

## O tÍmbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX )

**RESUMO:** O artigo aborda a participação da mulher negra na música colonial brasileira, na sociedade da corte Joanina do início do século XIX.

**UNITERMOS:** ( **mulheres negras; escravas; presença feminina; música.**)

### *Uma presença silenciosa*

Ao pesquisar os músicos negros escravos e seus descendentes da Real Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, no final do século XVIII e início do XIX, eu não considerava a possibilidade histórica da presença da mulher “música”, “...mulher que sabe e faz música...”<sup>1</sup>. Talvez possamos creditar esta miopia ao conservadorismo cultural a que nossos pensamentos são conduzidos e submetidos na vida educacional brasileira, especificamente no aprendizado da história da música.

Ao longo do tempo, esta falta de perspicácia em relação à mulher na música talvez ocorra pela estreiteza da visão histórica que vem da tradição da música ocidental. A tradição pouco informa sobre a participação feminina neste campo e, quando o faz, o faz de maneira biográfica, apesar da participação intensa da mulher como instrumentista, cantora e maestrina.

No entanto, lentamente esta atitude vem sendo modificada com alguns trabalhos contemporâneos de cunho universalista : o do argentino Juan Carlos Paz<sup>2</sup>, em meados do século XX, ou o do musicólogo alemão Francisco Curt Lange<sup>3</sup>, que nos fala da organista cega Ana Maria dos Mártires, atuante como substituta de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita, um dos maiores compositores do Período Colonial Brasileiro, no antigo Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina, em Minas Gerais.

Mesmo assim estes dois trabalhos significam muito pouco para o contingente de mulheres que atuaram ou atuam na atividade musical, seja no âmbito mundial ou mais especificamente no nacional, privando-nos do seu papel histórico, deixando de nos fornecer uma história das mulheres na música, seja no passado ou no presente. A tradição no Brasil Colônia foi de se ter um grande contingente de mulheres públicas na atividade musical, ao contrário do resto da América portuguesa, que até onde é possível saber, não nos forneceu vestígios da participação feminina no universo das práticas musicais nesse período.

Neste texto, convido o leitor a percorrer a trajetória das mulheres negras ou suas descendentes na música no Período Colonial Brasileiro, num momento histórico onde não havia permissão para a mulher se apresentar nos palcos, mas assim mesmo elas buscaram e encontraram formas que as possibilitaram, através de sua aptidão musical, ocupar espaços que lhes foram oferecidos, usando de sua sutileza feminina para marcar sua presença nos meandros da sociedade.

“Daí o desejo atual de segui-las pela cidade, pela nação, às voltas com uma cidadania social e política que lhes é proibida e que se lhes furta, mas que elas vão

progressivamente conquistando...”<sup>4</sup>, através da sua performance como cantoras ou como instrumentistas.

Podemos adiantar que a história da música ainda resguarda uma postura conservadora, que transforma a participação das mulheres em meras citações. É a conspiração do silêncio de um mundo culturalmente masculino e épico, que tende a ignorar a presença feminina no meio musical do Brasil Colônia. Ainda hoje, tentamos recuperar a obra de grandes músicos do nosso passado colonial, pouco conhecidos e pesquisados, se pensarmos na grandeza deles. Mas também é de responsabilidade dos pesquisadores acrescentar, com suas pesquisas, todo tipo de informação sobre a participação das mulheres públicas na música: nomes de mulheres que participavam das confrarias ou emprestavam seus serviços como copistas, que para exercer esta função, detinham um profundo conhecimento teórico e prático da música. Podemos também pensar sobre os grupos musicais que cantavam nos mosteiros femininos, e os participante dos elencos das óperas que foram esquecidas no silêncio dos “salões” de música da história.

Pior ainda é a falta de informações sobre as escravas, iniciadas na música e contratadas para realizar serviços musicais na corte do Rio de Janeiro no Período Joanino. Procuremos burlar esta conspiração silenciosa, buscando um caminho alternativo, livre de estereótipos e de uma cultura a princípio masculinizada, que acaba se rendendo à estética feminina. Portanto, trilhando este caminho alternativo, começaremos a conhecer o perfil destas mulheres que praticavam música junto à corte.

