



CANTORAS AFRO-BRASILEIRAS DE ÓPERA: UMA REFLEXÃO SOBRE A AUSÊNCIA DE CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NOS LIVROS DE HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Antonilde Rosa Pires¹

Ana Guiomar Rêgo Souza²

Resumo: Este artigo se propõe a investigar a participação de cantoras líricas negras nos teatros brasileiros em finais do século XVIII e durante a primeira metade século XIX, visando entender a invisibilização dessas mulheres na História da Música no Brasil. Cantar ópera naquela época e praticar música em geral, era quase sempre mais uma obrigação que os negros tinham que realizar, e não, na maioria das vezes, uma atividade de prazer e glamour. Por isso, escrever sobre a música brasileira e não referenciar essas mulheres significa invisibilizá-las. Assim, acreditamos que há uma necessidade de se repensar e reescrever a história da música na perspectiva do antirracismo, anti-machismo e anticlassismo, para que a pluralidade étnico-raciais, de gênero, de classe, que forma a sociedade brasileira, seja representada.

Palavras chave: cantoras; invisibilidade; estereótipos; história da música.

AFRO-BRAZILIAN OPERA SINGERS: A REFLECTION ABOUT THE ABSENCE OF BLACK LYRIC SINGERS IN THE HISTORY BOOKS OF BRAZILIAN MUSIC OF THE XIX CENTURY

Abstract: This article proposes to investigate the participation of black lyric singers in the Brazilian theaters in the late eighteenth century and during the first half of the 19th century, in order to understand the invisibilization of these women in the History of Music in Brazil. Singing opera at that time and practicing music in general was almost always an obligation that blacks had to perform, and not, most of the time, an activity of pleasure and glamor. Therefore,

¹ Mestranda em Musicologia. Graduada em Canto Bacharelado pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Ativista dos Feminismos Negros. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica – PIBIC, CNPQ e pesquisadora do LPCM-Laboratório de Performance e Cognição em Música, sob a orientação da professora Dra. Sonia Ray. Foi pesquisadora do LaGENTE - Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-Raciais e Espacialidades, é integrante da Rede Sonora - música (s) e feminismo (s), do Coletivo Atlânticas- Coletivo de Mulheres Negras da UFG e também do Coletivo Rosa Parks – que desenvolve Estudos e Pesquisas sobre Raça, Etnia, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades. É colunista do Portal Catarinas. E-mail: antonilde.canto.ufg@gmail.com.

² Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora desta Universidade desde 1995, lecionando na Graduação, no Programa de Pós-graduação stricto sensu em Música da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) e no curso de Especialização em Artes Intermediáticas da EMAC/UFG. É atualmente Diretora da EMAC/UFG. Coordena o “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho”. É colaboradora externa do CEMEM/UFRJ - Centro de Estudos em Musicologia e Educação Musical da UFRJ -, e do CARAVELAS - Centro de Pesquisas em História da Música Luso-Brasileira/CESEM/Universidade Nova de Lisboa. Integra o Corpo Editorial da Revista UFG. Atua como pesquisadora nas linhas “Música, História, Cultura e Sociedade” e “Identidades, Representações e Processos Interdisciplinares”, tendo organizado livros e publicado em livros, revistas e anais. Integra o “Núcleo de Pesquisas e Produção Cênico Musical” da EMAC/UFG, produzindo óperas e musicais resultantes de pesquisas históricas e musicológicas. Recentemente recebeu do Governo do Estado de Goiás e do Conselho de Cultura do Estado de Goiás a Medalha do Mérito Cultural por serviços prestados à cultura goiana. E-mail: anagsou@gmail.com.



writing about Brazilian music and not referring to these women means making them invisible. Thus, we believe that is necessary to rethink and rewrite a history of music in the perspective of anti-racism, anti-machismo and anti-classism, in order that the plurality of gender, class and ethnic-racial, which forms a Brazilian society, could be represented.

Keywords: singers; invisibility; Stereotypes; history of music.

CANTANTES AFRO-BRASILEÑAS DE ÓPERA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA AUSÉNCIA DE CANTANTES LÍRICAS NEGRAS EN LOS LIBROS DE HISTORIA DE MÚSICA BRASILEÑA DEL SIGLO XIX

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar la participación de las cantantes líricas negras en los teatros brasileños en finales del siglo XVIII y mientras la mitad del siglo XIX, visando comprender la invisibilización de estas mujeres en la Historia de la Música en Brasil. Cantar ópera en aquella época y practicar música en general, era casi siempre más una obligación que los negros tenían que realizar, y no, en la mayoría de las veces, una actividad placentera y de glamour. Por eso, escribir sobre la música brasileña y no referenciar estas mujeres significa invisibilizarlas. Así, creemos que hay una necesidad de repensar y reescribir la historia de la música en la perspectiva del antirracismo, anti machismo y anti clasismo, para que la pluralidad raciales, de género, de clase, que construyen la sociedad brasileña, sea representada.

Palabras-clave: cantantes; invisibilidad; estereotipos; historia de la música.

