

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**MIRIAN CHAVES DE OLIVEIRA**

**JOAQUINA MARIA CONCEIÇÃO LAPA: MULHER, MESTIÇA E ARTISTA  
NO BRASIL COLONIAL**

Manaus

2022

**MIRIAN CHAVES DE OLIVEIRA**

**JOAQUINA MARIA CONCEIÇÃO LAPA: MULHER, MESTIÇA E ARTISTA  
NO BRASIL COLONIAL**

Trabalho de conclusão de Curso de Graduação em Música, pela Universidade do Estado do Amazonas apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Música.

**Orientador: Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto**

Manaus

2022

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

MIRIAN CHAVES DE OLIVEIRA

JOAQUINA MARIA CONCEIÇÃO LAPA: MULHER, MESTIÇA E ARTISTA  
NO BRASIL COLONIAL

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto  
Orientador (UEA)

---

Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa  
Membro da banca (UEA)

---

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
Membro da banca (UEA)

Manaus, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

## Dedicatória

*Em memória de minha avó, Maria Augusta Camarotilho, meu pai, Francisco Xavier de Oliveira e à amiga e colega de profissão Vanessa Monteiro. Os mestres que a vida terrena me proporcionou.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente à minha família, nas pessoas de minha mãe, Francisca Chaves de Oliveira e minha irmã, Mikaellen Chaves de Oliveira, pelo apoio incondicional, amor e por estarem sempre ao meu lado.

Ao meu namorado Bruno Soares, parceiro de tantos momentos, pelo amor, cuidados e paciência durante esse processo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mário Trilha, por acreditar em mim, pelos incentivos e auxílio na construção deste trabalho, compartilhando sua atenção e conhecimentos.

Aos professores Dr. Márcio Páscoa e Dra. Luciane Páscoa pelo compartilhamento de conhecimentos e amizade.

À família Orquestra Barroca do Amazonas e à Universidade do Estado do Amazonas, por possibilitarem o direito à formação e desenvolvimento como artista.

*Aos seos pés ás mãos cheias cahem loiros*

*Hum volver d'olhos traz milhões de palmas*

*Bandos d'accezas almas*

*São alfaias, são os seos tesouros.*

*Que val a douta Sapho, Helena bela,*

*Corina ilustre, Cleópatra famosa!*

*Lapinha terna, doce, espirituosa,*

*Esta he da Gloria, e a da Ventura estrella!*

*(João Evangelista de Moraes Sarmiento, Ode Pindárica)*

## RESUMO

O presente trabalho apresenta a cantora Joaquina Maria Conceição Lapa, cantora atuante no Brasil colonial e a primeira cantora lírica a ter prestígio internacional. Por meio deste estudo, buscamos contextualizar papel da mulher e seu comportamento, a presença mestiça e mulheres atuantes no período colonial brasileiro. Quanto a prática artística, o Brasil apresentava um contraste em relação a Portugal pelo gosto dos *castrati*, nos levando a crer sobre a importância desta cantora, ao se apresentar em Portugal e em festividades da corte. Lapinha era *soprano coloratura*, e seu domínio técnico vocal, lhe permitiu executar obras virtuosísticas compostas pelo Padre José Maurício Nunes Garcia: *Coro em 1808*; o drama *O Triunfo da América (1809)* e o drama heróico *Ulissea (1809)*.

**Palavras-chave:** mulheres; Joaquina Lapinha; cantoras mestiças; soprano coloratura; musicologia histórica e social.

## ABSTRACT

The present work presents the singer Joaquina Maria Conceição Lapa, an active singer in colonial Brazil and the first lyrical singer to have international prestige. Through this study, we seek to contextualize the role of women and their behavior, the mulatto presence and women performers in the Brazilian colonial period. As far as artistic practice is concerned, Brazil was in contrast to Portugal in terms of the taste of the castrati, which leads us to believe in the importance of this singer, as she performed in Portugal and at court festivities. Lapinha was a coloratura soprano, and her technical vocal mastery allowed her to perform virtuosic works composed by José Maurício Nunes Garcia: *Coro in 1808*; the drama *O Triunfo da América (1809)* and the heroic drama *Ulissea (1809)*.

**Keywords:** women; Joaquina Lapinha; mulatto singers; soprano coloratura; historical and social musicology.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 <i>Livro das Noticias de Burletas e Baillhes</i> .....	19
Fig. 02 Bocage. <i>Ericia ou A Vestal</i> . Frontispício. 1811 .....	23

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
1 O FEMININO E A PARTICIPAÇÃO MESTIÇA NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA .....	5
1.1 A mulher no período colonial brasileiro .....	5
1.2 A participação mestiça e o feminino na música colonial .....	10
2 JOAQUINA MARIA CONCEIÇÃO LAPA .....	16
2.1 LAPINHA – ATRIZ .....	22
2.2 LAPINHA – CANTORA: REPERTÓRIO .....	24
2.3 Obras compostas pelo Padre José Maurício Nunes Garcia que foram dedicadas e interpretadas pela cantora Lapinha. ....	27
2.3.1 <i>Ulissea</i> .....	28
2.3.2 <i>O Triunfo da América</i> .....	30
2.4 O LEGADO DE LAPINHA NA ATUALIDADE .....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	34
REFERÊNCIAS .....	35
SÍTIOS ELETRÔNICOS .....	37
ANEXOS .....	38

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho, iniciou como um projeto de pesquisa, ligado ao Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC, que teve como tema “LAPINHA: A *Prima Donna* da música de concerto do Brasil Oitocentista”, apresentado no ano de 2021. O estudo traz como tema a célebre cantora Joaquina Maria Conceição Lapa - Lapinha, que foi a representante feminina da música de concerto e ópera do período colonial brasileiro, sendo a primeira cantora lírica a ter prestígio internacional.

Lapinha cantou no Brasil e em Portugal entre o final do século XVIII e início do XIX, e é a única referência feminina atuante fora dos limites da colônia, e que segundo literatura, foi a única que a história guardou o nome. Sua origem e sua formação musical ainda são desconhecidas. Os documentos mais antigos retratam a ida da cantora para Portugal, através de uma concessão de licença para ela e sua mãe, Maria da Lapa.

Bittencourt-Sampaio (2008, pp. 32-33), nos fala que o desempenho artístico de Lapinha como atriz ou cantora lírica era de acordo com o local ou com a obra e poderia atuar em ambas as atividades. O trabalho de grande destaque de Lapinha lhe garantiu a permissão para cantar no fabuloso Teatro São Carlos, em Lisboa, inaugurado em 1793. Segundo esse mesmo autor (2008, p. 41), o seu domínio de palco, a sonoridade da voz, agilidade vocal, expressão, contribuiu para que ela se tornasse uma excelente atriz dramática, conquistando o público na arte cênica e como interprete musical.

A característica vocal de Lapinha, era própria de soprano *colotatura*, por esta, executar peças com bastante agilidade vocal, como nos diz Alexandra Leeuwen:

[...] No que se refere aos dotes artísticos de Lapinha [...] permite confirmar não somente sua condição de soprano, mas identifica-la como um soprano coloratura. (LEEUVEN, 2012, p. 130).

O Padre José Maurício Nunes Garcia escreveu peças para Joaquina Lapa, entre elas “*O Triunfo da América e Ulissea, Drama Eroico*” (1808 e 1809).

As obras compostas pelo Pe. José Maurício, que estão presentes no segundo capítulo deste trabalho, nos revelam o domínio técnico vocal que Lapinha possuía, ao encontrarmos no estilo de composição do Padre, a ornamentação melódica favorecendo o canto virtuosístico.

Mesmo executando obras escritas e dedicadas por um padre, até o presente momento, não existem informações de que a Lapinha tenha cantado música religiosa. A música para os ofícios litúrgicos era comum no período, mas a música profana se fazia presente, e é nesse contexto que a cantora se insere. Pacheco (2009, p. 23) nos fala das composições ocasionais profanas, que eram dos mais variados gêneros como serenatas, elogios, hinos e até ópera para acontecimentos político, militar, casamentos, nascimentos, ou seja, tornava-se historicamente importante. Essa prática foi muito comum durante o império luso-brasileiro, o que se torna pertinente para história da música colonial brasileira. Este mesmo autor nos dá um exemplo sobre a música composta para esses acontecimentos, o qual Lapinha desempenhou:

[...] Exemplo perfeito disso é o *Elogio*, escrito por Marcos Portugal em 1801 [...]. No entanto, o manuscrito musical desse elogio, que esse encontra na biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, é uma versão usada para festejar o aniversário da Rainha em 1802 [...]. As versões de 1801 e 1802 têm texto em italiano. Contudo, nesse mesmo manuscrito musical, podemos encontrar ainda uma versão em português, escrita pela mesma mão que inseriu “rainha” na página de título. Uma outra mão, ou pelo menos uma outra pena, também nota os nomes dos dois cantores, um dos quais é a Lapinha, conhecida cantora brasileira. (PACHECO, 2009, pp. 30-31).

Ao falarmos de Lapinha, é importante destacarmos como era a presença feminina no período colonial. A autora Del Priore (2008, p.15), descreve que as moças tinham uma educação limitada, não podiam possuir cargo público e deveriam se preparar para atender as necessidades de cunho doméstico, pois o poder do patriarcado estava presente em todos os segmentos da sociedade cristã. Silva (1993, p. 26) salienta que, “muitas moças sabiam tocar algum instrumento e conseguiam prender os maridos em casa, faziam-no certamente com os seus talentos musicais e disposição para dança.”. A autoras anteriores nos mostram que a mulher era vista apenas como dona do lar, devia ficar fora de qualquer aparição política e manter-se obediente ao marido, então,

Nascimento (2018, p.14) nos diz que a música é um campo de luta do feminismo que se relaciona com a história e se agrega aos movimentos sociais, expondo e criticando um contexto histórico de opressão e desigualdade.

A origem de Lapinha é questionável, pois algumas pesquisas trazem que ela era natural do Rio de Janeiro, já outras mostram que ela era natural de Minas Gerais. Pode ser possível que a artista tenha nascido em Minas Gerais, pois de acordo com Cardoso (2008, p. 43), Minas possuía um grande movimento musical que se desenvolveu com a economia gerada pela descoberta do ouro no século XVII, e contava com a participação de mestiços nessas produções. No século XVIII essa economia passa a cair, levando os artistas a migrarem para outros centros, e no caso, Rio de Janeiro, capital da colônia (1763).

O fato de não sabermos muito sobre as origens de muitos desses músicos mestiços no período colonial, se dá pelo fato de uma omissão da sociedade, em que o mestiço não tinha um papel colaborativo social ascendente, senão o de trabalhador manual. Bittencourt-Sampaio (2008, p. 25), fala que o espaço era transitório, em que os músicos tinham seus nomes ignorados e logo esquecidos, ou seja, a projeção era limitada, por hora artistas, mas ainda estavam atrelados a condição de escravizados.

Esse estudo foi desenvolvido a partir de trabalhos importantes, como teses, artigos e livros, referentes a musicologia luso-brasileira, no qual podemos destacar: *“Teatro e música na América Portuguesa”* (2008), de autoria de Rogério Budasz, *“Castrati e outros Virtuoses”* (2009) de Alberto Pacheco, *“Negras Líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII – XIX)”* (2008) de Sérgio Bittencourt-Sampaio, a dissertação de mestrado *“A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro”* (2009) de Alexandra van Leeuwen, que nos fornece como fontes primárias os programas de concerto e as partituras relacionadas à Lapinha. E à história social, as obras: *“Ao sul do corpo”* (2009) de Mary Del Priore, *“Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil”* (2021) de Laurentino Gomes e *“A nova história das mulheres no Brasil”* (2012) de Joana Pedro e Carla Pinsky.

No primeiro capítulo, é abordado a presença feminina no período colonial brasileiro, buscando descrever o seu papel na sociedade da época, a participação do músico mestiço e a presença feminina na música colonial, em especial, a artista Joaquina Lapinha. O segundo capítulo se dá a atividade musical da cantora Joaquina Lapinha, suas primeiras aparições, seu repertório e uma breve análise das obras que lhe foram dedicadas.

# 1 O FEMININO E A PARTICIPAÇÃO MESTIÇA NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA

## 1.1 A mulher no período colonial brasileiro

O século XX é marcado por várias transformações no que diz respeito ao feminino, quanto a conquista de direitos, oportunidades de estudos e profissão, qualidade de vida, a conquista de seu espaço por direito. Muitas conquistas conseguiram se firmar, já outras correm o risco de um retrocesso por conta de um movimento conservador. No decorrer deste item, veremos que as mulheres, fossem elas brancas ou mestiças, estavam sujeitas à sociedade patriarcal, só pelo fato de ser mulher. Vejamos a seguir como era o comportamento das mulheres no período colonial.

De acordo com Del Priore (2008), as moças no período colonial tinham uma educação limitada, dedicavam-se à vida doméstica e não era permitido exercer uma profissão e muito menos um cargo público:

[...] Reflexo do poder masculino onipresente na sociedade ocidental cristã [...] de diferentes segmentos da sociedade colonial e metropolitana tinha objetivos: delimitar o papel das mulheres, normatizar seus corpos e almas, esvaziá-las de qualquer saber ou poder ameaçador, domesticá-las dentro da família (DEL PRIORE, 2008, p. 15).

Silva (1993, p. 26) destaca que “muitas moças sabiam tocar algum instrumento e conseguiam prender os maridos em casa, faziam-no certamente com os seus talentos musicais e disposição para dança.”. Além da música, estas aprendiam um outro idioma, cozinhar e bordar.

Joana M. Pedro e Carla B. Pinsky (2012) nos dizem que a igreja restringia a participação feminina à esfera privada:

[...] Ao desencorajar a participação feminina no mundo da política e do trabalho fora de casa, os religiosos reforçavam a hierarquia existente entre homens e mulheres e o ideal da reclusão feminina. Entretanto, ao mesmo tempo que promovia um modelo de sacrifício pessoal e resignação a ser adotado pelas mulheres, a instituição religiosa podia fornecer-lhes um espaço de atuação para além das paredes de casa [...]. A própria instituição reservava alguns papéis ativos para elas ao incentivar que praticassem a filantropia. Com isso, algumas delas puderam criar associações de apoio a

orfanatos e escolas para meninas pobres nas cidades sem afrontar os conservadores. (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 48).

Gomes (2021) escreve sobre a presença feminina durante o Brasil escravocrata e diz ser um dilema, pois:

Elas aparecem frequentemente na documentação histórica, em geral escrita por homens, na forma de relatos de viajantes, cartas, regulamentos, memorandos oficiais, certidão de batismo e casamento, processos judiciais e inquéritos de polícia, testamentos e inventários *post-mortem*, porém jamais com a importância que merecem pelos múltiplos e decisivos papéis que desempenharam na construção da sociedade brasileira. Isso valia para brancas, negras, indígenas ou mestiças (GOMES, 2021, p. 349).

No que diz respeito a escravidão, as autoras Carla Pinsky e Joana Pedro (2012), nos fornecem como se dava o convívio entre senhoras, criadas e escravizadas:

A divisão do trabalho dentro das casas da elite refletia as diferenças legais, além das de “raça” e de classe existentes na sociedade, sendo que as escravas ou criadas é que faziam a maior parte das tarefas domésticas, consideradas femininas.

Na sociedade escravocrata fortemente hierarquizada, a instituição da escravidão não só temperava as relações entre senhoras e escravas, mas também entre maridos e esposas [...]. As *mucamas* (escravas ou criadas pessoais) penteavam as senhoras, cuidavam de suas melhores roupas e ajudavam-nas a se vestir. [...] (As mulheres da elite apreciavam cabelos longos e usavam penteados elaborados em público, o que fazia contraste com o cabelo curto da maioria das escravas africanas). [...] Passavam longas horas juntas. [...] havia também muita desconfiança, como atestam as trancas nas portas das despensas e armário de alimentos das casas-grandes [...]. (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 52).

