

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**MILENA FIORAVANTE PADILHA**

**REFLEXÕES SOBRE AS VIVÊNCIAS DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NO  
BRASIL**

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**MILENA FIORAVANTE PADILHA**

**REFLEXÕES SOBRE AS VIVÊNCIAS DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NO  
BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Música pela Universidade de Caxias do Sul, no período letivo de 2020/04.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patrícia Pereira Porto.

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**MILENA FIORAVANTE PADILHA**

**REFLEXÕES SOBRE AS VIVÊNCIAS DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NO  
BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Licenciada em Música pela Universidade de  
Caxias do Sul, no período letivo de 2020/04.

**Aprovada em 15/12/2020.**

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Pereira Porto  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Prof. Me. Windsor Rodo Osinaga Junior  
Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Caroline dos Santos Peres  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelas respostas que guiaram minhas decisões.

Aos meus pais Ester e Deliomar por todo amor, apoio, carinho e investimento.

Aos meus irmãos Maico e Marcelo pelo incentivo e exemplo nos estudos.

À minha amiga Sarah por me ouvir, auxiliar e contribuir desde cedo nas pesquisas feministas.

Aos meus amigos e colegas Matheus, Dani, Bruna, Roberta, Fop e Duda por sempre me ouvirem e deixarem meus dias mais leves e alegres.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Música da UCS que contribuíram para minha evolução como pessoa e profissional, principalmente à minha orientadora Patrícia Porto, por me ajudar, incentivar e compreender quando nem eu própria conseguia.

Às cantoras inspiradoras que acreditaram e colaboraram para que este trabalho fosse possível.

A gratidão em mim é imensa. Muito obrigada.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo abordar as experiências de cantoras líricas brasileiras negras, identificando de que forma o racismo estrutural afetou suas oportunidades no mercado de trabalho. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o feminismo negro, as relações de raça e gênero na performance musical, e a participação de cantoras líricas negras na história no Brasil, visando contextualizar a discussão. Também foram realizadas entrevistas semiestruturadas através do *Google Meet* e *WhatsApp* com quatro cantoras brasileiras negras atuantes no cenário do canto lírico. As experiências compartilhadas pelas cantoras durante as entrevistas foram analisadas sob uma abordagem qualitativa, mantendo a identidade das participantes em sigilo. Os resultados indicam que o racismo estrutural já afetou oportunidades no mercado de trabalho para algumas cantoras. Conclui-se que é necessário observar as lutas de pessoas negras na música erudita no Brasil, buscando o aumento da participação destas e trazendo a representatividade negra a qualquer espaço, observando as conquistas do passado, atuais, e objetivando conquistas futuras.

**Palavras-chave:** Feminismo Negro. Cantoras Líricas Negras. Mulheres Negras. Música Erudita no Brasil.

## **ABSTRACT**

The present research aims to approach the Brazilian black women lyrical singers experiences, identifying how the structural racism affects the job opportunities. A bibliographic research was made, about the black feminism, race and gender relations in musical performance, and the participation of black women lyrical singers in history in Brazil, with the intention to contextualize the discussion. Also were made semi-structured interviews through the Google Meet and WhatsApp apps with four black Brazilian lyrical singers who act in the classical music scenery. The experiences that the singers shared were analyzed under a qualitative approach, keeping the identity of the participants confidential. The results indicate that the structural racism has already affected the job opportunities for some singers. Finally it is concluded that it is necessary to observe the struggles of black people in classical music in Brazil, looking for increased participation of these people and bringing black representativeness to any space, observing the past, present and future achievements.

**Keywords:** Black Feminism. Black Lyrical Singers. Black Women. Classical Music in Brazil.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lista de atores <i>L'Oro non Compra Amore</i>	18
Figura 2 - A redenção de Cam	19
Figura 3 - Camilla Maria da Conceição	22
Figura 4 - Recital de Maria d'Apparecida	25
Figura 5 - Capa do álbum "Maria d'Apparecida et Baden Powell"	26

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2 PARA SE PENSAR A VOZ NEGRA NA MÚSICA ERUDITA</b>	<b>10</b>
2.1 FEMINISMO NEGRO	10
2.2 GÊNERO E RAÇA NA PERFORMANCE MUSICAL	13
2.3 PRESENÇA DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NA HISTÓRIA NO BRASIL	16
<b>3 METODOLOGIA</b>	<b>29</b>
<b>4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS</b>	<b>32</b>
4.1 ESTUDOS E INÍCIO DE CARREIRA	32
4.2 RACISMO ESTRUTURAL NO MERCADO DE TRABALHO	35
4.2.1 O racismo estrutural no Brasil	35
4.2.2 “Você não tem cara de cantora lírica”	36
4.2.3 “Ela é brasileira”	41
4.2.4 Estereótipos	42
4.3 AÇÕES PARA O PRESENTE E FUTURO	45
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>48</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>50</b>
<b>APÊNDICE A - CARTA DE APRESENTAÇÃO</b>	<b>54</b>
<b>APÊNDICE B - ROTEIRO DA ENTREVISTA</b>	<b>55</b>
<b>APÊNDICE C - TERMO DE CONFIDENCIALIDADE</b>	<b>56</b>
<b>APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO</b>	<b>57</b>
<b>APÊNDICE E - FIUV</b>	<b>58</b>
<b>ANEXO A - A VOZ - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (FRAGMENTO)</b>	<b>59</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como motivação a identificação do número reduzido de mulheres negras que atuam no mercado do canto lírico no Brasil e o questionamento sobre quais seriam os motivos para tal. A partir de um projeto de pesquisa realizado no primeiro semestre de 2020, com foco nas cantoras negras do estado do Rio Grande do Sul, surgiu a necessidade de saber mais sobre as vozes de resistência das mulheres negras pelo país. Sendo assim, decidiu-se ampliar a pesquisa para o Brasil, realizando entrevistas semiestruturadas com quatro cantoras, a fim de conhecer suas vivências no mercado de trabalho do canto lírico brasileiro.

Este trabalho tem como objetivo abordar experiências de cantoras líricas brasileiras negras, identificando de que forma o racismo estrutural afetou oportunidades no mercado de trabalho na música erudita no Brasil. Destaca-se o reconhecimento das cantoras que contribuíram com uma maior representatividade das mulheres negras na música erudita, visando demonstrar que uma mulher negra pode ser sua própria agente do fazer musical.

A revisão bibliográfica deste trabalho está dividida em três partes. A primeira parte aborda o 'Feminismo Negro', momento em que são revisitados trabalhos de autores que destacam a formação do feminismo negro a partir da ramificação dos movimentos feministas e negro, observando a situação do Brasil nesse espaço e analisando as ideias de Lélia Gonzalez, que traz o conceito de amefricanidade. Ainda na mesma seção se discute o conceito de interseccionalidade cunhado por Kimberlé Crenshaw. A segunda parte, intitulada 'Gênero e Raça na Performance Musical', traz discussões sobre a hierarquia e o poder dos homens na história da música, as relações patriarcais na performance musical e a questão do elitismo na música erudita. Por fim, na seção sobre a 'Presença das Cantoras Líricas Negras na História no Brasil', são abordados aspectos históricos para se pensar a presença de pessoas negras na música erudita desde a história do Brasil Colônia. Neste momento também é discutido o conceito do branqueamento na sociedade brasileira e a representação da mulher negra nas artes deste país. A história de três cantoras

líricas negras é observada: Joaquina Lapinha, Camilla Maria da Conceição e Maria d'Apparecida.

Partindo de uma abordagem qualitativa, este trabalho apoia-se na observação de cada sujeito em suas peculiaridades e respeitando sua privacidade. Após a pesquisa bibliográfica, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com quatro cantoras previamente contatadas pelas redes sociais, através dos recursos da plataforma *Google Meet* e do aplicativo *WhatsApp*. Por questões éticas, optou-se por não revelar o nome das cantoras, sendo assim, preferiu-se a utilização de pseudônimos. Após as entrevistas, procedeu-se com a análise das respostas e a discussão dos resultados, sendo que esta foi dividida em eixos temáticos como: o início dos estudos e contato das cantoras com a música; o racismo estrutural presente no Brasil sob o olhar das cantoras; a idealização sobre a estética feminina; a estereotipização dos papéis para mulheres negras; e o aumento da participação de músicos negros no meio erudito.

Neste trabalho são destacadas as vozes de resistência das gerações anteriores, que abriram caminhos para tantos artistas negros, possibilitando um olhar de esperança para o futuro.

## 2 PARA SE PENSAR A VOZ NEGRA NA MÚSICA ERUDITA

### 2.1 FEMINISMO NEGRO

A partir do final do século XIX se inicia a primeira manifestação feminista. Naquele momento, mulheres buscaram sua liberdade, instigadas por ideias acionadas a partir da Revolução Francesa. Podemos exemplificar o pensamento do início do feminismo com as sufragistas, que lutaram pelos seus direitos sociais, políticos, e trabalhistas, conquistando o direito ao voto e abrindo o caminho para mudanças sociais impactantes. A segunda fase, que ocorre no período que vai de 1960 até 1980, reflete as significações em torno do que é ser uma mulher. Questões de gênero são abordadas com maior ênfase social, trazendo nomes como Simone de Beauvoir e Betty Friedan em destaque, além de abrir caminho para vertentes como o feminismo radical<sup>1</sup> e o feminismo marxista<sup>2</sup>. A terceira fase surge por volta de 1990, e considera as questões diversas de mulheres ao redor do mundo. A pluralidade de realidades femininas é observada com maior ênfase.