CHANTEUSES AFRO-BRÉSILIEUNNE D'OPÉRA: UNE RÉFLEXION SUR L'ABSENCE DE CHANTEUSE LYRIQUES NOIRES DANS LES LIVRES D'HISTOIRE DE MUSIQUE BRÉSILIEUNNE DU XIX SIECLE

Résumé: Cet article vise à étudier la participation des chanteuses lyriques noires dans les salles brésiliennes à la fin du XVIIIe siècle et au cours de la première moitié du XIXe siècle, dans le but de comprendre l'invisibilité de ces femmes dans l'histoire de la musique au Brésil. Chanter l'opéra à c'époque et pratiquer de la musique en général, il était souvent plus indispensable que les noirs devaient effectuer, et non pas, dans la plupart des cas, une activité de plaisir et de glamour. Donc, écrire sur la musique brésilienne et pas faire référence à ces femmes signifie plutôt invisibles. Ainsi, nous pensons qu'il est nécessaire de repenser et de réécrire l'histoire de la musique dans la perspective anti-racisme, anti-sexisme et anticlassiste de telle sorte que la pluralité ethnique et raciale, le sexe, la classe, la façon dont la société brésilienne est représentée.

Mots- clés: chanteuse; invisibilité; les stéréotypes; histoire de la musique.

INTRODUÇÃO

Desde o século XVI encontram-se notícias de negros figurando como personagens em obras cênico-musicais na península ibérica, muito embora, conforme Rogério Budaz (2008), não é acertado afirmar que a performance tenha estado a cargo de atores/cantores negros ou se tratasse de brancos atuando nos palcos com seus rostos pintados de preto, como de costume à época. É bom lembrar, que cantoras negras de ópera foram ocorrência rara, na Europa e no Brasil, até meados do século XVIII. No



entanto, já que a toda regra correspondem exceções, a primeira registrada em terras brasileiras, até onde se sabe, se encontra em um trecho de a "Obra Poética" de Gregório de Mattos (1633-1696), alcunhado de a "Boca do Inferno". Mattos informa que os pardos realizavam uma comédia nos festejos de Nossa Senhora do Amparo (Bahia):

Grande comédia fizeram
os devotos do Amparo,
em cujo ilustre reparo,
que as mais festas excederam:
tão eficazes moveram
ao povo, que os escudou,
que eu sei, quem ali firmou,
que se ainda agora vivera
Viriato, não pudera imitar,
quem o imitou.

(...)

As Damas com galhardia
altivas, e soberanas
muito excedem as Romanas
na pompa, e na bizzarria:
cada qual me parecia
tão Dama, e tão gentil Dama,
que quando Lucinda em chama
de amor fingida se viu,
eu sei, que se não fingiu,
quem por ela então se inflama.

Mais airosa do que linda
Laura no toucado, e pêlo
não foi pouco parecê-lo,
sendo à vista de Lucinda:
tanto me namora ainda
a idéia de seu ornato,
que em fé de tanto aparato
meu requebro lhe dissera,
e ciúmes lhe tivera
de afeição de Viriato (...)
(Mattos, 1990, p. 474-476)

Conforme Budaz (2008), o texto possivelmente se refere a uma encenação da comédia *El Capitán lusitano Viriato*, de José Correia de Brito e Manuel da Costa. Nesses versos, Gregório de Matos, mesmo que de forma velada, deixa transparecer o tratamento conferido por ele (e muitos escritores, poetas e cronistas ao longo do tempo) às mulheres negras; um misto de sensualidade, erotismo, admiração e mesmo repulsa; “poesia de amor satírico-obsceno”(…) empregando uma infinidade de vocábulos para descrever o ato e os órgãos sexuais, apresentando com frequência expressões misóginas,

especialmente em relação às mulheres negras. (Oliveira, 2011, p.4/5).

Trata-se de estereótipos que se fixarão às representações da mulher de ascendência africana até os dias de hoje, para usar os termos de Angela Grillo:

A mulata tem a beleza enaltecida, mas necessariamente unida à lascívia; a mulher de pele mais escura é relacionada à feiúra, inveja, intriga ou bondade submissa. Algumas vezes os adjetivos utilizados não seguem a ordem; a mulata pode aparecer como bonita e invejosa, assim como a negra surge como feia e propensa à luxúria. Importa ressaltar que raramente a imagem da negra está livre de qualidades pejorativas (Grillo, 2013, p.78/79).

Mulheres negras na condição de escravizada e de boa voz costumavam ser locadas para se apresentarem em palcos, salões da corte e na Capela Real, não só por seus dotes vocais, mas, também porque eram "mulheres emblemáticas, sublimadas e míticas, capazes de despertar desejos" nas palavras de Antônio Carlos Santos (2004, p.343). Mulheres que se impunham tanto pelo talento quanto pela sensualidade, mas invisibilizadas pela história da música. Dos poucos registros existentes começamos com o italiano Adriano Balbi,³ que informa sobre a presença de duas negras que se destacaram pela boa voz e expressão na apresentação em homenagem a Dom João VI, na Igreja de Santo Inácio de Loiola na Fazenda de Santa Cruz.

Rogério Budaz (2008) traz um texto de Auguste de Saint-Hilaire, em 1817, informando que em Vila Rica, na sua casa de ópera, "só os homens fica[va]m na platéia, e aí se senta[va]m em bancos". (Saint-Hilaire, 1830, p. 147-148).

