

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

BEATRIZ DO NASCIMENTO DE FARIA

EU SEI POR QUE O PÁSSARO ENJAULADO CANTA: A CONSTRUÇÃO DE UMA
PERFORMANCE COM CANÇÕES DE FLORENCE PRICE A PARTIR DE
QUESTÕES RACIAIS

Ouro Preto
2026

BEATRIZ DO NASCIMENTO DE FARIA

**EU SEI POR QUE O PÁSSARO ENJAULADO CANTA: A CONSTRUÇÃO DE UMA
PERFORMANCE COM CANÇÕES DE FLORENCE PRICE A PARTIR DE QUESTÕES
RACIAIS**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Curso de Música da
Universidade Federal de Ouro Preto como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Música, sob a orientação
da Prof. Dra. Vivianne Aparecida Lopes e
coorientação da Dra. Patrícia Cardoso
Chaves Pereira.

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F224e Faria, Beatriz do Nascimento de.

Eu sei por que o pássaro enjaulado canta [manuscrito]: a construção de uma performance com canções de Florence Price a partir de questões raciais. / Beatriz do Nascimento de Faria. Beatriz Faria. - 2026.
82 f.: il.: color.. + Partituras nos Anexos. (Série: .)

Orientadora: Profa. Dra. Vivianne Lopes.

Coorientadora: Profa. Dra. Patrícia Chaves.

Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Música .

ISBN: ..

ISSN: ..

1. Música vocal. 2. Relações raciais. 3. Negras na arte. 4. Compositores negros. I. Faria, Beatriz. II. Lopes, Vivianne. III. Chaves, Patrícia. IV. Universidade Federal de Ouro Preto. V. Título.

CDU 78.087.6-055.2

Bibliotecário(a) Responsável: Renata Mara de Almeida - CRB-7: 6328



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Beatriz do Nascimento de Faria

Eu sei por que o pássaro enjaulado canta: a construção de uma performance com canções de Florence Price a partir de questões raciais

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Música

Aprovada em 27 de Fevereiro de 2026.

Membros da banca

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes Docente - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Andrea Albuquerque Adour da Camara - Membro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira (Coorientadora) - Membro (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Me. João Marcelo dos Santos Pereira - Membro (Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes Docente, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 12/03/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Vivianne Aparecida Lopes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 12/03/2026, às 14:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1074344** e o código CRC **6263DF08**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e à espiritualidade por terem me permitido chegar até aqui. À minha família, especialmente à minha mãe, Cláudia Rejane, e ao meu pai, André Faria, deixo minha eterna gratidão: mesmo diante das dificuldades, nunca deixaram de apoiar o meu sonho de fazer Música.

Também agradeço à minha “família” de Ouro Preto — Tayná, Thiago e Roberta — que estiveram ao meu lado durante todos esses anos de graduação, me ajudando tanto nas questões acadêmicas quanto nas pessoais. Sem vocês, a faculdade definitivamente não teria sido a mesma. À Bateria Efigênia Carabina, meu muito obrigada por todo acolhimento e carinho. Vocês me ensinaram que fazer música é algo que vem de dentro para fora e que tudo fica mais especial quando é construído em conjunto. Além disso, me ajudaram a descobrir novas possibilidades expressivas e interpretativas na música popular brasileira.

À minha professora de canto e coorientadora, Patrícia Cardoso, agradeço imensamente por todos os ensinamentos, trocas, conversas e conselhos. Vou sentir muita saudade das suas aulas. Obrigada por me ajudar a enxergar potências na minha voz e em mim que eu mesma ainda não conhecia. Ao correpetidor Anderson Daher, agradeço pela disponibilidade, pelas orientações e pelos aprendizados nos ensaios, que contribuíram para o aprimoramento da minha técnica musical.

E, em especial, agradeço à minha orientadora Vivianne Lopes, carinhosamente chamada de Vivi, porque sem ela nada disso teria sido possível. Vivi, você foi muito mais do que orientadora e professora: foi alguém com quem me senti segura para compartilhar anseios e alegrias. O que você fez por mim nesse período não cabe em palavras. Todo o cuidado, atenção, afeto e compreensão com esta pesquisa e com as minhas necessidades — físicas, emocionais e acadêmicas — foram imensuráveis. Sou profundamente grata por você ter aceitado o desafio de orientar duas modalidades de TCC (monografia e recital-palestra) em um período tão curto, ainda mais considerando minhas questões de saúde. Sempre que penso nisso, meus olhos se enchem de lágrimas pela importância que você tem na minha trajetória. Muito obrigada, de verdade! E você estava certa: deu tudo certo e o TCC está pronto, finalmente! UHULLLLLLL! Agora, já profetizando minha aprovação (kkkk), posso dizer: sou cantora e professora formada!

Nesse contexto apreendemos que a esperança dá sentido à vida. Ela é um importante ingrediente para a vida dos seres humanos. Ninguém vive sem esperanças, pois ela fornece a substância da vida. A arte criadora contribui para o preenchimento desse espaço que, em caso contrário, pode se transformar num sério problema existencial. Uma vida sem criação é como estar na escuridão. Arte é vida, é o espírito em ação, é a essência manifestando-se na existência do ser humano.

(Costa; Silva, 2025)

RESUMO

Este trabalho, desenvolvido no formato de monografia e recital-palestra, teve como objetivo geral entender o significado dos textos de algumas canções da compositora negra e estadunidense, Florence Beatrice Price, com ênfase nas questões raciais, e relacionar esse sentido textual com as emoções impressas na voz do cantor e intérprete. A pesquisa partiu do estudo da canção *Sympathy*, inicialmente selecionada por critérios técnicos vocais, mas cuja dimensão histórica e racial revelou-se essencial para a construção interpretativa. Com base nestas impressões foram estruturados os seguintes objetivos específicos: traçar o estudo das canções selecionadas por meio de leituras de fundamentação teórica sobre a trajetória da compositora e o contexto histórico-social da época; entender o momento da composição das músicas, dos textos, com ênfase nas questões raciais, e trazer esse conhecimento para o estudo da técnica vocal nas canções selecionadas; refletir sobre a importância deste conhecimento como potencial interpretativo e expressivo do cantor. Em termos metodológicos, fundamentou-se em uma abordagem qualitativa, integrando revisão teórica sobre a trajetória da compositora e recortes de questões raciais marcantes no contexto histórico-social estadunidense em que viveu. Integrou ainda um olhar para questões raciais presentes na obra de Price, especialmente *negro spirituals* e *art songs*, bem como o estudo textual de seis peças escolhidas criteriosamente para a montagem de um recital-palestra. Estruturalmente, portanto, organizou-se em três capítulos: o primeiro dedicado à biografia e trajetória musical de Florence Price; o segundo ao contexto histórico e às questões raciais em sua produção; e o terceiro ao estudo do repertório, à metodologia e à discussão dos resultados da pesquisa e do recital-palestra. Destaca-se assim, como resultado da pesquisa, que a compreensão textual, histórica e racial das obras pode contribuir de forma significativa para uma performance mais consciente e expressiva do cantor, bem como para a valorização do repertório vocal de Florence Price, que ainda permanece pouco conhecido no Brasil.

Palavras-chave: Questões Raciais; Música Vocal; Performance; Florence Price.

ABSTRACT

This work, developed in the format of a monograph and lecture-recital, had as its general objective to understand the meaning of the texts of some songs by the Black American composer Florence Beatrice Price, with emphasis on racial issues, and to relate this textual meaning to the emotions imprinted in the voice of the singer and performer. The research began with the study of the song *Sympathy*, initially selected according to vocal technical criteria, but whose historical and racial dimension proved essential for the interpretative construction. Based on these impressions, the following specific objectives were structured: to outline the study of the selected songs through readings grounded in theoretical foundations on the composer's trajectory and the historical-social context of the time; to understand the moment of the composition of the music and the texts, with emphasis on racial issues, and to bring this knowledge to the study of vocal technique in the selected songs; to reflect on the importance of this knowledge as an interpretative and expressive potential for the singer. In methodological terms, the study was based on a qualitative approach, integrating a theoretical review of the composer's trajectory and selected racial issues that were significant within the American historical-social context in which she lived. It also incorporated an examination of racial issues present in Price's work, especially negro spirituals and art songs, as well as the textual study of six pieces carefully chosen for the preparation of a lecture-recital. Structurally, therefore, it was organized into three chapters: the first dedicated to the biography and musical trajectory of Florence Price; the second to the historical context and racial issues in her production; and the third to the study of the repertoire, the methodology, and the discussion of the research results and the lecture-recital. It is concluded as a result of the research, it is highlighted that the textual, historical, and racial understanding of the works can contribute significantly to a more conscious and expressive performance by the singer, as well as to the appreciation of Florence Price's vocal repertoire, which remains little known in Brazil.

Keywords: Racial Issues; Vocal Music; Performance; Florence Price.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
1. Biografia e trajetória musical da compositora Florence Price	11
2. Questões raciais nos Estados Unidos da América (EUA): recortes e perspectivas	20
2.1 Negro Spirituals: memória e herança da música afro-estadunidense	29
2.2. Um olhar teórico sobre as questões raciais na obra de Price	33
3. ESTUDO SOBRE O REPERTÓRIO DO RECITAL-PALESTRA	34
3.1. Enquadramento metodológico	34
3.2. Percepções e interpretações sobre as peças em estudo	36
3.3. Discussão dos resultados	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50
ANEXOS	54

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, que se enquadra no formato de um recital-palestra, procurou entender o significado dos textos de algumas canções da compositora negra estadunidense Florence Beatrice Price, com ênfase nas questões raciais, e relacionar esse sentido textual com as emoções impressas na voz do cantor e intérprete. A motivação para a realização da pesquisa surgiu do estudo da obra *Sympathy*, escrita pela compositora Florence Price. A canção foi selecionada, no início do período 2025/2, para compor o meu repertório nas aulas de canto lírico com a Profa. Dra. Patrícia Cardoso. A professora de canto a selecionou a partir de aspectos técnicos que sentia que precisavam ser trabalhados na minha voz, como o legato, e por considerar que, de alguma forma, essa canção me representava. Ainda não havia uma percepção sobre as questões raciais presentes no texto. Essa percepção surgiu quando fui pesquisar mais sobre a obra e descobri a conexão com contexto racial vivenciado pela compositora nos Estados Unidos. Comecei a pensar sobre as possíveis adversidades que a compositora enfrentou por ser uma mulher negra em um ambiente de peças eruditas/clássicas, predominantemente dominado por homens brancos. Toda essa conjuntura me despertou afeto, interesse e identificação com a compositora Florence Price e o desejo de aprofundar mais o tema.

Como cantores sabemos que é essencial a compreensão e conexão com a música que se canta a fim de que a performance musical seja realizada com maior significado. Destaca-se, portanto, que a escolha das canções foi realizada, primeiramente, conforme o perfil vocal da cantora-pesquisadora, soprano, sua extensão e tessitura vocal, em um trabalho integrado com a professora de canto. Além disso, foram selecionadas canções com temáticas raciais, considerando que, por ser uma mulher negra, me conectei de forma significativa com a temática, e acredito que enriqueça e agregue ao meu processo de formação como intérprete e professora. A partir disso, o objetivo geral desta pesquisa consistiu, portanto, em entender o significado dos textos de algumas canções da compositora negra estadunidense Florence Beatrice Price, com ênfase nas questões raciais, e relacionar esse sentido textual com as emoções impressas na voz do cantor e intérprete. No que se refere aos objetivos específicos, procurou-se:

- Traçar o estudo das canções selecionadas por meio de leituras de fundamentação teórica sobre a trajetória da compositora e o contexto histórico-social da época;

- Entender o momento da composição das músicas, dos textos, com ênfase nas questões raciais, e trazer esse conhecimento para o estudo da técnica vocal nas canções selecionadas;
- Refletir sobre a importância deste conhecimento como potencial interpretativo e expressivo do cantor.

A metodologia adotada, portanto, teve um cunho qualitativo, uma vez que se pretendeu traçar, em profundidade, o estudo do texto das canções selecionadas, por meio também de leituras de fundamentação teórica sobre a trajetória da compositora, contexto histórico-social, com ênfase nas questões raciais vivenciadas no período em que as peças foram compostas e os poemas escritos. Pretendeu-se ainda trazer esse aprofundamento para o estudo da técnica vocal nas canções selecionadas, ressaltando a importância deste conhecimento como potencial interpretativo e expressivo. Destaca-se, para fechar, que o recital-palestra foi organizado com a apresentação de repertório tanto composto como arranjado por Florence Price, sendo todo o processo orientado para a busca de canções que trouxessem aspectos de cunho racial.

Para solidificar estes aspectos, a fundamentação teórica do estudo se estruturou em dois capítulos. O primeiro, tecendo um panorama sobre a biografia e a trajetória musical da compositora Florence Price. O segundo, contextualizando o período histórico em que Price viveu e discorrendo sobre as questões raciais na sua obra pelo olhar de outros autores e pesquisadores que as estudaram. E o terceiro capítulo, a seção do estudo do repertório propriamente dita, que contém o enquadramento metodológico da pesquisa, o estudo dos textos das canções pelo olhar da pesquisadora, os resultados do processo de construção do recital-palestra, e as discussões desses resultados, a fim de articular o estudo do repertório com a base teórica levantada pela revisão bibliográfica. Já nas considerações finais, procura-se retomar as discussões entrelaçadas ao longo do trabalho e explicitar suas relações com os objetivos e as evidências possíveis de serem observadas no recital final.

Espera-se assim, que este trabalho possa contribuir também para a divulgação e valorização das composições de Florence Beatrice Price, especialmente o repertório vocal, pouco conhecido no Brasil, bem como para ampliar o olhar dos cantores para a importância da compreensão textual no estudo do repertório e performance. Acredita-se ainda que, o estudo de canções com temática racial, possa promover a construção de sentido e identificação de outros cantores e estudantes de canto.

Tendo em conta os aspectos expostos, a seguir apresenta-se a fundamentação teórica da pesquisa.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. Biografia e Trajetória Musical da Compositora Florence Price

Florence Beatrice Smith Price nasceu em 9 de abril de 1887, na cidade de Little Rock, no estado do Arkansas, Estados Unidos da América. Veio ao mundo com um problema cardíaco que a acompanharia por toda a vida; ainda assim, desde muito cedo demonstrou talento e sensibilidade incomuns, características que a tornariam motivo de orgulho para sua família e para a comunidade afro-estadunidense à qual pertencia. (Brown, 2020).

Figura 1: Foto de Florence Beatrice Price



Fonte: America the Melting Pot, 2021.

Seu nome foi escolhido em homenagem à irmã mais velha, Florence Gertrude, que faleceu ainda na infância, e também à mãe, Florence Irene Gulliver. A mãe, conhecida como Flo, era professora em uma escola de educação básica em Indianápolis, onde lecionava música, entre outras disciplinas, sendo provavelmente uma das poucas — senão a única — professoras negras da instituição. Para evitar confusões com o nome materno, Florence Beatrice passou a ser chamada de Bea — ou, entre amigos e familiares mais próximos, Bee.

(Lovelace, 2013).

Reconhecida como a primeira compositora afro-estadunidense de grande projeção, Florence Price deixou uma contribuição significativa para a herança musical afro-estadunidense, consolidando-se como uma figura central na história da música nos Estados Unidos (Brown, 2020). Seu primeiro contato musical ocorreu através de sua mãe, que era soprano e pianista. Quando Bea tinha quatro anos sua mãe convidou o pianista negro e concertista John Boone, conhecido como Blind Boone, para fazer um recital em sua casa. Por toda essa influência e convívio, a primeira composição de Florence Price a ser publicada aconteceu quando ela tinha apenas 11 anos. (Lovelace, 2013).

A família Smith, composta pelo pai Dr. James H. Smith, a mãe Florence Irene, o irmão mais velho Charles W.H. e Florence Beatrice, pertencia à classe média preta da cidade de Little Rock, que era um pequeno grupo de trabalhadores especializados e educados que tinham propriedades na cidade e participavam dos assuntos políticos e sociais desse meio. Além de terem hospedado o pianista Blind Boone, a residência dos Smith recebeu líderes dos direitos civis das pessoas pretas, músicos e outros profissionais de destaque, como Langston Hughes¹ e Frederick Douglass², que foram essenciais para a luta racial de Price em suas composições. (Walwyn, 2026).