O feminismo negro é um movimento social que surge através da junção dos movimentos feminista e negro. Sem esquecer das lutas pela liberdade de mulheres negras durante toda a história, é por volta de 1970 que o movimento retorna fortemente. De acordo com Cristiano Rodrigues:

A suposta igualdade preconizada dentro dos movimentos Negro e Feminista levou as mulheres negras a lutarem por suas especificidades, gerando conflitos e rupturas nas formas incipientes em que tais movimentos se apresentavam nas décadas de 70 e 80. (RODRIGUES, 2013, p. 2).

Dentre as motivações da referida junção, está o fato de que muitas vezes as mulheres negras se encontravam em uma bifurcação, tendo que escolher entre os dois movimentos, conforme destaca Angela Davis:

O feminismo negro emergiu como um esforço teórico e prático de demonstrar que raça, gênero e classe são inseparáveis nos contextos sociais em que vivemos. Na época do seu surgimento, com frequência

---

<sup>1</sup> Feminismo Radical acredita que a raiz das opressões sofridas pelas mulheres está nos papéis atribuídos aos gêneros, buscando pela quebra de estereótipos femininos e masculinos. (REIF, 2019).

<sup>2</sup> Feminismo Marxista ou Socialista identifica como o capitalismo e a propriedade privada age de forma opressora sob as mulheres, lutando por uma emancipação no mercado de trabalho e também na família, buscando uma divisão mais justa do trabalho doméstico e reprodutivo. (REIF, 2019).

pedia-se às mulheres negras que escolhessem o que era mais importante, o movimento negro ou o movimento das mulheres. A resposta era que a questão estava errada. O mais adequado seria como compreender as intersecções e as interconexões entre os dois movimentos. (DAVIS, 2018, p. 21).

A mulher negra se encontrava em uma posição de *outsider* interna, inclusive na academia, conforme Patricia Hill Collins comenta:

As realidades das mulheres negras são negadas por todos os pressupostos nos quais se baseia o pertencimento pleno a um grupo: a branquitude como condição para integrar o pensamento feminista, a masculinidade como condição para integrar o pensamento social e político negro, e a combinação de ambas para fazer parte do setor dominante da academia. Impedidas de ocupar uma posição plenamente interna em qualquer uma dessas áreas de pesquisa, as mulheres negras permaneceram em uma situação de *outsiders* internas, como indivíduos cuja marginalidade proporcionou um ângulo de visão específico sobre essas entidades intelectuais e políticas. (COLLINS, 2019, p. 14).

A ativista brasileira Lélia Gonzalez destacou em seus trabalhos o pensamento feminista afro-latino-americano, questionando o colonialismo e expondo lutas de mulheres amefricanas<sup>3</sup> e ameríndias. A autora escreveu em 1988:

É importante insistir que no quadro das profundas desigualdades raciais existentes no continente, se inscreve, e muito bem articulada, a desigualdade sexual. Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não-brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica - racial e sexual - faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. (GONZALEZ, 1988, p. 17).

Alguns aspectos relacionados às questões raciais no Brasil, como a ideologia do branqueamento, serão discutidas mais adiante, no terceiro capítulo deste trabalho (2.3 Presença das Cantoras Líricas Negras na História no Brasil). Lélia define duas formas onde o racismo mantém suas estruturas de exploração e opressão: o racismo aberto, e o racismo disfarçado. No Brasil, a “crença historicamente construída sobre a miscigenação criou o mito da inexistência do

---

<sup>3</sup> Amefricanas: referente à amefricanidade: termo criado por Lélia Gonzalez, por volta de 1980, para definir semelhanças nas experiências de mulheres e homens negros na diáspora africana e mulheres e homens indígenas contra a dominação colonial nas terras da América; considerando racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos. (CARDOSO, 2014).

racismo” (CARDOSO, 2014, p. 969), levando ao disfarce dessa opressão. Cláudia Cardoso, citando Lélia Gonzalez<sup>4</sup>, ainda comenta que:

No racismo latino-americano, a alienação é alimentada através da ideologia do branqueamento, cuja eficácia está nos efeitos que produz: ‘o desejo de embranquecer (de ‘limpar o sangue’, como se diz no Brasil) é internalizado, como a simultânea negação da própria raça, da própria cultura.’ (GONZALEZ, 1988 apud CARDOSO, 2014, p. 969).

A partir das considerações acima, é possível observar que as discussões sobre as desigualdades de gênero e raciais começaram a se integrar no sentido de fortalecer os movimentos. Assim, a interseccionalidade surge para nomear as particularidades vividas por cada mulher. Segundo a autora do termo, Kimberlé Crenshaw:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

O conceito então começou a ser utilizado e discutido amplamente. No Brasil, autoras negras como Djamila Ribeiro destacam a interseccionalidade:

Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável. (RIBEIRO, 2016, p. 101).

Considerando as diferentes experiências e lutas de cada mulher, a interseccionalidade revela uma forma de trazer à tona discussões das mais variadas para o movimento feminista. Não podemos delimitar o feminismo a apenas uma voz hegemônica, a visibilidade dos plurais permite um lugar de fala para as chamadas minorias, dando oportunidades a pessoas menos favorecidas neste mundo de privilégios.

---

<sup>4</sup> GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan/jun. 1988, p. 69-82.

## 2.2 GÊNERO E RAÇA NA PERFORMANCE MUSICAL

Questões de gênero e raça na música permeiam diversas vivências. Estudos sobre diferentes práticas musicais permitem que se tenha um olhar focalizado em cada atuação do músico, seja como instrumentista, compositor, intérprete, educador, dentre outras ações. Pesquisas sobre a participação de mulheres no universo musical têm sido atualmente focadas em um olhar de reflexão social, buscando discutir questões como liberdade, feminismo e salientando a representação feminina histórica através da música. A análise dessa representação deve ser descortinada para que possamos estudar atentamente práticas musicais femininas. Como reforça Susan McClary “a história das mulheres [e das questões de gênero] na música é digna de ser estudada” (MCCLARY<sup>5</sup>, 1993 apud DELAZZERI, 2018, p. 40).

Considerando a visão que se tem sobre as mulheres e situando o gênero como uma construção social, a autora Judith Butler define gênero como “o meio discursivo/cultural pela qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura”. (BUTLER, 2003, p. 25). O gênero não é a interpretação cultural do sexo, mas uma estruturação coletiva.

Ao observarmos a forma como a história da música ocidental nos é narrada, podemos identificar uma tendência em estabelecer hierarquias relacionadas ao papel do *performer* ao compositor, sendo que aquele tende sempre a ser identificado com uma posição inferior a este. Neste sentido, também o fato que essas narrativas, quando se referem à participação das mulheres na música, a fazem considerando-as como intérpretes, e pouco como compositoras, reflete essa hierarquia relacionada aos papéis de gênero na música. Catarina Domenici comenta a respeito da correlação entre a objetificação da mulher no casamento refletida na forma de obediência do *performer* ao autor da obra musical (DOMENICI, 2013). A autora, citando Richard Leppert<sup>6</sup>, comenta sobre as permissões domésticas concedidas historicamente para mulheres:

---

<sup>5</sup> MCCLARY, Susan. Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. **Feminist Studies**, v. 19, n. 2, 1993, p. 399-423.

<sup>6</sup> LEPPERT, Richard. **The sight of sound: music, representation, and the history of the body**. California: University of California Press. 1993.

A modelagem dos papéis de compositor e *performer* em seu entrelaçamento com o gênero ganha contornos mais nítidos na ameaça que o conhecimento e o corpo representam para a autoridade patriarcal. De acordo com Leppert, os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico despretensioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com o seu marido aos olhos dos outros. (LEPPERT, 1993 apud DOMENICI, 2013, p. 93).

Da mesma forma, há diferenças na relação do público para com o *performer* conforme preconceitos de gênero, refletindo concepções sociais a respeito do corpo feminino e masculino. Catarina Domenici comenta que:

A demonstração pública da corporeidade é permitida apenas aos *performers* do sexo masculino. Quando se trata de *performers* do sexo feminino, a desinibição do corpo na *performance* é frequentemente percebida como uma ameaça à autoridade do compositor (autoridade patriarcal) e, portanto, tabu. (DOMENICI, 2013, p. 103).

Há muito mais documentos e informações históricas a respeito de homens do que de mulheres na música, o que denota que a participação feminina foi reprimida pelo modelo patriarcal. A autora Simone Rêcova comenta:

O silêncio sobre as mulheres instrumentistas e as representações negativas e essencializadas de sua atuação em diferentes tempos e espaços acaba perpetuando as hierarquias e desigualdades de gênero no presente, ao atribuir às mulheres um papel menos importante, inferior e secundário aos homens no cenário musical. (RECÔVA, 2019, p. 7).

Podemos observar casos de compositoras como Fanny Mendelssohn, Clara Schumann e Alma Mahler, que tiveram suas obras assinadas por homens membros de suas famílias, tendo seus trabalhos invisibilizados pelas normas sociais de suas épocas. (ROSA; CÂMARA, 2019).

Na música erudita, a intensa relação entre performance e sociedade foi utilizada muitas vezes como um meio de dominação, conforme analisa Domenici ao citar a “utilização da música ‘erudita’ como afirmação do poder sócio-político, através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes” (DOMENICI, 2013, p. 90). As práticas de música erudita refletiram a intervenção elitista na cultura, que definiu um modelo

do que pode ou não ser considerado aceito para diferentes pessoas e culturas, conforme as permissões que lhes foram concedidas, como observa Patrícia Porto:

É possível estabelecer que as determinações do Estado sobre os espaços sociais, econômicos e culturais que são permitidos às classes, aos gêneros e às raças interferem diretamente na performance musical. Essa interferência pode ser observada na construção de simbolismos, na recepção e aceitação social do corpo feminino em sua relação com o instrumento, assim como pode ser percebida nas convenções sociais e econômicas relacionadas aos estilos musicais. A música erudita pode ser considerada elitista. As relações culturais e sociais com a música erudita, por parte dos negros e, principalmente, das mulheres negras, não são as mesmas que a dos brancos. (PORTO, 2019, p. 19).