A maioria dos atores que Saint Hilaire viu eram mulatos, que cuidavam em cobrir suas faces com uma camada de maquiagem branca e vermelha – costume também dos atores brancos da época enquanto suas mãos, relatou ele, traíam "a cor que a natureza lhes deu". (Budaz, 2008, p.126)

Em São Paulo, Saint-Hilaire também relata que assistiu atores amadores, na maior parte mulatos, representando "O Avarento", de Molière; as atrizes seriam "mulheres públicas" cujo talento pareceu-lhe "em harmonia perfeita com a sua moral: poder-se-ia dizer que se tratavam de marionetes que se fazem mover com fios" (Budaz, 2008, p.126). Nireu Cavalcanti, em "O Rio de Janeiro Setecentista: vida e a construção

³ Adriano Balbi, mais conhecido por Adrien Balbi, nasceu em Veneza em 25 de Abril de 1782 e morreu em Pádua a 14 de Março de 1848. Foi um geógrafo e estatístico, autor de valiosos estudos geográficos, incluindo uma obra seminal sobre a situação socioeconômica de Portugal no primeiro quartel do século XIX.



da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte", relaciona dez mulheres cantoras/atrizes, possivelmente negras, que atuavam nos palcos do Rio de Janeiro:

Francisca de Assis -1810 interpretou a "Poesia" na peça "O Triunfo da América"; Francisca de Paula - XVIII, cantora, da Companhia Lírica criada por Antônio Nascente Pinto (A.N.P.); (...) Ignês - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; Jenoveva - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; (...) Joaquina Maria Conceição, vulgo 'Joaquina Lapinha' - 1810, atriz e contralto, interpretou a "América" na peça "O Triunfo da América"; (...) Luisa - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; (...) Lobato Maria Cândida - 1810,- atriz, interpretou a "Gratidão" na peça "O Triunfo da América"; (...) Maria Jacinta, vulgo "Marucas" - XVIII, cantora, da Companhia Lírica de A.N.P.; Paula - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; (...) Rita Felicianna - 1810, atriz, interpretou a 'Vingança' na peça 'O Triunfo da América' (...). (2015, p.580/581)

Segundo Michelle Perrot (1998, p.23, (*apud* Santos, [2002] 2004, p. 344), “a mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria”. Não teria sido diferente para com as cantoras negras:

Ao se apresentarem nos palcos ou salões da corte e na Capela Real, a mulher negra com ofício de música criou uma ambiguidade no seio da sociedade que a ignorava, a anulava e não a respeitava, passando estas divas da música a serem notadas e aceitas como artistas munidas de sentimento dramático na interpretação das peças musicais, não sendo mais um vil objeto sem individualidade, um território de passagem sem sentimento e feminilidade e sim passando a ser reconhecidas nos locais públicos que frequentavam. [...]. Para a maior parte das mulheres, acostumadas ao silêncio de uma sociedade patriarcal, ascender na sociedade como artista e ter o reconhecimento público era passar da invisibilidade para a visibilidade. (Santos, [2002] 2004, p. 345).

Diante do sistema de opressão racial e social, estes (as) artistas eram obrigados (as) a esconder seus corpos pretos, maquiando-se com tinta branca, para que pudessem atuar nos teatros da colônia ou da matriz. Cantar ópera⁴ naquela época e praticar música em geral era mais uma obrigação dos negros e não, na maioria das vezes, uma atividade glamourosa. O teatro musical tinha como protagonistas homens e mulheres negras, dentre estas destacando-se Joaquina Maria da Conceição da Lapa, (Lapinha) e Camila

⁴ Rogério Budasz (*apud* Leeuwen, 2007, p. 19) informa que durante o século XVII, não se tem notícia na colônia da apresentação de óperas no sentido moderno, ou seja, a encenação de um enredo integralmente posto em música. Mesmo no século XVIII, além do modelo das óperas de Antônio José da Silva, com diálogos falados e poucos números musicais, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego de música, funções que eram mesmo assim denominadas “ópera”.



Maria da Conceição.

Escrever sobre a música brasileira e não referenciar essas mulheres significa as invisibilizar. Assim, acreditamos que há uma necessidade de se repensar e reescrever a história da música na perspectiva do antirracismo, anti-machismo e anti-classismo, para que a pluralidade étnico-raciais, de gênero, de classe, que forma a sociedade brasileira, seja representada. Este trabalho tem como principais objetivos propor uma reflexão sobre a invisibilidade de cantoras líricas nos livros de história da música erudita no Brasil no século XIX, compreender a relação entre a manutenção e reprodução de estereótipos, social e historicamente construídos e difundidos pelos historiadores e críticos musicais, e estudar as formas como a musicologia atualmente estabelece diálogos e discursos musicais e sociais no que diz respeito à representação de cantoras líricas negras na história e sociedade do século XIX.