Estas mulheres negras ou afro-brasileiras traziam na sua herança cultural o hábito de cantar (Vissungo), que viera com seus ancestrais da África; a música estava no seu sangue e o ritmo no gestual do trabalho do dia-dia. O eco das vozes ou dos instrumentos destas mulheres era ouvido nas casas, nas ruas, nas beiras de rios ou nas igrejas, ou acompanhando as ladainhas nas salas de concertos e nas capelas.

A partir das pesquisas sobre o ambiente musical da Real Fazenda de Santa Cruz, a atuação dos músicos negros, escravos ou libertos na corte do Rio de Janeiro começou a ser levada em consideração. Neste cenário de corte, com hábitos e costumes cortesãos, onde viveram, e onde se apresentaram estas mulheres.

Visitaremos também o cotidiano das mulheres músicas no Rio de Janeiro no início do séc. XIX, sobretudo daquelas mulheres alugadas para se apresentarem na corte, enfrentando situações adversas, como preconceitos e dificuldade de toda ordem. Ao se apresentarem nos espaços públicos ou nos salões da corte, estas mulheres com o ofício de músicas estabeleciam “...toda uma cadeia de imitação – distinção que, sem dúvida, passa por contatos pessoais, mais diretos do que hoje...”<sup>5</sup>.

Esta reduzida e silenciada multidão é a imagem dos personagens anônimos que distraíam e divertiam a aristocracia Joanina no Rio de Janeiro, mulheres que viviam, vivenciavam e ouviam mexericos no contato com a aristocracia.

Percorreremos uma pequena parte do microcosmo da presença histórica da mulher negra como musicista no Brasil Colonial, “... recontando sua trajetória, a fim de revelar aspectos que permaneceram ocultos ao longo de muito tempo, e uma sólida e consistente visão masculina da história, como se às mulheres não coubessem mais que papéis secundários, invisibilidade ou, aparentemente, no outro extremo, figurações literárias que acabaram por reforçar os valores femininos da subordinação social, afetividade e fragilidade...”<sup>6</sup>

O exercício musical destas mulheres músicas na cidade carioca colonial só pode ser apresentado ou mostrado através de permanente elemento básico, determinante da ação dramática, a qual se desenvolve em função das tensões

existentes entre diferentes forças, ora conflitantes, ora negociadas entre os interessados. Os sinais que nos levam à prática musical destas mulheres são intrincados e truncados primeiro pelo fato da documentação ser rara como um diamante, e segundo pelo pouco interesse dos pesquisadores de música em escarafunchar este rico veio de informações, tornando, com isto, indefinida a riqueza desta experiência feminina.

***“ (...) A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria”.<sup>7</sup>***

Ao se apresentarem nos palcos ou salões da corte e na Capela Real, a mulher negra com ofício de música criou uma ambigüidade 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 freqüentavam.

A sua sensualidade não era expressa fisicamente, porque ela cantava e encantava com sua riqueza timbrística que saía da sua voz. Eram mulheres – emblemáticas, sublimadas e míticas<sup>8</sup>, capazes de despertar desejos. Eram mulheres que se impunham tanto pelo talento quanto pela sensualidade, mulheres de espetáculo, estrelas dos teatros, dos salões, das capelas e das casas-grandes.

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. Imaginemos a mulher negra atingindo este status social.

### ***A descoberta da mulher***

Onde as mulheres negras musicistas exerciam sua profissão e seu aprendizado? Ao contrário do que afirma o pesquisador Luciano Figueiredo<sup>9</sup> sobre a mulher mineira, não podemos dizer o mesmo das mulheres que atuavam na música, pelo menos na Real Fazenda de Santa Cruz. Com certa surpresa encontramos estas mulheres ocupando cargos na mesa das irmandade, ou sendo alugadas para prestar serviços como musicistas para certos cidadãos no Rio de Janeiro. Coletamos ainda dados da sua conduta moral e das suas atuações no exterior.