De acordo com Lovelace (2013), Florence Beatrice Smith Price cursou o ensino fundamental e médio na Union School, uma instituição segregada, onde recebeu formação acadêmica sólida. Seu pai, juntamente com outros líderes da comunidade, empenhou-se intensamente para assegurar que crianças negras tivessem acesso a uma educação de qualidade, pois acreditavam que a instrução era essencial para formar cidadãos autônomos e conscientes de seus direitos e deveres. Desde a infância, ela dedicou-se com afinco a disciplinas como redação, leitura, gramática, dicção, história, música e geografia. No ensino médio, ingressou na Capitol Hill School. Aos quatorze anos, concluiu os estudos, destacando-se como oradora de sua turma. Em determinado momento, cogitou seguir a carreira médica; contudo, considerou que as barreiras impostas pelo racismo e pelo sexismo

¹ Langston Hughes foi um poeta fundamental, escritor e ativista, além de uma das principais lideranças do Harlem Renaissance. Nasceu em 1º de fevereiro de 1902, em Joplin, Estados Unidos, e faleceu em 22 de maio de 1967, em Nova York. Tornou-se amplamente reconhecido por sua poesia inovadora, que retrata com sensibilidade e força a experiência, a vida cotidiana e a cultura afro-estadunidense. (Pinard, 2026).

² Frederick Douglass foi um ativista, abolicionista e intelectual. Nasceu em fevereiro de 1818 e veio a falecer em 20 de fevereiro de 1895, após retornar da seção de Washington do movimento feminista *National Council of Women* - Conselho Nacional de Mulheres -, do qual participava desde sua fundação. Ele atuava ativamente na *Underground Railroad*, rede que auxiliava a fuga de pessoas escravizadas do sul para o norte dos Estados Unidos e o Canadá. Defendia a fotografia como instrumento estratégico na causa abolicionista e tornou-se reconhecido como um dos maiores abolicionistas da história do país. (Santos, 2026).

dificultariam essa trajetória. Durante sua preparação para o ingresso na faculdade, estudou grego, latim, álgebra e física, além de frequentar disciplinas eletivas como culinária, costura, pintura e natação. Paralelamente à formação acadêmica, manteve-se profundamente envolvida com a música, aprimorando-se em aulas de piano e órgão com organistas de igrejas locais (Lovelace, 2013).

Em 1903, matriculou-se no Conservatório de Música da Nova Inglaterra, para dupla formação em órgão e no programa de pedagogia do piano. Durante sua trajetória no conservatório, ela expressou, novamente, interesse em compor, escrevendo uma sinfonia e um trio de cordas; ambos baseados na música folclórica afro-estadunidense. Os manuscritos, contudo, se perderam. Destaca-se, no entanto, que o diretor do conservatório na época, George Whitefield Chadwick, analisou esta sinfonia e lhe concedeu posteriormente uma bolsa de estudos e um convite para estudar composição de forma particular com ele. Isso demonstrou o quão talentosa a compositora era, pois em função de seu cargo, Chadwick não aceitava muitos alunos. (Carter, 2018 e Lovelace, 2013). A musicóloga Rae Linda Brown sugere que algumas das composições de Chadwick são influenciadas pela música africana e melodias folclóricas americanas que podem ter servido de modelo para Florence Price. Embora muitos membros das classes média e alta negras da época rejeitassem essa música folclórica, a compositora a abraçou e a usou em suas composições ao longo de sua vida. (Brown, 2020).

Por meio de muito trabalho e dedicação, a compositora concluiu os dois cursos de graduação em apenas três anos, enquanto a maioria dos alunos geralmente leva quatro anos para completar o curso normal. Também foi a única estudante a obter dois diplomas naquele ano e se apresentou como solista final em um concerto de alunos formandos. Após se formar no Conservatório de Nova Inglaterra, Price retornou para sua casa em Little Rock. (Lovelace, 2013). A partir disso, a autora Brown (2020) sugere que ela pode ter voltado para casa não apenas pela falta de oportunidades de trabalho no Norte, mas por um senso de dever de educar os estudantes negros do Sul, acreditando que somente por meio da educação poderia haver verdadeira liberdade e igualdade racial (Brown, 2020).

Segundo o autor Lovelace (2013), após esse retorno, Florence começou sua carreira docente na Academia Cotton Plant-Arkadelphia, em Cotton Plant, Arkansas. Em um ano, ela já trabalhava no Shorter College em North Little Rock, atuando como chefe do departamento de música de 1907 a 1910. Após o falecimento de seu pai, em 1910, mudou-se para Atlanta para assumir o cargo de chefe do Departamento de Música na Universidade Clark, posição que ocupou até o verão de 1912. No mesmo ano, retornou a

Little Rock e casou-se com Thomas Jewell Price, um advogado bem-sucedido. Eles já se conheciam, pois Thomas ajudou a mãe de Beatrice na resolução do inventário de seu falecido marido. Mais tarde, eles tiveram filhos e se mudaram para Chicago devido às tensões raciais em Arkansas. (Carter, 2018).

O primogênito do casal, Thomas Jr. “Tommy” recebeu de sua mãe a composição “To My Little Son”, letra escrita por Julia Johnson Davis. Esta peça é considerada uma de suas primeiras “art songs”³. Infelizmente, Tommy morreu durante sua infância. Mais à frente, o casal teve outras duas filhas: Florence Louise, que nasceu em 6 de julho de 1917, e Edith Cassandra, nascida em 29 de março de 1921. Após seu casamento, Price não voltou a lecionar na universidade, pois optou por ficar em casa e criar suas filhas. (Brown, 2020).

Mais tarde, com a ajuda de um cuidador residente, Price encontrou tempo para lecionar e compor. Em seguida, foi fundadora, presidente e diretora do Little Rock Club of Musicians, uma organização que patrocinava programas musicais para a comunidade. Devido à cor de sua pele, ela teve sua entrada negada como membro da Associação de Professores de Música do Estado do Arkansas, porém não deixou que isso a impedisse de lecionar e fazer o que amava. (Lovelace, 2013).

Como professora de piano, frequentemente compunha seus próprios exercícios e músicas para alunos, cada um focado em uma habilidade específica da técnica pianística. Florence Price teve destaque como compositora e foi reconhecida por várias de suas obras. Em 1926, sua peça para piano *In the Land O’Cotton* conquistou o segundo lugar no Prêmio Holstein. No ano seguinte, *Memories of Dixieland*, também para piano, recebeu a mesma colocação no concurso. Sem que ela soubesse, seu marido demonstrou seu apoio inscrevendo sua obra *At the Cotton Gin*, a *Southern Sketch* em um concurso, onde ganhou um prêmio em dinheiro e foi publicada pela editora G. Schirmer. Durante os verões de 1926 e 1927, Price estudou harmonia, orquestração e composição no *Chicago Musical College*, aprimorando ainda mais suas habilidades musicais. (Lovelace, 2013).

No final dos anos 1920, as tensões raciais em Little Rock estavam se tornando piores. Em 1927, uma menina branca de doze anos foi assassinada, alegadamente por um homem negro, o que enfureceu a população branca da cidade. Infelizmente, como forma de vingança, algumas pessoas brancas assassinaram crianças negras de idades próximas à primeira vítima, a menina branca. Como a família de Florence Price era uma das mais

³ Art songs (canções artísticas) são frutos da hibridização entre poesia e música, uma vez que estas áreas compartilham características sonoras similares como padrões rítmicos, frases melódicas, acentuações e variações de tempo. (Kimball, 2013).

importantes da cidade, sua filha mais nova foi ameaçada de morte, confirmando que eles podiam se tornar um alvo de retaliação. (Walwyn, 2026). Por conta deste triste cenário e sem proteção da polícia local, Florence Price e suas filhas deixaram o Arkansas e se mudaram para Chicago, pois a cidade era considerada uma boa oportunidade para as famílias negras e um cenário cultural favorável para diversos tipos de artes como literatura, dança, artes visuais, poesia e especialmente a música. (Brown, 2020).

Como Florence Price frequentou regularmente a igreja durante sua vida, ela participou da *Grace Presbyterian Church* e performou música contemporânea com órgão e corais. Além da igreja, ela também se tornou uma das mais ativas integrantes do *Dett Club*⁴, onde ocupou diversos cargos, como a chefia do comitê de composição. Apesar dessa atuação, também era igualmente ativa e tinha maior visibilidade nas suas atividades no *Chicago Music Association*, onde conheceu notáveis membros da comunidade preta. Ambos os clubes constituíam filiais locais da Associação Nacional de Músicos Negros (NANM)⁵, organização fundada em 1919 em Chicago. (Lovelace, 2013).

Price e seu marido envolveram-se ativamente na vida profissional e social da cidade, aproveitando as oportunidades que o novo ambiente lhes proporcionava. Em sua residência, ela montou um estúdio particular de piano e, com os filhos já crescidos, passou a dedicar-se de forma mais intensa à composição. Demonstrou especial habilidade na criação de peças pedagógicas destinadas ao público infantil e voltou a procurar a editora Arthur P. Schmidt Company, de Boston, para publicar nove dessas obras. Embora todas tenham sido aceitas, não chegaram a ser efetivamente editadas pela empresa, circulando por outros meios. A estabilidade financeira por meio de suas composições só se concretizou quando diferentes editoras passaram a aceitar e comercializar seus trabalhos. (Lovelace, 2013).

Contudo, com a frustração de ambos do casal não terem um emprego fixo, apesar do sucesso do estúdio musical de Florence, o relacionamento de Thomas e Price mudou completamente. Segundo Brown (2020):

No dia 17 de novembro de 1929, depois de mais uma briga do casal, ele a agrediu com um soco, deu-lhe um tapa no rosto e a derrubou. Dois meses depois, em 15 de

⁴ O R. Nathaniel Dett Club of Music and Allied Arts é uma entidade musical fundada em 1922 e sediada em Chicago dedicada à valorização e difusão das artes e da música. A organização está frequentemente ligada à promoção da história e da cultura afro-estadunidense, destacando-se, inclusive, pela realização de concertos anuais voltados à celebração da História Negra, conforme apontam os resultados da pesquisa. (Chicago Public Library, 2026).

⁵ A NANM - Associação Nacional de Músicos Negros - é dedicada à preservação, promoção e defesa de todos os estilos musicais produzidos por afro-estadunidenses. Atualmente, as duas filiais às quais Price estava filiada ainda se encontram ativas. (NANM, Inc., 2025).

novembro, ele a espancou novamente, golpeando-a no rosto com os punhos. Desta vez, ameaçou matá-la. Mais uma vez, em 19 de fevereiro de 1930, Thomas estava completamente fora de controle. Jogou a esposa no chão, onde a estrangulou e espancou. Ameaçou matá-la e, desta vez, estava falando sério. Sacando sua arma, começou a persegui-la, mas Florence fugiu de casa para a segurança da casa de uma amiga. (Brown, 2020, p. 155).

Os abusos — tanto físicos quanto verbais — e as múltiplas formas de violência tiveram início em Little Rock. Ainda assim, Price fez o que pôde para preservar a família enquanto lhe foi possível. Felizmente, em 10 de março de 1920, Thomas mudou-se para outro endereço e, cinco meses depois, recebeu uma intimação para comparecer ao tribunal de divórcio no dia 1 de setembro. Diante do comportamento instável e perigoso do ex-marido, Florence obteve a guarda integral das filhas, Edith, então com nove anos, e Florence, de quatorze. Ela requereu ao juiz o pagamento de uma pensão semanal de 25 dólares, alegando que Thomas recebia cerca de 300 dólares mensais. Em seu depoimento prévio à audiência, declarou não ter condições de sustentar a si mesma e às filhas, dependendo da ajuda de amigos e familiares para sobreviver. Em 19 de janeiro de 1931, o juiz John Sullivan concedeu oficialmente o divórcio a Florence Price, reconhecendo como fundamento a crueldade extrema e reiterada de Thomas. Price teve todos os seus pedidos atendidos: a pensão, a custódia das filhas e ainda 100 dólares adicionais para cobrir as despesas judiciais. (Brown, 2020).

Livre dos abusos físicos, mentais e emocionais, ela passou a experimentar uma sensação ambígua: a liberdade que tanto desejara também trazia consigo o temor do desconhecido. Como sustentaria a si mesma e às filhas sozinha? Já estabelecida em Chicago, conheceu Pusey Dell Arnett, um homem bem-sucedido que trabalhava para a Atlas Insurance Co. Apenas um mês após a oficialização do divórcio de Thomas, Florence Price — então com 42 anos — casou-se com Arnett, de 55, passando a assinar como Florence Beatrice Price-Arnett. Ao que tudo indica, a união representava para ambos a busca por segurança, estabilidade financeira, parceria e companhia. Algum tempo depois, compôs a *Sonata em Mi menor*, obra que conquistou um importante concurso e lhe trouxe notoriedade e reconhecimento, impulsionando de maneira decisiva sua carreira. (Brown, 2020).

Em meados da década de 1930, a carreira de Florence Price vivia um momento de grande força e projeção, embora sua vida pessoal atravessasse um período conturbado. Há indícios de que, em 1934, ela e Pusey estavam separados e que a mesma havia deixado a casa do segundo marido. Não há, contudo, registros claros sobre os motivos da separação, já que o casal nunca oficializou o divórcio. Diante da instabilidade quanto à moradia e da ausência de

apoio constante na criação das filhas, Price passou a levá-las consigo para todos os compromissos — concertos em igrejas, reuniões da NANM e outros eventos musicais. Em meio a dificuldades financeiras, contou com a solidariedade de amigos para garantir um lugar onde viver. Uma dessas residências foi a de Estella Bonds, figura central da comunidade negra e anfitriã de um ambiente vibrante que reunia artistas, poetas, músicos, escritores e dançarinos. Essa convivência proporcionou à compositora a oportunidade de ampliar seu círculo cultural, aproximando-se de importantes nomes da época, entre eles o poeta Langston Hughes. Ainda naquele ano, Price conseguiu alugar seu próprio apartamento, onde viveu com as filhas até 1937. Posteriormente, mudaram-se para um novo endereço, permanecendo ali até 1941. Contudo, o bairro acabou se revelando problemático em termos de segurança, o que trouxe novas preocupações à família. (Smith, 2007).

Brown (2020), destaca, no entanto, que mesmo em meio às incertezas domésticas, às mudanças constantes e às preocupações financeiras, Price não interrompeu sua produção artística. Ao contrário, transformou as adversidades em impulso criativo, mantendo-se ativa, disciplinada e profundamente comprometida com sua trajetória musical. Foi justamente nesse contexto de instabilidade pessoal que sua obra ganhou consistência, circulação e reconhecimento, consolidando sua presença no cenário musical da época. De acordo com a autora, grande parte da produção de Price nesse período concentrou-se no repertório pianístico, que se tornou uma de suas principais fontes de sustento. Paralelamente, também compôs para órgão e para violino com acompanhamento (Brown, 2020).

Conforme destaca Lovelace (2013), suas obras foram publicadas por importantes editoras, como Clayton F. Summy Co., Carl Fischer Music, Theodore Presser Company e G. Schirmer, Inc., ampliando significativamente a circulação de sua música. Além das peças voltadas ao ensino, suas composições eram frequentemente interpretadas nas igrejas negras locais, especialmente seus arranjos de *spirituals*. O mais conhecido deles, “My Soul’s Been Anchored in de Lord”, foi escrito para a contralto Marian Anderson e integrou seu repertório de 1937 até o fim da carreira. A obra, inclusive, fez parte do histórico concerto apresentado por Anderson, em 1939, no Lincoln Memorial (Lovelace, 2013).

Ao mesmo tempo, ela diversificou suas fontes de renda, contando com o apoio da filha mais velha. Atuou como professora, publicou peças didáticas e obras para piano, realizou recitais, acompanhou outros músicos e ministrou palestras. Também se envolveu ativamente em associações musicais. Apesar das barreiras impostas pela segregação racial, integrou o Chicago Club of Women Organists e tornou-se a primeira mulher negra convidada a ingressar na Illinois Federation of Music Clubs e no Musicians Club of Women. Em alguns desses

círculos, seu talento pianístico e sua sólida formação musical eram reconhecidos como superiores aos de diversos outros membros, evidenciando o respeito que conquistou em meio a um cenário ainda profundamente excludente. (Smith, 2007).

Além de adversidades financeiras e pessoais, ela enfrentou diversos preconceitos ligados a seu gênero. No início de sua trajetória, Price reconhecia claramente o conflito entre ser mulher e atuar como compositora em um meio dominado por homens. Ela tinha plena consciência do preconceito de gênero que marcava o campo musical e das controvérsias em torno da figura da “mulher compositora”. De acordo com Tick (1987), a produção feminina foi enquadrada por estereótipos derivados de concepções tradicionais de feminilidade, associadas à delicadeza, sensibilidade, graça e lirismo. Em contraste, a música considerada “masculina” era descrita como poderosa, nobre e intelectualmente superior. Essa divisão reforçava uma hierarquia: às mulheres caberiam canções e peças para piano, enquanto gêneros de maior prestígio — como sinfonias, ópera e música de câmara — eram vistos como território masculino. Segundo Brown (2020), Price não aceitava que sua música fosse definida como inerentemente “feminina”, ainda assim, reconhecia que sua postura reservada e menos combativa dificultava a inserção e a permanência em um ambiente que exigia assertividade para conquistar espaço e autoridade como compositora.