1. MULHERES NEGRAS NA SOCIEDADE COLONIAL

Para as mulheres africanas e suas descendentes submetidas à condição de escravizadas, as lutas perpassaram em três dimensões que se entrecruzam: o patriarcado, o racismo e o sistema de opressão escravista. Sem dúvida, o trabalho forçado foi um dos marcadores da trajetória e de vida dessas mulheres. Os papéis sociais fundiam-se na maioria das vezes em face da necessidade do lucro: quanto mais pessoas trabalhando no *Plantation*, maior era o ganho. “Assim, no trabalho, é como se combinassem as negras e os negros, a depender da situação, em um processo de feminização do homem negro e de masculinização da mulher negra”. (Carneiro, 2004, p. 06).

A posição subalterna e a invisibilização dos marcadores de gênero, "desgenerificou" os corpos negros, na instância em que os africanos e seus descendentes pouco significavam enquanto seres humanos no mundo luso-brasileiro. As mulheres negras não eram reconhecidas enquanto tal, mas tão somente vistas enquanto objeto do sexo. "As mulheres em idade fértil, avaliadas de acordo com seu potencial reprodutivo e, muitas vezes forçadas a copular com homens (considerado "coelhos"), eleitos pela sua idade com o único propósito de produzir descendência valiosa" (Davis, 2012, p. 145).

Pode-se dizer que o movimento de mulheres e os feminismos negro começaram na senzala, na roça e até mesmo dentro da "casa grande" onde elas agiam e resistiam; se fizeram o alicerce e a força motriz da senzala. Muitas empreitadas dos escravos só



tiveram sucesso devido a atuação das mulheres que trabalhavam nas casas dos senhores, vez que, conheciam com detalhes as casas, os hábitos e costumes dos senhores e das sinhás. Conforme Velasco, falando do contexto estadunidense:

As feministas negras foram, desde o início, extremamente lúcidas em seus posicionamentos, e fortes quando estabeleciam parcerias. Com homens de suas próprias 'raça', nas comunidades antigas de escravos, as mulheres brancas na luta pelo sufrágio feminino e, acima de tudo, com todas as mulheres negras, quando o racismo contaminou o movimento sufragista estadunidense e quando a emancipação incorporou as diferenças de gênero em comunidades negras. (Velasco, 2012, p. 28).

A conjuntura escravista e sexista diferenciou as mulheres brancas das negras social e politicamente e as colocaram na condição rivais. A relação das sinhás com as negras era de desconfiança, indiferença e medo. “Temiam, que as negras viessem a trocar de lugar com elas, casar-se com seus maridos (dada a obsessão dos homens brancos pelas negras), caso não existissem tabus legais e sociais proibindo as relações legalizadas entre brancos e negras”. (Hooks, 2013, p. 132). Desta forma, as mulheres brancas investiam na construção e propagação de estereótipos e humilhação para a manutenção da posição de subalternidade e opressão das negras em detrimento da garantia do seu status quo.

As imagens estereotipadas das mulheres negras se afastavam do ideal de feminilidade que tradicionalmente acompanhava a família "ideal" e inclinava-se em uma imagem de uma mulher que possuía as quatro virtudes cardeais: a piedade, pureza, submissão e domesticidade. Através destes estereótipos femininos, a desestruturação das famílias negras e se explicava, a partir dela, o índice de pobreza, a marginalização e a violência entre comunidades negras, (Velasco, 2012, p. 43).

Vale ressaltar que, em função da obsessão dos homens brancos pelas mulheres negras, estas se viram assediadas, estupradas, e não contaram com a solidariedade das mulheres brancas também submetidas ao reprimido patriarcal. Esse problema não ficou no passado; na verdade, foi transferido da senzala e da "casa grande" para os apartamentos, condomínios da classe média e mansões dos ricos.

2. O PROTAGONISMO DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NA ÓPERA: JOAQUINA MARIA DA CONCEIÇÃO DA LAPA, A LAPINHA E CAMILA MARIA DA CONCEIÇÃO

Desde a consolidação do cristianismo, as mulheres foram proibidas de desempenhar atividades musicais nas igrejas. Antes de meados do século XVIII, os



papeis femininos eram representados pelos castrates ou por meninos cantores (tiples). Com o surgimento das irmandades, meninos negros atuavam como coristas e solistas nas capelas e igrejas, vez que poucas eram as crianças descendentes dos portugueses.

O processo de ascensão da burguesia e o desenvolvimento do capitalismo introduziu transformações de ordem socioculturais e econômicas. Cenário que deu publicização aos teatros e ao consumo remunerado dos bens culturais, propiciando às mulheres negras o exercício do ofício de cantoras e atrizes no teatro musical, dentre elas, Camila Maria da Conceição e Joaquina Maria da Conceição da Lapa, (Lapinha), que fizeram carreira no Brasil e Portugal e outros países da Europa como por exemplo a França.