A mulher negra, enquanto intérprete de repertório erudito, representa uma quebra na predeterminação dos espaços em diferentes gêneros musicais, onde podemos encontrar “estereótipos de que negros são bons intérpretes e compositores apenas da música popular”. (PORTO, 2019, p. 21). A estereotipização conforme gênero e raça mantém discursos de discriminação e afeta as posições sociais que foram definidas historicamente. A resistência que muitas artistas negras manifestam ao sistema opressor é destacada e comentada por Juliana Miranda:

A resistência histórica da mulher negra se deu na música bem como em diversos aspectos de sua vida, fazer protesto é, deste modo, uma prática constante em suas produções artísticas, pois somente o fato de haver tal ousadia em permanecer em um cenário totalmente hostil a sua presença já se constitui em uma postura protestante. (MIRANDA, 2017, p. 101).

As relações sociais manifestam-se nas performances musicais e refletem as desigualdades de gênero e raça construídas sob o alicerce de dominação masculina. Os espaços concedidos às mulheres negras nesse cenário são limitados a partir da visão de domínio imposta pela elite. Esse cenário nos leva a observar a relação que há quando a música deixa de ser somente música, um “produto”, e passa a significar lutas, histórias de uma sociedade, significação de um povo; nessa visão, segundo Tiago Pinto, “a música atua como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.” (PINTO, 2001, p. 227-228). A performance musical permeia vários caminhos, sendo que para Víctor Turner e Richard Schechner “performances são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual,



sociológicas e políticas.” (TURNER; SCHECHNER<sup>7</sup>, 1982 apud PINTO, 2001, p. 228), percorrendo experiências individuais e em grupo.

### 2.3 PRESENÇA DAS CANTORAS LÍRICAS NEGRAS NA HISTÓRIA NO BRASIL

No Brasil, observamos uma grande influência da herança africana na música popular, assim como há um número expressivo de participantes negros nos mais diversos espaços culturais. Por mais que a história da música no Brasil nos aponte uma grande participação de negros no meio erudito, os nomes desses atores são ainda muito desconhecidos. O autor Sérgio Bittencourt-Sampaio observa que:

Os negros atuaram na música no Brasil de maneira constante e com indiscutível relevância, desde os tempos coloniais tanto no domínio popular quanto no religioso. Sempre estiveram presentes nas danças associadas a festejos nas senzalas sob a forma de batuque, o qual, posteriormente, deu origem ao samba e a outras formas musicais. Destacaram-se, no setor erudito, na composição e na interpretação de missas e outras obras sacras, dramas, entremezes e conjuntos diversos, proporcionando execuções em solenidades, teatros, fazendas e igrejas. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 23).

No caso das mulheres negras na performance musical erudita, o espaço que lhes é reservado é relativamente restrito e ainda muito recente. Analisando o período em que nomes internacionais de cantoras líricas negras vieram a ser conhecidos a nível mundial, somos transportados somente para depois da segunda metade do século passado, com a notoriedade de nomes como Grace Bumbry, Kathleen Battle e Jessye Norman nos Estados Unidos. Da mesma forma, algumas obras abriram espaço para personagens negros e contaram com cenários para além das terras europeias, como por exemplo, a ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin. O bloqueio aos artistas negros a certos espaços remonta às permissões observadas desde a escravidão, como comenta Bittencourt-Sampaio:

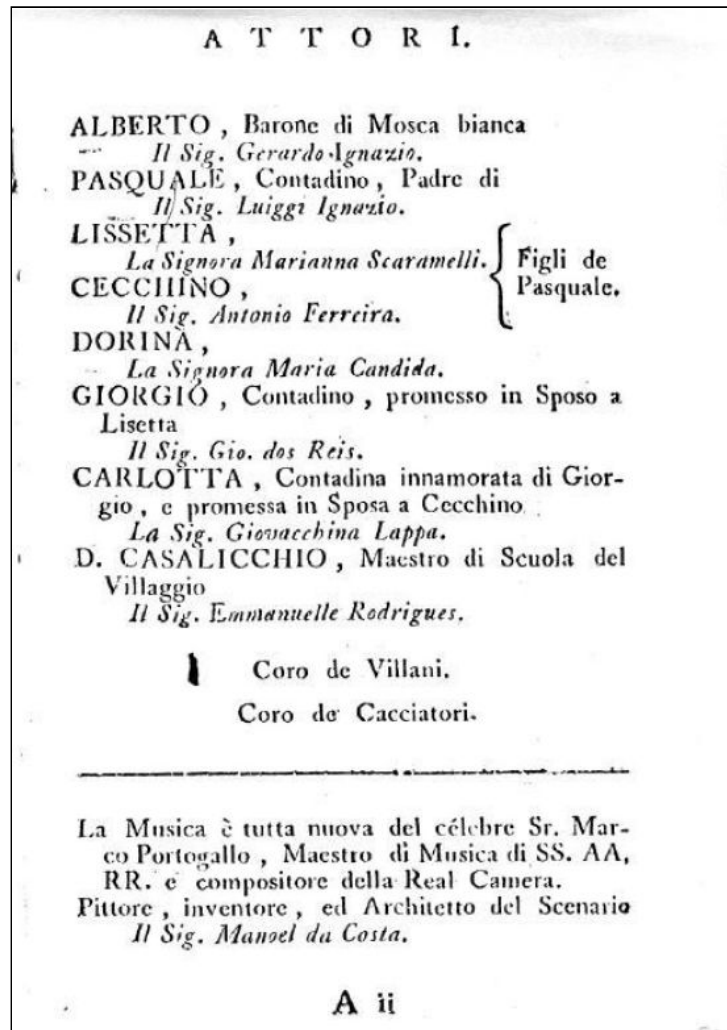
Antes da década de 1950, a inclusão de negros na música erudita constituía verdadeiro tabu, preservado pelos libretistas, compositores e empresários, uma vez que o mundo ainda mantinha a ideologia preconceituosa, resquício do regime escravocrata nos séculos precedentes. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 9).

---

<sup>7</sup> SCHECHNER, Richard. **From Ritual to Theatre**. Nova Iorque, Performing Arts. 1982.

No Brasil, a posição de pessoas negras como intérpretes em óperas nos séculos passados, causou grande estranhamento por parte do público. Um episódio que exemplifica a constante tentativa dos autores para poder esquivar as obras o máximo possível de personagens negros, foi a ocorrência de mudança da ópera *Lo schiavo* (O Escravo), de Carlos Gomes, estreada em 1889, tendo a história original completamente mudada: ao invés de um protagonista africano durante o século XIX, a história se passa no século XVI com um protagonista indígena (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010). Há ainda casos documentados de embranquecimento de cantores, através da mudança de nomes, como pode ser visto no episódio narrado abaixo, envolvendo os cantores Joaquina Maria da Conceição Lapa e João dos Reis Pereira:

Nas antigas récitas solenes, em nosso país, houve um registro curioso: a ocorrência dos nomes dos intérpretes sob forma italianizada. A situação ficou bastante evidente na encenação da ópera *L'Oro non Compra Amore* de Marcos Portugal (1811), quando os brasileiros mulatos Joaquina Maria da Conceição Lapa e João dos Reis Pereira foram apresentados como *Giovacchina Lappa* e *Giovanni dos Reis*. [vide Figura 1] (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 12).

Figura 1 - Lista de atores *L'Oro non Compra Amore*

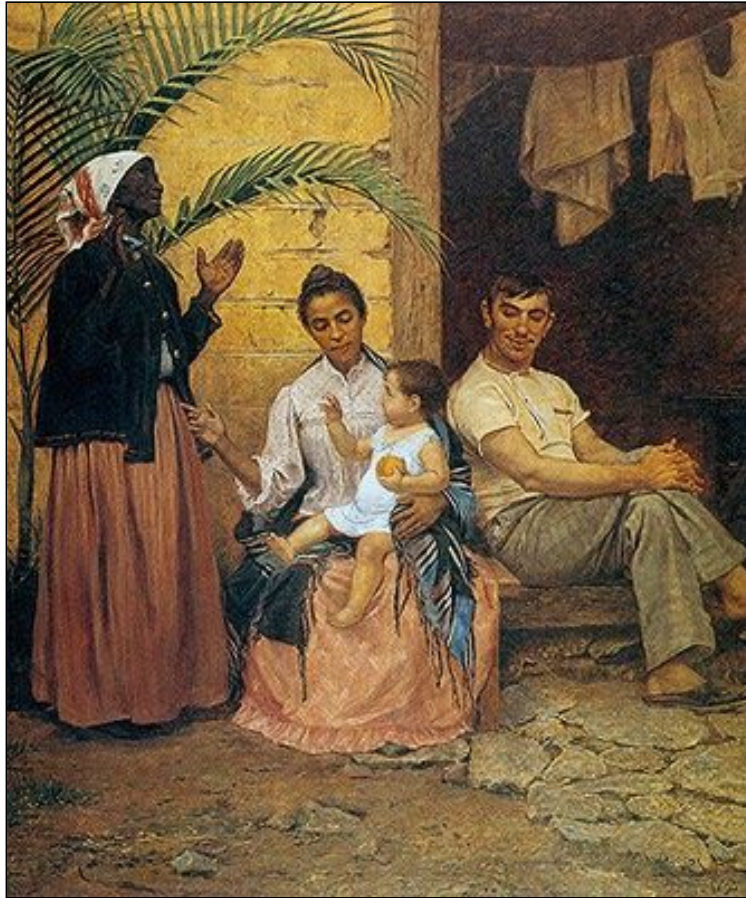
Fonte: Alexandra Leeuwen (2009, p. 117)<sup>8</sup>.