Assim, as dificuldades enfrentadas por Florence Price não se resumiam apenas ao preconceito por ser mulher em um meio dominado por homens. Elas estavam também ligadas a concepções mais amplas sobre raça, identidade e lugar social, já que as expectativas sobre o que uma mulher poderia compor ou representar se conectam às normas impostas a pessoas negras. Dessa forma, gênero e raça operam juntos, criando obstáculos que moldam tanto sua trajetória profissional quanto sua experiência pessoal.

Nesse sentido, como observa Gilroy (2001), o gênero funciona como um meio pelo qual a raça se manifesta no cotidiano, estabelecendo padrões rígidos de masculinidade e feminilidade que reforçam diferenças identitárias e se naturalizam por meio de normas familiares e culturais. Questionar essas construções — e seu impacto na formação da subjetividade racial — pode significar romper com as normas de gênero e, consequentemente, com o próprio pertencimento ao grupo racial, tornando difícil criticar essas posições, justamente porque se apresentam como parte da experiência vivida. Compreender essas interseccionalidades⁶ é, portanto, essencial para analisar como fatores de gênero, raça e

⁶ A interseccionalidade é um conceito analítico que examina como diferentes fatores sociais — como raça, gênero, classe, orientação sexual e idade — se cruzam e se influenciam mutuamente, resultando em formas combinadas de discriminação, opressão ou privilégio. Desenvolvido por Kimberlé Crenshaw, o termo evidencia que as desigualdades não operam de maneira isolada, mas sim moldam experiências de vida singulares e

identidade moldaram tanto a vida quanto a obra de Price.

Foi nesse contexto de múltiplos desafios — como ser mãe solteira enfrentando obstáculos para desenvolver sua carreira e, ao mesmo tempo, ocupar espaços majoritariamente frequentados por homens brancos — que a compositora criou *Resignation*. A obra reflete uma busca constante por equilíbrio e paz interior, enquanto ela navegava pelas interseccionalidades de raça, gênero e classe em sua trajetória profissional. Para Price, a composição musical representava uma forma de liberdade pessoal, permitindo-lhe expressar um estilo único que transmitia sua voz como mulher afro-estadunidense. (Brown, 2020).

Mesmo nos últimos anos de sua carreira, ela continuou a produzir ativamente, compondo uma variedade de obras nas décadas de 1940 e 1950, incluindo *art songs*, arranjos de *spirituals* e música de câmara. Nas *art songs*, demonstrou particular interesse em musicalizar poemas de Paul Laurence Dunbar⁷ e Langston Hughes. Entre essas obras, destaca-se *Sympathy*, de Dunbar, em que Price traduz em música os sentimentos do “pássaro enjaulado”, refletindo a opressão de uma existência limitada e a frustração de sonhos não realizados (Brown, 2020 e Smith, 2007).

A reputação de Price continuou a crescer até o início dos anos 1950, com suas obras sendo apresentadas nos Estados Unidos e no Canadá, e conquistando cada vez mais reconhecimento internacional, especialmente na Inglaterra e na França. Em 1951, o maestro da Halle Orchestra, em Manchester, Inglaterra, apresentou uma de suas composições e a convidou para assistir à apresentação; porém, problemas cardíacos a impediram de viajar. (Brown, 2020 e Smith, 2007). Outra oportunidade internacional surgiu em 1953, quando foi convidada a viajar a Paris para receber um prêmio. Dois dias antes da viagem, ela realizou alguns exames de rotina devido à uma dor no coração que persistia há cerca de uma semana. Os médicos e Price decidiram não realizar cirurgia, pois seu coração já apresentava sinais de falha e seu estado geral se agravava. No dia 3 de junho de 1953 às 12:30, ela faleceu em decorrência de uma hemorragia cerebral, causada pelo ritmo acelerado do coração que levou à ruptura de uma veia no cérebro. Seu funeral ocorreu em 5 de junho de 1953 na Grace Presbyterian Church, em um serviço simples e breve, seguido de seu sepultamento no Lincoln Cemetery (Brown, 2020).

complexas. (Diamante, 2025).

⁷ Paul Laurence Dunbar - nasceu em 27 de junho de 1872, em Ohio, EUA e faleceu em 9 de fevereiro de 1906 - foi um autor estadunidense reconhecido sobretudo por seus poemas e narrativas elaborados em dialeto afro-estadunidense. Destaca-se por ter sido o primeiro escritor negro nos Estados Unidos a buscar deliberadamente sustentar-se por meio de sua produção literária, além de figurar entre os pioneiros a conquistar projeção em âmbito nacional. (Britannica, 2026).

Percebe-se assim, que a trajetória de Florence Price revela não apenas seu talento extraordinário e sua persistência diante de adversidades pessoais e profissionais, mas também como sua experiência como mulher negra moldou sua vida e sua música. Desde os desafios de se afirmar em um meio musical dominado por homens brancos até a construção de um estilo próprio que refletia sua identidade afro-estadunidense, sua obra carrega marcas profundas das interseccionalidades de gênero, raça e classe que atravessaram sua existência. Compreender essas dimensões é fundamental para analisar não apenas sua carreira, mas os elementos culturais e sociais presentes em suas composições, abrindo caminho para um olhar teórico e histórico mais aprofundado sobre as questões raciais na obra de Price.

2. Questões raciais nos Estados Unidos da América (EUA): recortes e perspectivas

Com o intuito de aprofundar as reflexões sobre os motivos que levaram Florence Price a escrever sobre problemáticas raciais, acredita-se ser importante entender não apenas o contexto histórico e social em que ela viveu (1887 a 1953), mas contextualizar o que ocorreu duas décadas antes e que teve desdobramentos em sua trajetória.

A Guerra Civil, por exemplo, também conhecida como Guerra de Secessão, ocorreu de 1861 a 1865, em função de discordâncias entre os estados sulistas e nortistas, geradas com a abolição da escravidão. Segundo Lemos (2023), os estados do Sul (Estados Confederados da América) foram contra a abolição, e os do Norte (União), a favor. Barlach (2023), cientista político da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, também afirma que a Guerra Civil dos Estados Unidos foi o desfecho de décadas de disputas políticas entre os estados escravistas do Sul e aqueles que já haviam abolido a escravidão. O autor complementa ainda que, a partir de 1820, a expansão para o Oeste e o avanço do abolicionismo agravaram as tensões políticas, o que se intensificou após 1850. A transformação de novos territórios em estados afetava o equilíbrio no Congresso e a permissão da escravidão tornou-se o principal foco do conflito. Três posições se destacavam: a defesa da escravidão no Sul, o abolicionismo na Nova Inglaterra e uma posição intermediária no Meio-Oeste, contrária à expansão, mas favorável à manutenção da escravidão onde já existia. Ressalta-se que a oposição à expansão não se baseava na igualdade racial, mas no temor eugenista⁸ da presença de pessoas negras nessas regiões. (Lemos, 2023; Barlach, 2023).

⁸ A autora Alexandra Stern (2005) caracteriza a eugenia como um programa multifacetado voltado ao aprimoramento da reprodução humana, evidenciando as teorias da hereditariedade que foram amplamente utilizadas ao longo do século XX como fundamento para a interpretação de comportamentos sociais e para a legitimação de distinções baseadas em raça, gênero e sexualidade. (Souza, 2007).

Nesse cenário, de acordo com Avila (2020), o Partido Republicano⁹ surgiu como força política organizada em torno da oposição à escravidão e participou de sua primeira eleição em 1856. Em 1860, mais consolidado, o partido venceu com Abraham Lincoln, cuja plataforma de “Free Labor” refletia, sobretudo, a ideia de impedir a expansão da escravidão. Sua eleição, alcançada sem apoio de nenhum estado do Sul, levou os estados escravistas a decidirem pela secessão — passo que marcou o início da guerra. (Avila, 2020).

De acordo com Silva e Ferreira (2020), a tomada de Port Hudson, em 9 de julho de 1863, garantiu à União o controle do norte do rio Mississippi, enfraquecendo a logística confederada. Em maio de 1865, a captura de Jefferson Davis marcou a rendição final das forças confederadas e o fim da guerra. No ano seguinte, o Congresso aprovou as Leis de Direitos Civis, garantindo cidadania aos afro-estadunidenses, apesar da oposição do presidente Andrew Johnson. O período foi marcado por conflitos raciais violentos em Memphis e Nova Orleans e pelo desinteresse de Johnson na integração plena dos ex-escravizados.

Era de Reconstrução (1865-1877)

Após a Guerra Civil, iniciou-se a chamada Era da Reconstrução (1865–1877), período em que a sociedade e o sistema político dos Estados Unidos tiveram que passar por profundas transformações em decorrência da abolição da escravidão. Segundo Commager e Nevins (1966), os afro-estadunidenses perceberam que, embora fossem legalmente livres, essa liberdade não se concretizou plenamente na prática. Um dos fatores para isso foi a postura do Congresso, que demonstrou maior inclinação em favorecer os antigos proprietários de escravizados, deixando de assegurar aos libertos direitos políticos, igualdade racial e estabilidade econômica. Ao constatarem que a promessa de “quarenta acres de terra e uma mula” não seria cumprida, a alternativa que lhes restou foi retornar ao trabalho agrícola, muitas vezes nas mesmas terras e sob condições desfavoráveis (Commager; Nevins, 1966).

De acordo com Karnal et al. (2018), haviam dois paradoxos que dificultavam a reconstrução do país. O primeiro deles era que a nação acreditava, majoritariamente, na inferioridade dos negros, mesmo entre os abolicionistas, já o segundo ponto era a necessidade

⁹ O Partido Republicano (GOP – *Grand Old Party*) constitui um dos dois principais partidos políticos dos Estados Unidos, sendo historicamente associado a princípios como o conservadorismo político, a defesa da redução da intervenção estatal na economia, a diminuição da carga tributária, o fortalecimento da defesa nacional (sendo os três princípios anteriores frutos do nacionalismo) e a valorização de princípios sociais conservadores. (Oliveira, 2021).

governamental de tomar medidas drásticas ainda que isso se opusesse à tradição liberal, ou seja, eles acreditavam que a ação do governo deveria ser bem limitada. Desse modo, a sociedade começou a consolidar uma profunda segregação baseada em critérios raciais, na qual negros e brancos conviviam juntos no ambiente de trabalho, mas na maioria dos locais públicos como hotéis, transportes e restaurantes, ficavam separados.

Com o objetivo de administrar as tensões políticas em torno da população negra no período pós-abolição, foram instituídos os chamados *Black Codes*, ou seja Códigos Negros. Essas legislações visavam restringir a liberdade dos afro-estadunidenses, impondo limites significativos aos seus direitos civis e sociais, quase como uma reescravização dos negros (The Southern Poverty Law Center, 2011). Entre suas disposições, destacava-se a criminalização da vadiagem, que condicionava os libertos a vínculos laborais compulsórios. Além disso, diversas normas proibiam práticas como a livre associação, o casamento interracial, o porte de armas e o acesso a determinadas ocupações. O descumprimento dessas regras acarretava sanções severas, incluindo punições penais e formas indiretas de coerção laboral. Em estados como a Carolina do Sul e o Mississippi, os libertos tiveram suas atividades econômicas rigidamente controladas, sendo-lhes vedado o acesso à propriedade da terra (Karnal et al., 2018). Assim, apesar da abolição formal da escravidão, mecanismos de exploração e subordinação persistiram, posteriormente institucionalizados pelas leis segregacionistas.

Em 1866, foi aprovada a Lei dos Direitos Civis, que proibiu diversas formas de legislação discriminatória. Posteriormente, a Décima Quarta Emenda à Constituição dos Estados Unidos estendeu a cidadania a todas as pessoas nascidas ou naturalizadas no país, vedando aos estados a restrição de direitos civis e a privação da vida, da liberdade ou da propriedade sem o devido processo legal, bem como a negação da proteção igualitária perante a lei. A segunda seção desta emenda estabelecia ainda que a representação política de um estado seria proporcionalmente reduzida caso o direito ao voto fosse negado a qualquer homem adulto. Já a Décima Quinta Emenda proibiu explicitamente a discriminação eleitoral com base em raça, cor ou condição anterior de servidão. Em 1870, instituiu-se o sufrágio masculino, embora restrições como exigências de alfabetização e pagamento de impostos tenham limitado seu alcance, mantendo as mulheres excluídas do direito ao voto (Karnal et al., 2018).

Conforme aponta Karnal et al (2018), apesar de alguns avanços formais no campo jurídico e constitucional, a efetivação dos direitos civis esteve longe de se concretizar de maneira plena e homogênea em todo o território estadunidense. No contexto do pós-Guerra

Civil, especialmente nos estados do Sul, a resistência às transformações sociais e políticas impostas pelo fim da escravidão e pela ampliação da cidadania manifestou-se de forma intensa e organizada. Esse cenário de tensões, marcado pelo ressentimento dos antigos confederados e pelo temor da perda de privilégios raciais, favoreceu o surgimento de movimentos que buscavam preservar a hierarquia racial por meio da intimidação e da violência, como foi o caso de grupos segregacionistas e supremacistas brancos, como o *Ku Klux Klan*.

De acordo com Saldanhas (2013), a sociedade secreta terrorista e racista *Ku Klux Klan* foi criada após o final da Guerra de Secessão e da depressão no Sul do País, através de alguns veteranos confederados, ou seja, do lado derrotado do confronto que, em seu limite extremo, defendia a eliminação da denominada “população inferior”. Para a nomenclatura, os fundadores gostariam que o nome refletisse um caráter misterioso e inusitado. Foi neste contexto que Richard R. Reed sugeriu o uso da palavra grega *kuklos*, relacionada às ideias de círculo e ciclo, destacando que aquela sociedade era fechada em seus princípios e exclusiva a um grupo específico de pessoas. Outro integrante do grupo, o capitão John B. Kennedy, acrescentou o termo *clan* (clã), valorizando seu efeito sonoro e aliterativo. Após diferentes experimentações com a combinação dos termos, foi adotado o nome *Ku Klux Klan*. Embora a escolha da denominação tenha ocorrido de forma relativamente casual, ela contribuiu para a visibilidade inicial da organização, pois sua sonoridade despertava curiosidade e conferia ao grupo recém-formado uma imagem de mistério. As iniciais K.K.K., posteriormente, passariam a assumir significados associados ao medo e à violência. (Southern Poverty Law Center, 2011).

De acordo com Karnal et al. (2018), as vestimentas utilizadas, compostas por lençóis brancos, simbolizavam, segundo seus próprios mitos, os espíritos de soldados confederados mortos na Guerra Civil, que retornariam para se vingar, acusando os ex-escravizados de abandono durante o conflito. Sua estruturação ocorreu a partir de práticas sistemáticas de violência, especialmente linchamentos, dirigidas contra a população negra, brancos liberais favoráveis ao fim da segregação — pejorativamente denominados *negro lovers* (amantes de negros) —, bem como asiáticos, judeus e outros grupos considerados racialmente inferiores. Estima-se que, entre 1867 e 1871, mais de 20 mil pessoas tenham sido mortas em ações promovidas por grupos de terror racial nos Estados Unidos.

Essa sociedade secreta buscava legitimar suas práticas de perseguição à população negra por meio da exploração do medo, alimentado pelos ressentimentos decorrentes da derrota na guerra, além de sustentar a ideia de uma suposta inferioridade racial dos negros.

Nesse contexto, difundia-se a defesa da supremacia da raça branca. Outra estratégia recorrente consistia na disseminação do pânico por meio de discursos que afirmavam que os negros representariam uma ameaça às mulheres brancas e à propriedade dos brancos, o que era utilizado como justificativa para a implementação e manutenção da segregação racial (Saldanhas, 2013). A institucionalização do grupo aconteceu em 1867, sob a liderança do ex-general confederado Nathan Bedford Forrest, passando a exercer considerável influência política, inclusive sobre instâncias governamentais de alto escalão. A retirada das tropas federais durante a administração de Rutherford B. Hayes simbolizou o encerramento do período da Reconstrução. Subsequentemente, até 1910, todos os estados do Sul dos Estados Unidos haviam promovido reformas constitucionais destinadas a restringir sistematicamente o direito de voto da população negra (Silva; Ferreira, 2020).