2.1 A QUESTÃO IMAGÉTICA E A INVISIBILIDADE

Informações sobre a vida e origem da cantora Joaquina podem ser encontradas em documentos e estudos de vários autores, geralmente extraídas de matérias de jornais da época, citadas por alguns musicólogos, dentre eles, Paulo Castanha, Sérgio Bittencourt Sampaio, David Cranmer, Alberto Pacheco, dentre outros. Sendo assim, faremos uma transcrição das informações e dados extraídos de uma publicação de Paulo Castagna:

Joaquina Maria da Conceição Lapa, a Lapinha, nasceu em Minas Gerais. Ela começou atuar em óperas no Rio de Janeiro na década de 1780, encenou várias peças do italiano Giovane Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801), os compositores mais conhecidos do gênero da época. Fortunato Mazziotti (1782-1855), do português Marcos Portugal (1762-1830) e do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) que lhe dedicou papeis líricos em “Ulisséia” e em “O Triunfo da América”. Depois de seu começo de carreira no Rio de Janeiro, a cantora se apresentou em várias cidades de Portugal entre 1791 e 1805. Em 6 de fevereiro de 1795 o jornal Gazeta de Lisboa fez uma crítica à cantora: “a 24 do mês passado, houve no Teatro de São Carlos desta cidade o maior concurso que ali se tem visto, para ouvir a célebre cantora americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, a qual, na harmoniosa execução do seu canto, excedeu a expectativa de todos: foram gerais e muito repetidos aplausos que expressavam a admiração que causaram a firmeza e a sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas e mais próprias para teatro. Além de receber aplausos dos portugueses, ela havia superado outra barreira na Europa: foi a uma das primeiras mulheres a receber autorização para participar de espetáculo público em Lisboa (Castagna, 2011, p. 78/79)

Sampaio, também nos traz mais informações sobre essa cantora. Cita nomes de casas de óperas cariocas onde a Lapinha atuou em papeis principais do teatro musical,

então genericamente chamado de ópera.

Sua principal atividade no início da carreira se concentrava na Casa de Ópera de Manuel Luís, também chamada de Ópera Nova... A casa de espetáculo situada na Praça do Carmo. O estabelecimento funcionou de 1773 ou 1776 a 1810 e oferecia à assistência as mais elegantes e esplendorosas diversões da cidade. A frequência estava representada pelo escol da sociedade [...] Movido pelo entusiasmo, o Vice-Rei D. Fernando José de Portugal e Castro implantou, nessa Casa de Ópera, uma companhia lírica a primeira permanente no Brasil, composta por mulatos quase toda sua totalidade. (Sampaio, 2010, p. 30)

Essa companhia apresentou e arrematou muitos aplausos e sucesso da sociedade carioca daquela época, a Lapinha ocupou uma posição de destaque que anos depois embarcou para Portugal onde também repetiu a dose do seu sucesso e viveu por lá vários anos.

Na capital, Conceição Lapa residiu na Rua dos Ourives. Os dois empresários (Francisco Antonio Lodi e André Lenzi), desfrutando do amplo prestígio, não pouparam esforços para realizar a récita da Lapinha no S. Carlos, 24 de janeiro de 1795, ao lado de outros artistas, em benefício da intérprete. (Sampaio, 2010, p. 34)

Sobre o sucesso da cantora, alguns estudiosos têm usado como justificativa o discurso do exótico, o que não é de todo equivocado em face da obsessão do século XIX por exotismos de qualquer natureza. No entanto, trata-se de um discurso de certa forma reducionista, visto ignorar aspectos de natureza estética. Nesse sentido, apontamos a potencialidade vocal e artística da cantora.

Antes de se expor ao público, ela provavelmente teve de se submeter a um teste: demonstrar sua arte em algum local, talvez em ambiente restrito, pois o anúncio da apresentação divulgada na Gazeta de Listo (16 de janeiro) assinalava os famosos “talentos musicais que já tem sido admirados pelos melhores desta capital. (Rabelo, 1990, p. 190).

Portanto, o fato de Lapinha ter conseguido permissão para cantar no Renomado teatro lisboeta denota enorme deferência em relação ao seu trabalho, conforme salientou Galante de Sousa: Devia ser cantora de muito mérito, porque, apesar da proibição de que as mulheres tomassem parte em representações nos palcos de Lisboa, obteve permissão para cantar no Teatro de S. Carlos a 24 de janeiro de 1795. (Sousa, 1960, p.292).

Até o momento não foi encontrado nem um registo iconográfico da cantora. A imagem que conhecemos foi criada pelo artista plástico Mello Menezes, encomendada pelo proprietário do bar “O Lapinha”, que funcionava na Lapa no Rio de Janeiro, (o estabelecimento encontra-se atualmente fechado).

Figura 1. Lapinha



Fonte: Internet do blog África Brasil Identidades Positivas

Essa imagem representa o ideal de mulher negra construída no imaginário ocidental: a negra hiperssexualizada. Sobre a propagação deste estereótipo, Castagna informa que Mello, autor do desenho acima apresentado, fez piada com seu processo de criação: "Imaginei uma mulher capaz de deixar os portugueses loucos (...). Assim surgiu uma mulata de olhos amendoados, cabelos cacheados e lábios desenhados. Eu acendi três velas, fumei um marafo e tomei uma cana. Aí a Lapinha veio". (2011, p. 79).

Mesmo levando-se em conta o evidente sarcasmo do artista plástico relativa ao processo de criação da imagem da cantora, as palavras não deixam de reforçar estereótipos do ideal de feminilidade e beleza feminina negra, das expressões midiáticas, assim estimulando o preconceito de que outros aspectos da feminilidade negra não sejam belos e desejáveis. As representações televisivas e midiáticas se embasam a partir do olhar do outro, construído em pressupostos raciais que compõem o imaginário dos produtores e, desta forma, estabelecem e propagam conceitos e opiniões sobre padrões de beleza, o bom e ruim, e assim subsidiam o imaginário da sociedade brasileira sobre a mulher negra.