É interessante pensarmos que a tradição de mulheres musicistas pode ter duas vertentes históricas: a primeira poderia ter se originado simplesmente dos cantos africanos, onde a voz trazia uma riqueza timbrística fascinante, mas trabalhada e direcionada para realizar peças religiosas e profanas; a outra possivelmente originou-se da diáspora de músicos vindos de Minas Gerais, com o declínio da produtividade na mineração e a ascensão da cidade do Rio de Janeiro, culminando com a chegada da Família Real.

Este deslocamento de grandes quantidades de músicos possibilitou ao ambiente musical um acréscimo de inúmeros “...instrumentistas, cantores, professores, copistas, que se integraram na sociedade carioca reforçando a infraestrutura especializada...”<sup>10</sup> .

Exemplo deste êxodo mineiro é “...uma moça que atendia pelo codinome Chiquinha, chegada de Minas Gerais, de costumes fáceis, que tocava sofrivelmente guitarra e cantava com excelente voz modinhas e lundus...”<sup>11</sup> .

Com isto, a presença das mulheres na música colonial brasileira tornou - se um fato comum e nos leva a pensar numa feminização do mundo masculino. O exame das cartas de alforria, cuja informação “ofício de músico” estava impressa, nos fornece uma visão histórica enriquecedora, mostrando a abrangência da atuação feminina naquele momento, contornando normas de uma sociedade com pretensa postura conservadora, mas que fornecia brechas, onde estas mulheres se infiltraram e buscaram suplantar as dificuldades que lhes eram impostas.

Entre as cartas de alforria e de libertos da Real Fazenda de Santa Cruz vislumbramos a presença de mulheres feitoras, tecelãs, lavadeiras ou criadas, e com alguma exclusividade mulheres no ofício de música, não se caracterizando, com isto, uma singularidade e sim uma pluralidade nesta função. Os escravos citados nos documentos da administração da Real Fazenda de Santa Cruz são os conhecidos escravos de aluguel, sendo a função determinada pelo seu proprietário, ou seja, a Real Fazenda Santa Cruz .

As condições de pagamento aos escravos de aluguel eram diferentes das condições estipuladas aos escravos de ganho típico da cidade. Se no Brasil as escravas eram levadas a exercer atividades tradicionais como tecelãs, lavadeiras, criadas, etc, atividades estas que supriam as necessidades da aristocracia, já não ocorria o mesmo com a prática musical, pois a participação dos escravos nessa área foi intensa e rica.

Nessa época as mulheres necessitavam de permissão especial para se apresentarem, como ocorreu com a cantora carioca Joaquina Maria da Conceição Lapa ( ou Lapinha ), que ao sair do Rio de Janeiro para se apresentar em Lisboa necessitou de uma permissão especial da Rainha D. Maria I. Esta cantora, descendente de negros, alcançou grande sucesso em Lisboa, como nos diz Ruders: “A terceira actriz chama-se 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**<sup>12</sup>.

É interessante observarmos que Ruders, autor desta crítica, expõe a cantora a uma rigorosa análise, antes de chegar a sua qualidade vocal e interpretativa. Ele a eleva ao ponto mais alto da admiração, denominando-a “atriz”, reconhecendo – a como uma artista de talento, já que ela havia participado como cantora nas cenas das árias dos mestres mais afamados naquele momento: Paifielo, Sarti e Leal. Em seguida, situando – a geograficamente, enfatiza sua descendência africana, definindo sua tonalidade de pele e mostrando – lhe o inconveniente que isto poderia trazer, mas possível de ser “suavizado” com um pouco de “pintura”, para branqueamento da pele. E por último passa a fazer uma abordagem simplória da sua postura no palco, sua altivez, sua qualidade vocal, deixando de se aprofundar numa avaliação técnica mais precisa, como tessitura, timbre e repertório escolhido.

Esta mesma cantora que se apresentou interpretando a personagem principal “Carlota”, na ópera “L’oro non compra amore”, do compositor e Mestre de Capela de D. João VI, Marcos Portugal, no Teatro Régio na cidade do Rio de Janeiro, em 17 de dezembro de 1811<sup>13</sup>, proporcionou ao compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia a oportunidade de compor um solo para voz feminina, contrariando o hábito herdado das Capelas européias e introduzido na Real Capela desde a chegada de D. João VI, de se compor para os “castratti”. A cantora Lapinha, de quem segundo a pesquisadora Cleofe de Mattos nos diz que, “...como mulher, se vedava participação na igreja, mas que em espetáculo profano vem atuar na música do padre Mestre”<sup>14</sup>.