Karnal et al. (2018) destaca ainda que, em 1875, no período que antecedeu as eleições, uma milícia defensora da supremacia branca promoveu uma série de violentos distúrbios raciais no estado do Mississippi. Como consequência dessas ações, a população negra foi sistematicamente afastada do processo eleitoral, o que resultou na permanência dos republicanos¹⁰ no poder em apenas três estados do Sul dos Estados Unidos: Carolina do Sul, Louisiana e Flórida. Já entre 1889 e 1899, quase duzentas pessoas foram vítimas de linchamentos sob a alegação de terem cometido crimes contra a supremacia branca, período que coincidiu com o ápice da implementação das leis conhecidas como *Jim Crow*. Paralelamente, uma série de decisões do Supremo Tribunal, proferidas entre 1878 e 1898, consolidou jurisprudências de caráter discriminatório, deixando a população negra praticamente desprovida de mecanismos legais de proteção contra a discriminação social e política.

Entre 1889 e 1903, os estados sulistas registraram, em média, o linchamento de duas pessoas negras por semana, evidenciando o caráter sistemático da violência racial no período. A ideologia da supremacia branca conquistou amplo apoio entre diferentes estratos sociais do Sul, sendo particularmente assimilada pelas camadas brancas empobrecidas. O intelectual W.E.B DuBois¹¹ conceituou esse fenômeno como “salário psicológico”, ao argumentar que,

¹⁰ Entretanto, nas últimas décadas, o partido passou a ser significativamente influenciado pelo movimento nacionalista MAGA (*Make America Great Again*), liderado por Donald Trump, o que resultou em tensões internas e em mudanças relevantes em sua base eleitoral. Atualmente, a plataforma republicana enfatiza o combate à inflação, o controle mais rigoroso das fronteiras, o fortalecimento da economia nacional, a proteção de trabalhadores e idosos, bem como a reafirmação do chamado “Sonho Americano”. (Margolin, 2016).

¹¹ William Edward Burghardt Du Bois (1868–1963) foi sociólogo e historiador estadunidense e uma das principais referências do pensamento negro internacional. Foi fundador do Movimento Niágara e cofundador da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), engajando-se na oposição às Leis de

para o branco pobre, a percepção de superioridade racial funcionava como uma forma simbólica de compensação diante de sua condição de marginalização socioeconômica (Karnal et al, 2018).

De acordo com Karnal et al (2018), nos primeiros anos do século XX, a combinação entre a precarização das condições de vida no Sul, o racismo institucionalizado e a ampliação das oportunidades de emprego nas indústrias do Norte, impulsionou um intenso movimento migratório da população negra sulista em direção aos centros urbanos do Norte dos Estados Unidos. Esse deslocamento representava, conforme apontado por W.E.B. Du Bois, a possibilidade de se escapar da condição de casta social subordinada imposta no Sul. Entre 1910 e 1920, a população negra da cidade de Chicago aumentou de aproximadamente 44 mil para 110 mil habitantes, favorecendo a expansão de comunidades negras e a consolidação de espaços socioculturais próprios, como igrejas, clubes, bares e casas de espetáculo. Nesse contexto, artistas, músicos, poetas e compositores, como Florence, passaram a expressar, por meio de suas produções artísticas, as experiências de opressão racial e resistência, como se pretende observar nas obras analisadas nesta pesquisa.

Paralelamente a esse processo, intelectuais negros, entre eles W.E.B. Du Bois, passaram a criticar de forma contundente as proposições de Booker T. Washington, sobretudo por restringirem as aspirações da população negra à formação técnica e agrícola. Em oposição a essa perspectiva, Du Bois defendia o acesso pleno ao ensino superior e às profissões liberais, bem como a organização de uma luta sistemática pela conquista de direitos civis integrais. Tal mobilização incluía o enfrentamento direto à discriminação racial nos âmbitos da educação, dos serviços públicos, do cotidiano social e das relações de trabalho. (Karnal et al, 2018).

Leis separatistas: Plessy v. Ferguson e Jim Crow

Para contextualizar a segregação racial nos EUA acredita-se que seja importante compreender também como parte de sua sociedade entende o conceito de raça. Nesse viés, destaca-se que esta discussão se prende a uma construção social que rotula certos indivíduos como melhores do que outros, bem como cria expectativas sobre o seu comportamento diante de grupos racialmente distintos. Dessa forma, quando essas expectativas não são atendidas,

Jim Crow e na denúncia da violência racial. Além de ser o primeiro afro-estadunidense a obter o doutorado pela Universidade de Harvard, destacou-se também na promoção do pan-africanismo. (Edwards, 2007).

aparecem sanções raciais, que no caso dos Estados Unidos da América, se refletiu na segregação racial e consequentemente, na criação das leis *Plessy v. Ferguson*¹² e *Jim Crow*¹³. (Treitler, 2016).

As leis de segregação racial tiveram breve vigência durante o período da Reconstrução, e desapareceram até 1868. Contudo, ressurgiram durante o governo de Ulysses S. Grant, quando o estado do Tennessee aprovou, em 1870, legislações que proibiam o casamento interracial. Em 1875, esse mesmo estado promulgou a primeira lei conhecida como *Jim Crow*, termo originado de uma canção popular e posteriormente utilizado para designar o conjunto de leis baseadas no princípio de “separados, mas iguais”. Essas normas institucionalizaram a segregação entre brancos e negros em diversos espaços públicos, como transportes, hotéis, barbearias, restaurantes, cinemas e teatros. Em 1885, a maioria das escolas do sul dos Estados Unidos já se encontrava formalmente segregada. Somente nas décadas de 1950 e 1960 a Suprema Corte passou a contestar e a revogar juridicamente o princípio de “separados, mas iguais”. (Karnal et al., 2018).

A *Plessy v. Ferguson* constituiu uma decisão histórica proferida pela Suprema Corte dos Estados Unidos da América em 1896, por meio da qual se reconheceu a constitucionalidade das leis que instituíam a segregação racial em estabelecimentos públicos, desde que os espaços separados apresentassem condições consideradas equivalentes em termos de qualidade. Tal entendimento passou a ser conhecido no campo jurídico como a doutrina do *separate but equal* (*separados mas iguais*), legitimando formas informais de segregação (Ash, 1972). Após o período da Era da Reconstrução (1865 a 1877), essa decisão conferiu legitimidade a diversas legislações estaduais que restabeleceram práticas de segregação racial, especialmente nos estados do sul do país (Jurubeba, 2021).

Segundo Ash (1972), a luta pela integração e pelos direitos civis só teve início formal com a Conferência do Movimento Niagara, liderada por W. E. B. Du Bois, em 1905. Nesse encontro, foi emitida uma declaração de protesto e reivindicação cujos princípios, embora em

¹² O nome *Plessy v. Ferguson* representa o conflito entre as suas partes envolvidas: Plessy um ativista americano de ascendência mista (classificado como negro pela lei da Louisiana na época) que, em 1892, sentou-se propositalmente em um vagão de trem exclusivo para brancos em Nova Orleans e Ferguson o juiz do tribunal criminal que presidiu o caso, decidindo que a segregação ferroviária era constitucional, rejeitando o argumento de Plessy de que seus direitos constitucionais (14ª Emenda) estavam sendo violados. (Lewis, 2022).

¹³ O termo *Jim Crow* refere-se aos versos de uma canção intitulada “Jim Crow” de Thomas Rice. Nesta época Rice era um ator em início de carreira, realizando apresentações solo entre os atos das peças encenadas no Park Theater, em Nova York. Segundo relatos, ele teria ouvido a canção sendo cantada por uma pessoa negra — algumas versões indicam um homem negro idoso e escravizado, que caminhava com dificuldade; outras mencionam um jovem negro em situação precária, empregado nos estábulos. A identidade dessa inspiração permanece incerta. O que se sabe, contudo, é que, em 1828, Rice passou a se apresentar nos palcos interpretando “Jim Crow”, um personagem negro construído de forma caricata e profundamente estereotipada. (Pilgrim, 2023).

parte alinhados à ideologia americana dominante, avançaram significativamente. O documento defendia a conquista de direitos políticos e civis, o fim da discriminação no transporte público e em acomodações, a eliminação da discriminação praticada tanto por empregadores quanto por sindicatos, além de exigir ações governamentais voltadas à oferta de educação, à fiscalização do sistema judiciário e à realização de protestos firmes para garantir essas demandas. A partir de 1908, reformistas brancos e líderes negros uniram esforços para fundar a NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) - *Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor* -, organização que deu continuidade à luta pela plena igualdade (Ash, 1972).

Outro conjunto de dispositivos legais de caráter segregacionista foi constituído pelas Leis *Jim Crow*, que regulamentavam a separação espacial entre pessoas negras e brancas nos espaços públicos, sobretudo nos estados do sul dos Estados Unidos, entre as décadas de 1870 e 1880 (Woodward; McFeely, 2002). Essas leis estabeleciam normas que delimitavam onde pessoas negras poderiam se sentar nos transportes públicos, quais espaços lhes eram permitidos frequentar — como escolas, estabelecimentos comerciais e hospitais —, bem como quais bebedouros e sanitários poderiam utilizar. Tratava-se, portanto, de um conjunto abrangente de medidas destinadas a reforçar a percepção das pessoas negras como socialmente distintas e “inferiores” em relação às pessoas brancas. Desse modo, tais legislações configuravam uma forma particularmente perversa de ordenamento jurídico, ao institucionalizar e naturalizar, no seio da sociedade estadunidense, concepções de inferioridade racial, que operavam como um instrumento eficaz para a manutenção de relações estruturais de opressão (Thompson-Miller, 2011).

Para além da segregação material e espacial imposta pelas Leis *Jim Crow*, seus efeitos estenderam-se de maneira profunda ao plano subjetivo, produzindo dor psíquica e sofrimento contínuo na população negra. Conforme argumenta Thompson-Miller (2011), as legislações não apenas organizaram a separação racial nos espaços públicos, mas também contribuíram para o desenvolvimento de uma síndrome de estresse baseada na experiência coletiva de racismo. Essa experiência era marcada pela vivência cotidiana da segregação, da discriminação e pela constante consciência do estigma racial, que operava como um poderoso mecanismo de hierarquização social. Ao inferiorizar sistematicamente os indivíduos negros, esse ordenamento legal e simbólico legitimava práticas de exclusão, violência e desumanização, criando as condições sociais e institucionais que possibilitaram a restrição de direitos fundamentais, como a participação política. Nesse sentido, a marginalização jurídica e psicológica da população negra não pode ser dissociada das limitações impostas ao exercício

da cidadania, especialmente no que se refere ao direito ao voto, aspecto que evidencia as fragilidades e contradições da própria Era da Reconstrução (Thompson-Miller, 2011).

De acordo com Silva e Ferreira (2020), até o final do século XIX, tanto os estados do Sul quanto os do Norte dos Estados Unidos, instituíram mecanismos legais que limitaram de forma significativa o direito ao voto da população afro-estadunidense, cujo exercício pleno somente seria gradualmente restabelecido ao longo do século XX, sobretudo em decorrência das conquistas alcançadas pelo Movimento pelos Direitos Civis. Esse cenário revela as profundas limitações da chamada Era da Reconstrução, período no qual os estados sulistas permaneceram sob tutela militar do governo federal, com a missão formal de promover a integração da população negra à sociedade civil e ao regime democrático. (Silva; Ferreira, 2020).

Nesse contexto de fragilidade institucional e exclusão política, apenas em 1965, a Décima Quinta Emenda (defesa do sufrágio masculino negro) passou a ser aplicada de maneira efetiva. Contudo, até então, a população afro-estadunidense esteve exposta a um regime contínuo de violência extrajudicial, particularmente por meio da prática sistemática de linchamentos, que vitimou milhares de pessoas sem que houvesse a responsabilização legal de seus perpetradores. Tal dinâmica configurou uma forma de violência estrutural, cujas consequências sociais, políticas e simbólicas permanecem presentes na sociedade estadunidense contemporânea (Silva; Ferreira, 2020).

Percebe-se assim, pelo percurso histórico analisado, que se inicia duas décadas antes do nascimento de Florence, que a trajetória da compositora esteve inserida em um contexto marcado por um desequilíbrio entre avanços legais formais e a persistência de estruturas racistas violentas e excludentes. Dos conflitos gerados pelo fim da abolição da escravidão à Era da Reconstrução, passando pela consolidação das leis segregacionistas, pela violência sistemática da supremacia branca, pela restrição prolongada dos direitos civis e políticos da população negra, conformou-se um regime de opressão estrutural que atravessou o final do século XIX e o início do século XX.

Destaca-se que esta realidade extrapolou as esferas política e econômica, produzindo impactos duradouros nas dimensões psíquicas, sociais e culturais da experiência afro-estadunidense. Nesse cenário de marginalização e silenciamento, a cultura constituiu-se como um espaço fundamental de resistência, elaboração da memória coletiva e afirmação identitária. A produção artística de compositores e artistas negros, como Florence Price, deve ser compreendida, portanto, não apenas como realização estética, mas como resposta histórica e simbólica a esse contexto de violência, exclusão e silenciamento. É a partir desse horizonte

que se torna possível compreender a centralidade dos *negro spirituals*, configurando-se como uma das mais potentes matrizes da música afro-estadunidense, ao condensarem dor, fé, resistência e esperança, elementos fundamentais para a compreensão das tradições musicais que delas derivaram.

2.1 Negro Spirituals: memória e herança da música afro-estadunidense

Segundo Costa e Silva (2025), os *negro spirituals* constituem um repertório musical que expressa, simultaneamente, o sofrimento vivido pelos escravizados e a projeção simbólica de sua libertação, afirmando a esperança na emancipação. Formado majoritariamente por canções de autoria anônima, muitas delas elaboradas nas línguas de origem dos africanos escravizados, esse gênero frequentemente escapava à compreensão de senhores e feitores, o que favorecia sua função expressiva e comunicativa entre os próprios escravizados. As canções retratavam a dor da vida em terras estrangeiras, marcada pela ruptura com a cultura, a família, os costumes e as tradições, e desenvolveram-se ao longo de todo o período da escravidão, antes da Revolução da Independência dos Estados Unidos, em 1776, passando a ser registradas e divulgadas publicamente apenas a partir de cerca de 1860 (Costa; Silva 2025).

Nesse processo histórico, embora apresentassem forte conteúdo religioso, os *spirituals* afro-estadunidenses assumiram também um caráter político significativo, ao expressarem a luta pela abolição da escravidão e pela superação da relação de dominação entre senhores e escravizados. Em muitas dessas canções, abolicionistas e/ou negros já libertos — a quem frequentemente se atribui a autoria desse repertório — incorporavam códigos e expressões simbólicas que indicavam rotas de fuga e estratégias de orientação para aqueles que buscavam a liberdade. Assim, a religiosidade desempenhou um papel central como instrumento de resistência, promovendo valores como a solidariedade, o reconhecimento mútuo e o desenvolvimento de uma postura crítica frente à opressão. Desse modo, os *negro spirituals*, marcados por intenso teor religioso, consolidaram-se como um espaço privilegiado para a exteriorização de sentimentos, angústias e aspirações emancipatórias (Costa; Silva, 2025).

De acordo com Abreu (2015), essas práticas sonoras estavam diretamente relacionadas às políticas de vigilância, controle e repressão impostas por senhores e autoridades, bem como às estratégias de resistência e negociação desenvolvidas pelos escravizados. O chamado “som do cativeiro” fazia-se presente de forma contínua nas senzalas, nos espaços de trabalho, nas cidades e nas fazendas, assim como em locais de encontro e celebração, tanto no Brasil

quanto nos Estados Unidos. Segundo Costa e Silva (2025), essa música consolidou-se como um campo expressivo de resistência simbólica, permitindo a elaboração e a sublimação de anseios libertários, podendo ser compreendida como a arte de expressar emoções, pensamentos e ideias. Esse gênero musical, representativo da resistência dos negros afro-estadunidenses em luta pela liberdade, traduziu em versos e melodias a dor, o banzo¹⁴ e as agruras da condição escrava, mas sobretudo a esperança de uma vida livre, desvinculada da violência dos grilhões e dos castigos físicos. (Abreu, 2015; Costa; Silva, 2025).

Em relação aos aspectos musicais deste gênero, eles caracterizam-se, em geral, por andamentos mais lentos e por uma estrutura musical relativamente simples, aspecto que não deve ser interpretado como limitação, mas como escolha funcional. O principal objetivo desse gênero era a transmissão de mensagens e códigos de maneira sutil, de fácil assimilação e memorização durante o canto, contribuindo diretamente para as lutas e reivindicações dos escravizados. As canções eram entoadas *a cappella*, quase sempre acompanhadas por palmas, e muitas delas atravessaram gerações, sendo posteriormente reinterpretadas e adaptadas a outros formatos rítmicos. (Costa; Silva, 2025).