Faria (2000, pp. 414-416) descreve que os olhos masculinos do Brasil colônia estereotipavam as mulheres brancas das negras. A mulher branca, religiosa, submissa, sempre atenta às ordens do pai ou do marido e a mulher negra, sensual, que por seu apelo sexual, seria a responsável por afrontar a moral e bons costumes. A autora fornece que “A ideia comum nos relatos sobre a colônia era de que as índias e negras, mas sobretudo as mulatas, só serviam para fornicção, pois teriam vocação libidinoso, pondo a perder os homens”. (FARIA, 2000, pp. 414-416).

Costa (2019), nos dá um importante apontamento, quanto a questão de a própria história, colocar as escravizadas e forras sob um olhar machista:

No que tange às mulheres, em termos gerais, até a década de 1970, a historiografia no período colonial, com foco nas escravas e forras, era pautada por uma visão que realçava a percepção da mulher enquanto objeto de dominação sexual masculina, enfatizando as atividades de prostituição, a submissão, a acomodação e a passividade diante da realidade posta. (COSTA, 2019, p. 2).

Como era vista, definir como deveria se comportar, são casos de como o feminino era tratado, isso sem falar nos abusos, assédios, estupros que muitas mulheres foram submetidas, principalmente as escravas por uma visão distorcida do patriarcado, por serem vistas apenas como disponíveis sexualmente. Na verdade, o papel da mulher no período colonial não foi apenas cuidar da casa, dos filhos e servir sexualmente, pois Gomes (2021, p. 361) descreve que “muitas delas foram donas de engenho, fazendas, minas de ouro, vendas, tabernas e variados outros negócios. Realizavam serviços domésticos, mas também trabalhavam nas lavouras de cana-de-açúcar e nos engenhos”. As mulheres negras se mostravam resilientes, trabalharam para conseguir não apenas a sua liberdade, mas também de seus maridos e filhos. Em Minas Gerais enquanto os escravos eram em sua maioria masculina, uma boa parte das mulheres já tinham conquistado a sonhada alforria:

A alforria era conquistada graças, principalmente, ao trabalho, à engenhosidade e ao esforço anônimo e solitário que as mulheres desempenhavam nas regiões mineradoras. Elas representavam um número significativo entre os chamados escravos de ganho, que ofereciam serviços de forma avulsa e vendiam comidas e bebidas. Nessa condição, gozavam de relativa autonomia e tinham a possibilidade de acumular pecúlios com os quais mais tarde poderiam comprar a própria liberdade (GOMES, 2021, p. 361).

Concordando com Gomes (2021), Joana Pedro e Carla Pinsky (2012) falam sobre o sonho de liberdade almejado pelos cativos, nesse caso, as escravizadas procuravam desenvolver várias habilidades afim de terem algum conforto no cotidiano. Requisitadas como engomadeiras, boas cozinheiras, eram poupadas dos trabalhos mais pesados e podiam andar mais limpas e bem vestidas, podiam também usar os trajes de sua terra de origem pertencente ao seu grupo étnico. O fazer doméstico fez com que várias escravas migrassem para as cidades com a possibilidade de conseguir a tão sonhada alforria. As que demonstravam mais habilidades e eram de boa aparência trabalhavam como quitandeiras ou escravas de ganho:

[...] Os pequenos excedentes constituíram a oportunidade de as mulheres escravas conquistarem sua liberdade, através do pequeno comércio de gêneros alimentícios e vendas ambulantes. Tratava-se de um comércio clandestino, que não respeitava os preços tabelados pelas autoridades municipais, mas que garantiu a sobrevivência de familiares e dos escravos fugidos que viviam em quilombos. (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 376).

Até conquistar a alforria, foi um longo caminho de muito anos e sacrifício para que fosse possível economizar e comprar a própria liberdade. Mulheres fortes e determinadas, que tornaram o processo da alforria um fenômeno feminino. Ser uma mulher liberta “não eximia as mulheres do ônus de viver em uma sociedade escravista [...] enfrentavam inúmeros preconceitos, eram acusadas de ‘levar vida airada’, de não ter moral”, “[...] faziam questão de afirmar sua autonomia na organização de sua vida material” [...], “eram mulheres independentes, sendo que a maioria tinha comprado sozinha a própria liberdade [...]” (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 376-378).

Ao acontecer a abolição no Brasil, outras dificuldades foram encontradas pelas forras libertas, mas que não as impediram de firmar suas posições conquistadas:

Seus problemas iam desde obstáculos para passar seus bens para os descendentes até o preconceito sofrido em virtude do seu sexo e sua “cor” [...]. Quando tudo conspirava contra suas vidas, abriram caminhos, combateram preconceitos e afirmaram posições conquistadas. Embora tivessem figurado como mão de obra na economia de exportação do açúcar e do café, o seu papel histórico mais marcante foi na economia de subsistência, nas feiras e no mercado interno de abastecimento das várias e diferentes regiões do país (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 379).

Costa (2019) nos diz que a partir de 1980, a história das escravizadas e forras do período colonial, passou a ser contextualizada como mulheres que, contribuíram na economia e que pensavam nas possibilidades de melhores condições de vida para si e seus descendentes:

Em oposição a essas análises historiográficas, a partir dos anos de 1980 o papel social e histórico das mulheres no período colonial, em especial as pertencentes aos grupos mencionados, passou a ser revisto, destacando especialmente suas respectivas atuações e contribuições para a organização social e econômica da América portuguesa e suas possibilidades de enriquecimento, sobretudo entre o segmento forro. (COSTA, 2019, p. 2).

Entre tantas profissões desempenhadas por mulheres no Brasil colonial, o palco não era uma delas por ser visto com descrédito, pois a vida artística tinha uma

má reputação. De acordo com Bittencourt-Sampaio (2008, p. 13), a vida artística era associada a promiscuidade, libertinagem, ambientes corruptos. O autor descreve a visão do naturalista francês Auguste Saint-Hilaire “durante sua estada na Província de São Paulo (século XVIII), observou, no teatro local, que os atores, em sua maioria mulatos, eram artesãos e as atrizes, prostitutas”. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p.13).

Pedro e Pinsky (2012, p. 57) dizem que “a educação para mulheres de classe alta era centrada na preparação para o seu destino final de esposa e mãe [...] eram vistas como as guardiãs do lar e da família e mantenedoras da “base moral” da sociedade”.

Uma boa educação familiar, religiosa e o comportamento da mulher na sociedade, Del Priore (2008, p. 26) corrobora com Pedro e Pinsky (2012) dizendo que:

A igreja apropriou-se também da mentalidade androcêntrica presente no caráter colonial e explorou as relações de dominação que presidiam o encontro do homem e mulher incentivando a última a ser exemplarmente obediente e submissa. A relação de poder já implícita no escravismo reproduzia-se nas relações mais íntimas entre marido e mulher, condenando esta a ser uma escrava doméstica [...], filhos que assegurassem sua descendência e servindo como modelo para a sociedade familiar com que sonhava a igreja (DEL PRIORE, 2008, p. 26)

Del Priore (2008, pp. 23-27) também destaca o fato de a mulher ser a figura da “santa-mãezinha” de educar os filhos segundo as leis da igreja, aquela que nutre e serve, que deveria abandonar a sensualidade pois o instinto animal era próprio do homem, e a mulher como criação divina deveria abster-se de tais tentações, e que através da concepção apagaria as marcas da animalidade e carnalidade.

A supremacia masculina prevalecia, como salientam as autoras Joana Pedro e Carla Pinsky (2012, p. 50):

Uma mulher passava diretamente da autoridade do pai para a de seu marido ao casar-se. O Código Filipino, compilado em 1603 em Portugal e que se manteve efetivo no Brasil até a promulgação do Código Civil de 1916, especificamente designava o marido como “cabeça do casal”; e somente com sua morte, a mulher ocuparia a posição de chefe da casa. [...] A lei negava às mulheres o direito de comercializar, alienar propriedade imóvel por venda ou arrendamento, ou mesmo administrar tal propriedade sem o consentimento do marido. A viúvas, entretanto, podiam assumir os negócios da família (como faziam as fazendeiras), pois se esperava que preservassem o patrimônio familiar. (PEDRO; PINSKY, 2012, p. 50).

Como a arte tem o poder de comunicação e expressão, Nascimento (2018, p.14) nos diz que a música é um campo de luta do feminismo que se relaciona com a história e se agrega aos movimentos sociais, expondo e criticando um contexto histórico de opressão e desigualdade:

As mulheres na época eram vistas como donas do lar, que deveriam ser mantidas à margem da política, obedientes aos seus maridos [...] começaram a lutar contra as desigualdades legais, econômicas e educacionais (NASCIMENTO, p.14, 2018).

## **1.2 A participação mestiça e o feminino na música colonial**

Ao falar de música brasileira, não devemos esquecer da participação mestiça que muito contribuiu, sendo de grande relevância tanto na música religiosa quanto na popular. Bittencourt-Sampaio (2010) fala:

A participação do negro na música brasileira foi constante, de grande relevância e de maneira indiscutível, tanto no domínio popular quanto no religioso desde os tempos coloniais. Em relação ao primeiro quesito, esteve presente nas danças, quer associadas aos ritos religiosos africanos, quer como simples diversão nas senzalas sob a forma de batuque, o qual posteriormente, deu origem ao samba e outras formas musicais.

Igualmente importante, foi sua atuação na música sacra, nos setores composição e interpretação. No século XVIII, Minas Gerais desenvolveu uma atividade musical erudita com sólida base e influência européia, na qual a presença negra foi primordial. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 23).

A pesquisa musical no Brasil, mais precisamente do Brasil colonial revela alguns aspectos interessantes, porém, deixou no desconhecido a participação de mulheres artistas e negras na música de concerto e ópera. Bittencourt-Sampaio (2008, p. 7) descreve que não existia uma crítica especializada para que tal assunto fosse desenvolvido, o que certamente contribuiu para que muitas ficassem no esquecimento. Raríssimas são as menções de cantoras líricas mestiças até uma parte do século XIX, os intérpretes eram divulgados em segundo plano, sendo o maior destaque para os compositores.

O fato da omissão nos nomes dos instrumentistas e cantores negros, fez com que os mesmos ficassem perdidos na nossa história musical. Os que possuíam algum

conhecimento, eram recrutados para as apresentações para uma plateia aristocrática, podendo transitar em lugares os quais nunca entrariam, portanto, nem sempre usufruíram desse prestígio.

Bittencourt-Sampaio (2008, p. 25), fala que o espaço era transitório, em que os músicos tinham seus nomes ignorados e logo esquecidos, ou seja, a projeção era limitada, por hora artistas, mas ainda estavam atrelados a condição de escravos.

Sobre os músicos profissionais e amadores no século XVIII, André Cardoso (2008) diz que:

[...] os músicos profissionais em atividade, praticamente em todo Brasil, eram mulatos livres, frutos da miscigenação, em geral filhos de pai português e de mãe negra ou mulata. Dentro da hierarquia social, esses mulatos formavam uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou já brasileiro. (CARDOSO, 2008, p. 40).

Não era apenas a dedicação às artes que esses músicos tentavam se afirmar socialmente, mas seguir os moldes da sociedade como por exemplo, o fato de possuir escravos, revelava a intenção de ser aceito em meio ao domínio português. Os músicos José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Souza Lobo e Salvador José de Almeida Faria, possuíam escravos e ao que indica, gozaram de uma boa condição financeira pelo fato de terem escravos (CARDOSO, 2008, p. 41).

Gomes (2021) fala do “surgimento de uma elite mestiça brasileira”, que se tratava da população descendente de escravos que já gozavam da liberdade, e incluídos nessa classe “uma enorme galeria de escultores, arquitetos, pintores, músicos, escritores e outros artistas”. Na música:

[...] o compositor Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, organista, descendente de escravos africanos, era membro de uma irmandade de mestiços e também o mais importante organista de uma irmandade de brancos. Filho de um mulato com uma negra forra, o padre Jesuíta José Maurício Nunes Garcia era tão talentoso que acabou nomeado maestro da capela real do Rio de Janeiro pelo então príncipe regente D. João VI (GOMES, 2021, p.332).

Ainda sobre a questão de um mestiço ascender socialmente, Budasz (2008) diz que:

Para um mulato livre, a música conferia poder, segurança financeira e reconhecimento social, por mais desclassificada que a profissão pudesse

parecer à elite branca [...] quanto mais mulatos e negros se dedicavam ao profissionalismo musical, usufruindo os benefícios mencionados acima, mais rejeição a atividade sofreria por parte das elites brancas locais, um ciclo que só seria quebrado com a vinda regular e crescente de músicos estrangeiros após a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro. (BUDASZ, 2008, p. 134).

Santos (1998, p. 85) fala a respeito da disseminação de um preconceito racial pela historiografia brasileira por meio de um vocabulário racista “dando a falsa ideia de quanto mais clara for a pigmentação, mais próximo estarão do dominador”. O mesmo autor afirma sobre as dificuldades enfrentadas pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia por ter um “defeito de cor”:

[...] fica demonstrado que o Padre Mestre não escapou de ser avaliado preconceituosamente, mesmo sua pele sendo de cor mais clara. Esta pigmentação mais clara, no primeiro momento leva o indivíduo acreditar na possibilidade de ascensão social, causando uma divisão e afastamento dos seus antepassados negros [...] lembrar a cor da pele do indivíduo, e sua descendência com total menosprezo, caindo por terra o mito de democracia racial (SANTOS, 1998, p. 96).

André Cardoso (2008, p. 81) também escreve que “Um dos que tinham ‘defeito visível’ de ser mulato era exatamente o mestre de capela padre José Maurício. Como ele, outros tantos músicos deveriam ser mulatos”. Cardoso (2008, p. 81) também cita Ayres de Andrade sobre o relato do viajante Louis Freycinet que “declarou em seu livro de viagens ter ouvido ‘com admiração a música da Capela Real, onde quase todos os artistas são negros.’”.

O “mulatismo” musical como na visão de Curt Lange que visava uma espécie de música nacional, onde a brasilidade na música era reconhecida por aqueles que a executavam: os músicos mulatos. Levando em consideração à época em que a escravidão ainda vigorava, a noção era que a raça negra era uma raça inferior e precisaria da mistura com o branco afim de criar a mestiçagem, como Santos explica sobre a pele ser de cor mais clara levaria o sujeito a acreditar na ascensão social.

Ainda sobre o mulatismo, Vaccari (2018) fala que:

[...] mesmo que fosse um exímio artista [...] lhe maculava a pele a sina de ser mulato, o que não poderia ser visto com bons olhos, mesmo apesar da batina de José Maurício – pesava-lhe a ascendência. E a despeito dela, e não devido a ela – como queiram os ufanistas defensores do chamado “mulatismo” musical – ele sobreviveu na Real Capela, pelo menos por algumas décadas antes de sua morte, gozando de relativo prestígio (VACCARI, 2018, p. 171).

[...] o mulato sempre foi a tradução do hibridismo brasileiro por excelência, e por estar equidistante entre dois continentes tornou-se apátrida, marginalizado pela sua “pretenciosa” vontade de reivindicar um lugar na sociedade que a sua parcela branca, aparentemente teria que lhe prover (VACCARI, 2018, p. 177).

Padilha (2020) descreve bem o quanto cantoras negras precisavam se destacar a fim de reconhecimento:

Em um cenário historicamente opressor e racista, eram raros os músicos negros que obtinham grandes oportunidades em suas carreiras [...]. Cantoras negras e ligadas ao sangue de escravos vindos da diáspora africanas, elas tiveram que se destacar muito em seus trabalhos para obterem uma posição de sucesso, enfrentando todos os problemas provenientes do olhar da sociedade em relação às mulheres, e traçando suas carreiras nos palcos. (PADILHA, 2020, p. 20).

Ainda sobre a participação feminina nos palcos, Leeuwen (2012) diz que:

[...] a participação das mulheres nos palcos e mesmo nos salões, onde se executavam concertos privados, corresponde a um dos aspectos mais significativos da prática musical colonial brasileira, em oposição à tradição europeia setecentista, na qual predominavam os *castrati*. Entretanto sabemos que o papel da mulher atuando profissionalmente na música ficou restrito às separações de raça e classe social, sendo assim, enquanto nos concertos privados observamos a participação de “fidalgas” – geralmente ao piano ou como cantoras -, nos teatros da época, encontramos “mulheres públicas” (LEEUVEN, 2012, p. 65).