As formas de emoldurar o outro, de fundi-lo em figuras restritas, é prática recorrente nos sistemas midiáticos que se nutrem, em grande medida, do discurso imagético. A gramática de produção desses sistemas homogeneiza signos dispersos no tecido social, adequando-os às máquinas tecnológicas de produção de sentido da contemporaneidade, (Borges, 2013, p. 182).

É nessa perspectiva que a mídia brasileira as representam dentro de uma espécie de moldura reducionista que padroniza e generaliza as mulheres negras em suas



diversidades, em imagem imutável que alude à promiscuidade, o desequilíbrio e incapacidade das negras de controlar os instintos e desejos sexuais; temos como exemplo a personagem *Chica da Silva*, as cenas das novelas e do programa global *Sexo e as Negras*. “Nos textos literários se assumem as categorias do discurso hegemônico que definem a sexualidade feminina negra como forma primitiva e exótica e se busca via de redenção na negação do desejo e a repressão da sexualidade”. (Velasco, 2012, p. 39).

Continuando ainda a reflexão sobre a imagem da mulher negra socialmente construída, ao que tudo indica, o artista plástico acima mencionado reforça na sua criação “um infame ditado evocado em conversas informais na cena brasileira que dá a dimensão disso: “branca pra casar, mulata pra fornicar e preta para trabalhar”. (Borges, 2012, p. 198). Fazendo um contraponto a essa imagem Carneiro diz:

Essa suposta tradição mantém as mulheres negras prisioneiras dos estereótipos construídos no período colonial pelo gênero dominante: historiadores, romancistas, poetas, retratam, no mais das vezes, as mulheres negras ora como trabalhadoras adequadas a serviços desumanizantes, ora como mulheres lascivas e promíscuas (...) a bestialização da mãe-preta (...) e a exacerbação da “mulata” são imagens fortemente exploradas nas representações sociais da mulher negra. O oposto da mulher branca deificada como musa, santa para ser exaltada e adorada. (2004, p. 02).

Tal concepção e elaboração imagética, que traduz os traços físicos, psicológicos, sexuais e identitários da Lapinha, está literalmente desafinada e descompassada com o modelo de representação que nós mulheres negras almejamos. Em contrapartida, ela se afina e se harmoniza com a retórica do ideal da mulher negra idolatrada e cultuada, principalmente pelo patriarcado hegemônico.

A falta de informação e acessos a documentos, segunda Carneiro (2001, p. 01), “são dificuldades com que sempre nos deparamos para trabalhar o tema da mulher negra, não apenas pela escassez de fontes, mas igualmente pela imagem estereotipada [...], o que vem se constituindo em grave entrave para as pesquisas”. Porém, é possível encontrar informação relevantes sobre a atuação e protagonismo da Camila Maria da Conceição. Nasceu no dia 02 de janeiro de 1873, no Estado do Rio de Janeiro, tendo sido criada por uma família possivelmente branca e mais abastada. Essa criação diferenciada a levou ao estudo da música desde criança. Aos 17 anos ingressou no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A sua vida e carreira profissional não se restringiu somente à intérprete de música teatral e música de câmara, mas também à docência do canto. “Ex-aluna e primeira professora negra do Instituto Nacional de Música, assumiu o lugar do seu professor Louis Gillin, em 1903, sendo efetivada em 1904”. (Souza, 2011, p. 268). Formou grandes intérpretes da nossa história como: Carmen Gomes, Marietta Magalhães Castro, Luiza Ginella, Luiza Paranhos, Ondina Villas Boas, dentre outras. Souza (2013, p.268) traz informações sobre a presença de Camila, entre 1890 e 1910, atuando nos palcos tradicionais do Rio de Janeiro e no Instituto Nacional de Música (INM). “Sempre destacados são o brilhantismo do curso realizado, os sucessos conquistados, o fato de terem se destacado do conjunto de alunos, os prêmios sempre exibidos como uma espécie de “credencial” oferecidos pela instituição”.

Assim como ocorreu com Camila Maria da Conceição e Lapinha, possivelmente, várias mulheres negras tiveram históricos de vida similares. Conforme Werneck:

(...) a constatação de que no final do século XIX e início do século XX, quando da abertura de novos espaços na indústria cultural, o trabalho e a atuação em ambientes públicos permaneciam interditados para as mulheres de “boa família”, ou seja, para as brancas da pequena e alta burguesia. Desse modo, serão as mulheres negras as que estavam melhor posicionadas para a ocupação dos espaços disponíveis, inclusive por sua presença no mercado de trabalho estar naturalizada em decorrência de seu passado de escravidão. (2007, p. 140).

3. AUSÊNCIA DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NOS LIVROS E DESAFIOS PARA A MUSICOLOGIA

As tramas e feitorias obscurecedoras das lutas e resistências das mulheres negras, sempre se constituíram como estratégias dos intentos que visam a manutenção do sintomático e sistemático processo de silenciamento e invisibilização das mulheres negras. A posição de subalternização que foi imposta às mulheres negras se configura como entraves simbólicos e instrumentos concretos para a exclusão e desvalorização das negras em todas as esferas sociais e de poder no Brasil.