Outro aspecto importante, de acordo com Gilroy (1993), eram suas síncopes características que continuam a mobilizar desejos fundamentais — o anseio pela liberdade e pela afirmação da própria identidade — expressos nessa articulação singular entre corpo e música no âmbito da contracultura. A música, frequentemente concebida como um dom ambíguo atribuído aos escravizados, não apenas em compensação pelo afastamento dos ideais da razão prática, mas também pela sua exclusão da vida política moderna, foi sendo aprimorada e transformada ao longo do tempo. Desse modo, passou a oferecer uma forma ampliada de comunicação, capaz de ultrapassar as limitações do discurso verbal, seja ele falado ou escrito. (Gilroy, 1993).

Essa organização musical simples, clara e repetitiva favorecia a prática do improviso, criando espaço para que os escravizados expressassem seus sentimentos e elaborassem variações sonoras capazes de dar origem a novas canções. Dessa forma, os *negro spirituals* evidenciam a capacidade criativa dos escravos de comunicar, a partir de sua experiência cotidiana, mensagens significativas e dirigidas ao mundo, mesmo em contextos extremos de opressão. (Costa; Silva, 2025).

¹⁴ O banzo, caracterizava-se como um estado de profundo de tristeza e abatimento psicológico que acometia muitos africanos escravizados logo após sua chegada ao Brasil e outros países que usavam este modelo de escravidão, sendo compreendida como uma condição persistente. Tratava-se de uma nostalgia intensa e paralisante de sua terra natal, que, em diversos casos, conduzia os negros escravizados à morte. (Haag, 2010).

De acordo com Smith (2007), os *negro spirituals* apresentam no âmbito melódico diferentes formas de emissão vocal — que vão do timbre áspero ao som mais agudo —, além da incorporação de vocalizes, da fluidez entre fala e canto, bem como o emprego de recursos como gemidos, sussurros e melismas, integrados ao próprio sentido musical. No aspecto rítmico, sobressaem ainda as palmas e as marcações com os pés, construídas por meio da recorrência de motivos breves, da sobreposição de padrões rítmicos e da ênfase em contratempos e acentuações deslocadas.

Nesse contexto, os autores Costa e Silva (2025), entendem que a criação:

[...] é o alimento do espírito e ninguém vive sem manifestar alguma forma de arte. Daí podermos afirmar que a música é uma arte criadora, pois a harmonia de seus sons fascina e mexe com o espírito humano. Por isso, a música Negro Spirituals, além do encantamento que produz pela sua beleza estética, penetra na essência humana, haja vista que seus ritmos, melodias e acordes despertam sentimentos de alegria ou tristeza, felicidade ou consternação, contentamento ou desânimo possibilitando abertura de espaços para mobilizações e tomada de consciência que impulsionam os desterrados para luta. (Costa; Silva, 2025, p. 158).

Assim, a criação artística desempenha papel essencial no preenchimento desse espaço existencial e de esperança, uma vez que sua ausência pode gerar profundo esvaziamento interior, assemelhando-se à permanência na obscuridade, ao passo que a arte se apresenta como expressão da vida, manifestação do espírito em ação e exteriorização da essência humana. Os *spirituals* contribuíram, portanto, para o fortalecimento do autorrespeito, da autoconfiança e, sobretudo, da autoestima dos povos escravizados, alimentando a busca contínua por reconhecimento enquanto sujeitos humanos. Nesse horizonte simbólico, a dignidade era concebida como algo a ser afirmado mesmo diante do sacrifício extremo. Muitos negros escravizados acreditavam que o sofrimento e o sacrifício os conduziriam ao encontro com o Salvador e, conseqüentemente, a um lugar de repouso, paz e felicidade, onde a liberdade finalmente se realizaria (Costa; Silva, 2025).

Paralelamente, a autora Abreu (2015), traz a visão do intelectual negro Rebouças, que defende que a dor e a religiosidade, articuladas ao riso, ao canto e à dança, são elementos fundamentais para a preservação da esperança daqueles que possuem “fome e sede de justiça”, especialmente os que experimentaram a subordinação e a humilhação. Na interpretação de Rebouças:

é por essa razão que o negro africano ri, canta e dança constantemente: com o olhar voltado para o céu, reconhecendo em Jesus a fé e a esperança dos aflitos e marginalizados, daqueles que padecem de fome e sede de justiça. (Abreu, 2015, p. 188).

De acordo com Smith (2007), os *spirituals* ultrapassavam os limites estritamente religiosos e assumiam múltiplas funções: atuavam como cantos populares, hinos de liberdade e fé, além de constituírem formas de comentário e resistência diante da escravidão. A autora distingue, nesse contexto, duas modalidades de *negro spirituals*: as *sorrow songs* — canções de lamento — que enfatizam o sofrimento dos escravizados e a esperança de redenção por meio do Salvador; e os *shout spirituals* — espirituais de exaltação — que manifestam júbilo e confiança em um futuro mais justo. Essa perspectiva converge com Abreu (2015), ao destacar, a partir de Rebouças, que dor e religiosidade, articuladas ao riso, ao canto e à dança, funcionam como formas de resistência e preservação da esperança diante da opressão. Assim, os *spirituals* expressam essa união entre sofrimento, fé e esperança, transformando experiência religiosa e estética em força de resistência e expectativa de um futuro melhor.

Dessa forma, os *spirituals* podem ser compreendidos como a manifestação mais singular do gênio criativo negro desenvolvido em território americano. Entretanto, os mesmos elementos que os tornam uma expressão própria da experiência afro-estadunidense também os vinculam profundamente ao contexto histórico e cultural do solo em que surgiram. Nesse sentido, enquanto produções espirituais originadas da vida social nos Estados Unidos, os *spirituals* assumem um caráter simultaneamente racial e nacional. Ainda que nem sempre sejam reconhecidos como parte da canção popular americana, caso sejam entendidos como uma forma clássica de expressão popular, seu destino tende a ser o da permanência. Essa condição já se revela no fato de resistirem ao tempo, evidenciando uma universalidade que se amplia à medida em que continuam a ser revisitados e ressignificados (Locke, 1925).

Logo, os *negro spirituals* ultrapassam os limites de seu contexto de origem e afirmam-se como patrimônio cultural de alcance mais amplo, conforme pontuado por autores como Locke (1925), Gilroy (1993), Costa e Silva (2025), Smith (2007) e Abreu (2015), capaz de dialogar com diferentes épocas, culturas e experiências humanas, conforme presenciaremos na obra de Florence Price. Ao condensarem dor, fé, resistência e esperança, essas canções preservam a memória de um povo e, ao mesmo tempo, reafirmam o poder da música como linguagem universal, capaz de transformar sofrimento em expressão, opressão em consciência e experiência histórica em legado duradouro. É nessa perspectiva que se torna pertinente um olhar teórico sobre as questões raciais nas canções e na obra de Price, investigando de que maneira tais heranças estéticas e históricas se manifestam e se ressignificam em sua produção.

2.2. Um olhar teórico sobre as questões raciais na obra de Florence Price

Na análise de diversas composições de Price, sob a ótica de autores como Smith (2007), Carter (2018) e Brown (2020), percebe-se a recorrência de ritmos vinculados à dança, ainda que sutilmente ajustados para se adequarem aos moldes estruturais da tradição erudita ocidental. Carter (2018) observa ainda que tais características estilísticas revelam uma perspectiva associada a formas eurológicas, tensionadas pela experiência identitária de ser negro em uma sociedade hegemonicamente branca. As múltiplas influências assimiladas por Price, portanto, não apenas ampliaram sua versatilidade composicional, mas também lhe permitiram articular, de maneira estratégica, elementos vinculados tanto à tradição europeia quanto às expressões afro-estadunidenses.

Neste sentido, Smith (2007), pontua, por exemplo, que a *art song* - canção artística - na obra de Price, configura-se como um gênero que articula matrizes literárias, musicais, culturais e sociais oriundas tanto dos Estados Unidos quanto da África. Entre as obras selecionadas para o recital-palestra, canções como “Resignation”, “Sympathy” e “Feet o’Jesus” evidenciam aproximações mais explícitas com elementos da música africana, perceptíveis em inflexões expressivas e escolhas de linguagem musical. Ao mesmo tempo, destacam-se harmonias que evocam as *work songs* e os *spirituals*, heranças diretas da experiência afro-estadunidense. Nesse entrelaçamento, poesia e música incorporam dimensões de protesto e afirmação identitária, potencializadas pelo uso consciente de recursos vinculados à tradição musical negra (Smith, 2007).

Em relação à incorporação da poesia negra, que desempenhou papel relevante na consolidação das *art songs* de Price, destacam-se, por exemplo, as obras “Sympathy”, “Resignation” e “Hold Fast to Dreams”, o que evidencia uma síntese singular entre formas e procedimentos da tradição europeia e norte-americana e expressões musicais afro-estadunidenses (Smith, 2007). Sob essa perspectiva, Carter (2018) propõe que uma leitura descolonizada das canções de Price deve considerar o percurso histórico do pensamento feminista negro e adotar uma abordagem narrativa de gênero. Tal orientação permite compreender de maneira mais ampla a corporeidade feminina e sua elaboração musical e textual, relacionando a organização formal das obras às experiências vividas pela compositora e pelas vozes poéticas que ela musicou. Assim, a representação musical de corpos negros pode ser entendida como gesto de emancipação simbólica, capaz de tensionar estruturas de opressão e estereótipos historicamente naturalizados (Carter, 2018).

Para Carter (2018), conhecer as questões raciais que permeiam a gênese e a estética das *art songs* de Price não constitui um elemento periférico de análise, mas um aspecto essencial

para sua compreensão plena. É nesse entrecruzamento entre forma, identidade e história que o gênero revela sua potência estética e política, evidenciando que a construção de sentido nessas obras está intrinsecamente ligada às experiências raciais e culturais que as fundamentam.

Tendo por base esse breve olhar teórico, a seguir, apresentam-se os eixos centrais do estudo do repertório do recital-palestra.

3. ESTUDO DO REPERTÓRIO

3.1. Enquadramento metodológico

Este bloco abarca a parte prática da pesquisa, o estudo detalhado sobre as canções, compostas ou arrançadas por Price, com temáticas raciais selecionadas para a montagem do recital-palestra. Aborda-se aqui a importância do conhecimento do texto, contexto e aspectos musicais para a construção da performance musicovocal. Além do nome das peças, ano de composição/publicação, localização no conjunto de obras da compositora, será apresentada uma breve contextualização sobre cada canção, integrando a letra original com as suas traduções e a interpretação das canções sob o viés do panorama histórico-social que influenciou essas composições.

De acordo com Cerqueira (2007), fazer música de modo significativo implica reconhecer que o sentido emerge do encontro entre múltiplas intenções no momento da execução, articulando domínio técnico, reflexão consciente e processos subconscientes. Não basta uma relação meramente intelectual com a obra: é necessário engajamento deliberado para que a técnica não se sobreponha à expressividade, assegurando a transmissão do significado musical. Em consonância, Higuchi (2008) afirma que a estrutura composicional, embora relevante, não assegura por si só a comunicação expressiva, cabendo à intencionalidade do intérprete papel central nesse processo.

Nesse contexto, Almeida (2011) distingue interpretação e performance: a primeira corresponde ao processo reflexivo de estudo e tomada de decisões que fundamenta uma concepção própria da obra; a segunda, ao momento efêmero de sua realização sonora. Adverte ainda contra a ideia de autossuficiência do texto musical, ressaltando que a obra não deve ser entendida como objeto estático, mas sempre aberta a variáveis imprevisíveis. Ao assumir essa abertura, o intérprete atua como mediador entre texto e contexto, transformando a partitura em experiência sonora significativa. Como afirma Pedrosa (2009):

O intérprete, diante da partitura musical, necessita tomar uma série de decisões interpretativas, lidando de maneira diferenciada com as substâncias de expressão da obra. Essas decisões, por sua vez, irão depender de sua criação de interpretantes, num processo que poderá relacionar os elementos musicais da partitura entre si ou com elementos exteriores a eles (Pedrosa, 2009, p.99.).

Entende-se assim, que a expressividade organiza-se por meio de elementos sonoros e poéticos — acentuação, ritmo, métrica, entoação, dinâmica, melodia implícita, intensidade e timbre — articulados aos parâmetros fundamentais do som. Na canção, essa dinâmica se amplia pela interação entre tecido sonoro e texto verbal, intensificando o entrelaçamento de signos. A construção de sentido, portanto, embora singular, é historicamente e culturalmente situada, resultando da articulação entre fatores internos e externos à obra, das condições de performance e das redes de significação mobilizadas pelo intérprete, permitindo uma inserção mais precisa no entrelaçamento de signos que constitui sua materialidade expressiva. (Pedrosa, 2009).

Na perspectiva de Almeida (2011), essa construção também envolve a articulação de múltiplas redes de significação, intrínsecas e extrínsecas à obra, que abrangem fatores temporais, processos composicionais e perceptivos, além das condições de performance, da técnica do intérprete e das expectativas da audiência. Em diálogo, Pedrosa (2009) destaca que o intérprete, situado em sua contemporaneidade, elabora redes pessoais de significação por meio de um processo de tradução que alia criatividade e rigor, fazendo de cada execução um encontro entre a obra e o contexto presente, sendo um processo complexo de construção de sentido que articula interpretação, performance e contexto.

Considerando esses aspectos e balizada no pensamento de Cerqueira (2007), Higuchi (2008), Almeida (2011) e Pedrosa (2009) procurou-se desenvolver esse trabalho tendo por base as reflexões trazidas pelos autores, buscando estabelecer conexões entre o repertório, o contexto, o intérprete e a performance. A metodologia adotada, portanto, teve um cunho qualitativo, uma vez que se pretendeu traçar, em profundidade, o estudo das canções selecionadas tecendo as teias destas relações e trazendo, para a performance, reflexos deste conhecimento como potencial interpretativo e expressivo do cantor.

Destaca-se ainda, que as leituras de fundamentação teórica sobre a trajetória da compositora, contexto histórico-social estadunidense, com ênfase nas questões raciais vivenciadas no período em que as peças foram compostas e os poemas escritos, foram fundamentais para o estudo da técnica vocal das canções selecionadas.

O recital-palestra foi organizado com repertório tanto composto quanto arranjado por Florence Price, sendo o processo orientado para a busca de canções que trouxessem aspectos

de cunho racial. Foram escolhidas seis canções, duas arrançadas por Price, *os Negro Spirituals* “Feet o’ Jesus” e “My Soul’s Been Anchored in the Lord”; e quatro compostas por ela - “Resignation”, “Because”, “Hold Fast to Dreams” e “Sympathy”. Ressalta-se que a escolha das canções foi realizada conforme o perfil vocal da cantora-pesquisadora, soprano, considerando sua extensão e tessitura vocal, em um trabalho integrado com a professora de canto. Além disso, por ser uma mulher negra e ter conexão significativa com assuntos relacionados às nossas lutas e resistências, foram selecionadas canções com temáticas raciais ou que tivessem algum tipo de relação.

Com base nesse entendimento, a etapa seguinte da pesquisa dedicou-se ao estudo prático das peças selecionadas, detalhando minhas interpretações e impressões sobre cada canção, articulando texto, música e contexto na preparação do recital-palestra.

3.2. Percepções e interpretações sobre as peças em estudo

Quadro 1: Aspectos gerais e percepções interpretativas das obras em estudo

PEÇA	LETRA ORIGINAL	TRADUÇÃO	PERCEPÇÕES INTERPRETATIVAS
------	----------------	----------	----------------------------

Peça 1: Feet o' Jesus, arr. Florence Price, 1930. (Texto original Langston Hughes, 1927.)	At the feet o' Jesus, at the feet o' Jesus, at the feet o' Jesus, Sorrow like a sea. Lordy, let yo' mercy come a driftin' down on me, Driftin' down on me. Oh Lordy let yo' mercy come a driftin down, come a driftin down on me. At the feet o' Jesus, at the feet o' Jesus, at the feet o' Jesus, At yo' feet I stand. O, ma little Jesus, please reach out Yo' hand, please reach out Yo' hand. O, ma little Jesus, please reach out Yo' hand, please reach out Yo' hand!	Aos pés de Jesus, aos pés de Jesus, aos pés de Jesus, Tristeza como um mar. Senhor, deixa a tua misericórdia descer sobre mim, descer sobre mim. Oh, Senhor, deixa a tua misericórdia descer sobre mim, descer sobre mim. Aos pés de Jesus, aos pés de Jesus, aos pés de Jesus, Aos teus pés eu me coloco. Ó, meu pequeno Jesus, por favor, estende a tua mão, por favor, estende a tua mão. Ó, meu pequeno Jesus, por favor, estende a tua mão, por favor, estende a tua mão!	Ao realizar o estudo desta peça entende-se que o sofrimento do “eu lírico”¹⁵ é expresso no texto por meio da imagem do mar e da súplica e do apelo pela misericórdia divina. Relacionando essas questões com o contexto histórico e social em que a peça foi escrita, compreende-se que a desesperança e a violência, a falta de proteção das autoridades governamentais e discriminação racial, levam o “eu lírico” a pedir interseção e misericórdia divina. A partir disso, a estrutura musical é realizada no estilo de um <i>negro spiritual</i>, reforçando aspectos musicais - melodia, harmonia, legato, indicações de dinâmicas - que remetem a uma oração e à presença divina. A melodia é tranquila e suave e a harmonia, remete à mansidão de se estar na presença divina, por mais que estejamos aflitos.
--	---	---	--

¹⁵ O “eu lírico” é a voz da identidade subjetiva expressa através de um poema ou texto lírico. Contudo, não deve ser confundida com o poeta ou autor em si, ou seja, ele é resultado da própria natureza do texto poético sendo elaborada nele e por ele por meio da linguagem. (Grando, 2017).