Sobre o termo “mulheres públicas”, que na visão de Tollenare, eram aquelas mulheres sem pudor, de moralidade duvidosa, Budasz (2008) discorre:

No Teatro do Recife, Louis Francois Tollenare viu em 1817 seis ou sete mulatas em uma fileira de camarotes exclusivamente reservada às “mulheres públicas [...] pouco sedutoras e ridiculamente exibidas” [...] os comentários de Tollenare deixam transparecer algo da sempre-presente percepção carregada do homem europeu sobre a mulher brasileira. (BUDASZ, 2008, p. 126).

Santos ([2002], 2004) salienta que além da discriminação, o fazer artístico era uma forma de ascender na sociedade:

[...] 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 [...] e sim passando a ser reconhecidas nos locais públicos que frequentavam.

[...] ascender na sociedade como artista e ter o reconhecimento público era passar da invisibilidade para visibilidade. Imaginemos a mulher negra atingindo esse status social (SANTOS, [2002] 2004, p. 345).

Leeuwen (2012, p. 69) salienta sobre essa questão “da separação por gênero adotada nos teatros brasileiros, nos quais somente homens frequentavam a plateia, enquanto havia camarotes específicos para as mulheres.”.

Escândalos envolvendo mulheres, resultaram na proibição da presença feminina nos palcos em Lisboa, de acordo com Leeuwen (2012, p. 20):

[...] o escândalo envolvendo o Conde de Oeiras, Henrique José de Carvalho e Melo (1742-1812), filho do Marquês de Pombal e a cantora cômica veneziana Anna Zamperini, que chegara a Lisboa por volta de 1770 e foi expulsa pelo Marquês em 1774, por estar envolvida não somente com seu filho como com outro fidalgos. (LEEUVEN, 2012, p. 20).

A prática musical brasileira, com mulheres atuantes no palco, vai em oposição à portuguesa. Budasz (2008, p. 126), nos traz a observação do tenente espanhol Juan Francisco de Aguirre, ao descrever a ópera nova do Rio de Janeiro em 1782:

Há no Rio de Janeiro um local destinado à apresentação de comédias, que os habitantes chamam de Casa da Ópera. A pesar de pequeno, esse teatro é bastante adequado do que seu congênere em Lisboa. Atualmente é o único do reino que conta com elenco das comédias, pois, na Europa, a Rainha só permite a representação de peças desse gênero quando encenadas por homens (*apud* BUDASZ, 2008, p. 126).

A participação feminina na música nos ofícios da igreja não era permitida. “A vozes femininas (soprano e contralto) eram executadas primeiramente por meninos cantores e falsetistas e, posteriormente, pelos *castrati*, que trazidos de Portugal por D. João VI, começariam a chegar no Rio de Janeiro a partir de 1810” (LEEUVEN, 2012, p. 72).

Nas artes lírico-dramáticas no Rio de Janeiro, Budasz (2008, pp. 248-249), nos traz por meio do relato de Manoel Joaquim de Meneses, uma relação de cantoras que, além de Lapinha, atuaram no elenco dirigido por Antonio Nascentes Pinto, “todas brasileiras”, de acordo com o autor:

Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que pas- | sou a Europa, e viajou, regressando alguns anos depois | no temo de Vice reinado de D. Fernando Jose de Portugal, ao | depois Marques de Aguiar, eraõ suas companheiras, | Luisa, Paula, e outras, todas brasileiras, bem como os cantores, a excepção de Pedro;

Com a retirada de Luis Vasconcellos, continuou o impulso dado | ao teatro nos Vice Reinados de seus sucessores, e novos cantores, e | cantoras foram aparecendo, bem como novas pessoas líricas, e entre | elas Nina, Deserto Frances, e Deserto Espanhol, também tra- | dusidas; até q. chegando de Portugal Joaquina da Lapa, de novo | impulso ao teatro. Além dela existiram as cantoras Fran.ca de Paula, | Maria Jacintha, Genoveva, Ighes, e Maria Cândida; (BUDASZ, 2008, pp. 248-249).

A presença de músicos mestiços nas produções artísticas durante o período joanino, contribuiu para a produção musical carioca e para a música brasileira. Pacheco (2009) diz que “é bom lembrarmos que esta penetração de negros e mulatos no meio musical só foi possível porque a profissão de músico não era socialmente muito valorizada” (PACHECO, 2009, p. 200).

## 2 JOAQUINA MARIA CONCEIÇÃO LAPA

Joaquina Maria Conceição Lapa – cantora e atriz dramática que atuou no final do século XVIII e início do XIX, teve grande participação nos palcos do Brasil e fora da colônia. De acordo com Ayres de Andrade (1967, v. 2, p. 184), sobre a presença feminina atuante no período colonial, Lapinha é “a única que a história guardou o nome”. Não se sabe sobre suas origens e influências dramáticas, mas Cardoso diz que possivelmente a cantora era de origem mineira, pois “muitas cidades mineiras já não desfrutavam do esplendor econômico, e as crescentes dificuldades financeiras levaram muitos artistas a procurar outros centros” (CARDOSO, 2008, pp. 41-42).

Bittencourt-Sampaio diz que:

A maioria das publicações não inclui o local de nascimento da cantora. O professor e memorialista José Maria Velho da Silva (1879) a ela se referiu como fluminense. O *Espelho* (16 de outubro de 1859), foi mencionada de maneira categórica como natural de Minas Gerais (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p.39).

Há uma referência sobre a cantora no dicionário de Alexandre Choron e Francois Foyalle (1771-1834), edição 1817. O verbete fala sobre sua condição de cantora lírica, sua nacionalidade, seu canto e atuação, e também a cor de sua pele herdada de sua mãe:

LAPINHA (Joaquine), cantatrice au théâtre italien de Lisbonne, est née au Brésil. Son teint rembruni, qu'elle a hérité de sa mère, ne l'empêche pas d'avoir une figure belle et imposante. Sa voix est forte et agréable, son chant des plus mélodieux, et son action pleine de feu et de sensibilité. (CHORON; FAYOLLE, p. 400, 1817).

Bittencourt-Sampaio (2008, p. 29), descreve que Lapinha inicialmente apresentou-se na Casa de Ópera de Manoel Luís, também conhecida por Ópera Nova. Essa casa de espetáculos teve seu início em 1776 e tinha em sua programação comédias e dramas de autores estrangeiros e brasileiros como Metastasio e Antônio José da Silva - O Judeu, e óperas de Cimarosa e Millico (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 30).

Budasz (2008, p. 32), nos fala sobre “a história dos teatros fechados, permanentes, no Rio de Janeiro” em que o historiador e arquiteto Nireu Cavalcanti trouxe à tona uma série de documentos:

[...] o histórico dessas casas de espetáculos retrocede em pelo menos meio século a data até então aceita por historiadores do século XX para a inauguração da *ópera velha* do legendário Padre Ventura. Cavalcanti demonstra que, em 29 de novembro de 1719, uma sociedade comercial destinada a gerenciar um presépio, na verdade um teatro de marionetes, havia sido construída no Rio de Janeiro por Plácido Coelho de Castro, responsável pela produção dos bonecos, Manoel Silveira Ávila, pintor, e Antonio Pereira, encarregado da preparação de música a “quatro vozes” e o cuidado com instrumentos musicais. Rezava o contrato que o presépio deveria estar pronto para a noite de natal daquele ano, mas poderia continuar funcionando depois disso, pelo tempo que durasse a sociedade (BUDASZ, 2008, p. 32).

Um outro teatro, dirigido pelo Padre Ventura, que ficou conhecido por “ópera velha” nos fins do século XVIII, foi em seus primeiros dias um teatro de marionetes:

Seria esta casa descrita por um marinheiro francês, tripulante da nave *L'Arc em Ciel*, que esteve no Rio de Janeiro de 22 de abril a 10 de maio de 1748. A descrição incluída décadas depois no livro de viagens do naturalista francês Pierre Sonnerat, mencionava marionetes de tamanho natural [...] eram bem feitas, ricamente decoradas, e “tinham voz e os movimentos agradáveis, e o mecanismo feliz o suficiente para escapar à vista [...].

O prédio possuía dimensões aproximadas às do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, usado para representações com marionetes, pelo menos desde o ano de 1733, com repertório formado principalmente por “óperas” de Antonio José da Silva [...] a casa descrita no relato de 1748 era mesma mencionada em contratos de arrendamento de 1749 e 1754, assinados por Boaventura Dias Lopes – nome completo do Padre Ventura - e sua mãe. No documento de 1754, o músico profissional Salvador de Brito concordou em pagar a Lopes a quantia de 600\$000 por dois anos de aluguel do prédio, agora chamado “ópera dos vivos” – já que os atores haviam substituído as marionetes em tamanho natural (BUDASZ, 2008, pp. 32-33).

O mesmo autor nos conta que em 1776, “o prédio foi engolido pelo fogo durante uma apresentação de *Os encantos de Medeia*, de Antonio José da Silva”, ficando este acontecimento presente na memória da cidade, sendo “recontada, vez após vez, por cronistas e historiadores”. Os espetáculos de vários gêneros teatrais, com ou sem música, seriam produzidos no Rio de Janeiro até a chegada da Corte no Brasil, sendo representados primeiramente na ópera nova, ao lado do palácio do Vice-Rei. (BUDASZ, 2008, p. 35).

Acredita-se que a *ópera nova*, teria construído após o incêndio e iniciado suas atividades depois de 1770, mas a verdade é que já existia antes dessa data:

A partir de documentos do Arquivo Nacional, Nireu Cavalcanti demonstra que, de 1766 a 1772, a ópera nova foi dirigida por Luís Marques Fernandes. Luís Dias de Souza, irmão do Padre Ventura, passou a gerenciar a casa em 1772. Finalmente, de 1775 a 1812, a casa foi dirigida pelo sócio do Padre Ventura, Manuel Luís Ferreira (BUDASZ, 2008, p. 37).

Bittencourt-Sampaio (2008, p. 30) diz que uma companhia lírica foi criada nessa casa de ópera sob a direção do Tenente-Coronel de milícias Antônio Nascentes Pinto, “homem dotado de bom nível cultural, com conhecimento de música e tradutor para o nosso idioma das peças mais requisitadas”.

A companhia era formada em sua maioria por artistas mestiços:

A Lapinha, Joaquina da Lapa, *posando como ninguém em tablas*, a Rosinha, que endoidecia platéas, desnalgada sapateando a fofa, o lundum, o sarambeque, o arripia, o oitavado e outras dansas; a Maricas, resolutíssima, que nos programas figurava com o nome de Maria Jacintha, e a Passarola, de tão lamentáveis recordações...

José Ignacio da Costa, o Capacho, e o famoso Ladislau – o cômico que mais fez rir os nossos avós nos tempos dos vice-reis – foram elementos masculinos de maior ressaltto. (LUIZ EDMUNDO, 1932, pp. 439-440 *apud* (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 30-31).

No século XVIII, os dramas para música de Metastasio serviam para as composições de tragédia e ópera, e eram feitas de acordo com a realidade local. As óperas italianas quando chegavam ao Brasil ganhavam suas versões traduzidas e adaptadas para o português. As artes cênicas, música vocal e orquestrada, diziam bastante o gosto do público, e é nesse contexto que a artista Lapinha se destacava como cantora e também atriz, podendo desempenhar quaisquer dessas atividades.

A popularidade da cantora no Rio de Janeiro, permitiu sua ida à Portugal, realizando seu primeiro concerto em Lisboa no dia 24 de janeiro de 1795, segundo a notícia publicada na Gazeta de Lisboa:

A 24 do corrente mês fará no Real Teatro do S. Carlos um Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os seus talentos músicos, que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ourives da Prata* na véspera, e na noite do indicado dia no mesmo Teatro (Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n II, 16 de janeiro de 1795 *apud* LEEUWEN; HORA, 2012, p. 5)

Pacheco (2009) transcreve a notícia sobre a apresentação da cantora na cidade do Porto publicada pela Gazeta de Lisboa em 1796:

Do porto avisam que no Teatro daquela cidade houvera a 29 de Dezembro um benefício a favor da Célebre Cantora Joaquina Maria da Conceição Lapinha, no qual todas as pessoas presentes admiraram a melodia da sua voz, e a sua grande execução, de sorte que ela a 3 de janeiro se viu obrigada a voltar ao Teatro, prestando-se instantes rogos das pessoas, que por não caberem ali da primeira vez a não tinham ouvido (*Gazeta de Lisboa*, 02 de fevereiro de 1796 *apud* PACHECO, 2009, p. 115).

Fig. 01 Livro das Noticias de Buletas e Baillhes

**NOTICIA.**

**O** Concerto Vocal, e Instrumental que se ha de fazer no Real Theatro de S. Carlos no dia 24 de Janeiro, em Beneficio de Joaquina Maria da Conceição Lapinha, he distribuido pelo modo seguinte:

**PRIMEIRA PARTE.**

- I. Synfonia do Sr. Mestre Haydn.
- II. Aria do Sr. Mestre Sarti, cantada pelo Sr. Cavanna.
- III. Aria do Sr. Mestre Tarchi cantada pelo Sr. Bruschi.
- IV. Scena do Sr. Mestre Paisiello cantada pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha.
- V. Concerto de Violino executado pelo Sr. Carrilha.
- VI. Aria do Sr. Mestre Paisiello cantada pelo Sr. Crociati.
- VII. Aria do Sr. Mestre Sarti cantada pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha.
- VIII. Dueto do Sr. Paisiello cantado pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha e o Sr. Bruschi.

**SEGUNDA PARTE.**

- I. Synfonia do Sr. Mestre Haydn.
- II. Aria do Sr. Mestre Paisiello cantada pelo Sr. Cavanna.
- III. Aria do Sr. Mestre Gulielme cantada pelo Sr. Boscoli.
- IV. Aria do Sr. Mestre Leal cantada pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha.
- V. Aria do Sr. Mestre Paisiello cantada pelo Sr. Bruschi.
- VI. Dueto do Sr. Mestre Paisiello cantado pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha, e o Sr. Crociati.
- VII. Concerto de Trompa executado pelo Sr. Waltman.
- VIII. Terceto do Sr. Mestre Sarti cantado pela Sr.<sup>a</sup> Lapinha, Bruschi, e Cavanna.

N A OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA. 1795.

**Fonte:** “Castrati e outros Virtuoses: A prática vocal carioca sob influência da Corte de D. João VI”. Pacheco (2009), p. 116.

Em Coimbra, a cantora demonstrou a sua arte com o mesmo brilhantismo, atraindo declarações de admiradores e foi ovacionada pelos estudantes da Universidade. Bittencourt-Sampaio afirma que “o poeta João Evangelista de Moraes Sarmiento [...] dominado por uma paixão avassaladora, externou seus sentimentos em poemas [...] exaltados e afetuosos dedicados à artista brasileira” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 36).

[...] as alusões à cantora vêm sempre acompanhadas de palavras impregnadas de ardor e êxtase mesclados à sobeja exaltação artística: “a Lyra he, que ouzado, belíssima Lapinha”, adoremos Lapinha em seos altares”, “triunfa Amor, Amor se desafrota / já de Lapinha no poder descança”, “aos seos pés ás mãos cheias cahem loiros / hum volver d’olhos traz milhões de palmas, “que val a douda Sapho, Helena bela, Corina illustre,

Cleópatra famosa / Lapinha terna doce, espirituosa / esta he da Gloria, e da Ventura estrellá” e, no final o poeta, prestes a sucumbir em meio a paixão avassaladora, lança um derradeiro apelo à única pessoa capaz de fazê-lo recompor a existência: “Lapinha accode, restitue-me a vida” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 38).