Cantoras líricas negras não ficam fora desse panorama histórico. No imaginário brasileiro, falar de cantora de ópera é falar de cantoras brancas. Na verdade, as negras sempre tiveram muitas dificuldades e problemas para atuarem nesse gênero musical e, até mesmo, no âmbito da música de câmara. Vale ressaltar que os poucos papéis que representam lideranças femininas negras e africanas, como Cleópatra, por exemplo, até bem pouco tempo eram encenados por cantoras brancas, cujos diretores artísticos



recorriam ao processo de branqueamento dos egípcios e apresentavam uma Cleópatra branca. A prática do *Black Face* foi constituída no período colonial e durou por muito tempo, transferindo para a cena operística o comentário do viajante sueco Carl Ruders (1761-1837):

Joaquina Lapinha é natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (*apud* Castagna, 2011, p. 79).

Os resultados parciais desta pesquisa apontam que a subalternização das mulheres negras, construída pelos ideais do patriarcado e do sistema racista, configurara-se como entraves simbólicos e instrumentos concretos para a exclusão e desvalorização das cantoras líricas negras da musicologia clássica brasileira. Confirmam também que, mesmo sendo de conhecimento dos musicólogos e críticos musicais que a música no período colonial do Brasil foi praticada principalmente pelos negros que aqui estavam e, dentre estes, as mulheres, não há espaço para falar de suas atividades artísticas e profissionais, ou seja, elas são “silenciadas”. Na análise avaliamos aspectos específicos da musicologia interseccionado com as questões raciais e de gênero.

Não somente a história e outros campos de conhecimento, mas também as artes e a música erudita na qual a ópera está inserida é europeia na sua origem. Assim, no imaginário social, falar de cantora de ópera é falar de cantora branca. Na verdade, as negras sempre tiveram muitas dificuldades e problemas para atuar neste gênero musical e até mesmo no âmbito da música de câmara. Para elas se dedicavam papéis subalternos, quase sempre de escravizadas. Vale ressaltar que, os poucos papéis que representam lideranças femininas negras e africanas, como Cleópatra, por exemplo, eram encenados por cantoras brancas que se pintavam de tinta preta, ou em vários casos, os diretores artísticos recorriam ao processo de branqueamento dos egípcios e apresentavam uma Cleópatra branca. Por muito tempo foram propagados discursos que conduziam as pessoas a pensar que o Egito não pertencia ao continente africano, e até hoje ouvimos professores falar em África Branca (Egito) e África Negra (os outros países do continente). Como se não houvesse negros no Egito e nem brancos no resto do continente africano. Essa prática do *Black Face* foi constituída no período colonial e durou por muito tempo. Transferindo para a cena operística é significativo o comentário do viajante sueco Carl Ruders (1761-1837):

Joaquina Lapinha é natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo



tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (Castagna, 2011, p. 79).

Em um levantamento preliminar sobre os livros de história da música brasileira publicados, encontramos vários que compõem a referência bibliográfica das matrizes curriculares das disciplinas de história da música, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Os principais são: "A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República", escrito em 1908 por Guilherme de Melo (1867-1932); "A História da Música Brasileira", de 1926, de Renato Almeida (1895-1981); *Storiadella musica nel Brasile* do italiano Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928); "Ensaio sobre a Música Brasileira" (1928) e "Compêndio de História da Música Brasileira" (1929) de Mário de Andrade (1893-1945); "150 Anos de Música no Brasil" (1800-1950) escrito por Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992); "História da Música Brasileira" de Bruno Kiefer (1923-1987), de 1977; "História da Música no Brasil", 1981, de Vasco Mariz (1921); "Origem e Evolução da Música em Portugal - Sua influência no Brasil" de Maria Luiza de Queiroz Santos (1943); "Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular" (1977) de Marcos A. Marcondes; e "Os Sons dos Negros no Brasil. Cantos, Danças, Folguedos: origens" de José Ramos Tinhorão (2008).

Avaliando o conteúdo dos livros de Tinhorão (2008), Mario de Andrade (1929), Vasco Mariz (1981), não encontramos nem um tópico que abordasse a atuação profissional de mulheres. Tratam de estilos musicais, estéticas composicionais de vários períodos da história do Brasil, que se estende desde o período colonial até o século XX, sempre exaltando o homem, especificamente os compositores. As referências às mulheres são narrativas breves e, na maioria dos casos, com vistas a ressaltar os feitos masculinos.