Esta mulher, que foi uma excelente musicista, teve ao longo de sua carreira inúmeras oportunidades de trabalho ao lado de famosas cantoras estrangeiras, como nos informa o anúncio da Gazeta do Rio de Janeiro:

“Madama D’Aunay, cantora cômica, chegada de Londres, em cujos teatros, assim como nos de Paris sempre representou, informa respeitosamente aos cidadãos desta Corte, que ela pretende dar um concerto de música vocal, e instrumental na casa n. 28, na Praia de D. Manuel, no dia 14 do corrente. Nela cantarão ela, e a Senhora Joaquina Lapinha a mais bem escolhida música dos melhores autores, e tocarão os senhores Lansaldi, e Lami concertos de rebecca, e executar – se – ão em grande orquestra as melhores overturas de Mozart. Vendem – se bilhetes em sua casa n.8, rua de São José a preço de 4\$000 reis”<sup>15</sup>.

Podemos notar através deste anúncio de jornal que a sociedade carioca reproduzia na sua cidade os eventos musicais aprovados pelos ouvidos do mundo civilizado, consumindo assim os divertimentos musicais eruditos, embora só uma pequena camada da população tivesse a possibilidade de assistir a tais concertos, sendo este lugar privado, onde o acesso era controlado pelo poder aquisitivo e por laços de amizade, a preços exorbitantes de 4\$000 reis, uma soma significativa e proibitiva, limitando o acesso ao público.

A cantora Joaquina Lapinha, mesmo com sua pele escura, naquele instante foi convocada para apresentar - se ao lado da consagrada diva da música européia, sendo mais uma vez seu talento musical reconhecido.

Com certa “surpresa” e satisfação encontramos em alguns documentos, como os que tratam da “Relação de Músicos Escravos da Imperial Fazenda de Santa Cruz”, os nomes de quatro escravas e suas classificações vocais, segundo a visão Ocidental, além de sua conduta “moral”.

A escrava “Leonor Joaquina, classificada como soprano conjuntamente com as escravas “Ignacia Francisca e Maria da Conceição” tinham uma conduta considerada boa. O mesmo ocorria com as contraltos Maria Josepha e Bonna Luisa,

que tinham sua conduta avaliada como boa. Este documento<sup>16</sup> pelo que podemos perceber, nos mostra a conduta moral e profissional destas mulheres, que praticavam música naquele momento, contrariando a conduta dos homens, tida como regular e alcoolizada. Notemos que esta forma de avaliar moralmente a conduta desses músicos é uma forma de criar estereótipos. No fundo, quando se elogiava o valor, a bravura, o desprendimento de um negro, se estava querendo dizer que tais sentimentos nobres também podiam existir sob uma pele negra, como a das cantoras da Real Fazenda de Santa Cruz, por exemplo.

Mesmo assim temos a presença efetiva das mulheres praticando música em alto nível, com suas vozes definidas na tessitura vocal e nos padrões musicais ocidentais, mas não deixando de trazer nas suas vozes a herança cultural da África. Essa participação feminina não era isolada, e seria ainda mais acentuada a partir das documentações encontradas ao longo da pesquisa, quando alguns indicadores revelam uma surpreendente presença das mulheres na prática musical, vindo a confirmar a feminização do mundo masculino. Quase nada se sabe sobre estas mulheres musicistas, a não ser que não passam de uma voz ou cor de pele, ou uma voz a acompanhar uma pele negra. Pouco se sabe a seu respeito, nada se diz sobre elas, sobre o que sentiam ou como interpretavam as músicas.