Sobre o que foi discutido ao longo do texto sobre o papel feminino na sociedade colonial, nos tempos de D. Maria I era proibido a participação de mulheres em teatros. Bittencourt-Sampaio (2008, p. 34) nos lembra que “era vetada a atuação de mulheres em cena, em parte por ser, a profissão de atriz, considerada uma atividade tipicamente masculina” e que “nos bailados e nas óperas as personagens femininas eram revividas por homens travestidos”. Em 1777, a Rainha ocupou o trono e aprovou uma lei que restringia a presença feminina em cena, “no entanto, em 1792, com a sanidade mental da Rainha irremediavelmente perdida, o príncipe regente D. João assumiu o governo português e a dita proibição acabaria logo por ser revogada” (PACHECO, 2009, p. 117).

Leeuwen cita:

Apezar de ser proibido n’esta época representarem mulheres nos theatros de Lisboa, foi permitido cantar n’esta noite, no teatro de S. Carlos, Joaquina Maria da Conceição Lapinha, ilustre cantora brasileira, que possuía uma excelente voz e grande agilidade no canto. Foi festejadíssima (BASTOS, 1898, p. 483 *apud* LEEUWEN, 2009, p. 90).

Os documentos existentes no Arquivo Ultramarino em Lisboa, datam o pedido de passaporte da ida da cantora para Portugal e o retorno para o Brasil.

De acordo com Pacheco:

*- Oficio de Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino.*

P.r. o Vice-Rey do Brazil Conde de Rezende D. Joze / de Castro Reg.da

Tendo sido presente S. M: Re- / querim.to incluso de Maria da / Lapa e de sua filha Joaquina / Maria Conçesaõ Lapinha / e attendendo as mesmas Snr.as : aos motivos nello alegados que se / Comprovam pelo[s] Despacho[s] [do predecessor], / e V.Ex.a que juntaõ ao mesmo / Requerim.to com as Certidoes / authenticas dos Medicos Professores de Chirurgia dessa Cidade / lhe Servida que V.Ex. lhes fá- / cilite a Licença p.a se poderem / transportar a este reino na / forma que Requerem.

D.G. e V.Ex.a. Palacio de N.Sr.a da Ajuda / em 16 de maio de 1791 [AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 141, D. 11029, rolo 159] (PACHECO, 2009, pp. 114-115).

De acordo com Leeuwen:

- *Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha duas libertas Eva e Inacia [6 de agosto de 1805] [AHU\_ACL\_CU\_017, Cx.229, D. 15673, rolo 235] (LEEUVEN, 2009, pp. 87-88).*

Leeuwen salienta que Lapinha e sua mãe desfrutavam de uma vida abastada, pois além de mãe e filha, também havia a presença de duas escravas libertas no período em que esteve em Portugal e seguiram juntas até o retorno para o Brasil.

Lapinha foi bastante requisitada nos espetáculos da corte e “foi pioneira na execução de concertos públicos no Rio” e “a presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro beneficiou as atividades da Lapinha como intérprete, principalmente logo após a sua chegada” (PACHECO, 2009, p. 120).

Bittencourt-Sampaio nos traz uma citação sobre Lapinha no livro *Viagem em Portugal (1798-1802)* do sueco Carl Israel Ruders:

Em carta datada de 29 de março de 1800, relatou a contratação por seis meses de três novas atrizes e uma dançarina para o Teatro Italiano, com autorização do Príncipe Regente (futuro D. João VI): Mariana Albani, cantora em substituição ao *castrato* Caporalini; Lugia Gerbini, rabequista, cantora e atriz dramática; Lapinha, cantora e atriz dramática; e a dançarina Giuseppa Radaelli Pontigi (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 40)

Pacheco também nos traz um comentário de Ruders descrevendo a cantora Lapinha:

A terceira atriz 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. (RUDERS, 1981, p. 93 *apud* PACHECO, 2009, p. 117)

O comentário de Ruders mostra que, para que um negro fosse aceito no palco, este deveria disfarçar-se com o uso de maquiagem, e antes do elogio a cantora, “figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático”, o autor descreve a cor de sua pele e sua filiação. Pacheco (2009, p. 121) fala sobre a condição humilde Lapinha por esta ter decidido pela carreira musical pois “Caso fosse de família abastada, certamente não teria atuado profissionalmente como cantora”.

## 2.1 LAPINHA – ATRIZ

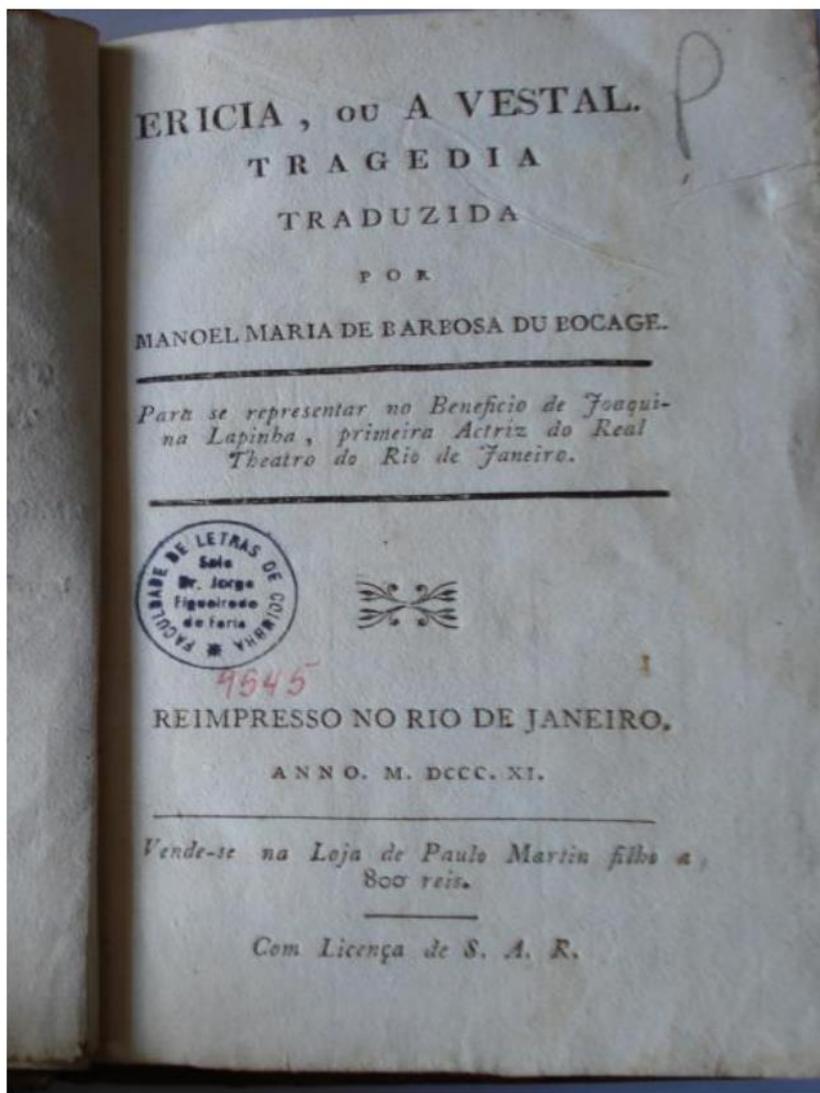
A fama conquistada pela cantora em Brasil e em Portugal não se limitou somente à música, “[...] com o total domínio de palco, a especial sonoridade da voz, as subidas qualidades expressivas [...] tudo contribuiu para que ela se tornasse uma excelente atriz dramática” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 41). Lapinha além de uma bela sonoridade vocal, possuía também talento para as artes cênicas. “Seu grande sucesso era em *Erícia* ou *A Vestal*, tragédia de Dubois Fontenelle, traduzida do francês pelo poeta português Manuel de Barbosa du Bocage, diziam que expressamente para ela em 1805” (ANDRADE, 1967, v.2, p.185 *apud* LEEUWEN; HORA, 2012 p. 13).

Leeuwen aponta a citação no libreto “Para se representar no Benefício de Joaquina Lapinha, primeira Actriz do Real Theatro do Rio de Janeiro”, “não possibilita justificar a declaração de Andrade de que o libreto tenha sido traduzido para expressamente para a atriz” (LEEUWEN, 2009, pp. 96-97):

[...] Ainda no mesmo acervo da coleção Jorge de Faria, foi possível consultar a versão de 1805 [BFL/IETJF/cota JF C-2-6-3/80] – que se trata da primeira impressão da tradução realizada por Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) -; entretanto, não há qualquer referência à Lapinha nesta versão. Sendo assim, ainda não podemos confirmar o que dissera Andrade. [...]. (LEEUWEN, 2009, p. 97)

*Erícia* relata a história de uma jovem que, por imposição de seu pai, deve se tornar uma Vestal; porém, ela se apaixona pelo jovem Afranio e, em um momento de paixão, permite que o fogo sagrado do templo de Vesta se apague. Ela é então condenada à morte por seu pai, o Grão Sacerdote, que preside seu suplício. Desta maneira, percebemos que o papel título, interpretado por Lapinha, apresenta uma forte carga dramática, que verificamos ser uma característica comum de seus personagens. [...]. (LEEUWEN, 2009, p. 99).

Fig. 02 Bocage. *Ericia ou A Vestal*. Frontispício. 1811



Fonte: *Dicionário Caravelas*. LEEUWEN; HORA; 2012.

Outra atuação por Lapinha se deu na obra *Ulissea libertata*, de acordo com o libreto existente na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, edição do Rio de Janeiro em 1809, indicando a informação de que:

[...] Lapinha foi responsável por dois papéis. [...] ela interpretou o papel declamado de *Ulissea* e o papel cantado de *Genio de Portugal*. [...]

ULISSEA LIBERTATA: / DRAMA HEROICO / COMPOSTO / POR / MIGUEL ANTONIO DE BARROS / PARA SE APRESENTAR NO REAL THEATRO DO RIO / DE JANEIRO EM O DIA DE S. JOÃO 24 DE JUNHO / DE 1809 EM APPLAUSO AO NOME DE / S. A. R. / O / PRINCIPE REGENTE/ NOSSO SENHOR. / [brasão real] / RIO DE JANEIRO. / 1809. / NA IMPRESSÃO REGIA. / Com Licença de S. A. R. (LEEUVEN, 2009, P. 99).

Esse drama composto por Miguel António de Barros (1772-1827), segundo Sergio Dias [2002] 2004, p. 125 *apud* Alexandra Leeuwen 2009, p. 101, “em sua versão de 1808, representada no Teatro Salitre em Lisboa, os papéis de Ulyssea e do Genio de Portugal foram interpretados respectivamente, pela Sr<sup>a</sup> Claudina Roza Botelho e pelo Sr. Antonio Chiaveri” nos traz a informação sobre como se dava o fazer artístico brasileiro, “já que o papel assexuado do Genio foi, no Brasil, executado por uma mulata [...] confirmamos o destaque de Joaquina Lapinha, que aparece como *prima donna* do canto e também como atriz principal do elenco” (DIAS, [2002] 2004, p. 125 *apud* LEEUWEN, 2009, p. 101).

## 2.2 LAPINHA – CANTORA: REPERTÓRIO

Hora e Leeuwen, fornecem o repertório executado por Lapinha e sua participação em óperas italianas (algumas traduzidas para o português), obras ocasionais, dramas com música e para recitar, farça ou entremez.

### 1) *Demofonte* (apresentada no Brasil entre os anos 1778 e 1790)

[...] de autoria desconhecida, existente em Vila Viçosa [...] corresponde a um pastiche, ou seja, uma espécie de colagem de material de proveniência distinta, representando desta maneira, uma versão bastante alterada do texto de Pietro Metastasio (1698-1782). Cranmer (2009, p. 113) nos apontou a presença do nome Sr<sup>a</sup> *Joaquina* em alguns dos cadernos. Essa seria uma provável referência à participação de Joaquina Lapinha [...] cuja participação da cantora é confirmada pelo material existente em Vila Viçosa -, o nome da mesma é indicado por *Lapinha*.

### 2) *O Gato por lebre* (Farça) – 1804

Com música de António José do Rêgo, [...] indicação de composição para o Teatro do Salitre em 1804. Nesta obra, Lapinha foi responsável pelo papel de “Lesbina” e poderia ter perfeitamente participado da representação em terras lusitanas, uma vez que permaneceu em Portugal, ao menos, até 1805.

### 3) *Coro em 1808* – 1808

Com música de José Maurício Nunes Garcia [...], esta obra foi em benefício de Joaquina Lapinha, que, possivelmente, foi responsável pela execução da linha de 1<sup>o</sup> soprano.

### 4) *Ulissea* – 1809

Este *Dramma heroico* é da autoria de Miguel António de Barros, com música de José Maurício Nunes Garcia. No libreto [...] da respectiva representação no Real Theatro do Rio de Janeiro bem como no manuscrito autógrafa, encontramos a data de 24 de junho de 1809, em homenagem ao dia onomástico de D. João. Por meio da lista de personagens é possível identificar a atuação de Lapinha tanto como atriz (“Ulissea”) quanto como cantora (“Genio de Portugal”).

5) *O Triunfo da America* – 1810

[...] escrito por Gastão Fausto da Câmara Coutinho, com música de Nunes Garcia [...] representada em 13 de maio de 1810, como parte das comemorações pelo casamento da princesa da Beira, D. Maria Teresa, com D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, e pelo aniversário do príncipe Regente, D. João. [...]. A participação de Lapinha é comprovada tanto pelo libreto [...] quanto pela partitura autografa.

6) *A união venturosa* – 1811

Com música de Fortunato Mazzotti e texto de António Bressane Leite [...], esta obra foi representada no Real Theatro do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1811, em comemoração ao aniversário do Príncipe Regente. [...] neste drama com música com um único ato dividido em quatro cenas, somente o papel executado por Lapinha (“América”) cabe uma ária solo – no caso, a *Aria concertante* da Cena II. Ainda que os manuscritos musicais não tenham sobrevivido, o libreto [...] permite identificar a atuação de Lapinha na respectiva representação.

7) *L’oro non compra amore* – 1811

Com música da autoria de Marcos Portugal e texto de G. Caravita, esta foi a primeira ópera do compositor português representada em solo brasileiro bem como a primeira grande ópera italiana com libreto publicado e conhecido no país [...]. Foi representada a 17 de dezembro de 1811, no Teatro Régio do Rio de Janeiro, em comemoração ao aniversário de D. Maria I. [...] é possível confirmar a participação de Lapinha como “Carlota” pelo libreto, no qual identificamos a italianização de seu nome para Giovacchina Lappa.

8) *A verdade triunfante* – 1811 (?)

Não há referências quanto ao compositor desse *Elogio drammatico e allegorico*. No entanto, pelo libreto de António Bressane Leite, verificamos a menção aos trechos musicais. [...] Pelo libreto, identificamos na *Scena I* uma ária para a “Verdade”, personagem de Joaquina Lapinha. Observamos que este é o único número musical solo, sendo que os outros trechos musicados correspondem a um coro inicial, um dueto e um terceto concertante com coro.

9) *Elogio da “Senhora Rainha”* – sem data

[...] Lapinha teria sido responsável pela execução da linha de primeiro soprano. Composto por Marcos Portugal, este elogio foi primeiramente executado a 11 de novembro de 1801, em louvor do Príncipe Regente, após a representação da ópera *Gli Orazi e e Curiazi*, de Cimarosa. É interessante notar que, na ocasião, os intérpretes foram os célebres cantores: o *castrato* Girolamo Crescentini (1766-1846) e a *prima donna* Angelica Catalani (1780-1849) [...].

No ano seguinte, o *Elogio* teria sido reutilizado no Teatro São Carlos em comemoração ao aniversário de D. Maria I – por isso a denominação “da Senhora Rainha” [...].

10) *Il barbiere di Siviglia*

Ópera italiana com música de Paisiello. A participação de Lapinha como “Rosinha”, assim como a presença desta obra no Rio de Janeiro, somente se confirmam pelos manuscritos depositados em Vila Viçosa [...].