O branqueamento é uma das ideologias que fortaleceu o racismo estrutural no Brasil. Os adeptos do branqueamento defendiam que “o Brasil devia adotar o ideal racial europeu, encorajar o branqueamento do país, o que o faria avançar rumo à civilização do século XX.” (MANGUEL, 2001, p. 230). Essas ideias muitas vezes foram transpostas para meios artísticos no final do século XIX e começo do XX, como vemos na famosa pintura *A redenção de Cam*, pintada em 1895 por Modesto Brocos, disponível abaixo na Figura 2. Os defensores dessa ideia pregavam que o branqueamento racial seria a única solução para o problema do excesso de negros

<sup>8</sup> LEEUWEN, Alexandra. **A cantora Joaquina Lapinha**: Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. 2009. 278 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

no Brasil. (MANGUEL, 2001). Ações políticas foram realizadas para a vigência do branqueamento racial, divulgando essa prática desagradavelmente problemática.

Figura 2 - A redenção de Cam



Fonte: Modesto Brocos. **A redenção de Cam**. 1895. Óleo sobre tela, 199.00 cm x 166.00 cm<sup>9</sup>

No âmbito artístico uma das práticas mais polêmicas na história foi o *blackface*, uma atividade que consiste na caracterização de pessoas brancas como caricaturas de pessoas negras através de pintura facial em tons escuros, realizando atos cômicos enquanto reforça estereótipos racistas. Tal prática foi muito utilizada no início do século XX em teatros e até no cinema<sup>10</sup>. (GELEDÉS, 2016).

Nas artes brasileiras a representação da mulher negra foi transformada conforme as mudanças da história do país. Nas artes visuais, por muitos anos, as

<sup>9</sup> A Redenção de Cam. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: [A Redenção de Cam](#). Acesso em: 11 out. 2020.

<sup>10</sup> Podemos também destacar o uso do *blackface* em óperas famosas, como em *A Flauta Mágica*, de Mozart, com o personagem Monostatos, por exemplo; ou então com os personagens-título das obras *Otello* e *Aida*, ambas de Verdi.

mulheres negras foram representadas por imagens estereotipadas, em que era encontrado o retrato de uma “mulher como escrava e sua utilidade física e trabalhadora, perpassando o ambiente do labor doméstico, ainda utilitário, em que essas mulheres funcionavam como pano de fundo, até a sexualização do seu corpo.” (PICANCIO, 2019, p. 115). A importância da autorrepresentação das mulheres negras no cenário artístico brasileiro é indiscutível.

Na literatura há muitos títulos que se referem às mulheres negras somente por seus atributos físicos, como observa Gabriela Picancio: “quando representada por escritores, as qualidades apresentadas sempre estão ligadas ao corpo da mulher. Nunca é mencionado o que ela pensa, ou o que deseja.” (PICANCIO, 2019, p. 105). A sexualização da mulher negra também esteve presente na música, conforme ocorreu a estereotipização do “som negróide<sup>11</sup>” da voz feminina relacionada a atributos sexuais, como comenta Juliana Miranda:

[...] A noção reducionista com a qual o timbre vocal da mulher negra estava relacionado, gerava a ideia de uma tonicidade unilateral e depois, ao reconhecer a beleza desse canto, ele se tornou um instrumento de sedução, que aponta para o caráter de fetiche e sexualização da mulher negra. (MIRANDA, 2017, p. 101).

Em um cenário historicamente opressor e racista, eram raros os músicos negros que obtinham grandes oportunidades em suas carreiras. No decorrer do século XVIII ao XX aqui serão destacadas três cantoras brasileiras que alcançaram notoriedade na música de concerto, trazendo à tona suas interessantes histórias e tendo seus nomes documentados. Cantoras negras e ligadas ao sangue de escravos vindos da diáspora africana, elas tiveram que se destacar muito em seus trabalhos para obterem uma posição de sucesso, enfrentando todos os problemas provenientes do olhar da sociedade em relação às mulheres, e traçando suas carreiras nos palcos.

---

<sup>11</sup> Segundo Bittencourt-Sampaio (2010, p. 15): “(...) a característica particular do timbre e da inflexão da fala ou do canto de intérpretes negros, atribuída geralmente a fatores étnicos”. O autor ainda declara: “(...) determinados aspectos são evidentes nas vozes consideradas típicas de cantoras de ascendência africana: firmeza aliada à flexibilidade, meiguice, dengo, tom por vezes velado, além de certo calor especial. Embora tenha sido atribuído a um fator étnico, a condição não deve ser tomada de maneira estrita. Tais características não são exclusivas de negras; podem ser encontradas em cantoras de outras origens. Por seu turno, nem todas as intérpretes negras demonstram os requisitos tão apreciados.” *ibid*, p. 20.

A primeira cantora aqui destacada é Joaquina Maria da Conceição Lapa, conhecida como Joaquina Lapinha: brasileira, mulher, negra, cantora lírica e atriz dramática. As informações a respeito do local de nascimento de Lapinha ainda são incoerentes; segundo alguns relatos, a cantora nasceu em Minas Gerais, porém há dados que mudam o estado de Joaquina para o Rio de Janeiro.

Lapinha foi uma cantora muito prestigiada e alcançou fama internacional, entre os séculos XVIII e XIX, tendo recebido autorização para se apresentar nos palcos em um período em que “no Brasil e em Portugal estava vetada a atuação de mulheres em cena, em parte por ser a profissão de ator considerada uma atividade tipicamente masculina.” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 50). Além do episódio supracitado de mudanças no nome da cantora, relatos revelam como o racismo era presente na carreira de Lapinha, como por exemplo, comentários que indicam como sua aparência era retratada. Segundo documentos do viajante Carl Ruders:

A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e *filha de uma mulata*, por cujo motivo *tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos.* Fora isso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (RUDERS<sup>12</sup>, 2002 apud BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 61-62, grifos do autor).

Na observação de Ruders, podemos notar que o motivo da “inconveniência” de Lapinha é sua cor de pele, que era vista como um defeito, *fora isso*, ela era tida como uma cantora excepcional.

Lapinha, dotada de grande carisma e admirável voz alcançou fama e prestígios em Portugal. No ano de 1805 retornou ao Brasil, já sendo uma reconhecida cantora. Interpretou obras que eram escritas especialmente para ela e se apresentou em aniversários e bodas durante a permanência da Família Real Portuguesa no Rio de Janeiro. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010).

Informações sobre seus estudos de canto, sua extensão vocal e registros de seus últimos anos são ainda um mistério. Também não há ilustrações de seu rosto, porém, podemos encontrar em sua história circunstâncias singulares, como Sampaio observa:

---

<sup>12</sup> RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal**; 1798 - 1802. Trad. de Antônio Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002, v.1, p. 93 - 94.

Em face de todas as apresentações grandiosas, podemos acreditar que Conceição Lapa chegou a auferir quantias razoáveis no exercício da profissão. Desse modo, configura-se uma situação rara no seu tempo: cantora lírica e atriz mulata, no fim do século XVIII e início do XIX, conseguindo renome e situação financeira digna por meio do trabalho artístico. Sob o ponto de vista social, representa um degrau ímpar na ascensão da mulher, ainda mais de etnia africana, em tarefas envolvendo projeção, cultura e prestígio. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 85).

Anos depois da história de Lapinha, encontramos Camilla Maria da Conceição (Figura 3), nascida no Rio de Janeiro em 2 de janeiro de 1873. Possivelmente filha de escravos, Camilla, nascida sob a lei do ventre livre, foi adotada por Julieta de Laet, irmã de Carlos de Laet<sup>13</sup>, tendo acesso a uma boa educação e desenvolvendo seus estudos musicais desde criança. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010).

Figura 3 - Camilla Maria da Conceição



Fonte: Sérgio Bittencourt-Sampaio (2010, p. 88).

---

<sup>13</sup> Carlos de Laet: eminente filólogo, professor e periodista fluminense. (SAMPAIO, 2010).

Camilla ingressou no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), no ano de 1890, tendo cursado canto e alguns anos de piano. Se destacou como uma aluna extremamente dedicada, sendo aprovada com nota máxima e com louvor. Se formou com 22 anos recebendo a medalha de ouro da instituição. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010). Camilla era soprano e “se destacou especialmente pela beleza do timbre e pela notável qualidade de interpretação, sempre alvos de elogios nas numerosas apresentações.” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 130).

Ainda muito jovem, a cantora conheceu Alberto Nepomuceno e estreou muitas de suas obras. Camilla era, assim como Nepomuceno, uma entusiasta do canto em língua portuguesa:

Sua contribuição mais significativa para a música brasileira se resumiu na extrema atuação em defesa do uso do idioma nacional nas partituras eruditas. Tal atitude, sem dúvida, granjeou-lhe a simpatia de compositores notórios como Nepomuceno, Francisco Braga, Delgado de Carvalho e, do outro lado do Atlântico, Vianna da Motta. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 131).

Camilla da Conceição também participava de associações para músicos brasileiros, além de ser professora de canto. Não muito raro, a cantora participava de ações beneficentes, tendo ajudado a instalar importantes entidades para o auxílio de músicos:

Por iniciativa de Camilla, foram criadas duas entidades em prol da sua arte: a *Academia Brasileira de Música* (21 de junho de 1925), em cuja direção ela permaneceu até 1928, e a *Casa do Músico*, de caráter filantrópico, voltada a dispensar assistência aos profissionais da área. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 131).

A cantora faleceu em 6 de março de 1936, com 63 anos, vítima de problemas circulatórios. Foram prestadas homenagens em apresentações na então Academia Brasileira de Música. (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010).