Peça 2: My Soul 's Been Anchored in the Lord, arr. Florence Price, 1936. (Negro Spiritual, autoria da letra desconhecida.)	In de Lord, in de Lord My soul's been anchored in de Lord In de Lord, in de Lord My soul's been anchored in de Lord Befo' I'd stay in hell one day My soul's been anchored in de Lord I'dsingandpray myself away Mysoul's been anchored in de Lord O Lord, my soul's been anchored in de Lord O Lord, my soul's been anchored in de Lord I'm goin' to pray and never stop My soul's been anchored in de Lord Until I've reached the mountain top My soul's been anchored in de Lord O Lord, my soul's been anchored in de Lord O Lord, my soul's been anchored in de Lord In de Lord, in de Lord My soul's been anchored in de Lord In de Lord, in de Lord My soul's been anchored in de Lord God knows my soul's been anchored in de Lord!	No Senhor, no Senhor Minha alma está ancorada no Senhor No Senhor, no Senhor Minha alma está ancorada no Senhor Antes que eu fosse para o inferno um dia Minha alma está ancorada no Senhor Eu cantaria e oraria até me libertar Minha alma está ancorada no Senhor Ó Senhor, minha alma está ancorada no Senhor Ó Senhor, minha alma está ancorada no Senhor Vou orar e nunca parar Minha alma está ancorada no Senhor Até que eu alcance o topo da montanha Minha alma está ancorada no Senhor Ó Senhor, minha alma está ancorada no Senhor Ó Senhor, minha alma está ancorada no Senhor No Senhor, no Senhor Minha alma está ancorada no Senhor No Senhor, No Senhor Minha alma está ancorada no Senhor Deus sabe que minha alma está ancorada no Senhor!	Esta música é um negro spirit arranjado pela compositora e a letra não tem um autor conhecido. A letra expressa confiança e segurança no Senhor; uma segurança que também é transmitida pela melodia e harmonia com dinâmicas fortes de intensidade. A letra reforça a ideia de que pela confiança no Senhor qualquer coisa pode ser conquistada, através de trechos como “Até que eu alcance o topo da montanha”. A melodia e a harmonia são marcadas por staccatos e poucas variações, permitindo que improvisos ganhem espaço e dialoguem mais com a estética dos negro spirituals, que reflete pessoas se expressando em ambientes religiosos da forma como se sentem mais confortáveis. Nos compassos finais a música ganha ainda mais potência, expressa pela indicação da dinâmica de fortíssimo (ff) e se encaminha para a afirmação conclusiva de que a alma do “eu lírico” está ancorada no Senhor, transmitindo segurança e confiança.
---	--	---	--

Peça 3: Resignation, 1935 a 1944. (Texto original de Florence Price, 1935 a 1944.)	My life is a pathway of sorrow; I've struggled and toiled in the sun With hope that the dawn of tomorrow would break on a work that is done. My Master has pointed the way. He taught me in prayer to say: "Lord, give us this day and our daily bread." I hunger, yet I shall be fed. My feet, they are wounded and dragging; My body is tortured with pain; My heart, it is shattered and flagging. What matter, if Heaven I gain. Of happiness once I have tasted, But only an instant it paused. Tho brief was the hour that I wasted, For ever the woe that it caused. I'm tired and want to go home. My mother and sister are there. They're waiting for me to come Where mansions are bright and fair.	Minha vida é um caminho de sofrimento; Lutei e trabalhei sob o sol Com a esperança de que o amanhecer de amanhã revelasse uma obra concluída. Meu Mestre me mostrou o caminho. Ele me ensinou a orar: "Senhor, dai-nos hoje o nosso pão de cada dia." Tenho fome, mas serei alimentado. Meus pés estão feridos e arrastam-se; Meu corpo está torturado de dor; Meu coração está despedaçado e abatido. Que importa, se eu alcançar o Céu? Da felicidade que uma vez provei, Mas apenas por um instante ela durou. Embora breve tenha sido a hora que desperdicei, Para sempre a dor que causou. Estou cansado e quero ir para casa. Minha mãe e minha irmã estão lá. Elas estão me esperando Onde as mansões são brilhantes e belas.	Esta composição foi escrita por Florence em um contexto de desesperança e sofrimento diante de sua realidade de mãe solteira tentando conciliar com sua carreira musical. Essa música está no estilo de um negro spiritual e expressa a dor através de tonalidades menores como Fá menor (Fm) e duas frases que variam entre dois versos. (Brown, 2020). Sua melodia e harmonia ajudam a transmitir a profunda tristeza, sofrimento e esperança de dias melhores, de recompensas, auxílio divino, descanso e acolhimento, por meio dos legatos no piano e do vocal como se fosse um desabafo profundo do íntimo do ser. A melodia é tranquila e suave, sendo expressa por notas de curta duração, como as colcheias, e medianas - para uma soprano, ilustrando o caráter de um desabafo mais intimista e triste.
---	--	---	---

Peça 4: Because, 1927 a 1940. (Texto original de Paul Laurence Dunbar, 1905.)	Because I had loved so deeply, Because I had loved so long, God in His great compassion gave me the gift of song. Because, because, because I have loved so long God in his great compassion gave me the gift of song. Because, because, because I had loved so vainly, And sung with such faltering trill, The Master, in infinite mercy, Offers the boon of death.	Porque eu amei tão profundamente, Porque eu amei por tanto tempo, Deus em Sua grande compaixão me deu o dom do canto. Porque, porque, porque eu amei por tanto tempo Deus em Sua grande compaixão me deu o dom do canto. Porque, porque, porque eu amei tão em vão, E cantei com um trinado tão vacilante, O Mestre, em infinita misericórdia, Oferece a dádiva da morte.	Esta composição usa o poema Compensation - Compensação - de Paul Laurence Dunbar que transmite resiliência, dor oculta e profunda em meio à procura por significado em meio à opressão. Ele foi escrito em meio ao contexto do racismo sistemático derivado também pelas leis separatistas, como as Leis Jim Crow. Esse poema pode levar a duas interpretações, sendo uma mais literal do sofrimento profundo de um amor que acabou ou uma interpretação metafórica a partir do cenário do racismo estrutural que estava ocorrendo na época em que o poeta escreveu. A melodia e harmonia não apresentam muitas mudanças, mas a melodia traz notas com longas durações, que abrem espaço para explorarmos os legatos e as dinâmicas de intensidade que dialogam com o sofrimento e a conexão ao divino.
--	---	--	--

Peça 5: Hold Fast to Dreams, 1945. (Texto original Langston Hughes, 1923.)	Hold fast to dreams For if dreams die For if dreams die For if dreams die Life is a broken-winged bird that cannot fly Hold fast to dreams For when dreams go For when dreams go Life is a barren field, life is a barren field Frozen Frozen with snow	Apegue-se aos sonhos Pois se os sonhos morrerem Pois se os sonhos morrerem Pois se os sonhos morrerem A vida é um pássaro de asas quebradas que não pode voar Apegue-se aos sonhos Pois quando os sonhos se vão Pois quando os sonhos se vão A vida é um campo árido, a vida é um campo árido Congelado Congelado pela neve	Esta música é uma <i>art song</i> feita a partir do poema Dreams de Langston Hughes. Sua letra aconselha que nos apeguemos aos sonhos, pois se os abandonarmos a vida se torna privada de propósito e não vale a pena ser vivida. Também podemos compreender, de acordo com o contexto de tensões raciais em que o poema foi escrito, que os sonhos alimentam a resistência negra. (Woodward, 2002). Em algumas partes o poeta ilustra a dor de se viver sem sonhar, através das frases “A vida é um pássaro de asas quebradas que não pode voar” e “A vida é um campo árido congelado pela neve”. (Austin, 2020). Entende-se que a melodia e a harmonia da música refletem um cenário imaginário e do inconsciente, como se exprimissem os sonhos em si. Isso pode ser percebido pelas diversas notas do piano conectadas a grandes legatos da voz e pelas dinâmicas de intensidade das partes que caminham juntas, sendo em momentos mais serenos como a frase tema “Hold Fast To Dreams ou Life is a broken-winged bird that cannot fly”, que se acredita refletir a necessidade existencial de se apegar aos sonhos e “Life is a barren field, life is a barren field Frozen, Frozen with snow”, que refletem a angústia, ansiedade e receio de uma vida vazia sem poder sonhar.
---	--	--	---

Peça 6: Sympathy, 1943. (Texto original de Paul Laurence Dunbar, 1895.)	I know what the caged bird feels, alas! When the sun is bright on the upland slopes; When the wind stirs soft through the springing grass, And the river flows like a stream of glass; When the first bird sings and the first bud opes, And the faint perfume from its chalice steals I know what the caged bird feels! I know why the caged bird beats his wing Till its blood is red on the cruel bars; For he must fly back to his perch and cling When he fain would be on the bough a-swing; And a pain still throbs in the old, old scars And they pulse again with a keener sting I know why he beats his wing! I know why the caged bird sings, ah me, When his wing is bruised and his bosom sore, When he beats his bars and he would be free; It is not a carol of joy or glee, But a prayer that he sends from his heart's deep core, But a plea, that upward to Heaven he flings I know why the caged bird sings!	Eu sei o que o pássaro enjaulado sente, infelizmente! Quando o sol brilha nas encostas das montanhas; Quando o vento se agita suavemente através da grama, E o rio corre como uma corrente de vidro; Quando o primeiro pássaro canta e o primeiro rebento se abre, E do cálice lhe rouba o leve perfume Eu sei o que o pássaro enjaulado sente! Eu sei porque o pássaro enjaulado bate a asa Até que seu sangue manche de vermelho as barras cruéis; Pois ele deve voar de volta ao seu poleiro e a ele se apegar Quando seu desejo seria estar balanço de um galho E uma dor ainda palpita nas velhas, velhas cicatrizes E ela pulsa novamente com uma picada mais aguda Eu sei porque ele bate a asa! Eu sei porque o pássaro enjaulado canta, ah, eu, Quando sua asa está machucada e seu peito dolorido, Quando ele bate nas barras e para ficar livre; Esta não é uma canção de contentamento ou alegria, Mas uma oração que ele envia do fundo do coração, Mas um apelo, que aos céus ele lança Eu sei porque o pássaro enjaulado canta!	No poema <i>Sympathy</i>, escrito em 1895 por Paul Laurence Dunbar o “eu lírico” revela intensa compaixão por um pássaro preso em uma gaiola, sofrendo com sua falta de liberdade e valorizando sua firme determinação de fugir — e de continuar cantando, apesar das circunstâncias. Vale destacar que o poeta era um homem negro, descendente de pais escravizados, e esse poema costuma ser entendido como uma denúncia da opressão racial nos Estados Unidos. A obra também inspirou o título da célebre autobiografia publicada em 1969 por Maya Angelou, <i>I Know Why the Caged Bird Sings</i> (no Brasil, <i>Eu Sei Por Que o Pássaro Canta na Gaiola</i>). O pássaro preso na gaiola — assim como a profunda solidariedade do narrador em relação a ele — simboliza que aqueles que sofrem opressão mantêm um anseio natural por liberdade, justiça e expressão própria; um impulso que não pode ser silenciado pela repressão. O poema constrói uma imagem de uma ave confinada que deseja intensamente alçar voo e experimentar a liberdade. (Howard, 2020). A melodia e a harmonia na parte A são tranquilas e suaves trazendo uma ideia de mansidão e tristeza. Isso nos remete à imagem e sensações do pássaro enjaulado que canta mesmo preso. Já na parte B os aspectos musicais são intensificados e transmitem tensão, como se o “eu lírico” compreendesse que o pássaro bate suas asas como último recurso para sua libertação, mesmo que isso o machuque ainda mais e sua liberdade não possa ser alcançada. As semicolcheias, nesta sessão, dão um tom de aflição por sua rapidez e passagens com crescendos para sustentar essa ideia. Por
--	--	---	---

			fim, retorna-se à melodia e harmonia da parte A com a convicção de que não é uma canção de alegria ou contentamento, mas uma oração feita do fundo do coração; um apelo ao divino, que se encerra com a afirmação de que sabemos verdadeiramente porque o pássaro enjaulado canta.
--	--	--	--

Fonte: Autora, 2026.

A partir dessas interpretações, pude compreender com maior profundidade o significado e o contexto de cada peça, o que me permitiu estabelecer uma conexão mais direta com as ideias transmitidas pela letra, compositora e pela música. Considero essa compreensão essencial, pois ela me possibilita expressar, por meio da voz, emoções que acredito terem atravessado tanto os poetas quanto a compositora no momento da criação. Dessa forma, coloco-me como ponte entre compositora e público, ao mesmo tempo em que passo a perceber com mais clareza como determinados aspectos técnico-musicais se articulam intencionalmente ao texto da canção. Acredito que esse entendimento contribua para o aprimoramento da minha técnica vocal aliada à expressividade e, consequentemente, à comunicação das emoções.

Na peça “Feet o’ Jesus”, por exemplo, embora a letra possa inicialmente ser compreendida como uma oração, a interpretação torna-se muito mais profunda quando se reconhece que a compositora associa a dimensão de seu sofrimento à imagem do mar. Trata-se de uma súplica que nasce de uma dor que se aproxima da desesperança, restando ao eu lírico a intercessão divina. Em minha performance, procuro traduzir esse sentimento por meio de variações de dinâmica, da interpretação minuciosa do texto e da integração entre corpo e voz, alternando estados de calma e agitação conforme o conteúdo textual. Recorro ainda a ajustes timbrísticos que escurecem a sonoridade, bem como a acelerandos que evidenciam a urgência e a aflição presentes na súplica.

No negro spiritual “My Soul’s Been Anchored in the Lord”, o eu lírico afirma sua fé e confiança no Senhor por meio da frase-tema. Contudo, ao longo do processo interpretativo, percebi que essa afirmação se consolida quase como uma certeza inabalável de que, na presença divina, tudo pode ser alcançado. As dinâmicas intensas da música reforçam essa convicção, o que se reflete tanto na projeção da minha voz quanto na postura corporal, transmitindo firmeza e segurança.

Já na *art song* “Resignation”, a própria letra evidencia um caráter de desesperança, cansaço e sofrimento. Ao compreender o contexto de sua criação, consegui me conectar mais com a exaustão mental de uma mulher negra que enfrentou e suportou inúmeras dificuldades sozinha. Ainda que exista uma esperança latente de melhora, o que emerge com mais força é a necessidade de acolhimento, ajuda, compreensão e descanso. Assim, as dinâmicas dessa canção se revelam, para mim, como um desabafo fatigado. Em determinados trechos, como em “My heart, it is shattered and flagging. What matter, if Heaven I gain.”, procuro aproximar a emissão vocal de uma fala cansada, quase resignada, evidenciando o coração despedaçado e abatido descrito no texto. Opto por um timbre mais escurecido, condizente com a profundidade do sofrimento, e reflito cuidadosamente sobre o uso dos registros vocais — voz de cabeça, voz mista e voz de peito — em relação direta com o significado das palavras.

Quanto à canção “Because”, inicialmente eu desconhecia a possibilidade de uma leitura metafórica relacionada ao sofrimento provocado pelo racismo estrutural. Ao compreender essa dimensão, que envolve resiliência, dor silenciada e busca de sentido em meio à opressão, minha interpretação adquiriu um caráter mais sério e introspectivo. Essa nova compreensão influenciou minhas escolhas de timbre e de dinâmica, por exemplo, conferindo maior densidade expressiva à performance.