11) *La molinara* ou *L’amor contrastato*

Também de autoria de Paisiello, mais uma vez confirmamos a presença da cantora brasileira no papel de “Eugenia”, por meio dos manuscritos de Vila Viçosa. [...] o material tem origem comprovada, no teatro de São Carlos (Lisboa)

12) *Il fanático in Berlina* ou *Lo strambo in Berlina*

Ainda de autoria de Paisiello, o material desta obra em Vila Viçosa [...], identificamos como pertencente às obras representadas no Brasil entre os anos de 1805 e 1813 [...]. A presença de Lapinha como intérprete no papel de “Guerina” é confirmada pela anotação de seu nome em parte vocal da respectiva personagem [...].

13) *La modista raggiratrice*

Outra obra de Paisiello, na qual Lapinha foi responsável pelo papel de “Madama” [...]

14) *L’Argenide*

Ópera composta por Marcos Portugal. Por meio da parte vocal da ária *Nel gran tempio* [...], identificamos a anotação do nome de Lapinha como intérprete no papel título da ópera. [...] é interessante notar que na sua apresentação em terras lusitanas – em 1804, no Teatro de São Carlos [...] – o papel de “Argenide” foi executado pela cantora Angelica Catalani. (HORA; LEEUWEN, 2012, pp. 18-27).

A respeito da classificação vocal da cantora, Leeuwen e Hora esclarecem essa questão encontrada na literatura a qual se referia à cantora como contralto:

[...] Luiz Heitor Correa Azevedo (1956, p.20) refere-se a ela como “[...] contralto brasileira, que fez furor em Lisboa em 1795”. O mesmo ocorre com Lafayette Silva (1938, pp. 22-23) ao afirmar que se tratava de “[...] fluminense, atriz e cantora, com voz de contralto, muito admirada em Lisboa quando ali esteve”. Até mesmo em Cavalcanti (2004, p. 413), que se trata de uma fonte mais recente, identificamos a menção à cantora como contralto. (HORA; LEEUWEN, 2012, p. 27).

Ainda de acordo com os autores Edmundo Hora e Alexandra Leeuwen (2012, p. 28), nos “permite confirmar não somente sua condição de soprano, mas identifica-la como um soprano coloratura”:

A extensão de Lapinha, em acordo com os solos a ela dedicados, realmente não foge à extensão usual de um soprano, alcança as extremidades principalmente na região aguda. Verificamos ainda que os solos têm como centro a região médio-aguda e se destaca a escita virtuosística, com trechos de bastante coloratura. Pelas óperas italianas, presentes no acervo de Vila Viçosa, podemos confirmar a presença de Joaquina Lapinha em papéis para soprano. No que se refere às obras profanas de Nunes Garcia, observamos que os solos requerem elevado domínio técnico e que a presença de linhas bastante ornamentadas nos permite admitir a condição de Lapinha como soprano coloratura. (HORA; LEEUWEN, 2012, p. 28).

### **2.3 Obras compostas pelo Padre José Maurício Nunes Garcia que foram dedicadas e interpretadas pela cantora Lapinha.**

Carioca, organista, compositor e professor, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é também uma personalidade relevante na música brasileira.

Sobre o posto ofício de Nunes Garcia, Castagna discorre:

José Maurício Nunes Garcia, em sua primeira obra *Tota pulchra* (1783), já exibía a tendência de assimilação do estilo clássico que caracterizaria a prática do final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. [...] Foi ordenado presbítero e, 1792 e obteve o posto de mestre de capela da catedral do Rio em 1798. Neste cargo suas obrigações eram compor e reger música para catedral e para solenidades oficiais realizadas no teatro da cidade, o então chamado “Teatro de Manuel Luís”. Por essa época já ministrava, em sua casa, o curso de música, no qual estudaram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, músicos importantes do império. (CASTAGNA, 2010, p. 29).

Ainda de acordo com Castagna, Nunes Garcia foi mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro, sendo nomeado mestre da Real Capela em 1808 por D. João VI:

Quando o temor da invasão francesa forçou a corte lusitana a transferir a capital administrativa do Reino para o Rio de Janeiro em 1808, mudaram-se os rumos da carreira do mestre de capela e a prática musical de toda cidade. Ao chegar ao Rio, o Príncipe Regente D. João criou a capela Real e para esta transferiu José Maurício, atribuindo-lhe os encargos de mestre de capela, organista e professor, além de solicitar-lhe o exercício da atividade de compositor. (CASTAGNA, 2010, p. 29)

Cardoso (2008, p. 71) salienta que a formação musical de Nunes Garcia “foi responsabilidade do músico Salvador José de Almeida Faria (c. 1732-1799)”. Ainda de acordo com este autor, o professor de Nunes Garcia tinha em seu inventário *post-mortem* uma série de obras anônimas de compositores luso-brasileiros como António Teixeira, João de Souza Carvalho, André da Silva Gomes, Marcos Portugal, e de compositores italianos como Giovanni Battista Pergolesi, David Perez, Niccolò Jommelli e Niccolò Piccini, sendo provável que “foi esse repertório que serviu para o estudo e aperfeiçoamento musical de José Maurício, revelando as influências musicais sofridas pelo jovem compositor”. (CARDOSO, 2008, p. 72).

Como foi falado ao longo desse trabalho, Lapinha tinha um talento inquestionável e foi para ela que o Padre José Maurício Nunes Garcia dedicou obras que valessem o canto de grande domínio técnico. Pacheco diz que:

As dedicatórias à Lapinha que sobreviveram mostram que ela realmente foi uma cantora habilidosa [...]. No dramma *Ulissea*, além de uma extensão mais ampla, podemos ver uma linha vocal rica e exigente no que diz respeito à agilidade vocal, com uso de melismas extensos, apojaturas, grupetos, notas estacadas e trilos. [...]. Por sua vez, *O Triunfo da América* apresenta também grande dose de virtuosidade vocal, trazendo divisões com desenho um tanto mais complexo e variado [...] (PACHECO, 2009, p. 121).

Uma contextualização e uma breve análise dessas obras está exposta nos itens a seguir.

### **2.3.1 “Ulissea”**

O drama é de apenas um ato e se divide em cenas, e os personagens remetem uma exaltação a figura de D. João VI. A personagem *Ulissea* representa a nação lusitana, que antes se encontrava prisioneira na terra natal e depois liberta na terra colonial. Esse foi o papel, não apenas interpretado por Lapinha, como também foi feito para ela, um personagem dramático onde lamenta seu cativo. Como foi falado nas citações de Alexandra Leeuwen (2012), Lapinha interpretou *Ulissea* (declamado) e também o *Genio de Portugal* (cantado), sendo este último, uma representação da nação portuguesa.

#### **Recitativo**

Andamento: Larghetto em 4/4 (21 compassos)

Tonalidade: Mib maior

Tessitura de **fá 3 à fá 4**, o que nos remete a um canto declamado, indicando em alguns momentos o uso de *apojaturas* curtas e longas nos finais de frases ou semifrases como ornamentação.

Na harmonia partindo do compasso 10, há uma alteração de mi bemol para mi natural, com o apoio da nota ré bemol, direcionando para fá maior, confirmando essa nova tonalidade entre os compassos 13 e 15, resolvendo em Si bemol maior no compasso 16. Desse compasso até o final, Fá maior com 7<sup>a</sup> e Si bemol maior (dominante da dominante e dominante) se alternam e confirmam a tonalidade principal da aria a seguir.

#### **Ária – Genio de Portugal**

Andamento: Maestozo em 4/4

Tonalidade: Sib Maior

Introdução instrumental até o compasso 23.

Parte **A**: compassos 24-50. Corresponde ao trecho da linha vocal do soprano, sendo o centro tonal de Sib Maior, predominando os acordes Sib Maior, Fá Maior e Mib Maior (tônica, dominante e subdominante).

Parte **B**: compassos 51-92. Aqui a tonalidade principal é Fá Maior e essa resolução no compasso 82 é confirmada pela melodia que se estende por mais cinco compassos com uma cadência perfeita (IV-V-I). A alteração de Mi natural para Mi bemol, transforma o acorde de Fá Maior para Fá com 7ª, uma preparação modulante para para Sib menor que se torna o centro tonal.

A parte **A**: repetição. Compasso 106-132, retornando à tonalidade de Sib maior com o acréscimo da 7ª ao acorde de Fá Maior.

A parte **B'**: compasso 133-164 apresenta alterações na harmonia. Nos compassos 51-92 a tonalidade foi Fá Maior, e nesse caso aqui, o centro tonal é Mib Maior, confirmada pela parte instrumental.

Nos compassos 135-139 a melodia é igual aos compassos 72-76, porém está transposta um tom abaixo.

Cadência de Fá Maior com 7ª pra Sib Maior nos compassos 158-159 e não indica repouso pois acontece na 3ª do acorde.

Nos compassos 160-164 o Mi natural (sensível de fá) acompanha o movimento harmônico dando a sensação de tensão. A seção se conclui em Fá Maior preparando para o finale.

## **Finale**

Andamento: Allegretto gracioso

Tonalidade: Sib Maior em 2/4

Compassos de 1-4: a melodia é baseada em acordes de Sib Maior e Fá Maior com 7ª.

Compassos de 9-12: a melodia é a mesma como nos compassos anteriores, mas apresenta ornamentação (*grupetos e apojaturas*).

Compassos 18-20: a melodia é igual aos compassos 10-12 e também apresenta notas ornamentais, porém, no compasso 19, são acrescentadas notas de passagem, enriquecendo o movimento melódico.

Compassos de 22-24: são idênticos aos compassos 18-20, apenas há a alteração do texto.

Compassos 25-30: movimento de semicolcheias em graus conjuntos. O 30 apresenta cromatismo, nota de passagem e salto de 3ª.

Compassos 32-39: uso de melismas e alterna entre tônica e dominante.

Compassos 40-44: aqui o movimento harmônico torna-se variado iniciando pela subdominante Mib Maior, apresentando bordadura, saltos e notas de passagem na melodia.

Compassos 45-56: assim como nos compassos 32-44, tônica e dominante se alternam. Os compassos 50-56 têm melodia igual aos compassos 38-46, porém, uma 3ª acima. Finalizando na nota Ré, movimentando-se para repousar em Sib Maior.

Compasso 60-61: cromatismo descendente que prepara para cadência final. O *trilo* na nota Dó valoriza Fá Maior, levando a cadência para tônica pelo salto de Fá – Sib.

Compassos 62-75: *Coda* em reforço da tônica. Do 70-75, a tônica Sib é prolongada pela orquestra.

### **2.3.2 “O Triunfo da América”**

A respeito dessa obra, Leeuwen (2012, p. 103) diz que “Esta ação é precedida de um elogio ao príncipe regente [...] que, de acordo com o pensamento da época, soube conduzir o povo lusitano [...], a salvo das atrocidades de Napoleão [...]”. O tema nos traz alusão sobre a transferência da corte para o Brasil, e a personagem *America*, interpretada por Lapinha, como uma alegoria, representa a terra “selvagem”, um lugar possível para um novo império.

A música apresenta a estética encontrada nas composições do período clássico e romântico, onde o compositor indica através da escrita uma apresentação

literal, como os improvisos a serem realizados, enquanto em tempos anteriores, ficava a cargo do intérprete as ornamentações na melodia dentro de sua possibilidade técnica.

### **América – Ária**

Andamento – Andante sostenuto em 4/4.

Tonalidade: Mib Maior

#### **Parte A: compassos 1-22.**

A melodia se inicia na anacruse do compasso 5 e as notas pertencem a tríade de Mib Maior.

As *apojaturas* longas no compasso 7 valorizam o acorde de Sib Maior, precisamente na segunda metade do primeiro tempo e no segundo tempo.

*Bordadura* e uma suspensão de 4ª sobre o acorde de Sib Maior no compasso 8.

No compasso 9, um grupeto iniciando pela nota Dó, podemos pensar como uma *apojatura* curta que nos leva a nota Sib.

Arpejo de dominante com 4ª e 6ª no terceiro tempo do compasso 11.

Dissonância no compasso 15 na linha melódica do solo que apresenta um Si natural e a sustentação da dominante Sib no baixo.

No compasso 21, a cadência dominante – tônica (Fá Maior com 7ª – Sib Maior) é valorizada por um *trilo*, e o acorde de Sib Maior é reforçado, encerrando então a seção tinha como centro tonal a dominante.

#### **Parte B: compassos 23-73.**

As notas do acorde de Mib Maior no compasso 23, é apresentada na melodia, fazendo com que retorne à tonalidade de início.

O movimento melódico nos compassos 32-42, estão baseados no acorde de Mib Maior e Sib Maior, respectivas tônica e dominante.

No 44 há uma figuração melódica com saltos de 3ª e graus conjuntos descendentes, e na harmonia está Mib maior com a 3ª no baixo.

O 45 repete o mesmo movimento melódico, mas dessa vez em Fá menor.

Repetição do movimento melódico nos compassos 48-49 igual aos compassos 44-45.

Os compassos que vão do 50-54, estão em grupos de semicolcheias que se formam em intervalos de terças e em graus conjuntos ascendentes e descendentes, e a base harmônica é o acorde de Mib Maior.

Notas de passagem nos compassos 60-61.

Nos compassos 68-69, a resolução harmônica se dá pela figuração melódica, por meio das *apojaturas* superiores e um *grupeto* invertido.

O movimento harmônico nos compassos 71-73, resolve o solo por meio de Fá menor, Sib Maior e Mib Maior.

#### **Coda: compassos 73-85.**

Confirma-se a tônica seguindo o movimento harmônico dos compassos 71-73. Cadência dominante – tônica.

#### **Coro final**

Andamento: Allegro non molto em 2/4

Tonalidade: Dó Maior

**1ª seção** - Compassos 1-22: a melodia é apresentada pelo coro.

**2ª seção** - Compassos 23-64: melodia ornamentada e desenvolvida pela solista.

No compasso 23, a nota Dó (tônica) está na linha do baixo e a melodia é desenvolvida em conjuntos de semicolcheias, em graus conjuntos ascendentes, com um salto de 3ª descendente, concordando com a harmonia de Dó Maior e ré menor.

No compasso 25, a harmonia de Sol Maior com 7<sup>a</sup>, produz uma alteração no segundo tempo.

Figuração melódica no compasso 29 por notas de passagem.

Cromatismo no compasso 30 levando ao próximo compasso.

Uma *apojatura* curta para reforçar o novo centro harmônico em Sol Maior (dominante) no compasso 32.

Cadência tônica-dominante-tônica para Sol maior nos compassos que vão do 46-50. Nos compassos 48-49, a melodia caminha para Ré Maior por grupos de saltos de 3<sup>a</sup> e grau conjunto e graus conjuntos descendentes. No 50, resolve em Sol Maior.

Nos compassos 51-54, Ré Maior ocupa a função de dominante, prolongando-se por ornamentos.

No compasso 56, a linha vocal está em Lá menor e a orquestra mantém o acorde de Dó Maior, reforçando a tonalidade de Dó Maior no compasso 61.

No compasso 64, o solo resolve em Sol Maior, prolongando-se no acorde de Sol Maior, e assim retoma para Dó Maior no compasso 66.

**3<sup>a</sup> seção** - Compassos 64 – 85: seção final retornando a primeira seção.

**Coda** - Compassos 86-92

## 2.4 O LEGADO DE LAPINHA NA ATUALIDADE

De acordo com a literatura compartilhada nesse texto, vimos que a única referência sobre Lapinha é que esta foi uma célebre cantora no Brasil colonial tanto na música quanto nas artes cênicas, mas o seu legado se estendeu por séculos vindouros.

