar a trajetória sociofuncional do músico mestiço Luís Alves Pinto e demonstrar através de sua trajetória a importância da gente de cor pernambucana no século XVIII. Mostrar como as conexões entre Brasil e Portugal permitiram, naquela época, que as atividades artísticas constituintes de uma cultura colonial, em especial a música, especialidade do citado pardo, puderam tornar-se uma estratégia de inserção social. Como os vínculos, as relações clientelares, as práticas e a sociabilidade cotidiana, que permeavam a produção das artes, foram capazes de beneficiar os indivíduos mestiços dotados de habilidade manuais, o que permitiu a muitos visibilidade social.

**Palavras-chave:** Música. Mestiçagem Cultural. Trajetória de Vida

**Abstract:** This article aims at recounting the socio-functional trajectory of the half-bred musician Luís Alves Pinto. It also seeks to demonstrate through his career the importance of racially mixed people in the Brazilian state of Pernambuco in the 18<sup>th</sup> century, as well as to show how the commercial relationship between Brazil and Portugal has allowed, at that time, that the artistic activities that constituted a colonial culture – especially the music, which was the specialty of the above-mentioned artist – could become a strategy of

José Neilton Pereira

social inclusion. It will also point out how the connections, patron-client relations, practices and mutual sociability, as well as everyday life in general, permeated the cultural production and benefited half-bred individuals who were skilled in menial activities, bringing social visibility to many.

**Keywords:** Music. Cultural miscegenation. Path of life.

Artigo recebido em 25/11/2010

Artigo aprovado para publicação em 05/05/2012