A documentação da Real Fazenda de Santa Cruz nos fornece as primeiras pistas sobre a tessitura vocal e como eram vistas e avaliadas no dia - a - dia da Fazenda. O apontamento administrativo da Real Fazenda dos dias 12 ao 22 de agosto de 1819, traz em seu conteúdo as seguintes informações sobre os escravos, que possivelmente faziam parte da chamada orquestra dos negros ou da Banda de música de Santa Cruz:

Homens.....	23	
<b>Mulheres.....</b>	<b>4</b>	
Rapazes.....	20	<b>Total de mulheres 7</b>
<b>Raparigas.....</b>	<b>3</b>	
Total = 50 músicos em 1814 <sup>17</sup>		

A originalidade da presença feminina na música na Real Fazenda de Santa Cruz e na corte carioca deve ser captada sob um viés que caminha em outras direções. Estes segmentos femininos resistiram e persistiram na capacidade de definir novos papéis para as mulheres, numa postura de resistência cotidiana, lutando pela ampliação dos espaços de sobrevivência e promoção da sociabilidade dos grupos.

### ***Qualificação Feminina.***

Para alguns autores, a participação feminina sempre foi destacada no exercício do pequeno comércio das vilas e cidades do Brasil Colonial. A visão que se tem é que “... estabeleceu – se uma divisão de trabalho assentada em critérios sexuais, em que o comércio ambulante representava ocupação predominante feminina”. Duas referências culturais determinantes estabelece o papel das mulheres no Brasil colonial. O primeiro está relacionado à influência africana, onde as mulheres desempenhavam tarefas alimentares.

A segunda influência vem da transposição para o mundo colonial da divisão de papéis sexuais vigentes em Portugal. Mas havia um seguimento feminino que destoava do segundo exemplo e se aproximava da primeira referência. Era o contingente feminino negro participante da atividade musical na Real Fazenda de

Santa Cruz, estas mulheres eram cedidas em troca de um aluguel depositado nos cofres da administração da Real Fazenda de Santa Cruz. Mulheres que traziam no seu sangue a musicalidade dos seus antepassados vindos da África, herança cultural essa, que possibilitou o seu aproveitamento na música ocidental. De certa forma, estas mulheres faziam com que a atenção recaísse sobre suas vozes, rompendo padrões que definiam o lugar feminino no Brasil Colonial, lugar determinado e limitado pela sociedade, estritamente canalizada pelas formas sociais, com um repertório de possibilidades muito limitado e condicionado.

Podemos destacar a presença feminina na música no Rio de Janeiro, concentrando-se nas mulheres com ofício de música na Real Fazenda de Santa Cruz. Estas mulheres eram alugadas para particulares que gravitavam em torno da realeza, procurando com isto, reproduzir em pequena escala o estilo cultural da vida da corte. A mulher negra servia –se das possibilidades que surgiam, exercendo o ofício de música, possibilitando-lhe uma visibilidade maior na sociedade que a oprimia e a ignorava silenciosamente.

Com certeza estas mulheres negras eram iniciadas na música desde a infância, através da prática vocal, já que cantar era um hábito cultural dos africanos e seus descendentes. O material vocal proporcionava – lhes um destaque, atraindo assim as atenções dos que as escutavam, fazendo com que as portas do mundo do homem branco se abrissem, pois a assimilação da cultura branca através da música “facilitava” o convívio nos teatros e salões da corte.

A porta de entrada do mundo do homem branco se dava através de uma transformação total do artista negro, que passava pelo branqueamento com pinturas, pela italianização dos seus nomes, e a mudança no gestual mais sensual para algo mais contido, possibilitando sua presença nos palcos, sem causar constrangimento para o público aristocrático.

Era o processo de refinamento que fazia com que o indivíduo fosse aceito em um mundo culturalmente hostil ao seu. Diante dessas mulheres empregadas em pequenas ou grandes apresentações nas casas, nos salões da aristocracia ou da corte carioca, construiu-se, à margem do trato empresarial, um espaço de sociabilidade do qual tanto se carecia em uma cidade extremamente europeizada e marcada pelo preconceito com o negro e a mulher.