Em “Hold Fast to Dreams”, que considero uma das peças mais desafiadoras técnica e interpretativamente do recital, a mensagem central — a necessidade de apegar-se aos sonhos para que a vida não perca o sentido — soa como um conselho, ou como um mantra que o eu lírico precisa ficar repetindo para si mesmo, transmitido a partir de experiências profundas. Interpreto essa canção como a partilha de algo íntimo e essencial; por isso, as dinâmicas de intensidade e, sobretudo, o legato na frase-tema “Hold Fast to Dreams” buscam refletir essa ideia de aconselhamento sensível e significativo. Por fim, “Sympathy” simboliza o anseio natural por liberdade, justiça e autoexpressão daqueles que vivem sob opressão — um impulso que não pode ser silenciado pela repressão. A metáfora do pássaro que sofre traduz-se, na performance, por meio de variações de intensidade, ritenutos, crescendos e escolhas específicas de registro vocal, sempre em diálogo com a tessitura musical e com o sentido da letra.

Destaco que, em todas as obras, a articulação entre compreensão histórica, consciência textual e elaboração técnica torna-se fundamental para que a interpretação ultrapasse a execução sonora e se converta em experiência expressiva plena. A construção deste trabalho e a montagem do recital-palestra reafirmam minhas buscas para que as interpretações que faço ultrapassem a dimensão técnica, configurando-se como um processo consciente de produção

de sentido, no qual texto, contexto histórico-social e escolhas musicais se articulam na realização sonora.

Reforço ainda que, ao interpretar as composições de Florence Price, algumas com poemas de Paul Laurence Dunbar e Langston Hughes, busco, conforme a perspectiva de Cerqueira (2007), que o significado emergja do encontro entre técnica, consciência e intencionalidade. Em consonância, Pedrosa (2009) observa que, ao entrar em contato com a partitura, o intérprete constrói sentidos a partir das linhas melódicas e das progressões harmônicas, movimento que ganha maior profundidade na canção, espaço em que som e linguagem verbal se fundem de maneira estreita. Tal perspectiva dialoga com Higuchi (2008), ao reconhecer que a estrutura não garante, por si só, a comunicação expressiva, sendo a emoção e o engajamento interpretativo centrais para que a obra alcance o ouvinte.

Por fim, conforme Almeida (2011), a interpretação constitui um percurso reflexivo que fundamenta a performance — momento efêmero, porém sustentado por decisões conscientes —, reafirmando a obra musical como estrutura aberta, cujo sentido se concretiza na interação viva entre intérprete, texto e público. Portanto, acredito que minhas interpretações tornam-se o eixo articulador deste trabalho, em que procuro transformar cada obra em um espaço vivo de memória, denúncia, espiritualidade e esperança, na qual a técnica e a expressividade convergem para comunicar, de forma significativa, a profundidade humana inscrita nessas canções.

A partir destas reflexões, a seguir busco tecer um diálogo mais acentuado das minhas percepções com a teoria utilizada para fundamentar o estudo, tendo sempre como base os objetivos estabelecidos.

3.3. Discussão dos resultados

Este trabalho teve como objetivo entender o significado dos textos de algumas canções da compositora negra estadunidense Florence Beatrice Price, com ênfase nas questões raciais, e relacionar esse sentido textual com as emoções impressas na voz do cantor e intérprete. No que se refere aos objetivos específicos, procurou-se:

- Traçar o estudo das canções selecionadas por meio de leituras de fundamentação teórica sobre a trajetória da compositora e o contexto histórico-social da época;

- Entender o momento da composição das músicas, dos textos, com ênfase nas questões raciais, e trazer esse conhecimento para o estudo da técnica vocal nas canções selecionadas;
- Refletir sobre a importância deste conhecimento como potencial interpretativo e expressivo do cantor.

Relacionado ao primeiro objetivo, o estudo dos aspectos estéticos e históricos das peças se mostrou essencial para a interpretação e performance. Acredita-se, portanto, que o estudo estético e histórico das obras é fundamental para o cantor-intérprete, pois permite que decisões musicais — como escolhas de timbre, legato, dinâmicas e articulações — dialoguem com o contexto social, emocional e simbólico da obra. No caso dos *negro spirituals* e das canções de Florence, essa abordagem se mostra particularmente significativa: ao analisar como o sofrimento do “eu lírico” se manifesta através da imagem do mar, das súplicas e da intercessão divina, compreende-se que a desesperança e a violência vivenciadas pelos afro-estadunidenses, bem como a discriminação racial e a ausência de proteção das autoridades, moldam o sentido expressivo da peça. Segundo Smith (2007), a *art song* articula matrizes literárias, musicais e culturais afro-estadunidenses e europeias. Na obra de Florence Price, essa síntese manifesta-se na presença de ritmos de dança, referências às *work songs* e aos *spirituals* e na incorporação da poesia negra, organizadas dentro de convenções da tradição erudita ocidental. Em canções como “Resignation”, “Sympathy”, “Feet o’ Jesus” e “Hold Fast to Dreams”, observa-se uma escrita que tenciona formas europeias a partir da experiência identitária negra (Smith, 2007; Carter, 2018). Sob uma perspectiva descolonizada, Carter (2018) defende que a análise dessas obras deve considerar o pensamento feminista negro e as dimensões históricas e raciais que atravessam sua construção. Assim, as questões raciais não são periféricas, mas estruturantes do sentido estético e simbólico dessas canções.

Nesse contexto, o estudo histórico e social fundamenta a prática interpretativa. Como apontam Abreu (2015), Costa e Silva (2025) e Gilroy (1993), o *negro spiritual* expressa dor e esperança por meio de estruturas simples e reiterativas que potencializam a força emocional. Compreender esse legado permite que escolhas técnicas — timbre, legato, dinâmicas e articulações — dialoguem conscientemente com o contexto social e simbólico da obra, qualificando a performance do cantor-intérprete, tornando um ato consciente de mediação, capaz de transmitir a fé, a esperança e a força emocional do “eu lírico”.

Paralelamente, o segundo objetivo possibilitou que a compreensão do contexto histórico das composições e de seus textos, com atenção especial às questões raciais, tornasse

mais acessível o estudo da técnica do canto nas canções selecionadas. Com esse entendimento, consegui aprofundar minha percepção sobre o significado e o contexto de cada obra, estabelecendo uma ligação mais direta com as ideias transmitidas pela letra, pela compositora e pela música. Essa percepção mostrou-se fundamental, pois me permitiu transmitir, através da voz, emoções que acredito terem permeado o processo criativo dos poetas e da compositora. Dessa maneira, creio atuar como uma ponte entre a compositora e o público, ao mesmo tempo em que passo a reconhecer de forma mais clara como os elementos técnico-musicais se relacionam intencionalmente com o texto, contribuindo para aprimorar minha técnica vocal integrada à expressividade e à comunicação emocional.

Quanto à relevância desse conhecimento para o potencial interpretativo e expressivo do cantor — terceiro objetivo específico deste trabalho —, considero, a partir da minha experiência, que esse tipo de estudo deveria estar integrado ao processo de formação vocal de todo cantor. Observa-se que, frequentemente, o ensino do canto prioriza a técnica vocal. No entanto, compreender melhor os compositores, o contexto histórico em que viveram, a escolha dos poemas e textos das canções, assim como o significado do que se interpreta, é essencial para que o cantor se desenvolva como um performer mais completo, consciente e expressivo. Essa perspectiva encontra respaldo em Cerqueira (2007), para quem o significado musical emerge do encontro entre técnica, consciência e intencionalidade. Em consonância, Pedrosa (2009) ressalta que o intérprete, ao se deparar com a partitura, confere sentidos aos desenhos melódicos e às estruturas harmônicas, dinâmica que se torna ainda mais evidente na canção, na qual música e texto se articulam de forma indissociável..

Nesse sentido, a análise do contexto histórico e textual das obras dialoga com Higuchi (2008), ao reconhecer que a estrutura composicional sozinha não garante a comunicação expressiva; a emoção e o engajamento interpretativo do cantor são centrais para que a obra alcance o ouvinte. Por fim, Almeida (2011) complementa essa visão ao afirmar que a interpretação constitui um percurso reflexivo que fundamenta a performance — momento efêmero, mas sustentado por decisões conscientes — reafirmando que a obra musical é uma estrutura aberta, cujo sentido se concretiza na interação viva entre intérprete, texto e público. Acredita-se assim, que a interpretação musical não possa se limitar à execução técnica, mas resultar de um processo complexo em que contexto histórico, textual, emocional e identitário se entrelaçam. O conhecimento efetivo das obras e de seus compositores permite ao intérprete não apenas decodificar a partitura, mas dar voz às intenções, emoções e experiências que a atravessaram, estabelecendo uma ponte viva entre compositor e público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, desenvolvido em formato de monografia e recital-palestra, buscou entender o significado dos textos de algumas canções da compositora negra estadunidense, Florence Beatrice Price, com ênfase nas questões raciais, e relacionar esse sentido textual com as emoções impressas na voz do cantor e intérprete. A motivação surgiu a partir do estudo de *Sympathy*, inicialmente escolhida por critérios técnicos e vocais, mas cuja dimensão racial e histórica só se tornou evidente com pesquisas posteriores, revelando os desafios enfrentados por Price, como mulher negra em um contexto erudito, predominantemente branco. A partir dessa perspectiva, o recital-palestra foi concebido tendo como ponto de partida a peça *Sympathy*, primeira obra da compositora com a qual tivemos contato direto. Também foi grande nossa surpresa quando percebemos que, até o momento, muitas pessoas do nosso meio musical não conheciam a compositora e as suas obras.

Nos ensaios com o correpetidor Anderson Daher e nas aulas de canto ministradas pela Dra. Patrícia Cardoso, a compreensão do conteúdo textual constituiu um aspecto central de atenção e dedicação. Em determinado momento, em uma das aulas, fui questionada se já havia me sentido como o pássaro enjaulado descrito na obra, o que suscitou uma identificação profunda, sobretudo com a passagem em que o pássaro luta para se libertar das grades da opressão, mesmo que isso lhe cause dor, em virtude de feridas antigas. O poema ressalta ainda que não se trata de uma canção de contentamento ou alegria, mas de uma prece lançada do íntimo de seu ser, um apelo dirigido aos céus, concluindo de forma enfática com a frase que guiou nosso estudo interpretativo: “Eu sei porque o pássaro enjaulado canta!”. O contato com o poema e a identificação com a figura do pássaro enjaulado me mostraram que a música não se limita à reprodução técnica das notas, mas se torna um veículo para expressar sentimentos, intenções e experiências humanas. Nesse sentido, interpretar a obra implicou vivenciar a tensão entre liberdade e opressão, dor e esperança, tornando cada frase musical carregada de significado e impactando minha trajetória como cantora.

Conhecer a trajetória de Florence Price despertou em mim uma profunda identificação, especialmente pelas vivências raciais e de gênero que, em certa medida, se aproximam das minhas. Compreender como esses aspectos impactaram sua vida pessoal e sua produção musical foi fundamental tanto para a construção desta pesquisa quanto para a elaboração do recital-palestra. Como mulher negra, cantora e estudante de Música, muitas vezes me senti solitária e pouco conectada ao repertório lírico tradicional, sobretudo porque grande parte dos compositores com os quais tive contato não abordava questões que

dialogassem com minha identidade. Nesse contexto, Florence Price representou uma descoberta significativa: sua trajetória, marcada por desafios semelhantes, despertou em mim identificação e o desejo de aprofundar esse estudo, reforçando a percepção de que, mesmo em espaços ainda predominantemente ocupados por pessoas brancas, é possível expressar nossas dores, lutas e vivências, alcançando reconhecimento e realização. Essa identificação também se refletiu diretamente em minha interpretação, pois a conexão com as emoções presentes nos textos tornou-se mais orgânica, uma vez dialogadas com experiências por mim já vividas, impactando, de igual forma, o meu desenvolvimento técnico e expressivo como cantora.

Espero, portanto, que esta pesquisa contribua para o processo de formação de outros cantores que se identifiquem com a temática e também para a divulgação da vida e da obra de Florence Price, especialmente no Brasil, onde há escassez de estudos sobre a compositora. Anseio ainda que incentive investigações sobre outras obras que abordem questões raciais e favoreça a identificação de outras pessoas negras — especialmente aquelas que enfrentam preconceitos e adversidades relacionados à cor da pele ou ao gênero no meio musical.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, nº 69, p.177-204, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>. Acesso em: 17 fev. 2026.
- ALLEN, Austin. Litcharts. **Dreams Summary & Analysis**. Disponível em: <https://www.litcharts.com/poetry/langston-hughes/dreams>. Acesso em: 17 fev. 2026.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ASH, Roberta. **Social Movements in America**. Chicago: Markham Publishing Company, 1972.
- AVILA, Arthur Lima de. O que foi a Guerra Civil Norte-americana (1861-1865)? **Café História**, 03 nov de 2020. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-que-foi-a-guerra-civil-dos-eua/>. ISSN: 2674-59.
- BASHI TREITLER, V. Racialization and its paradigms: from Ireland to North America. **Current sociology monograph**, v. 64, n. 2, p. 213-227, 2016.
- BRITANNICA. **Paul Laurence Dunbar**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Paul-Laurence-Dunbar>. Acesso em: 17 fev. 2026.
- BROWN, Rae Linda. **The Heart of a Woman: The Life and Music of Florence B. Price**. Champaign: University of Illinois Press, 2020.
- CARTER, Marquese. **The poet and her songs: analyzing the art songs of Florence B. Price**. 2018. Dissertação (Doutorado em Música) -Faculty of the Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 2018.
- CERQUEIRA, Luís. O texto, a música e a interpretação: in principio uerbum. **Euphrosyne**, Lisboa, v.35, n.1, p. 457-462, 2007. Disponível em: <https://www.brepolonline.net/doi/pdf/10.1484/J.EUPHR.5.125628>. Acesso em: 27 jan. 2026.
- CHICAGO PUBLIC LIBRARY. **Sydonia Brooks Collection/National Association of Negro Musicians Papers**. Disponível em: <https://www.chipublib.org/fa-sydonia-brooks-collectionnational-association-of-negro-musicians-papers/>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- CHRISTIE, Michael. **New West Symphony. Florence Price**. Disponível em: <https://newwestsymphony.org/florence-price/>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- COMMAGER, Henry Steele; NEVINS, Allan. **História dos EUA**. Tradução de Henrique Corrêa de Sá e Benevides. Nova York: Bloch Editores e S.A. Alfred A. Knopf, 1966.
- COSTA, Célia Maria; SILVA, Itamar. A estética da música Negro Spirituals na alegoria do

senhor e escravo nas canções da esperança: uma luz para a prática docente. **UniProsa – Universidade que versa a prosa**, São Paulo, p. 147-163, 2025. Disponível em: <https://janehaddad.com.br/site/wp-content/uploads/2025/10/PARA-NAO-DESISTIR-DA-DO-CENCIA.pdf>. Acesso: 6 jan. 2026.

DARIF SALDANHAS, Viviane Rodrigues. A Ku Klux Klan e a instauração do medo nos EUA. **Sociologias Plurais**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013. DOI: 10.5380/scplpr.v1i1.64769. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/scplpr/article/view/64769>. Acesso em: 23 jan. 2026.

DIAMANTE, Bárbara. Brasil de Direitos. **O que é interseccionalidade?** Disponível em: <https://www.brasildedireitos.org.br/atualidades/o-que-e-interseccionalidade/>. Acesso em: 19 fev. 2026.

DUNBAR, Paul Laurence. **Sympathy** (1899). Dunbar Music Archive. 143. Disponível em: <https://ecommons.udayton.edu/dunbar/143>. Acesso em: 19 fev. 2026.

EDWARDS, Brent. **Du Bois, W. E. B. (William Edward Burghardt), 1868–1963. The souls of Black folk / W. E. B. Du Bois**. New York: Oxford University Press Inc, 2007. Disponível em: <https://files.libcom.org/files/DuBois.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.

GENIUS. **Louise Toppin**. Disponível em: <https://genius.com/Louise-toppin-hold-fast-to-dreams-lyrics>. Acesso em: 10 dez. 2025.

GENIUS. **Pamela Dillard**. Disponível em: <https://genius.com/Pamela-dillard-my-souls-been-anchored-in-the-lord-lyrics>. Acesso em: 10 dez. 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001. Disponível em: https://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/b58_ad30.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.

GRANDO, Diego. Muito além do eu lírico: considerações em torno da voz em poesia. **Scriptorium**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 14-41, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/2526-8848.2017.1.27954>. Acesso em: 14 fev. 2026.

HAAG, Carlos. Pesquisa Fapesp **A saudade que mata**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-saudade-que-mata/#:~:text=Essa%20tristeza%2C%20batizada%20de%20banzo,levava%20os%20negros%20%C3%A0%20morte.https://revistapesquisa.fapesp.br/a-saudade-que-mata/#:~:text=Essa%20tristeza%2C%20batizada%20de%20banzo,levava%20os%20negros%20%C3%A0%20morte>. Acesso em: 17 fev. 2026.