Essa realidade aponta para a necessidade de se repensar, reescrever e redirecionar a musicologia para novas perspectivas e horizontes, e inserir entre os livros que compõem as referências bibliográficas das disciplinas escritas sobre a história e trajetórias das mulheres. Especificamente, no caso das mulheres negras, não há espaço para as atividades das cantoras negras, ou seja, elas são "silenciadas". Giacomini (1988 *apud* Carneiro, p.1) diz que, na realidade, tem ocorrido um "duplo silêncio". Ao silêncio sobre as mulheres em geral (a história é masculina), soma-se o silêncio sobre as classes exploradas (a história é a história das classes dominantes). E acrescentamos um terceiro



silêncio: o racial. Nesse sentido, debater a problemática da exclusão da mulher negra significa considerar a interseccionalidade entre gênero, raça e classe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os novos caminhos da musicologia na atualidade na sua busca por romper com entraves que a deixa, de certa forma, vulnerável diante de uma parte de seus agentes protagonistas (excluídos estrategicamente por políticas que levam ao genocídio, feminicídio e infanticídio da população negra Brasil), vale ressaltar que alguns estudiosos têm buscado conhecer um pouco dessa história. Refletir sobre a invisibilidade de cantoras líricas negras na historiografia da música erudita no Brasil e compreender a trama de relações raciais e sociais, não é uma tarefa fácil, posto que esta é uma narrativa de dor da qual fazemos parte e nos sentimos representadas. Nesse sentido, buscamos entender e estabelecer novos diálogos e discursos musicais e sociais reconhecendo a pluralidade das mulheres brasileiras e contribuir para a escrita de uma musicologia mais justa.

Dessa forma, apesar dos muitos conflitos, vivemos um momento propício para a retirada das máscaras e a busca por diálogos nos espaços acadêmicos, aí incluído a Música. Reproduções das ideologias do patriarcado ainda imperam, inclusive nos cursos de predominância feminina, tanto no corpo docente quanto no discente, e encontrar saídas para a redução de práticas que vem levando pessoas negras, indígenas, mulheres, gays, lésbicas, homens e mulheres transexuais, à situação de violências e até mesmo à morte.

A musicologia e a sociedade brasileira em geral têm um grande desafio no que diz respeito ao combate ao patriarcado, ao racismo e à exclusão de classe. Uma das formas de trabalhar nessa perspectiva é a aceitação da diferença, reconhecer que somos uma sociedade plural e que essa diversidade é de grande importância para a riqueza cultural, social e a construção das identidades brasileiras. Por este viés, as mulheres negras têm o direito à história e à cidadania. Necessitamos de uma transformação, não somente social, mas também ideológica e epistemológica. Refletir sobre a invisibilidade de cantoras líricas negras na historiografia da música erudita no Brasil e, compreender que a trama de relações raciais e sociais, não é uma tarefa simples e nem tão pouco prazerosa. Trata-se de uma narrativa de dor da qual fazemos parte. Buscamos, pois, entender e estabelecer novos diálogos e discursos reconhecendo a pluralidade das



mulheres brasileiras e buscando contribuir para uma escrita musicológica mais justa e inclusiva.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. Vila Rica; São Paulo: Brasília: 3ª ed: 1972.

BALBI, Adrien. Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hemisphères. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BUDASZ, Rogério. A Tale of three opera houses: New sources for the study of early opera and musical theater in Brazil. In: Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro, 2005. Austin, Texas. *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*. Austin: LLILAS / University of Texas, 2005.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. Negras Líricas Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX). Rio de Janeiro: 7letras: 2010.

BORGES, Rosane da Silva. Mídia, racismo e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In- BORGES, Roberto Carlos da Silva e BORGES, Rosane (orgs.). Mídia e Racismo (Negras e Negros: Pesquisa e Debates).-Petrópolis, Rio de Janeiro: DP et Alii; Brasília, DF ABPN: 2012.

_____, Rosane da Silva; OLIVEIRA, Eliane de; SANTOS, Renata de Paula dos. Identidades e representações nos sistemas midiáticos (in) formativos: a charge e a construção da imagem do Outro. RUMORES. Número 14. Volume 7. Julho-dezembro 2013. p. 177-195.

CASTAGNA, Paulo. Palmas e preconceitos. Talento não bastava: para ser a primeira cantora brasileira aplaudida na Europa, Lapinha teve que esconder sua pele negra. Revista de História da Biblioteca Nacional. v. 6. Nº 64. 2011, Rio de Janeiro, p.76-79.

CARNEIRO, Sueli. A mulher negra na sociedade brasileira - o papel do movimento feminista na luta anti-racista. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). História do negro no Brasil. Brasília, Fundação Cultural Palmares/Minc, 2004.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, Edição Digital, 2015.

DAVIS, Angela Y. *I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad*. In_. JABARDO Mercedes (org). Feminismos negros una antología. Edición: Mercedes Jabardo y Traficantes de Sueños. Madrid. 2012.

HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade/bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla-São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2013.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília Almeida. Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil 1907-1958. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: 2011.



MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. Ed. Civilização Brasileira. Original Universidade do Texas. 1981.

SANTOS, Antônio Carlos dos. O timbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX). *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica (2002)*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos danças, folguedos: Origem/José Ramos Tinhorão-São Paulo: Ed. 34, 2008.

VELASCO, Mercedes Jabardo. Feminismos negros una antología. Edición: Mercedes Jabardo y Traficantes de Sueños. Madrid. 2012.

WERNECK, Jurema Pinto. O SAMBA SEGUNDO AS IALODÊS: mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Imagem disponível em: <http://africabrasilidentidades.blogspot.com.br/2014/12/aida-batista-e-as-divas-negras-do-canto.ml> . Acesso em 15 de setembro de 2015.

*Recebido em outubro de 2016
Aprovado em janeiro de 2017*