Próximo da sociedade da corte carioca, o administrador da Fazenda de Santa Cruz nos mostra através do mapa dos escravos, que as mulheres negras com ofício eram alugadas para “fiadores” que compunham a sociedade. Elas cumpriam uma jornada mensal de trabalho, onde o preço era acertado com a administração da Fazenda. Algumas das pessoas que alugavam escravos junto a administração eram figuras que compunham a alta sociedade de corte como os nomes: “ Visconde Bahima alugou pedreiro, Visconde de Bomfim que alugou um ambulante , Visconde de Sapocahy alugou pedreiros , Capitão Ramos alugou um ambulante, Dom Joaquim José de Azevedo alugou um ambulante, Pe. Capelão alugou uma mulher para olaria e o Mcl. Mis do Couto Reis alugou carpinteiro ou mesmo a casa Imperial três ferreiros.

Especificamente o que nos chama a atenção nestes mapas além dos nomes que compunham a aristocracia carioca são os nomes de seis mulheres negras com ofício de música, alugadas mensalmente. Estes expressivos espaços da participação feminina podem ter representado enormes “inconvenientes” diante de uma sociedade que pregava a desigualdade e a desqualificação do homem negro, pois este convívio possibilitava sua mobilidade e a rápida especialização. Ao se destacarem

musicalmente, estas mulheres habilitadas para o ofício da música eram requisitadas para se apresentarem nas residências ou salões da sociedade de corte.

É interessante percebermos que as mulheres começavam, através desta situação, a estabelecer sua presença na sociedade de corte e com isto incorporando hábitos e costumes para serem melhor aceitas e incorporadas as reuniões da sociedade ( se dava assim o processo de “refinamento” para entrar no mundo cultural do homem branco mostrando, neste momento, cordatos e afeitos ao universo cultural dos brancos) essas práticas fazem pensar em arranjos culturais complexos e contrastantes.

**MAPPA DOS ESCRAVOS DA IMPERIAL FAZENDA DE SANTA CRUZ  
ALUGADOS ASI NO MÊS DE NOVEMBRO DE 1861.**

	Nomes dos Escravos.	Fiadores	classe		Jornal Mensal	Jornal paga	Obs.
		Ant. ° Mor. ° Rosa					
		Hipolito da Rosa					
1	Ignacio Jose		Pedreiro				
2	Francisco Rodrigues		Carpinteiro		20\$000	20\$000	
3	Antonio Joaquim		Idem		8\$000	8\$000	
	Mor. °						
4	Severiana Catarina		8. °		8\$000	8\$000	
5	Carlota da Silva		7. °		8\$000	8\$000	
6	Ines Maria		8. °		8\$000	8\$000	
7	Catarina Generosa		8. °		8\$000	6\$666	R a 25 de 9
8	Maria das Dores		9. °		8\$000	8\$000	
9	Maria da Conceição		musica		8\$000	8\$000	
10	Generosa da Conceição		2. ° R		8\$000	8\$000	
11	Angelica Rosa		7. °		8\$000	8\$000	
12	Isabel Maria		1. °		8\$000	8\$000	
13	Miquelina Francisca		1. °		8\$000	8\$000	
14	Angela M. °		1. °		8\$000	8\$000	
15	Maria d` Alleluia		Olaria				



Podemos pressupor, a partir do quadro acima, que a administração da Real Fazenda de Santa Cruz mantinha um acordo com o escravos, facilitando-lhes a circulação durante a execução das tarefas, conforme seus ofícios. Devemos acreditar que este acordo a princípio era lucrativo, na medida em que a administração passava a estipular uma quantia ( jornal ) que o cativo deveria lhe pagar ( diária ou semanalmente ), para ter essa liberdade de circulação pelos núcleos urbanos. Os escravos que trabalhavam a partir destas proposta obtinham vantagens, pois assim que pagavam a quantia estipulada pela administração, o restante do dinheiro ficava em sua posse, criando – se com isto, uma alternativa para o escravo acumular um pecúlio e com isto adquirir sua carta de liberdade.

Esta “brecha urbana” conquistada pelos escravos possibilitou uma forma de relacionamento de interesses mútuos, fazendo com que os escravos com ofício, passassem a circular livremente pela cidade carioca, mostrando seus serviços especializados e tendo uma visibilidade cada vez maior na sociedade carioca. Tornando cada vez mais seus trabalhos requisitados, e apoiados por uma caução através de um fiador. A partir deste momento procura-se estabelecer um preço para seus serviços, já que estes indivíduos representavam a fina flor da mão-de-obra escrava, pois pertenciam a Real Fazenda de Santa Cruz.