HIGUCHI, Márcia. Fidelidade ao texto e a expressividade na interpretação musical: uma visão neuropsicológica. **Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, São Paulo, p. 120-127, maio, 2008.

HOWARD, James. LITCHARTS. **Sympathy Summary & Analysis**. Disponível em: <https://www.litcharts.com/poetry/paul-laurence-dunbar/sympathy>. Acesso em: 17 fev. 2026.

JURUBEBA, Fernanda. JURUBEBA, Yuri. A voz dissidente contra a segregação racial: o voto do justice Harlan no caso Plessy v. Ferguson marcado na história da suprema corte norte-americana. **Humanidades e Inovação**, Tocantins, v.8, n.52, p. 214-223, jul./jul. 2021. Disponível em: <https://share.google/747cKSAG9Vdx7R4ev>. Acesso em: 21 jan. 2026.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

KIMBALL, Carol. **Art Song: Linking Poetry and Music**. Estados Unidos: Hal Leonard Corporation, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=BcsXAAAAQBAJ&lpg=PT4&ots=TrgdcUvRoN&dq=art%20songs%20&lr&hl=pt-BR&pg=PT10#v=onepage&q=art%20songs&f=false>. Acesso em: 18 fev. 2026.

LEWIS, Thomas Tandy. Ebsco. **Plessy v. Ferguson**. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/law/plessy-v-ferguson>. Acesso em: 17 fev. 2026.

LOCKE, Alain. **The New Negro**: An Interpretation. Nova York: Albert and Charles Boni, 1925. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/The_New_Negro.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.

LOVELACE, Matthew. **Florence Price, underrepresented composer no longer**: analysis of her Symphony in D Minor. Dissertação (Mestrado em Música - Condução instrumental), University of Texas at San Antonio, Texas, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Escritos sobre a Guerra Civil Americana**. Tradução de Felipe Vale da Silva e Muniz G. Ferreira. São Paulo: Aetia Editorial, 2020. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/marx/guerra/Escritos_sobre_a_Guerra_Civil_Americana.pdf. Acesso em: 15 dez. 2026.

MARGOLIN, Emma. ‘Make America Great Again’—Who Said It First? **NBC News**, 2016. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/politics/2016-election/make-america-great-again-who-said-it-first-n645716>. Acesso em: 14 jan. 2026.

NANM, Inc. **History**. Disponível em: <https://www.nanm.org/about>. Acesso em: 18 fev. 2026.

OLIVEIRA, Thiago Godoy Gomes de. **O nacionalismo e a política externa dos Estados Unidos**: o Partido Republicano no século XXI. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2 mar. 2021.

PEDROSA, Mônica. **Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez**: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Dissertação (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PILGRIM, David. Jim Crow Museum. **Who was Jim Crow?** Disponível em: <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/who/index.htm>. Acesso em: 17 fev. 2026.

PINARD. **Langston Hughes**. Disponível em:

<https://www.pinard.com.br/autores/langston-hughes?srsltid=AfmBOoqreIE1YGVnaGsZgPKyKXL0RQ9Hk23jRFjQ9QFGp7q83zOWRd8r>. Acesso em: 18 fev. 2026.

SANTOS, Ynaê. **História.UFF. Frederick Douglass**. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/intelectuaisnegros/node/35>. Acesso em: 18 fev. 2026.

SMITH, Bethany. **“Song to the dark virgin”**: race and gender in five art songs of Florence b. Price. Dissertação (Mestrado em Música), University of Cincinnati, 2007.

SOUZA, Vanderlei. Limites e fronteiras da eugenia no Oeste dos Estados Unidos. **Livros & Redes**, Rio de Janeiro, v.14, n.1, p.363-367, jan./mar. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702007000100017>. Acesso em: 15 dez. 2025.

THE SOUTHERN LAW POVERTY CENTER. Ku Klux Klan A History of Racism and Violence. **The Southern Law Poverty Center**, Alabama, 2011.

THOMPSON-MILLER, RUTH K. **Jim crow’s legacy: segregation stress syndrome**.. 2011. 355 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Curso de Sociologia, Texas A&M University, Texas, 2011. Disponível em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2011-05-9215/THOMPSON-MILLER-DISSERTATION.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2026.

TICK, Judith. **Passed Away Is the Piano Girl**: Changes in American Musical Life, 1870-1900. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

LEMONS, Livia; BARLACH, Breno. **Guerra Civil Americana**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/138881>. Acesso em: 10 dez. 2025.

WALWYN, Karen. FLORENCE PRICE. **Biography**. Disponível em: <https://florenceprice.com/biography/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

WOODWARD, Comer Vann; MCFEELY, William S. **The Strange Career of Jim Crow**. New York: Oxford University Press, 2002.

ANEXOS

ANEXO A: Partitura de “Feet o’ Jesus”

11/28/1941(?)

Feet o’ Jesus

Langston Hughes

(In the style of a spiritual)

Florence B. Price

Moderato *mf*

Voice

At de feet o’ Je - sus, at de feet o’

mf

6 *mp* *mf*

Je - sus, at de feet o’ Je - sus, Sor-row like a sea. Lord - y

mp *mf*

11

let yo’ mer-cy come a - drift-in’ down on me, Drift-in down on

2

Feet o' Jesus

16 *mp* *f*
me, drift - in down on me, Oh Lord - y let yo' mer - cy

16 *mp* *f*

21 *mf* *poco rit. a tempo*
come a - drift - in' down, come a - drift - in down on me.

21 *mf*

26 *mp*
26 *mp* (*mf*)

Feet o' Jesus

3

31 *mf*
At de feet o'

36 *mp*
Je - sus, at de feet o' Je - sus, at de feet o' Je - sus,

41 *p* *poco rit.* *a tempo* *mf*
At yo feet I stand. O ma lit - tle Je - sus please reach out Yo'

The musical score is for the hymn 'Feet o' Jesus'. It is written for voice and piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 31 and ends at measure 35. The second system starts at measure 36 and ends at measure 40. The third system starts at measure 41 and ends at measure 45. The piano accompaniment features arpeggiated chords and sustained notes. The vocal line is simple and follows the lyrics. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The tempo marking *poco rit.* (poco ritardando) is used at the beginning of the third system, and *a tempo* (return to tempo) is used at the start of the final phrase.

4

Feet o' Jesus

46 *poco rit.* *mp* *a tempo* *f*

hand, please reach out—Yo' hand, please reach out— Yo' hand. O ma

46 *mp* *f*

51 *f* *rit.*

lit - tle Je - sus please reach out— Yo'— hand, please reach out—

51 *rit.* *f*

56 *ff*

Yo'— hand. —

56 *ff*

ANEXO B: Partitura de "My Soul's Been Anchored in the Lord"

82

My Soul's Been Anchored in the Lord

Spiritual Arranged by
 Florence B. Price
 Vivian Taylor, editor

Andantino

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in G major, 4/4 time, marked Andantino. The tempo is indicated as Andantino. The score consists of two systems of vocal melody with piano accompaniment. The lyrics are: "In de Lord, in de Lord, My soul's been an - chored in de Lord. In de Lord, in de Lord, My". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and forte (f). The score is arranged by Florence B. Price, with Vivian Taylor as the editor.

soul's been an - chored in de Lord.

legato

mf

This system contains the first two staves of music. The vocal line (treble clef) begins with a melody for the lyrics "soul's been an - chored in de Lord." The piano accompaniment (grand staff) features a flowing, legato melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A piano dynamic marking of *mf* is present.

mf

Be - fo' I'd stay in

f

1/2 Ped.

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics "Be - fo' I'd stay in". The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines, and a bass line. A piano dynamic marking of *f* is present. A half-pedal marking (*1/2 Ped.*) is indicated at the end of the system.

hell one day, — My soul's been an - chored in de Lord; I'd

1/2 Pl

Pl *Pl* *Pl* *Pl*

This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics "hell one day, — My soul's been an - chored in de Lord; I'd". The piano accompaniment features a right hand with chords and a bass line. A half-pedal marking (*1/2 Pl*) is indicated at the beginning, followed by four individual *Pl* (pedal) markings for the right hand.

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "sing an' pray my - self a - way, * My soul's been an - chored in de". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The left hand has a series of chords marked with a bracket and the letter 'P'.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Lord; O Lord, My soul's been an - chored in de Lord; O lord, - My". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "soul's been an - chored in de Lord. I'm goin' to pray an'". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim. rit.* (diminuendo, ritardando) and *p* (piano).

nev - er stop,— My soul's been an - chored in de Lord; Un -

The first system of the musical score features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a half note, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

til I've reached the moun - tain top,— My soul's been an - chored in de

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line has a more complex rhythm with eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Lord; O Lord,— My soul's been an - chored in de Lord; O Lord,— My

The third system concludes the musical score. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The vocal line features a half note and a quarter note, while the piano accompaniment ends with a sustained chord.

dim.
rit.

a tempo

soul's been an - chored in de Lord.

[rit.]

8va

mp

a tempo

P

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase in D major, marked 'dim. rit.', and then rests before a 'a tempo' section. The piano accompaniment (grand staff) features a slow, sustained chord in the left hand marked '[rit.]', and a more active right hand with a melodic line. A '8va' marking indicates an octave shift in the right hand. Dynamics include 'mp' and 'P'.

rit.

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues with a melodic phrase marked 'rit.'. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and moving lines in both hands.

f poco meno mosso

In de Lord, in de Lord, — My

meno mosso

P

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line begins with a melodic phrase marked '*f* poco meno mosso', followed by the lyrics 'In de Lord, in de Lord, — My'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand, marked 'meno mosso'. Dynamics include '*f*' and 'P'.

cres - - - - - *cen* - - - - - *do* ***ff***

soul's been an - chored in de Lord. In de Lord, in de

8va - - - - -

cres - - - - - *cen* - - - - - *do* ***ff***

P P P P

Lord, My soul's been an - - chored in de

P P P R

poco rit. marcato ***ff*** *meno mosso marcato* *slow!*

Lord; God knows my soul's been an - chored in de Lord!

poco rit. *meno mosso*

ff *marcato*

mp *molto cresc.*

P P P P P P P P

ANEXO C: Partitura de "Resignation"

Resignation

91

Florence B. Price

Allegretto

Florence B. Price

Allegretto

My life is a path-way of

sor - row. I've strug-gled and toiled in the sun. With

hope that the dawn of to - mor - row would break on a work that is done. My

cresc. *mf* *mp*

92

13

Mas-ter has point-ed the way. He taught me in pray-er to say:— "Lord

mp

This system contains measures 13 through 16. The vocal line (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (grand staff) includes chords and moving lines in both hands. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is present in the piano part at measure 13.

17

give us this day and our dai-ly bread." I hun-ger; yet I shall be

p *mf*

This system contains measures 17 through 19. The vocal line continues the melody. The piano part features a piano (*p*) dynamic in measure 17 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 19. A fermata is placed over the piano part in measure 19.

20

fed.——

f

This system contains measures 20 through 22. The vocal line has a fermata over the word "fed." in measure 20. The piano part features a forte (*f*) dynamic marking in measure 20 and continues with a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

23

93

mf

My feet they are wound-ed and

mf

26

mp poco meno mosso

drag - ging. My bod-y is tor-tured with pain. My heart it is shat-tered and

poco meno mosso

mp

30

a tempo

poco rit. *dim.* *p* *mf*

flag - ging. What mat-ter, if Heav-en I gain. Of hap-pi-ness once I have tast-ed But

poco rit. *a tempo*

dim. *p* *mf*

94

35

on-ly an in-stant it paused. Tho brief was the hour that I wast-ed, For-

39

ev-er the woe that it caused. I'm tired and want to go home. My moth-er and sis-ter are

44

there. They're wait-ing for me to come Where

47 *rit.* *f* 95

man - sions are bright and fair.

rit. (*f*)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 47-50) shows the voice part with the lyrics 'man - sions are bright and fair.' and the piano part. The piano part has a 'rit.' marking and a 'f' dynamic. The second system (measures 51-54) continues the piano part with a 'rit.' marking and a 'f' dynamic. The score ends at measure 95.

ANEXO D: Partitura de "Because"

8

impasto breath

Because

Paul Laurence Dunbar

Florence B. Price

Tempo moderato

Be - cause I had loved so deep - ly, Be - cause I had loved so

Tempo moderato

mf

5 long, God in His great com - pas - sion gave me the gift of

mp

8va

9 *p* 9 *mf* 10 2 9 11 2 9 12 13

song. Be - cause, be - cause, be - cause I had loved so long

p *mf*

open [u] *think up!*

14 9 15 16 17 18 2 9 9

chest

God in his great com pas-sion gave me the gift of song. Be - cause, be -

mp *p* *mf*

19 2 9 20 21 22 23 High

cause, be - cause I had loved so vain-ly And sung with such fal - ter-ing trill,

mf *mf*

24 *mp* *cres.* *cen* 9 *do* *poco* High [i]

25 26 27 3 28 29

The Mas - ter, in in-fi-nite mer-cy,

10 30 *a* *poco* 31 *f* *b* 32 9

Of - fers the boon of

33 34 35 36

death.

pp

ANEXO E: Partitura de "Hold Fast To Dreams"

1

Hold Fast to Dreams

Langston Hughes

Florence B. Price

Tempo moderato

3 *mf*

Hold _____ fast to dreams _____

5

_____ For if dreams die _____

From *The Collected Poems of Langston Hughes* published by Alfred A. Knopf/Vintage.
 Copyright © 1994 by The Estate of Langston Hughes.
 Reprinted by permission of Harold Ober Associates Incorporated. All rights reserved.

2

7

For if dreams die

9

For if dreams die Life is a

rit. *a tempo* *mf*

12

brok - en wing - ed bird that can - not fly

cresc. *accel.* *f* *poco rit.* *a tempo* 3

15 3

Hold

fast to dreams

For when dreams

go

17

18

19

4

20

for when dreams

21

go

22

cresc. *f* *mp*

Life is a bar-ren field, life is a bar-ren field Fro-zen,

25 *molto rit.* *f* *ff* 5

fro - zen with snow.

molto rit. *f* *ff*

27

pp *pp*

The musical score consists of three measures. Measure 25 begins with a vocal line in treble clef, starting with a whole rest, followed by a half note 'f' and a half note 'ff', all under a long slur. The piano accompaniment, in bass clef, starts with a half note 'f' and a half note 'ff', also under a long slur. Measure 26 continues the vocal line with a half note 'f' and a half note 'ff' under a slur. The piano accompaniment continues with a half note 'f' and a half note 'ff' under a slur. Measure 27 shows the vocal line with a half rest and a half note 'pp' under a slur. The piano accompaniment continues with a half note 'pp' and a half note 'pp' under a slur. The score is marked 'molto rit.' and includes dynamic markings 'f', 'ff', and 'pp'. The page number '5' is in the top right corner.

ANEXO F: Partitura de "Sympathy"

17

Sympathy

(To Florence)
My Daughter

Paul Laurence Dunbar

Florence Price

Andantino *mp* *poco rit*

I know what the caged bird feels, a-las! When the

mp *p* *poco rit*

5 sun is bright on the up - land slopes; When the wind stirs soft through the

mp *p*

8 *mp* *rit* *mf* *a tempo*

spring - ing grass And the riv - er flows like a stream of glass; When the first bird sings and the

cresc *mp* *rit* *mf*

18

12 *dim* *rit* *mf*

first bud opes And the faint per-fume from the chal-ice steals I

16

a tempo

dim

know _____ what the caged bird feels. _____

mf *dim*

21

mf

mf

I know _____ why the caged bird beats his wing till the

23 19

blood _____ is red on the cru-el bars For he must fly__ back to his perch and

26 *piu mosso* *cresc*

cling When he fain__ would be on the bough a- swing;

28 *f* *mp*

And the pain still throbs in the old,___ old scars

20

31 *cresc.....mf* *mp*

and they pulse a- gain_ with a keen - er sting_ I_ know why he beats his

cresc.....mf *mp*

34 *poco rit* **a tempo**

wing I_ know why the caged bird sings, ah me, When his wing is bruised and his

poco rit

38 *poco rit* **a tempo** *mf*

bos - om sore When he beats his bars and he would be free, It is not a car-ol of

poco rit *mf*

42 *mp* *cresc.....*

joy or glee But a pray'r that he sends from his heart's deep core But a plea that

mp *cresc.....*

46 *f*

up - ward to Heav - en he flings I know _____

f

48 *meno mosso* *a tempo*

— why the caged bird sings _____

a tempo *8va* *3* *3* *3* *3* *mp*