No carnaval do 2014, a Escola de Samba Inocentes de Belford Roxo levou para a avenida a história de Joaquina Lapinha a “Mulata da Lapa”, com o enredo “Triunfo da América: o canto lírico de Joaquina Lapinha”, e como destaque no último carro do desfile, estava a atriz Isabel Fillardis. Em 2014, a atriz Isabel Fillardis deu vida a

cantora Lapinha no musical “Lapinha”, que narra a história da primeira cantora lírica e atriz dos tempos de D. João VI. Em 2017, o *Festival de Arte Negra em Belo Horizonte*, homenageou Lapinha, com foco no empoderamento feminino e a mulher negra como protagonista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve como proposta a atuação da celebre cantora Joaquina Maria Conceição da Lapa “Lapinha”, sendo esta brasileira, mestiça, soprano e atriz dramática. Cantou no Brasil e em Portugal entre o final do século XVIII e início do XIX, sendo a única referência feminina atuante fora dos limites da colônia e que teve prestígio internacional. Infelizmente, os dados sobre sua formação, nascimento e morte são desconhecidos pela literatura presente, chegando até nós apenas o que remete ao seu fazer artístico, menção de seu nome em obras dedicadas, relatos de viajantes e recortes de periódicos da época.

A artista tem uma contribuição importante na música colonial brasileira, pois superou o preconceito de ser mulher e negra em uma sociedade patriarcal e escravocrata. Lapinha possuía voz de soprano coloratura, o que levou o presente estudo a investigar as obras por ela interpretadas e também as obras que lhe foram dedicadas, em especial aquelas compostas pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia, que dedicou a artista o dramma eróico “*Ulissea*”, “*Coro em 1808*” e “*O Triunfo da América*”.

Além do repertório, o estudo abordou a presença feminina e dos mestiços na música, e mostra que a figura de Joaquina Lapa é um sinal de resistência, é uma daquelas mulheres determinadas que apesar da história ter pouco saber a seu respeito, a artista deixou uma imensa contribuição como mulher, mestiça e artista para música brasileira.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2v.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras Líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc.XVIII-XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Negras Líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc.XVIII-XX)*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CHORON, Alexandre; FAYOLLE, Francois. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateur, morts ou vivans*. Paris: 1817.

COSTA, Ana Paula Pereira da. *Mobilidade, compadrio e clientela no Antigo Regime: interações entre escravas, forras e elites na Comarca de Vila Rica, século XVIII*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História, v. 26. Rio Grande do Sul: Anos 90, 2019.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FARIA, Sheila de Castro. *Mulheres*. In: VAINFAS, Ronaldo & NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *Dicionário do Brasil Colonial (1500- 1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil, volume 2*. 1 ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

LEEWVEN, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha: Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LEEWVEN, Alexandra van; HORA, Edmundo. *Joaquina Maria da Conceição da Lapa [LAPINHA]*. Dicionário Bibliográfico Caravelas do CESEM / NOVA FCSH, 2012.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro, 1997.

NASCIMENTO, Jéssica Cisne do. *Feminismo, Ativismo e Música*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará. Sobral, 2018.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

PACHECO, José Alberto Vieira. *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Música Profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro*. In: **CLAVES**, Pós-Graduação em Música UFPB, n.7, João Pessoa, 2009.

PADILHA, Milena Fioravante. *Reflexões sobre as vivências das cantoras líricas negras no Brasil*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2020.

PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SANTOS, Antonio Carlos dos. *Os Músicos Negros-Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)*. Dissertação (Mestrado em Ciências e Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

\_\_\_\_\_ *O timbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX)*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. **Anais...** Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-música, 2004. P. 342-352.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. 2 ed. Lisboa. Referência/Stampa, 1993.

SOUZA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, Folgedos: Origens*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VACCARI, Pedro Razzante. *O Pe. José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico?* In: Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n.1, 2018.

### **SÍTIOS ELETRÔNICOS**

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/03/inocentes-de-belford-roxo-lembra-cantora-lirica-negra-joaquina-lapinha.html>

<https://heloisatolipan.com.br/musica/musical-sobre-cantora-negra-que-dobrou-opera-isabel-filardis-brilha-e-prova-que-luta-e-mesma-200-anos-depois/>

<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/10/15/noticias-musica,215110/festival-de-arte-negra-em-bh-homenageia-a-cantora-lirica-joaquina-lapi.shtml>

## **ANEXOS**

Anexo 1 – Notícias de jornais referentes as apresentações de Joaquina Lapinha

Gazeta de Lisboa – 16 de janeiro de 1795

mparativamente lo formar-se al- o pelo preço a- ata em barra: or onça, e a or marco. Na 8 de Novem- i proposta feita co, tendente, er, a hum ob- cia, mas que rclarar: propu- ueassem dous mesma Junta, puzesse toda a i resultado va- s a paz, por utados se diri- e *Hespanha*. Janeiro. Dezembro de car para Con- uenza nos Re- lencia na Cor- o *Xavier Ca-*

rão neste por- gleza *Boston* O, vindas de ios mercantes

t do mez de d.: este *Ca- Baptista Rey-* e na da *Im- dro Aillaud*; tezes seguin-

evia celebrar e o dia que nte, nta dos *Can- de Lafões*, Fidalgo, de- da Gazeta,

FICA.

**S U P P L E M E N T O**

**GAZETA DE LISBOA**

NUMERO II.

Com Privilegio de Sua Magestade.

Sexta feira 16 de Janeiro de 1795.

ALEMANHA. *Berlin 25 de Novembro.*

**D**Epois que a Cidade de *Varsovia* se rendeo a 9 deste mez aos *Russos*, capitaneados pelo General *Suwarow*, as antigas Authoridades torão obrigadas a expedir, em nome da Republica, ordens a todos os Corpos de tropas *Polacos* para que depuzessem as armas diante dos Corpos *Russos* ou *Prussianos* que encontrassem, e que não se defendessem contra elles. O General de *Frankenberg* foi nomeado, segundo consta, para secesher esta submissão dos *Polacos* da parte da nossa Corte. *Wesel 15 de Novembro.*

A 9 do corrente tomáráo os *Francezes* a atacar-nos na margem esquerda do *Rhin*. Constando-lhes que perto de *Budrick* estavamos construindo espinheiramentos e outras obras para defenda d' huma ponte, se adelantáro em numero de 1500 homens de pé, e 700 de cavallo, com huma grande quantidade de peças de artilheria, para obstar á execução daquellas obras: o que facilmente pôsse conseguir por se não acharem da outra banda do *Rhin* mais tropas Imperiaes que hum Batalhão d' Infantaria e huma Divisão de Cavalleria, traçando-se já de fazer retirar aquellas tropas, e desistit da passagem do rio por se haver abandonado a Praça de *Nimsa*. A celeridade com que se apresentáro os Inimigos, e o impeto com que se commetterão não permitirá que se effectuasse a passagem das ditas tropas por huma das pontes volantes, e para facilitar-lhes o passo, se fez indispensavel travar hum combate que foi em extemp. vivo. Por tres vezes atacou o Inimigo a cabeça da ponte e as trincheiras, e por outras tantas foi rechazado; mas em fim foi forçoso ceder á sua grande superioridade. Debaixo da proiecção da artilheria de *Wesel*, mas em meio do maior risco, e expostos ao vivissimo fogo de balas e metrilha que fazião os Inimigos com artilheria ligera e de bater, se conseguio fazer com que a maior parte das tropas se retirassem e passassem á margem direita por huma ponte volante. A acertadas disposições de hum Destacamento que se achava fóra da fortaleza, e ao bém dirigido fogo que effez, he que se deve em especial a felicidade de nos havermos livrado do perigo com tão pouca perda. A dos Inimigos foi muito consideravel: da sorte se contáro mais de 23 catros, em que transportávo os seus mortos e feridos, e mais d' huma vez os carregáro. Ao apoteccão se suspendeo o fogo de ambas as partes. O grande acampamento dos *Francezes* se estende desde *Sulstingen* até *Colonia* em 2 leguas de terreno illaquele exercito consta de 10000 homens, todos d' Infantaria: poucos estão em barcoas de campanha, abrigando-se a maior parte em choças de palha e terra. Sabe-se que o General *Francez Konigsmann* intilmou ao Magistado de *Emerick* que lhe enviasse á outra margem do *Rhin* todas as embarcações que se achávo no porto, com a ameaça de que no caso contrario mandará bombardear aquella povoação, e a vendp se recusado á tal intimação

A/5 A/4

mais que o que produzirão depois de cunhados. — O Cidadão *Schmidt*, Mestre de instrumentos de Musica, deo ultimamente parte á Convenção de ter feito em mecanica dous descobrimentos uteis á humanidade. Hum he huma máquina hydraulica, calculada para mergulhar na agua á qualquer profundidade: o mergulhador pôde letter, martellar e fazer buacos, segurar cordas, e ajuntar quaesquer cousas que se achem no fundo, sem soffrer a compressão; seja da agua ou do ar, podendo ao mesmo tempo fallar com quem estiver na superficie da agua. O outro descobrimento he hum arado, construido de forte que requer menos que ametade da força que se costuma empregar para tirar por elle: isto he, em terrenos ordinarios pôde fazer-se andar com hum cavallo ou hum boi, e em terras argillozas ou de outra natureza havidas pelas mais fortes, com 2 cavallos ou 2 bois.

#### MADRID 6 de Janeiro.

A 2 do corrente se cubrio na presença de S. M., como Grande de Hespanha da primeira classe, o P. M. Fr. *Diogo Lopes Domingues*, Geral de toda a Real e Militar Ordem das *Merced*.

A Praça de *Rosas* vai fortemente refillingo ao cerco, com o soccorro das embaixações alli postadas, segundo se mostra da continuação do Diario do mesmo cerco, que aqui se acaba de publicar, cujo extracto fica para o segundo Supplemento.

Sabio á luz o *Mercurio Historico Politico e Litterario de Lisboa* do mez de Julho do anno proximo passado, publicado com Privilegio de S. M. e este Caderno e os dos mezes antecedentes vendem-se na loja de *João Baptista Reyten*, Mercador de Livros no largo do *Calhariz*, na da *Gazeta*, e na da *Impressão Regia*; assim como tambem em *Coimbra*, na de *João Pedro Aillaud*, e no *Porto*, na da *Viuva Mallen e Companhia*. Os Cadernos dos mezes seguintes ir-se-hão publicando prompta e successivamente.

#### A V I S O S.

A 14 do corrente mez fará no Real Theatro de S. Carlos hum Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, natural do *Brazil*, onde se Atzerão famosos os seus talentos musicos, que tem ja sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ourives da Prata* na vespere, e na noite do indico dia no mesmo Theatro.

Quem quizer comprar o côrte do Soito do castanhal-manso da quinta dos *Camtarinhos* vizinhal de *Portalegre*, que he do Excellentissimo Duque de *Lafões*, pôde até o dia 20 do corrente ir dar o seu lanço a casa do mesmo *Bidalgo*, devendo fazer-se a venda a quem mais der.

Vende-se huma quinta no termo de *Lisboa*, que consta de vinha, terras de pão, e olivacs, matos, muitas arvores de caroço e vimeas: tem tres pozos, hum dos quaes tem excellente agua de beber: he murada, tem casas nobres com entrada d'hum grande pateo, em cujo breuito se encontrão todas as accommodações de cocheira, cavalherice, palheiro, quartos para criadas, e outros a que se podem dar diferentes destinos: tem lagar de vinho, e comadega, e a louca precisa; além do que tem hum bem construido e novo lagar de azeite, e salas para cultas, proporcionadas: he livre de foro, quatro, cento, ou outro qualquer eneargo. Quem a quizer comprar, achará mais amplas explicações na loja da *Gazeta*, onde sabera quem he a pessoa que quer vender.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

Gazeta de Lisboa – 06 de fevereiro de 1795

iffendo an-  
seculares de-  
iões mostrar  
ções de que  
romptos em  
s donativos,  
hes toca nas  
verno. Por  
pefioa, que  
ufta para ler-  
a fua profi-  
deffe modo  
lhe feja per-  
s, que com-  
ou ao Exer-  
terical Mili-  
innualmente  
a parte dos  
: lhe he ap-  
duas terças  
para as Re-  
gas de Vil-  
elta fomma  
go ás Reaes  
os feus Col-  
lo á propor-  
o resultado  
para as exte-  
tem occasio-  
je. Por fim  
na, mas to-  
go de fide-  
ou digno de

do mez de  
1. Este Ga-  
lla Reyend,  
préfsão Re-  
mo tambem  
a Malien e  
prompta e

lio a Excel-  
oras da ma-

FICA.

S U P P L E M E N T O  
A'  
G A Z E T A D E L I S B O A

NUMERO V.

Com Privilegio de Sua Mageftade.

Sexta feira 6 de Fevereiro de 1795.

PETERSBURGO 2 de Dezembro.

**A** Qui chegou hontem como correio de *Varsovia* o Principe *Jorge Galitzin* com huma carta do Rei de *Polonia*, relativa á situação a que se acha reduzido aquelle infeliz Principe, ludibrio involuntario das paixões de outrem. Dizem que elle, não desejando mais que hum asylo onde possa acabar os seus dias em socego, requer que se lhe assigne hum reino nos Estados da Imperatriz, cuja amizade, obtendo-lhe a Coroa, lhe não abriu o caminho da felicidade. Quanto ao Chefe da *Insurreição Polaca*, o Generalissimo *Kosciuszko*, fubbe-se por noticias de *Moscou* que elle fora alli transportado de *Kiovia*, onde estivera algum tempo para se curar das suas feridas; mas em ordem a evitar o grande concurso de gente que acudia á dita cidade, levada da curiosidade de ver aquella victima do Patriotismo, fizeram-no partir dalli de noite para esta Capital, onde hontem se dizia confidencialmente que elle acabava de ser conduzido, e que já tinha entrado como Prezo de Estado na Fortaleza, onde havia tempo se preparavão alguns quartos que se lhe suppunhão destinados. - Hontem se celebrou aqui o importante acontecimento da entrega de *Varsovia* com hum solemne *Te Deum* a que affistio toda a Corte, e para cuja função tinham igualmente sido convidados todos os Ministros estrangeiros. A Imperatriz já recompensou com a sua costumada munificencia os Generaes, cujas victorias lhe deixão submettida a *Polonia*: deste numero he o General *Suwarow*, que foi promovido a Feld Marechal General, com cuja promoção deixa preteridos 10 Generaes mais antigos do que elle: o que a pezar do seu merecimento desgosta aos parentes e amigos dos preteridos. Não se sabe por ora se a Corte ratificará as condições, que Mr. de *Suwarow* concedeo aos *Polacos*. O seu Exercito esperava lhe fosse permitido saquear a Cidade de *Varsovia*, quando não fosse fazella passar por todo o rigor da sorte do suburbio de *Praga*; e dizem que para indemnizallo de ter ficado frustrada aquella expectação, he que elle recebeu huma contribuição de 2 milhões de escudos á Cidade para distribuillos entre as suas tropas.

ALEMANHA. *Ratisbona* 8 de Dezembro.