Refletindo sobre a falta de informação e registros históricos sobre figuras negras importantes da cultura no Brasil, podemos supor que muitas mulheres musicistas sofreram com a invisibilidade e falta de reconhecimento no período em que viveram. Casos de cantoras líricas brasileiras negras como os de Joaquina e



Camilla, que obtiveram notoriedade e registros de seus trabalhos, são realmente muito raros, porém a falta de documentos possivelmente provocou o desconhecimento de histórias semelhantes.

Uma história que exemplifica a falta de reconhecimento sobre uma grande cantora brasileira negra é a de Maria d'Apparecida. Nascida no Rio de Janeiro em 1926, filha de uma empregada doméstica engravidada pelo filho do patrão, Maria teve a oportunidade de estudar em bons lugares e cursou o Conservatório Brasileiro de Música. Foi a primeira brasileira a consagrar-se como protagonista da ópera *Carmen* na Ópera de Paris (FRÉSCA, 2019). Dona de uma voz de mezzo soprano, é possível encontrar performances da cantora no *YouTube*, além de uma entrevista realizada na década de 1980, por Lauro Gomes, na rádio MEC FM, na qual a cantora conta:

Quando eu quis fazer carreira lírica no Brasil um ítalo-brasileiro me disse: 'Maria d'Apparecida, você tem uma bela voz, mas você é negra. E negra não canta no Theatro Municipal.' Aquilo pra mim foi uma tal pedrada [...] Eu tive que abandonar pátria e família, e não é fácil. (D'APPARECIDA, 1987?, 3:55 min).

Maria d'Apparecida obteve sucesso primeiramente em território francês, para depois cantar na sua cidade natal, como conta Camila Frésca:

Maria d'Apparecida teve primeiro que se consagrar na Europa, causando enorme impacto no papel de *Carmen*, na década de 1960, para só então estrear no Municipal carioca, em 20 de agosto de 1965. O início da carreira europeia, no entanto, se deu com a canção de câmara brasileira. (FRÉSCA, 2019, não paginado).

A cantora realizou apresentações em solo europeu juntamente com o compositor Waldemar Henrique. No ano de 1972, Maria d'Apparecida realizou um recital em companhia do pianista Hermelindo Castello Branco. O programa está disponível no arquivo do Instituto Piano Brasileiro, e um fragmento pode ser visto abaixo, na Figura 4. No mesmo documento, encontramos uma apresentação de Maria, assinada por Guilherme de Figueiredo, nela há um trecho que diz:

Maria d'Apparecida pertence à constelação dos escassos astros que transformam trabalho e sofrimento em luz. Devemos-lhes, nós, brasileiros, uma generosa divulgação da música nacional nos quatro cantos da Europa, nas casas de ópera, nos salões de concerto e casas de cultura, em castelos nobres e em praças públicas, nos quatro cantos da Europa. (RECITAL..., 1972, não paginado).

Figura 4 - Recital de Maria d'Apparecida

**CLUBE DE ENGENHARIA**  
1.º de Agosto de 1972 — Às 21 horas  
Recital da cantora **MARIA d'APPARECIDA** em benefício da **ABBR**,  
sob o alto patrocínio da **Sra. Zoé Noronha de Chagas Freitas**.

**PROGRAMA**

<p><b>I</b></p> <p><b>H. VILLA LOBOS</b> Remoio do São Francisco Nhapôpé A gatinha paráa *</p> <p><b>WALDEMAR HENRIQUE</b> Foi Bôto Sinhá Curupira Tamba Taiá Martintaperêra *</p> <p><b>ALOYSIO DE ALENCAR PINTO</b> * <b>GUILHERME FIGUEIREDO</b> (MARIA DA PONTE — 1ª Audi- ção no Brasil) Moda de Maria da Ponte Êta mundo pra dá volta *</p> <p>"Carmen", de G. BIZET Séguidille Chanson bohème Habenera L'Air des cartes</p>	<p><b>II</b></p> <p><b>JAYME OVALLE</b> * <b>MANOEL BANDEIRA</b> Modinha *</p> <p><b>FRANCISCO MIGNONE</b> * <b>MURILO MIRANDA</b> Poema para Manuel Bandeira *</p> <p><b>WALDEMAR HENRIQUE</b> * <b>JORGE DE LIMA</b> Essa Nêga Fulô... *</p> <p><b>H. TAVARES</b> Maracatus *</p> <p><b>E. BRAGA</b> Capim di pranta *</p> <p><b>J. A. DE ALMEIDA PRADO</b> * <b>H. DOUBLIER</b> ("Villegamon ou les isles fortunées") Ária de Maria (1ª Audição no Brasil) *</p> <p>"NOCES DE FIGARO" — <b>MOZART</b> Ária de Cherubino *</p> <p>"CONTES D'HOFFMANN" — <b>OFFENBACH</b> La Barcarolle *</p> <p><b>B. BERSTEIN</b> — *"WEST SIDE STORY" To-night</p>
--	--

Ao piano **HERMELINDO CASTELLO BRANCO NETTO**  
MESBLA S/A. Cedeu gentilmente o piano para êste RECITAL.

Fonte: Instituto Piano Brasileiro<sup>14</sup> (1972, não paginado).

Infelizmente, no ano de 1974, a cantora sofreu um grave acidente de carro, tendo ferimentos que trouxeram dificuldades para voltar à técnica do canto erudito, Maria então decidiu atuar no canto popular, realizando parcerias com outros músicos brasileiros, como Baden Powell (Figura 5), tendo gravado vários discos com um vasto repertório (FRÉSCA, 2019).

<sup>14</sup> Instituto Piano Brasileiro. **Recital da cantora Maria d'Apparecida**. 1972. Disponível em: [Recital da Cantora Maria d'Apparecida](#). Acesso em: 11 nov. 2020.

Figura 5 - Capa do álbum “Maria d’Apparecida et Baden Powell”



Fonte: Les amis de Maria d'Apparecida<sup>15</sup> (2018, não paginado).

Por admirar grandemente a cantora, o escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade dedicou à Maria d'Apparecida um poema, disponível no Anexo A.

A cantora faleceu em 4 de julho de 2017, com quase 92 anos. Segundo Camila Frésca:

[...] A cantora, que não se apresentava há pelo menos 15 anos, morreu sozinha e esquecida no dia 4 de julho de 2017. Seu corpo só foi descoberto por vizinhos dias após a morte. Encaminhado ao IML, estava prestes a ser enterrado como indigente, até que, pela mobilização de conhecidos e admiradores, acionou-se a embaixada brasileira e Maria d'Apparecida foi finalmente sepultada, mais de dois meses após sua morte. (FRÉSCA, 2019, não paginado).

---

<sup>15</sup> Les amis de Maria d'Apparecida. **Discographie**. 2018. Disponível em: [Maria d'Apparecida](#). Acesso em: 15 nov. 2020.

Maria faleceu em tristes condições. A fim de reconhecer o trabalho da cantora e preservar seu legado, foi criada, em Paris, a associação *Les amis de Maria d'Apparecida* (Os amigos de Maria d'Apparecida). A associação conta com um *website* onde estão descritos os objetivos da instituição:

Preservar a memória e o patrimônio cultural e pessoal da cantora Maria d'Apparecida na França, no Brasil e no mundo. Recolher todos os documentos, informações, arquivos, músicas, constituindo seu patrimônio cultural e pessoal que contam a importância de sua vida artística. Listar todos os documentos e garantir a sua salvaguarda de forma a divulgar a sua obra, por todos os meios incluindo exposições, estudos, publicações e demais manifestações culturais de forma a valorizá-la. Promover intercâmbios culturais ligados ao seu nome, por todos os meios necessários, incluindo a criação de um espaço dedicado à sua memória. (LES..., 2018, não paginado, tradução nossa).

Na primeira semana de novembro deste ano, a autora brasileira que reside na França, Mazé Torquato Chotil, lançou um livro biográfico em português sobre a cantora, intitulado *Maria d'Apparecida: Negroluminosa voz*, contribuindo para a memória e documentação da vida de Maria d'Apparecida. (CHOTIL, 2020).

Observando essas três histórias, de diferentes épocas, vemos que dificuldades provenientes de gênero e raça se entrecruzam e dificultam o caminho e carreira de cantoras líricas negras desde muito tempo. Essas três mulheres corajosas ousaram adentrar um espaço onde, aos olhos da sociedade elitista, não eram bem-vindas. Mesmo que elas tenham provado realizar um trabalho de excelência, são poucos os brasileiros que conhecem seus nomes e suas histórias.

Há muito poder e representatividade na voz de uma mulher negra, muitas lutas sociais alicerçadas na busca pela liberdade foram anunciadas por essas vozes. Diversas autoras destacam a importância de não se calar perante as opressões, como salienta Djamila Ribeiro:

Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras. Angela Davis, Audre Lorde, Alice Walker, em suas obras, abordam a importância do falar. 'O silêncio não vai te proteger', diz Lorde. 'Não pode ser seu amigo quem exige seu silêncio', diz Walker. 'A unidade negra foi construída em cima do silêncio da mulher negra', diz Davis. As autoras estão falando sobre a necessidade de não se calar sobre opressões como forma de manter uma suposta unidade entre grupos oprimidos, ou seja, alertam para a importância de que ser oprimido não pode ser utilizado como desculpa para legitimar a opressão. (RIBEIRO, 2016, p. 101).

A voz das mulheres negras deve ser ouvida, suas reflexões e pensamentos são reproduzidos nas práticas artísticas. A voz cantada é tão poderosa e significativa quanto a falada. O atual cenário musical ainda reproduz preconceitos e estereótipos do passado. Há um espaço em expansão para que práticas musicais sejam acessíveis, porém, o trabalho de conscientização está apenas no começo.