As aquarelas de Carlos Julião retrata “ negras com ofício de música”, tocando vários instrumentos musicais como: flautas de madeira, trompa de postillón, viola, réco - réco, tambor, pandeiro, castanholas e uma espécie de maestrina. O cortejo de musicistas, seguem “a rainha negra na festa de Reis”<sup>18</sup>, a elegância e o intenso colorido de sua pele e roupas contrasta com seus passos coreografado ao ritmo da música executada pelo seus instrumentos musicais.



Como nos fala Luciano Figuedo que: ( ...) As aquarelas de Julião ainda no século XVIII formam representações fundamentais para a identificação dessa fatia preciosa da presença feminina (...).

As mulheres na música colonial brasileira nos leva a refletir sobre as formas de relações construídas durante este período. Ao investigar essa história, surge um universo de significativa participação das mulheres nas práticas sociais e culturais. A partir do momento que revelamos imagens opostas à já estabelecida tradicionalmente, as mulheres começam a deparar com sua pluralidade e conhecer

uma outra imagem que não só se restringiu a um lugar ou fato isolado, mas que deve ter ocorrido em toda a colônia.

A compreensão da história das mulheres nesse recorte específico das mulheres negras na música no início do século XIX, ocorre através da sua participação sob um quadro de tensões e pressões da cultura hegemônica e dominante. Mas nenhum outro lugar da colônia houve tamanha pressão cultural do que no Rio de Janeiro, devido a presença da corte de Bragança, onde a procura por entretenimento era sempre bem vinda.

A Versalhes brasileira dos trópicos passou a lidar com tais ambigüidades e este parece ter sido o desafio proposto para os artistas da época. Sob esse quadro de desafios, o cotidiano feminino saiu fortalecido. Com habilidade e engenhosidade foram aparecendo alternativas de sobrevivência nas quais a música se tornou uma das formas de transgredir essa ambigüidade da sociedade.

\*Antônio Carlos dos Santos é professor Mestre pelo Departamento de História da Universidade Estadual Paulista Câmpus de Assis Faculdade de Ciências e Letras e ex – bolsista da FAPESP, e do CNPq e professor de música do Colégio Beneditino Santo Américo em São Paulo – Brasil.

**Title: The pich of black female voice in ancient Brazilian in music ( 19 th century )**

**ABSTRCT:** This article reports on the participation of black women in the Brasilian Colonial music, during the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

**KEYWORDS:** ( Black women; presence; female slaves; music.)

### Notas

---

i

<sup>1</sup>Cf.: Andrade, Mário de - Dicionário musical brasileiro/ Mário de Andrade; coordenação Oneyda alvarenga, 1982 – 84, Flávia Camargo Toni, 1984- Belo Horizonte; Itatiaia; [ Brasília, DF]; Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. – ( Coleção reconquista do Brasil. 2. Sério; v. 162 ). P.357.

<sup>2</sup> Paz, Juan Carlos - Introdução à música de nosso tempo; tradução de Diva Ribeiro de Toledo Pizza. São Paulo. São Paulo, Duas Cidades, 1976.p.393  
Cf. ver mais sobre a compositora na Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed.,1977. V.1-2. P177.

<sup>3</sup>Lange, Francisco Curt. La Musica en Villa Rica. (Minas Gerais, Siglo XVIII), Revista Musical Chilena. N. <sup>a</sup> 102 – 103. Faculdade de ciencias y Artes Musicales Universidad de Chile. 1967-1968: P. 43).

---

CF. A enciclopédia da música brasileira, que teve na sua coordenação o musicólogo, senhor Régis Duprat; não nos fornece nenhuma informação sobre esta emérita organista Ana Maria dos Mártires que substituiu o grande compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. ( Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed.,1977. V.1-2

<sup>4</sup> Perrot, Michelle. Mulheres Públicas, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998: p .11- 12.

<sup>5</sup> Perrot, Michelle. Op. cit.,: p. 23.

<sup>6</sup> Figueiredo, Luciano. História das Mulheres no Brasil. Editora Companhia das Letras. 1998: p. 141-187.