Foi bem interessante para a *Alemanha*, e provavelmente para a *Europa* em geral, o dia 5 do corrente, em que se tratou da paz nos tres Collegios do Imperio. Em todos tres se propoz esta laudavel obra, e nos dous primeiros, o dos Eleitores e o dos Principes, se procedeo a recolher os votos. O de *Palatino-Baviera* foi o mais amplo, e ao mesmo tempo o mais a favor da pacificação: o que lhe foi mais contrario foi o voto Eleitoral de *Brunswick-Hanover*: a declaração que fez o Ministro Eleitoral de *Hanover*, Barão d'*Ompeda*, dizia em substancia e que a *S. M. Britanica*, como Eleitor de *Hanover*, não podia dar o seu voto a favor

da

A/5

A/4

cura muito em *Paris*. Na mesma sessão revogou a Convenção o Decreto de 16 d' Abril sobre a Policia geral da Republica, passado no regimen de *Robespierre*, para prender e successivamente destruit todos aquelles que pertencião ás Ordens da Nobreza e do Clero, e até a Classe intermedia entre estas e o povo. *Cambaceres* propoz, que se concedesse huma amnistia de todos os crimes revolucionarios, excepto aquelles que o Codice penal havia por capitales. Esta proposição porém, sem embargo de causar na Assembleia hum geral regozijo, foi remetida ás Juntas da Convenção. Na sessão de 9 requereu hum Membro huma revista de todas as Leis crucis promulgadas durante o reinado do terror. Esta proposição foi apoiada por *Tallien*, o qual queria que as tres Juntas informassem sobre a questão, *se não seria conveniente anniquilar as Juntas Revolucionarias*. *Thuriot* julgou que não se precisava de informação a este respeito, e requereu formalmente a immediata suppressão das ditas Juntas; mas esta requisição causou os mais vivos movimentos, olhando-se como hum laço armado pelos Chefes dos *Jacobinos* para trantornar tudo. Assim a Convenção passou a este respeito á ordem do dia (deu de mão ao assumpto) remetendo todas as demais proposições ás suas Juntas. Nesta discussão disse *Clauzel* « que as novas Juntas Revolucionarias de *Paris* acabavão de descobrir que os Chefes dos *Jacobinos* tinham feito acudid ali huma immensa multidão de homens sanguinarios e matadores. » Com effeito, no fim da sessão de 12 de Dezembro, *Legendre*, em nome das Juntas Militar, do Bem Público e de Segurança Geral, advertio á Convenção « que os Obreiros das Fabricas de Armas de *Paris* se achavão em movimento, querendo dirigir-se em massa á Convenção; e que as Juntas lhes tinham enviado tres Membros para convidallos a nomear huma Deputação de 20 dos seus individuos, a fim de apresentar a sua petição á Assembleia. » Na mesma sessão, por proposta de *Lecointre*, declarou a Convenção « que ella não receberia requerimento algum para revista de Sentenças profetidas por Tribunaes Crimes, deteminando confiscação de bens em beneficio da Republica, e executadas durante a Revolução. » — Referem as mesmas cartas, annunciando algumas barbaridades do systema de terror, que por ordem do Deputado *Maignet* se incendiára huma aldeia inteira junto a *Badouin*, sem perdoar a mulhetes, crianças, nem velhos; e isso por se haver alli derrubado a arvore da liberdade.

MADRID 27 de Janeiro.

As Armas de S. M. acabão de conseguir por terra da *Catalunha* algumas vantagens contra os *Franceses*, e por mar lhes tomáráo huma fragata de guerra de 32 peças e 280 homens de equipagem. No segundo Supplemento se dará mais circumstanciada noticia a este respeito.

LISBOA 6 de Fevereiro.

A 24 do mez passado houve no Theatro de *S. Carlos* desta Cidade o maiot concurso que alli se tem visto, para ouvir a célebre cantora *Americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, a qual na harmoniosa execução do seu canto excedeo a expectação de todos: forão geraes e muito repetidos os applausos que expressavão a admiração que causou a firmeza, e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por huma das mais bellas, e mais proprias para o Theatro. Por taes testemunhos de approvação deseja ella por este meio mostrar ao Público o seu reconhecimento.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

? Não estive  
ntes? Não t  
o Frisão tam  
ração dos hos  
te a Conven  
teza tem dad  
ores não fez  
ma Assemble  
e? - Por vez  
is Provincias  
blea Nacional  
por ventura le  
Tromp, e tan  
verno da nois  
e nas actua  
fixar a revol  
taciao ao Pod  
especialmente  
concoiter con

ento do Porta  
er oração, d  
omunhão, t  
s Obras de F  
s edição. Ven  
m se achão ou

na venda judi  
Barbara Josqui  
s quaes se achã  
zar de Bonficia

zem frente par  
cida huma C  
imento de cha  
ente importado  
dem por grosso  
genero, podet

isa do Correio  
nte e campo.  
ou aluga huma  
8cc. e seu qu  
anno. Quem a  
iguiredo, viu  
Quinta do Cost

RAFICA.

Num. 5.

G A Z E T A DE LISBOA

Com Privilegio de Sua Magestade.



Terça feira 2 de Fevereiro de 1796.

CONSTANTINOPLA 31 d' Outubro.

**E**M consequencia de requerer o Ministro de *Russia* huma satisfação por haver o Interprete da Corte de *Petersburgo* encontrado hum destayoravel acolhimento no *Reis Effendi*, quando lhe pedira huma nova resposta sobre o negocio que precedentemente lhe havia proposto da parte do dito Ministro, o *Reis Effendi* declarou que de nenhum modo se havia intentado offender no dito Interprete a dignidade ou a pessoa da Imperatriz, sua Soberana. Apezar porém de taes expressões de desculpa, parece que o negocio não está de forte alguma ajustado. O Ministro *Russiano* teve ha pouco huma particular conferencia com o *Reis Effendi*, na qual requereo saber as razões por que a *Porta* fazia, havia algum tempo, tantos preparativos militares, os quaes davão indicios de algum rompimento, e este não podia considerar-se tenão ditigido contra a *Russia*. O *Reis Effendi* respondeo vagamente, contrapondo que o Ministerio *Turco* estava na mais firme persuasão de que as invasões ultimamente feitas na *Georgia*, e em outras partes do Imperio *Otomano* por 100 *Persas*, erão huma secreta operação do Gabinete *Prussiano* para depois vir a dar n'uma declaração de guerra, e vencer a *Porta* mais facilmente. Não havendo os respectivos Ministros, med ante as razões que produzirão, feito huma reciproca explicação do objecto da conferencia, terminou esta com pouca satisfação de parte a parte. Julga-se que em consequencia de

taes dissensões he que ultimamente se derão novas ordens para se proseguir com a maior actividade nos preparativos militares, assim por terra, como por mar: com effeito os trabalhos e o número dos obreiros se tem augmentado nos *Arsenales* e *Estaleiros*, fazendo-se o mesmo nas demais partes dos *Dominios Turcos*. Os dias passados chegarão aqui 100 lanchas artilheiras, a fim de se distribuirem no Canal e formarem huma formidavel barreira para obitar a qualquer projecto hostil que se possa tentar contra esta Capital; e todos os Castellos situados sobre o mesmo Canal se tem tornado mais fortes, augmentando-se as suas guarnições. Os Conselhos d'Estado são agora amiudados, e sempre versão sobre a segurança das Provincias deste Imperio, como se effitivellem nas mais criticas circumstancias. Para tornar as projectadas medidas mais seguras, o *Divan* trabalha incessantemente por concluir com as Potencias estrangeiras aquellas Allianças, que possam ser-lhe uteis. Ja se dá por concluido o Tratado de Subsídio com a *Suecia*, e dizem que em breve se publicará: e que ao mesmo tempo se fará tambem publico outro Tratado d'Aliança entre a *Porta*, a *Suecia*, a *Francia* e a *Dinamarca*, para cujo effeito os respectivos Ministros tem entre si conferencias, que se supõem relativas á conclusão do mesmo Tratado.

CAGLIARI

na *Illa de Sardenha* 13 de Novembro.  
Os negocios politicos deste Reino se achão por ora em hum estado de indeci-

A/5

A/4

circulação, não poderão exceder de 40 mil milhões: e que as chapas feriao quebradas logo que a fabricação relativa a esta forma estivesse acabada, ou aliás quando se tivessem arrecadado os dois terços do *Emprestimo forçado*, ainda que nella época se não achassem ainda fabricados os ditos 40 mil milhões. Pela segunda Resolução se determinou que a contar do dia da publicação da presente Lei, se não faria distribuição alguma de effeitos ou mercadorias pertencentes á Republica, salvo se fosse para os Militares, e gente de mar em serviço activo, e nas proporções determinadas pelas Leis. Pela terceira Resolução se determinou que o Directorio Executivo houvesse de proceder á venda dos bosques dependentes dos Dominios Nacionaes, que contivessem hum espaço menor de 15 mil acres, devendo este producto, que será pago em dinheiro ou assignados, entrar no Theatro Nacional, a fim de empregar-se nas despesas públicas. E pela quarta Resolução se determinou que a quarta parte dos assignados, provenientes do *Emprestimo forçado*, e das vendas, seja dos bens móveis pertencentes á Republica, ou das casas e parques da Litta Civil, e dos Principes *Franceses*, ou dos bosques assima mencionados, se houvesse de queimar. Estas Resoluções foram approvadas pelo Conselho dos *Anciãos*, depois de se ter formado em Deputação Geral, e declarado depois pública a sua sessão, e pela sua sanção receberão força de Lei.

LISBOA 2 de Fevereiro.

Os horribéis temporaes, que ha dias

Sabio á luz o *Mercurio Historico Politico e Literario de Lisboa* do mez de Agosto do anno proximo passado, publicado com Privilegio de S. M. Este Caderno, e os antecedentes se acharão na loja de *João Baptista Reycond*, Mendador de Livros no largo do *Calhariz*; na da *Gózetis*; e da na Impressão Regia assim como tambem na Cidade do *Porto*, e em *Coimbra*, na loja de *João Pedro Ailland*; em *Braga*, na de *José Joaquim Nunes*; e em *Lamego*, na de *Maria de Lemos*. Os Cadernos dos mezes seguintes ir-se-hão publicando prompta e successivamente.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA

se tem experimentado aqui, produzirão, como se receava, varias desgraças no mar, e ainda he para temer que deem noticias de outras. Hum navio de fumo, que vinha da *Bahia*, perdeu a 29 do mez passado depois de ter salvado a barra, escapando da equipagem só 4 ou 5 pessoas, e a diligencia do Juiz de fora d'*Almada*, que alli acudio, se salvarão todas as coisas que trazia. A 30 se perdeu a lanceta da fragata *Hespanhola* surta neste porto, por abalotar com huma multa affogando-se a maior parte da gente que nella vinha, e erão 19 pessoas o mesmo consta ter succedido a hum barco do *Riba tejo*, que pereceo na frente de *Sacavém*: no mesmo dia abroarão varios navios atrojados dos ancoradouros, e he grande o numero dos que se achão damnificados: hum navio *Hollandez*, perdendo as suas amarras, foi dar ao pé de *Paço d'Arcos* onde ficou muito maltratado.

A 29 do mez passado voltou da praça para a sua Praça o primeiro Regimento do *Porto*.

Do *Porto* avião que no Theatro de quella Cidade houvera a 29 de Dezembro hum beneficio a favor da celebre Cantora *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, no qual todas as pessoas presentes admirarão a melodia da sua voz e a sua grande execução, de sorte que ella a 3 de Janeiro se vio obrigada voltar ao Theatro, prestando-se aos instantes rogos das pessoas, que por não caberem alli da primeira vez a não ouvirão.

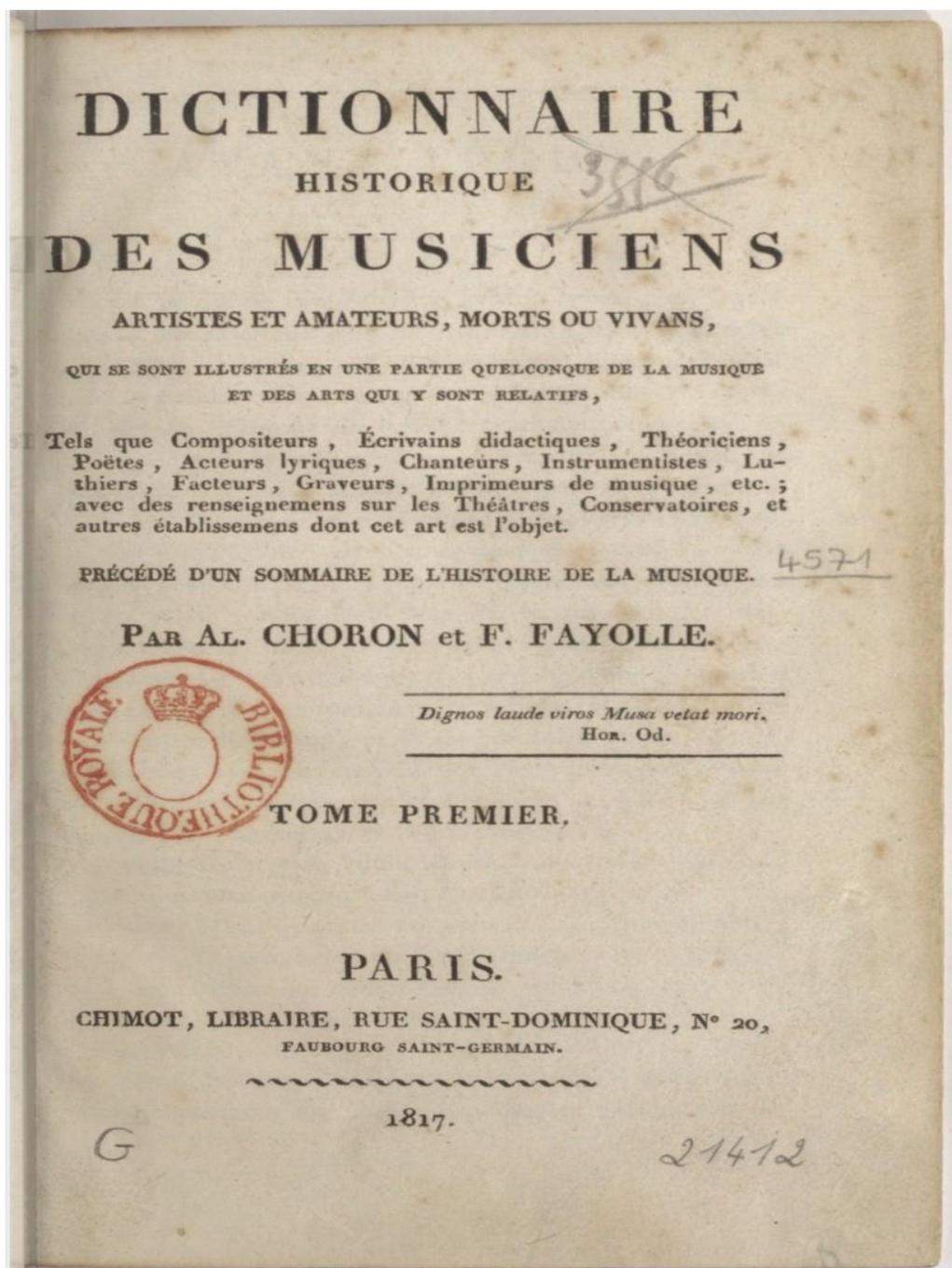
S  
GAZ

A Segue referer a Cava

As cartas d'os precederão a orente até áque par do Genercebidas da avendo-se adiantos de *Johan* go a mais vtempo, veninha de *Seb* que occupava furar, mas fi Inimigos, tirpevadidos d'ão todos em de *Tripstadt* *Hochspeier* e guinte de tal chegando a bre elles paridade, tudo f numerofo C depois d' hum gidos á retir indramente nhuma sorte duzio a M ultimos dou grande parte go, depois nhãs do Que Por muito

## Anexo 2 – Verbete

Verbete encontrado no *Dictionnaire Historique des Musiciens* de Alexandre Choron e Francois Fayolle, 1817.



**LANGIUS** (JÉRÔME-GEORGES), chanteur à Francfort sur-l'Oder, fut un des meilleurs musiciens et compositeurs du seizième siècle. Frappé de paralysie aux pieds et aux mains, il fut obligé de se démettre de sa place, et mourut le premier mai 1587. Walther rapporte les ouvrages qu'il a publiés. Voyez *Polii Hemerolog. siles. Vratislaviens.* p. 164.

**LANGLÉ** (HONORÉ-FRANÇOIS-MARIE), né à Monaco en 1741, fut envoyé à Naples, à l'âge de seize ans, par le prince de Monaco, pour y apprendre la composition, et entra au conservatoire de *la Pietà*, où il étudia sous Caffaro, le plus savant élève du célèbre Leo. Langlé demeura huit ans au conservatoire de *la Pietà*, et en devint premier maître de chapelle. Il y fit exécuter des messes et des motets, qui méritèrent les applaudissemens des premiers maîtres de l'Italie. Arrivé à Paris en 1768, il ne tarda pas à s'y distinguer, soit au Concert Spirituel, soit au Concert des Amateurs, pour lequel il composa plusieurs scènes lyriques, telles que le monologue d'Alcide, celui de Sapho, la cantate de Circé, etc. C'est en 1791 que l'opéra de Corisandre fut représenté sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. Le succès de cet ouvrage engagea Langlé à en composer d'autres, qui n'ont point été joués. Tels sont les opéras de Mahomet II, le Choix d'Alcide, Tancrede, etc.