### 3 METODOLOGIA

O presente trabalho é uma continuidade da pesquisa iniciada no primeiro semestre de 2020, na disciplina de Pesquisa em Música do Curso de Licenciatura em Música da UCS, que naquele momento teve como objetivo identificar e registrar as experiências das mulheres negras que atuam ou atuaram como cantoras líricas no estado do Rio Grande do Sul. O resultado da pesquisa revelou que há poucas cantoras negras líricas nascidas ou atuantes no estado do Rio Grande do Sul, motivo pelo qual se optou por ampliar o recorte para o Brasil. Uma vez ampliado o recorte e realizada a busca por cantoras líricas negras no país, foi possível verificar que há dois estados brasileiros que se destacam na presença de cantoras líricas negras: Minas Gerais e São Paulo.

Assim, durante a realização da pesquisa para a disciplina citada, no período compreendido entre os meses de março a agosto de 2020 foram encontradas diversas *lives* ocorridas na rede social *Instagram* e na plataforma online *YouTube*. As referidas *lives* foram localizadas a partir da busca pelas palavras-chave “mulheres negras na música erudita”, “cantoras negras”, “ópera negra”, “negras líricas” e “canto lírico no Brasil”.

A partir do contato virtual com algumas cantoras negras, proporcionado pelas redes sociais, e após conversa com a orientadora deste trabalho, decidiu-se dar continuidade à pesquisa iniciada no semestre anterior, entretanto com a modificação do objetivo e problema de pesquisa. Assim, procedeu-se com a realização de entrevistas semiestruturadas com um grupo de quatro cantoras encontradas a partir das referidas *lives*. A entrevista semiestruturada, segundo Tatiana Gerhardt e Denise Silveira, “permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal.” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 72). Dessa forma, entende-se que a interação entre entrevistadas e entrevistadora pôde ser satisfatória ao objetivo deste trabalho.

A abordagem utilizada nesta pesquisa é a qualitativa, que de acordo com Vanda Freire “não preconiza o afastamento do sujeito em relação a um objeto que seria externo a ele, como forma de conferir ‘cientificidade’ à pesquisa, pois acredita na profunda e inevitável interação sujeito-objeto.” (FREIRE, 2010, p. 21-22). Partindo

dessa premissa, inicialmente foi realizada uma pesquisa bibliográfica visando entender conceitos, perceber diferentes pontos de vista sobre o assunto e consultar obras que promovessem a compreensão sobre a história do feminismo negro, sobre as relações de gênero e raça na performance musical e sobre a presença de cantoras líricas negras na história do Brasil.

Como sequência, se deu início à realização de entrevistas semiestruturadas através das plataformas online *Google Meet* ou *WhatsApp*, entre os dias 16 de outubro e 02 de novembro de 2020, com mulheres que participaram das *lives* supracitadas e que faziam parte do recorte estabelecido para a pesquisa. As cantoras foram previamente contatadas através das redes sociais *Instagram* e *Facebook*, momento em que foi apresentado o tema da pesquisa, questionada a possibilidade de participação das entrevistadas, e apresentada uma carta com a assinatura da orientadora (disponível no Apêndice A).

Com o objetivo de respeitar a confidencialidade das participantes, as entrevistas foram gravadas para a realização da análise do conteúdo, porém somente a pesquisadora teve acesso aos nomes das cantoras. O roteiro da entrevista está disponível no Apêndice B, sendo que as perguntas abordaram assuntos relacionados ao racismo e ao mercado de trabalho para o canto lírico. A respeito da reflexão por parte das entrevistadas que pode evocar memórias desagradáveis durante as entrevistas, o autor Vitor Sérgio Ferreira comenta:

Entrevistar provoca um exercício de auto-análise que opera um trabalho de explicação discursiva, por vezes gratificante, outras doloroso, na enunciação de experiências e reflexões, umas vezes reservadas ou reprimidas, emaladas no baú do tempo biográfico, outras vezes nunca pensadas. [...] Trata-se de um exercício que, sendo provocado pelo entrevistador, requer deste responsabilidade, cuidado e realismo no seu acompanhamento, mais do que impassibilidade e impessoalidade. (FERREIRA, 2014, p. 177).

Uma vez estabelecido o comprometimento do sigilo por parte da pesquisadora (Apêndice C), e tendo a permissão para a utilização dos relatos, por parte das entrevistadas (Apêndice D), as participantes tiveram seus reais nomes preservados e trocados por pseudônimos escolhidos aleatoriamente (Jasmine, Hazel, Crystal e Eponine). A análise dos depoimentos foi realizada seguindo estudos etnomusicológicos sobre a performance musical, que, de acordo com Tiago Pinto, “[...] trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de

uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (PINTO, 2001, p. 228).

A análise das entrevistas resultou numa composição intersubjetiva, como aponta o autor Vitor Sérgio Ferreira, observando os diferentes pontos de vista e particularidades de cada entrevistada e da entrevistadora, estabelecendo uma “ponte intersubjetiva através da qual seja possível a circulação de interesses e pontos de vista à partida diferenciados.” (FERREIRA, 2014, p. 178), resultando em uma leitura sob a ótica da pesquisadora.



## 4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Após a realização das entrevistas, observou-se ocorrências frequentes de temas, por esse motivo, optou-se pela distribuição das falas das cantoras em eixos temáticos.

### 4.1 ESTUDOS E INÍCIO DE CARREIRA

As quatro cantoras entrevistadas atualmente têm carreiras estabelecidas no cenário do canto lírico no Brasil, porém, a posição alcançada por elas é o resultado de anos de trabalho, enfrentando dificuldades e tendo “resiliência de insistir e persistir”, como observa Hazel (2020). A cantora também destaca o suporte da família e dos “professores maravilhosos na minha vida” (HAZEL, 2020), comentando que durante sua caminhada encontrou curvas, pedras e dificuldades, porém só tem a agradecer a todas as pessoas que a ajudaram diante de inúmeras situações. (HAZEL, 2020).

As quatro cantoras destacaram o processo de se autorreconhecer como negras no Brasil, país onde, segundo Silvia dos Santos (2012, p. 4), “o processo de construção da identidade étnico-racial [...] é bastante complexo”. Sobre isso, Eponine comenta que (2020), “[...] no Brasil a gente tem uma característica [...] muitas pessoas que são negras não se veem como negras, e assim (houve) esse meu despertar, eu *enegreci*”. A autora Silvia dos Santos (2012, p. 10) ainda analisa que “ser negro é muito mais que características fenotípicas, ‘ser negro’ envolve cultura, antepassados, envolve atitude, coragem e convicção de sua contribuição na nossa sociedade.”

Na vida familiar esse processo também é salientado pela cantora Jasmine, que lembra das falas de sua mãe:

Minha mãe sempre gostou de frisar que a gente precisava ter um trabalho de excelência pra ser visto, porque tínhamos dificuldades por conta da nossa cor. Quando eu era adolescente não entendia muito essa frase, mas depois de adulta entendendo o cenário nacional que a gente vive, você fala ‘ah tá, entendi’, e aí quando a gente se vê num palco de ópera, ou num ambiente de música clássica que você começa a contar no dedo os coleguinhas que são negros, aí você começa a perceber que realmente existe uma estrutura que impede a ocupação daquele espaço. (JASMINE, 2020).

Uma característica sobre o primeiro contato com o fazer musical perpassa o início dos estudos musicais de três das quatro cantoras: Crystal, Hazel e Eponine começaram o envolvimento com a música na igreja (católica e evangélicas), desde muito jovens, como destaca Crystal:

[...] Eu com 8 anos fui ser líder na igreja dos cânticos, eu que ensinava as pessoas a cantar, com 8, 9 anos, vê se pode! [...] Com 10 anos eu comecei a trabalhar com todos os padres e irmãs de caridade na parte musical da igreja [...] tinham [sic] as pessoas que tocavam violão, teclado, e a gente estudava junto, cantávamos juntos, e assim eu fui crescendo. (CRYSTAL, 2020).

A cantora Hazel enfatiza a naturalidade para falar e se apresentar em público, que ela desenvolveu enquanto cantora na igreja:

[...] Comecei a cantar também sozinha na igreja, a igreja tinha a banda de música, tinha coral adulto, coral infantil [...] Então eu me habituei muito com essa espontaneidade, essa disposição de me expor, digamos, de cantar na frente das pessoas, de falar com elas, de me dirigir ao coletivo, sem inibição. (HAZEL, 2020).

Para Eponine, os estudos musicais se iniciaram através do canto coletivo, ela comenta que, “o meu primeiro contato com a música erudita basicamente foi na igreja, eu participava de um coral [...]” (EPONINE, 2020).

Os estudos de música para Jasmine iniciaram-se em um projeto social que era realizado próximo de sua casa, tendo experimentado outro instrumento antes do canto (JASMINE, 2020). É destacável a importância dos projetos sociais no Brasil, tanto os de ensino musical, quanto tantos outros, pois oferecem oportunidades profissionais e de lazer a crianças e jovens de baixa renda.

O primeiro contato com a música erudita ocorreu de formas diferentes para cada cantora. Para Hazel, o envolvimento com a música erudita também aconteceu através do repertório da igreja:

Eu lembro de ter comprado um LP que tinha trechos do Bach, e comprei outro que tinha só Mozart, porque no coro da igreja a gente cantava um arranjo feito sob uma das partes da sinfonia n. 40 do Mozart, e eu vi e falei ‘nossa, aqui tem uma música que eu conheço!’ (HAZEL, 2020).