<sup>7</sup> Perrot, Michelle. Op.cit São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p.7

<sup>8</sup> Perrot,Michelle. Op. Idem. p17.

<sup>9</sup> Cf. “... Estiveram nas Minas excluídas de qualquer exercício de função política nas câmaras municipais, na administração eclesiástica, proibidas de ocupar cargos da administração colonial que garantissem reconhecimento social...”. Figueiredo, Luciano. Op. Cit.: p .187.

<sup>10</sup> Mattos, Cleofe Person de. Op., cit. 1997.p.28.

<sup>11</sup> Mattos, Cleofe Person de. Idem.1997.p.53.

<sup>12</sup> Brito, Manuel Carlos de. Estudos de História da Música em Portugal. Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1989: p. 182.

<sup>13</sup> Carvalhães, Manuel Pereira Peixoto de Almeida. Marcos Portugal na sua música dramática. (Monografia), Históricas investigações. N<sup>a</sup> 273. s.d.

<sup>14</sup> c.f. “... Das três peças encontradas, duas citam-na : “ O Triunfo da America “ e “ Ulissêa, Drama Eroico”. Ambas com data de 1809. Os recursos vocais requeridos pelos solos que lhe são destinados, revelam que a cantora tem uma tessitura normal de soprano ( mib 3 a sib 4, atingindo uma vez o dó 5 ), mantendo-se preferentemente em registro médio. Agilidade regular. Suas qualidades artísticas deveriam subentender expressividade, a julgar pelo contexto do solo ( Gênio de Portugal ) que lhe é dado interpretar, e é certo que teria classe como intérprete, se pode deduzir do fato de que as peças teriam sido exibidas perante D. João VI”. ( Mattos, Cleofe Person de. Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Ministério da Educação e Cultura Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, 1970: P. 378).

<sup>15</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. n. 13, 1809.

<sup>16</sup> C.f. Relação de Músicos Escravos da Imperial Fazenda de Santa Cruz 27 de Setembro de 1860. Arquivo Nacional/ Rio de Janeiro.

---

<sup>17</sup>Arquivo Nacional, Caixa 507, Pacote 2. E documento 53.

<sup>18</sup> In Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro.

Frio, Carlos, Julião, aproximadamente metade do século XVIII. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

### **Bibliografia Consultada**

**1-ANDRADE, Mário de, Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte; [ Brasília, DF]; Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 357.**

**2-BRITO, Manuel Carlos de. Estudos de História da Música em Portugal. Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1989: p. 182.**

**3-BARBIER, Patrick. História dos Castrati/ Patrick Barbier; tradução Raquel Ramalhte.-Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.**

**4-CAIXA 507/ Pacote 24 – Documento 53. Arquivo Nacional. 1814.**

**5-CARVALHAES, Manuel Pereira Peixoto de Almeida. Marcos Portugal na sua música dramática.( Monografia ), Historicas investigações. N.º 273. s. d.**

**6-FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. IN Del Pryore. Editora Hucitec. 1998.**

**7-GARCIA, José Maurício Nunes. Ministério da Educação e Cultura Conselho Federal de cultura, Rio de Janeiro, 1970.**

**8-GAZETA do Rio de Janeiro. N.º 13.1809.**

**9-JULIÃO, Carlos. In Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio, aproximadamente metade do século XVIII. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.**

**10-PAZ, Juan Carlos. Introdução à música de nosso tempo; tradução de Diva Ribeiro de Toledo Pizza. São Paulo, Duas Cidades, 1976.**

---

**11-Perrot, Michelle. Mulheres públicas; São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.**

**12-LANGE, Francisco Curt. La Música en Villa Rica. Revista Musical CHilena. N.ª 102-103. Faculdade de Ciencias y Artes Musicales Universidad de Chile. 1967-1968.**

**13-LEITE, Miriam Moreira. A Condição Feminina no Rio de Janeiro Século XIX.-São Paulo: Hucitec; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória,1984.**

**14-MARÍAS, JULIÁN. A Mulher no Século XX.--São Paulo: Editora Convívio, 1981.**

**15- SCARANO, Julita. Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII.- 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.**

**16-TSCHUDI,Johann Jakob Von. Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo. – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1980.**