Comme théoricien, Langlé a donné successivement plusieurs traités, qui lui ont fait beaucoup de réputation. En voici les titres: Traité d'harmonie et de modulation, en 1793; Traité de la basse sous le chant, en 1797; Traité de la fugue, en 1800; Nouvelle méthode pour chiffrer les accords, en 1801.

A la tête des élèves de Langlé, il faut compter M. Dalayrac, qu'on peut appeler le second Grétry de l'Opéra-Comique.

Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire, est mort âgé de soixante-six ans, le 20 septembre 1807, à sa maison de campagne de Villiers-le-Bel. Voy. son Eloge, par M. Fayolle, dans les Quatre Saisons du Parnasse, Hiver, 1808.

**LANIÈRE** (NICOLAS). Vers 1645, il fut, à Londres, maître de chapelle de Charles I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre, et y fut très-estimé comme compositeur. Il était en même tems peintre et graveur excellent. Il mourut à Londres. L'on y conserve un tableau de Vandyck, où Lanière est peint sous la figure de David jouant de la harpe.

**LANUSSE** (M.), élève de M. Langlé, a fait la musique de beaucoup de mélodrames, joués avec succès sur les théâtres des boulevards.

**LANZETTI** (LUCIA). Vers 1725, était cantatrice à la cour de Florence.

**LANZETTI** (SALVATORE), virtuose sur le violoncelle, au service du roi de Sardaigne, né à Naples, fit graver à Amsterdam, en 1736, douze solos charmans pour le violoncelle, et y publia encore, quelque tems après: Principes du doigté du violoncelle pour tous les tons.

**LANZI** (FRANCESCO), était un chanteur célèbre en Italie au commencement du siècle dernier.

**LANZI** (PETRONIO), maître de chapelle à Bologne. En 1770, il fut élu pour présider au concours que les membres de la société philharmonique, et les compositeurs étaient en usage de donner annuellement à l'église de *S. Giovanni in monte*, par l'exécution de leurs compositions. C'était la seconde fois qu'il présidait à cette lutte; et les *Kyrie* et *Gloria*, qui furent exécutés les premiers, étaient de sa composition. Voy. les Voyages de M. Burney, tome I, page 166.

**LAPINHA** (JOAQUINE), cantatrice au théâtre italien de Lisbonne, est née au Brésil. Son teint rembruni, qu'elle a hérité de sa mère, ne l'empêche pas d'avoir une figure belle et imposante. Sa voix est forte et agréable, son chant des plus mélodieux, et son action pleine de feu et de sensibilité.

**LAPIS** (SANTO), compositeur italien, au commencement du dix-huitième siècle, demeurait à Venise, et fut un des compositeurs qui y donnèrent, en 1729 et 1730, les opéras *la Generosità di Tiberio* et

### Anexo 3 – Programa de concerto

Lista de atores de “L’oro non compra amore – 1811

O nome de Lapinha aparece de forma italianizada, como Giovacchina Lappa.

A T T O R I.

ALBERTO , Barone di Mosca bianca  
*Il Sig. Gerardo Ignazio.*

PASQUALE , Contadino , Padre di  
*Il Sig. Luigi Ignazio.*

LISSETTA ,  
*La Signora Marianna Scaramelli.*

CECCHINO ,  
*Il Sig. Antonio Ferreira.*

DORINA ,  
*La Signora Maria Candida.*

GIORGIO , Contadino , promesso in Sposo a  
 Lisetta  
*Il Sig. Gio. dos Reis.*

CARLOTTA , Contadina innamorata di Gior-  
 gio , e promessa in Sposa a Cecchino .  
*La Sig. Giovacchina Lappa.*

D. CASALICCHIO , Maestro di Scuola del  
 Villaggio  
*Il Sig. Emmanuelle Rodrigues.*

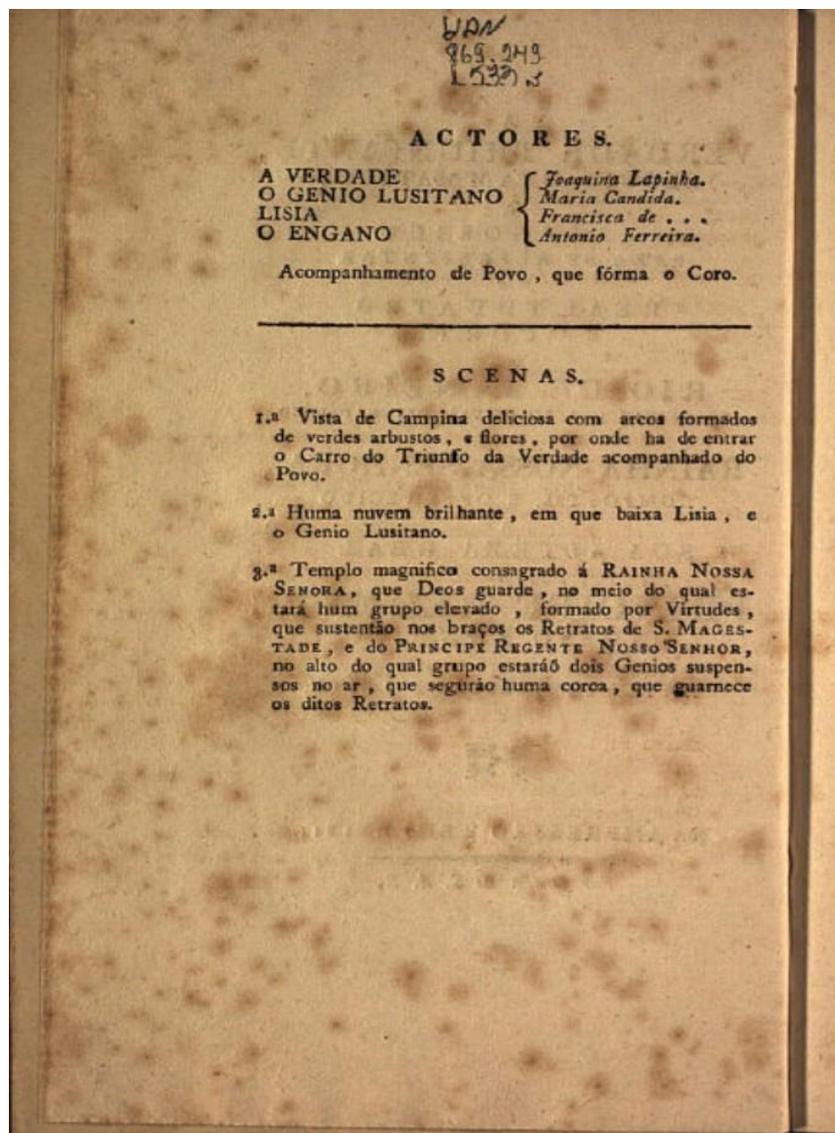
| Coro de Villani.  
 Coro de Cacciatori.

---

La Musica è tutta nuova del célèbre Sr. Mar-  
 co Portogallo , Maestro di Musica di SS. AA,  
 RR. e compositore della Real Camera.  
 Pittore , inventore , ed Architetto del Scenario  
*Il Sig. Manoel da Costa.*

A ii

“A verdade triunfante” - 1811



## Anexo 4 – O Triunfo da América (manuscrito e transcrição)

### Aria - América

*America*  
*And. Cant.*  
*Basso*

The image shows the handwritten musical score for the beginning of the aria 'America'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a series of rests in the vocal line, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

4

A line of handwritten musical notation for the vocal line, starting at measure 4. The notes are: A, ne - gros dis-gos - tos pun - gen - tes fa - di-gas a

A line of handwritten musical notation for the piano accompaniment, corresponding to measures 4-5. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* and *pp*.

8

A line of handwritten musical notation for the vocal line, starting at measure 8. The notes are: ne - gros dis-gos-tos pun - gen - tes fa - di-gas a ne-gros dis-gos-tos pun-gen-tes pun - gen - tes fa -

A line of handwritten musical notation for the piano accompaniment, corresponding to measures 8-9. It continues the complex rhythmic pattern from the previous section. Dynamic markings include *pp* and *ff*.

12

-di-gas pro - me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro

16

me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro - me-ssas a -

19

mi-gas vão ho - je dar fim

22

**Allegretto gracioso**

Re - nas - cem no d'oi - ro i - da - des an - ti - gas

*Allegretto gracioso*

27

i - da - des an - ti - gas

*fa du au te ju*

35

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa - dos as - sim

*Oh Prin ci pe a bri gas teos Fa - dos as - sim*

43

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa - dos a - ssim Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos

*Oh Prin ci pe a bri gas teos Fa dos as - sim Oh Prin ci pe a bri gas teos*

50

fa - dos teos fa - dos teos

*fa dos teos fa dos teos*



## Cantoria América – Coro final do drama

Handwritten musical score for the beginning of the piece. It features two staves: the top staff is for the vocal line and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is *Allegro non molto*. The word "America" is written above the vocal staff.

A single staff of handwritten musical notation for the vocal line, showing a melodic phrase with various note values and rests.

19

Handwritten musical notation for the vocal line starting at measure 19. The lyrics are: Sal - ve di - to - zo Prin - ci pe a - ma - vel q. em tro - noes

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the vocal line in measure 19. The lyrics are: Sal - ve di - to - zo Prin - ci pe a - ma - vel q. em tro - noes

28

Handwritten musical notation for the vocal line starting at measure 28. The lyrics are: ta - vel vens re pou - zar vens re pou - zar não maiste lem - bram rai vo za gue - rra rai - vo - za gue - rra

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the vocal line in measure 28. The lyrics are: ta - vel vens re pou - zar vens re pou - zar não maiste lem - bram rai vo za gue - rra rai - vo - za gue - rra

39

mons-tros da ter - ra fu - rias do mar ju - cun-do in - cen - so q.en - gro-ssa os A -

*monstros da terra furias do mar ju cun-do in cen so q.en gro-ssa os A*

47

res os a - res

*res os a res*

55

nos teos al - ta - res vi mos quei-mar nos teosal - ta - res vi - mos quei - mar

*nos teos al ta res vi mos quei-mar nos teosal ta res vi mos quei - mar*

*rit.*

## Anexo 5 – Ulissea (manuscrito e transcrição)

Recitado – Genio de Portugal

*Genio de Portugal*  
*ad. Lapinha*  
*Violoncello*

*Longhetto*

3

Os di - as que deho rror tor-na-vaa

*Os dias que deho rror tor-na-vaa*

8

gue - rra ja Li-zia não a - fe - ião doan - ti - go Por - tu - gal o Ceo des -

*gue - rra ja Li-zia não a - fe - ião doan - ti - go Por - tu - gal o Ceo des -*

10

te - rra tei - mo - za frau - de im - pia eo bar - ba - ro po - der da ti - ra - nni - a

*te - rra tei - mo - za frau - de im - pia eo bar - ba - ro po - der da ti - ra - nni - a*

13

po-dem ri - cos bai-xeis en-trar no Te - jo eos Lu-zos la-vra-do-res os cam-pos cul-ti-

*podem rir e entrar no Tejo em luz da lavra de os campos culti-*

15

var a seo de - ze - jo que da dis-

*var a seo de zejo que da dis-*

18

cor-diao mons-tro fu-ri - bun-do ja res-pei-ta o Se - nhor do no-vo mun-do

*cor-diao monstro furioso ja se peita o senhor do novo mundo*

*Segue Abria*

Aria (Genio de Portugal)

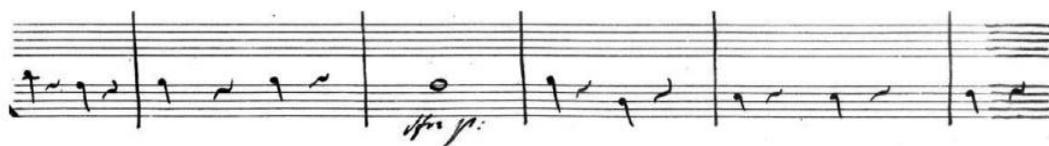
*Genio de Portugal*

*Violoncello e Baixo*

*Chitarra*

*Allegretto*

*p ff*



23



30



37

d'oi - ro Sol - tai as tran - ças d'oi - ro Sol - tai

42

as tran ças d'oi - ro

47

fo - ra do vi - treo lar E vos Na-pe - as

54

be-las quea - in - da tre - mer tre - mer con - tem - plo Co - rrei da Glo-riaao Tem - plo

60

vin - de sa - cri fi - car

*De Sa cri fi car*

65

vin - de sa - cri - fi -

*De Sa cri*

70

-car e vos Na - pe - as be - llas quein - da tre -

*car e va Na pe as bellas quein da tre*

75

mer con - tem plo Co - rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin - de sa -

*mer con tem plo Co rrei da Glo rias tem plo vin de Sa*

81

-cri - fi - car vin - de sa - - - - - cri - fi - car

*cri xi car vin de sa - - - - - cri xi car*

88

93

Nin - fas do Te - joa - me - no do Mon-de - goe do Doi - ro sol - tai as tran - ças

*Nin fas do te joa me no do mon-de goe do Doi ro sol tai as tran ças*

98

d'oi-ro sol - tai as tran - ças d'oi-ro fo - ra do vi - treo Lar fo - ra do vi-treo

*d oi ro sol tai as tran ças d oi ro fo ra do vi treo Lar fo ra do vi treo*

104

Lar Nin - fas do Te - joa - me-no Nin-fas do Te-jo do

*Nin-fas do Te-joa me-no Nin-fas do Te-jo do*

*Basso*

111

Te - joa - me-no do Mon - de - - goe do Doi-ro sol

*Te-joa me-no do Mon de - - goe do Doi-ro sol*

118

tai as tran-ças d'oi-ro sol-tai as tran-ças d'oi-ro sol-tai

*tai as tranças d'oi-ro sol tai*

124

as tran-ças d'oi-ro fo - ra do

*as tranças d'oi-ro fo-ra do*

130

vi - treo lar e vos Na - pe - as be - llas

*vi - treo lar e vos Na - pe - as be - llas*

137

quem - da tre - mer con - tem - plo co - rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin de sa - cri - fi

*quem - da tre - mer con - tem - plo co - rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin de sa - cri - fi*

143

car e vos Na - pe - as be - llas quem - da tre - mer con - tem - plo cor

*car e vos Na - pe - as be - llas quem - da tre - mer con - tem - plo cor*

*Molto* *Andante*

149

rei da Glo - ria ao Templo co - rei da Glo - ri - a

*Vcllo*  
*Pian*  
*celli*  
*Violoncelli soli*

154

ao Tem - plo e vin - de sa - cri - fi - car e vin - de sa - cri - fi - car e vin - de

160

sa - cri - fi - car

## Finale – Genio de Portugal

**Allegretto gracioso**

Genio de Portugal

Tra - zei lin-das Ca - pe-llas de mil chei-ro-sas flo-res

7

e vin-deos ven-ce-do - res com e-llas co-ro - ar

17

tra - zei — tra - zei lin das ca - pe llas de mil — de mil chei ro - sas flo res e vin deos ven ce

26

do - res com e llas co ro - ar e vin deos ven ce - do - res com e llas co ro - ar

*Handwritten notes:*  
 Genio de Portugal  
 Tra sei lindas Capellas de mil cheirosas flores  
 Tra sei lindas Capellas de mil cheirosas flores e vindos venca  
 Tra sei — Tra sei lindas Capellas de mil — de mil cheirosas flores e vindos venca  
 de res com ellas co ro - ar e vindos venca de res com ellas co ro - ar

35 *ritardando* *a tempo*

vin - de com e - llas co ro - ar

*ritardando* *a tempo*

*ritardando* *a tempo*

*ff*

46 *ritardando* *a tempo*

vin - de com e - llas co ro

*ritardando* *a tempo*

*ritardando* *a tempo*

*ff*

56 *tr* *mosso*

ar e vin-deos ven-ce - do - res com e - llas co - ro - ar com e - llas co - ro

*tr* *mosso*

*tr* *mosso*

*ff*

66

ar com e - llas co - ro - ar

*ff*

*Fine*