Um dos pontos que levaram Crystal e Eponine ao estudo do canto lírico foi a representatividade encontrada em outras cantoras negras como Jessye Norman e Kathleen Battle, sendo destacável o gênero musical *negro spiritual*, que remete às

práticas musicais dos escravos estadunidenses: “Desde cedo eu gostava de *negro spiritual*, quando eu vi Jessye Norman cantando eu falei ‘é isso o que eu quero fazer!’” (CRYSTAL, 2020). “O maestro do coro me emprestou aquele cd de *negro spiritual* da Kathleen Battle e Jessye Norman que eu fiquei encantada!” (EPONINE, 2020).

Hazel ouviu outra cantora negra brasileira interpretar músicas eruditas ao vivo, e percebeu a força da representatividade. Para ela:

Eu ouvia aquela voz e ela cantando maravilhosamente, aquela voz de deusa divina, e eu fiquei ‘meu Deus, é a Kathleen Battle brasileira!’ [...] e quando eu ia cantar, às vezes eu me olhava no espelho e falava ‘nossa, eu tenho o mesmo nariz da \*\*\*\*<sup>16</sup>’, meio que uma coisa de autoafirmação. (HAZEL, 2020).

A cantora Crystal afirma: “*nós precisamos de representatividade*” (CRYSTAL, 2020, grifos nossos), e questiona: “se a gente não tem representantes, a gente não tem representatividade, ‘como é que eu vou me espelhar?’, ‘como é que vou me ver naquele lugar?’” (CRYSTAL, 2020). A cantora ressalta a importância de as crianças negras verem profissionais negros(as) em horário nobre na televisão, gerando possibilidades para outros desenvolverem sonhos através da inspiração, despertando objetivos como: “o que ela canta eu quero cantar, onde ela foi eu também quero ir” (CRYSTAL, 2020).

Durante os primeiros anos de estudo e carreira, a cantora Hazel destaca as horas intercaladas entre estudos musicais e trabalhos. Ela conta sobre suas longas viagens para chegar ao local das aulas:

Eu saía daqui com um pão na bolsa, sem recheio, e uma maçã e encarando quatro horas até eu chegar no lugar da minha aula, porque era longe, porque não tinha metrô até lá, porque eu tinha que ‘tomar’ o ônibus daqui, depois o metrô, depois um outro ônibus e chegava, e fazia a aula, e depois o mesmo caminho de volta, torcendo pra nada dar errado, pra não sentir mais fome, pra não acontecer nada, pra não ser assaltada [...] (HAZEL, 2020).

Tais questões não impediram que Hazel conquistasse seus sonhos e lugar de destaque no trabalho com a música. O processo de estudos, por muitas vezes cansativo e acompanhado de autocobrança, fez Hazel perceber que precisou de “muita dedicação pra conseguir subir ali (no palco), não é talento que brotou do

---

<sup>16</sup> Da cantora referida, informação omitida por questões de sigilo.

nada.” (HAZEL, 2020). A cantora diz que faria tudo novamente, com a mesma determinação, apenas mudaria em uma questão: gostaria de cantar mais. (HAZEL, 2020).

## 4.2 RACISMO ESTRUTURAL NO MERCADO DE TRABALHO

### 4.2.1 O racismo estrutural no Brasil

No Brasil percebemos como o sistema, desde a abolição da escravatura, impediu que ex-escravos conquistassem sua “liberdade” de forma plena. Sylvia Nunes observa que: “a esperada cidadania após a abolição não aconteceu e, até hoje, é uma luta constante em uma sociedade em que a desigualdade social é arraigada.” (NUNES, 2006, p. 91). A autora ainda comenta sobre as tentativas de apagamento dos anos de escravidão através da eliminação de documentos ou disseminação do mito da democracia racial (NUNES, 2006).

Em um símbolo nacional, no *Hino da Proclamação da República*<sup>17</sup>, composto em 1890, encontramos versos que dizem: “nós nem cremos que escravos outrora / tenha havido em tão nobre país”, fortalecendo este pensamento político da prática de apagamento de uma história de mais de 300 anos de escravidão. (NUNES, 2006). Experiências que são refletidas ainda hoje, como diz a autora:

A escravidão negra no Brasil trouxe profundas marcas para a sociedade contemporânea. A ambiguidade presente no pós-abolição - ao negro não é negado o direito de ser livre, mas lhes são negadas condições dignas de vida, repetindo-se, muitas vezes, lógicas semelhantes a da escravidão -, de alguma forma, persiste nos dias de hoje por meio de práticas racistas, sejam elas explícitas ou não. (NUNES, 2006, p. 89).

Considerando ações políticas que construíram um sistema de práticas racistas enraizadas na sociedade brasileira, vimos na fala de Lélia Gonzalez (no capítulo 2.1 deste trabalho: Feminismo Negro) que muitos acreditam no mito da democracia racial, propagando um racismo disfarçado. Há autores que comentam sobre três dimensões da atuação do racismo no Brasil. Antonilde Rosa e Andréa da Câmara identificam o racismo individual que “diz respeito à maneira como o

---

<sup>17</sup> Letra na íntegra disponível em: [Hinos — Português \(Brasil\)](#).

indivíduo constrói sua subjetividade ao interagir com o racismo” (ROSA; CÂMARA, 2019, p. 153); o racismo institucional, que “indica como as instituições públicas e privadas se relacionam e operam dentro da lógica e dos princípios orientados pela raça - gerando violências e discriminações” (ROSA; CÂMARA, 2019, p. 153); e o racismo estrutural, que “trata das ações e relações estabelecidas dentro do contexto econômico-capitalista.” (ROSA; CÂMARA, 2019, p. 153). Salientando o racismo estrutural, o autor Silvio Almeida aponta que:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. *O racismo é estrutural.* Comportamentos individuais e processos institucionais são denominados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. *O racismo é parte de um processo social que ocorre pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição.* Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucional, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas. (ALMEIDA, 2018, p. 38-39, grifos nossos).

São perceptíveis situações sociais que perpetuam este histórico de racismo, processo que acontece “pelas costas”, como diz Almeida, e é transmitido de geração em geração muitas vezes de forma oculta, tida como “normal”.

#### **4.2.2 “Você não tem cara de cantora lírica”**

Ao ser perguntada sobre experiências desagradáveis resultantes do racismo durante a carreira, Crystal prontamente responde já ter passado por “várias, inúmeras” (CRYSTAL, 2020). A cantora sempre seguiu os conselhos do pai de ir muito bem arrumada aos lugares, inclusive às lojas, para comprar vestidos para apresentações: “eu queria o vestido mais bonito [...] e às vezes o mais bonito era o mais caro” (CRYSTAL, 2020). As vendedoras desconfiavam de sua situação financeira: “você não tem condições” (CRYSTAL, 2020), mas a cantora persistia: “como eu não tenho condições? Eu quero aquele vestido!” (CRYSTAL, 2020). Crystal ainda conta: “eu tive que mudar muito meu comportamento, nunca chegava numa loja simples, de chinelo, eu ia sempre de salto, muito maquiada, muito arrumada [...] porque eu cansei de chegar nos lugares e sofrer com isso.” (CRYSTAL, 2020, grifos nossos).

Segundo Crystal, os motoristas contratados para buscá-la no aeroporto diziam: “ah, é você? Você não tem *cara de cantora lírica*” (CRYSTAL, 2020, grifos nossos). Nessa situação percebe-se a reprodução do imaginário popular que atribui a “*cara de cantora lírica*” à uma cantora com estética europeia.

A cantora Jasmine conta que não sofreu racismo no ambiente de trabalho, e comenta que está aproveitando do resultado das lutas dos ancestrais (JASMINE, 2020), porém percebe o racismo na sociedade:

No meio artístico eu não sofri racismo, o racismo veio na sociedade. E como eu comecei a entender essas situações de racismo: a gente entende quando as pessoas começam a olhar a gente diferente, quando as pessoas começam a falar assim: ‘*mas você cantora lírica?*’ (JASMINE, 2020, grifos nossos).

Seguindo a discussão sobre a estética das cantoras, durante as entrevistas surgiram comentários a respeito da aceitação dos cabelos naturais. Hazel relata que: “uma vez, numa audição me disseram: ‘olha, você é ótima para o papel, mas o que a gente vai fazer com esse seu cabelo?’, e curiosamente isso foi aqui no meu país.” (HAZEL, 2020). A cantora conta que em um país estrangeiro a situação era diferente, seu cabelo crespo natural foi muito valorizado nas apresentações, o uso de uma peruca crespa incentivou-a a deixar o cabelo natural crescer: “eu nunca tinha aceitado muito bem o meu cabelo, porque eu tinha crescido com o cabelo sendo alisado, desde os 7, 8 anos de idade” (HAZEL, 2020). Ela relembra o que sentiu ao colocar a peruca: “quando eu olhei no espelho, eu falei: ‘gente, que maravilha! Combina comigo!’, e eu decidi então que eu ia deixar o cabelo crescer.” (HAZEL, 2020).

Crystal também revela ter alisado o cabelo desde muito jovem, e conta que atualmente usa o cabelo como deseja: em um dia crespo, no outro com escova, mas sem química: “hoje o cabelo é o meu, que eu tenho, e eu não abro mão mais dele.” (CRYSTAL, 2020). Ela relembra de uma situação em que participava de uma ópera no início de sua carreira, momento em que havia feito tranças afro, e uma pessoa da equipe falou para ela tirar aquele “cabelo ridículo” de menina de uma rua de prostitutas na cidade. (CRYSTAL, 2020).

Notamos a existência de um padrão de beleza “ideal” baseado no perfil estético europeu. Gama e Olímpio (2018, p. 5) ressaltam a luta das mulheres negras

“no processo de valorização da estética negra e na reafirmação do cabelo crespo como principal símbolo de sua identidade, assumindo desta forma um lugar muito determinado como sujeito político [...]”. Os autores também destacam o movimento *Black is Beautiful*, que marcou a luta da população negra dos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 (GAMA; OLÍMPIO, 2018), trazendo a valorização da estética negra e enaltecimento dos traços africanos.

Tendo experimentado situações que vão desde microagressões à casos graves de racismo que afetam o emocional, a cantora Hazel relata que tinha a promessa de um papel importante em uma produção de ópera no local onde estudava, sendo preparada tecnicamente para o papel por um ano. Ela conta, emocionalmente afetada durante a entrevista, que: “quando chegou na época (da produção da ópera), eu não recebi o e-mail, eu não recebi o telefonema, e eu estava pronta, mas, não recebi o comunicado” (HAZEL, 2020). Quando Hazel foi ao lugar para ter aulas viu que estava acontecendo a produção, sem ela. Depois, a cantora soube o motivo de não ter sido escalada para o papel:

[...] A direção do teatro julgou que aquela cidade não aceitaria uma negra no papel protagônico de uma ópera, naquele teatro importante, eu entrei no banheiro, e chorei profundamente, copiosamente, não consegui fazer a aula naquele dia, fui pro hotel e chorei [...] passei adiante, e a minha professora que não era brasileira dizia: [...] ‘você são um país onde os negros são metade da população! Como você pode dizer (que) essa cidade não aceita? Isso é uma injustiça! Isso é um absurdo!’ (HAZEL, 2020).

A cantora Crystal relembra comentários desagradáveis que ouviu quando atuava em uma obra: “no dia em que eu não estava no elenco, eu sentava na plateia pra ver o outro elenco cantar, né, e eu ouvi um comentário uma vez: ‘ah, mas a menina era roxinha de ontem, mas era boa, apesar que ela era pretinha’ [...]” (CRYSTAL, 2020).

A entrevistada ainda comenta sobre as rejeições que sofreu por pessoas que estavam em cargos elevados na produção musical, como diretor artístico e maestro, e declara que um deles “inclusive falou: ‘eu adoro ela, mas ela é negra, eu não quero ela em nenhum papel comigo’ [...]” (CRYSTAL, 2020), e também relembra de um comentário que ouviu: “ah, vocês negros são muito moles né, vocês têm algum problema, vocês não entendem né...” (CRYSTAL, 2020). Apesar dessas situações, a

cantora revela que, por outro lado, teve apoio de diretores e maestros que “me deram a oportunidade, independente [sic] da minha cor.” (CRYSTAL, 2020).

Em relação ao contato com colegas de trabalho, Crystal comenta que: “alguns já viram manifestações racistas e nunca se moveram ao meu favor” (CRYSTAL, 2020). E ressalta que na luta antirracista: “precisamos de aliados: aliado é aquele que abre mão do seu privilégio e busca aquele que não tem privilégio e (o) coloca no lugar dele.” (CRYSTAL, 2020).

A cantora Eponine comenta sobre experiências com colegas de trabalho em que houveram falas de objetificação e hipersexualização da mulher negra: “[...] a gente tem essa experiência da objetificação da mulher negra, as pessoas acham que podem falar mais de perto, ou podem fazer piadinhas de cunho sexual...” (EPONINE, 2020). Eponine relata um momento em que as pessoas “passaram pano” para o assédio:

Você começa a trabalhar no meio artístico que há de fato um olhar diferente pra você, pro seu corpo. Às vezes acontecem situações constrangedoras de querer roubar beijo, de abraços que são mal intencionados, de comentários desagradáveis, de uma certa forma diferente de tratamento, que com outras mulheres não acontecia [...] e também as pessoas acabam ‘passando pano’, eu lembro uma vez que falei assim: ‘nossa, o fulano tentou me agarrar a força, me beijou’ (e as pessoas responderam), ‘ah não, ele faz isso com todo mundo’, então há uma diminuição desse assédio, pelo menos na época que eu falei. (EPONINE, 2020).

A cantora Jasmine ressalta a bifurcação que muitos jovens negros encontram quando atingem uma certa idade e têm de escolher entre o trabalho para ajudar na situação financeira da família e os estudos musicais:

[...] o negro sempre enfrenta mais dificuldades porque normalmente ele vem de uma família pobre, então ele começa a estudar e chegando numa idade mais crucial, que é 17, 18 anos, ele precisa arrumar um emprego porque precisa ajudar em casa e muitas vezes por conta dessa situação social o estudo fica comprometido, e aí o sonho de ser músico vai ficando cada vez mais distante. (JASMINE, 2020).

Jasmine complementa falando sobre os horários dos cursos de música nas universidades: geralmente as aulas ocorrem durante o dia, período em que o aluno precisa trabalhar. (JASMINE, 2020).

As cantoras Crystal e Hazel ressaltam a diferença que há entre os estudos de música no Brasil e no exterior. Hazel comenta que: “não adianta a gente se medir



pelo europeu, vai dar errado, nem pelo norte-americano, vai dar errado.” (HAZEL, 2020). Crystal salienta a importância da educação continuada e incentivo para os estudantes se profissionalizarem. (CRYSTAL, 2020).

Sobre o fato das pessoas não verem a música como um trabalho, Hazel comenta: “a gente usa o termo ‘eu vou cantar’, ‘eu vou tocar’, mas a gente deveria usar ‘eu vou trabalhar’, pra que a nossa sociedade entenda que isso é trabalho, que demanda tempo, muito tempo, muito empenho [...]” (HAZEL, 2020).

Estudos desde o início deste século mostram que “as desigualdades de gênero e raça se expressam claramente nos indicadores de mercado de trabalho.” (ABRAMO, 2006). O desequilíbrio salarial originado por preconceitos de cor e gênero e a ocupação majoritária de homens brancos em cargos de liderança se refletem pelo país inteiro. A pesquisa *Potências (In)visíveis: a realidade da mulher negra no mercado de trabalho* realizada recentemente, enfatiza que as mulheres negras representam o maior grupo demográfico do país, sendo 28% (PNAD<sup>18</sup>, 2019 apud BOX..., 2020), porém recebem menos da metade do salário de um homem branco (BOX..., 2020). Os desequilíbrios no mercado de trabalho atingem principalmente as mulheres negras e mantêm a “dinâmica de produção e reprodução das desigualdades sociais no Brasil.” (ABRAMO, 2006, p. 41).

Crystal revela que no mercado de trabalho da música no Brasil “há diferenças de salário sim” (CRYSTAL, 2020), e comenta que cantores estrangeiros recebem um valor muito maior para realizar um papel, mesmo que por vezes não estejam preparados para tal: “e você ganhando [...] ‘um milésimo’ do que ele [...] e desempenha muito melhor o papel.” (CRYSTAL, 2020).

Eponine comenta sobre o mercado de trabalho para uma cantora lírica negra, enfatizando o meio artístico como um todo:

Ao meu ver, o mercado de trabalho para uma cantora lírica negra, ele é tão difícil quanto um mercado de trabalho que exclui atividades artísticas para uma pessoa preta [...] apesar de que (mesmo que) no meio artístico a gente tem mais acolhimento do diferente. (EPONINE, 2020).

As situações compartilhadas pelas entrevistadas são várias e singulares, porém é perceptível a ação do racismo contra as mulheres negras no mercado de

---

<sup>18</sup> PNAD, **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**; Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE. 2019.

trabalho da música erudita no Brasil. Elas estão “na base da pirâmide”, como comenta a cantora Eponine (2020). Aqui algumas vivências foram apresentadas, porém, sabemos que existem muitas mais. Há muitas vozes silenciadas, contudo, devemos observar as muitas lutas e conquistas.

#### 4.2.3 “Ela é brasileira”

A cantora Maria d’Apparecida comentava, na década de 1980, o porquê de ter ido fazer carreira na Europa e não no Brasil, questionando a predileção brasileira por vozes negras estadunidenses:

[...] Quando vocês (brasileiros) precisam de uma negra, vocês mandam buscar uma negra americana do norte, e não tá legal. Não é possível que num país [...] com 140 milhões de habitantes vocês não tenham uma negra capaz de cantar *Aida*, então vocês mandam buscar uma negra na América do Norte, mas *que história é essa?* Me explica, por favor [...] Então, quando é uma negra americana pode, e quando se trata de uma negra brasileira não pode [...] Peguei meu ‘dinheirinho’ e fui-me embora. (D’APPARECIDA, 1987?, 12:00 min, grifos nossos).

Não que o intercâmbio cultural não seja benéfico, porém devemos reconhecer a qualidade dos músicos brasileiros. A cantora Crystal teve uma experiência de preconceito vindo de cantores estrangeiros: “sempre me olhavam assim ‘nossa, será que ela canta?’, e depois eu abria a boca e aí mudavam a opinião.” (CRYSTAL, 2020).

A cantora Eponine aponta para a preferência de um perfil europeu no mercado de trabalho da ópera brasileira, mesmo que no Brasil tenhamos excelentes cantores, com “timbres maravilhosos e vozes grandiosas.” (EPONINE, 2020).

Jasmine conta que a reação do público revela o pensamento de que uma cantora lírica negra de qualidade “só pode ser” estadunidense. A cantora relata sua experiência:

Normalmente o público quando vê um negro cantando ópera, o cérebro associa rapidamente que é estadunidense [...] eu já ouvi muito desse comentário ‘nossa, e ela é brasileira’, ‘nossa, que trabalho incrível, e ela é brasileira’, e eu fico ‘gente mas qual é o problema de eu ser brasileira?’ e depois que eu fui entender que as pessoas num primeiro momento por estarem vendo um trabalho de excelência, estavam associando a minha figura a uma cantora lírica estadunidense, e eu sou brasileira, e eles se surpreendiam positivamente. (JASMINE, 2020).

Seguindo nessa discussão, Eponine revela o lado acolhedor por parte do público, que incentiva a representatividade da mulher brasileira:

Com relação ao público eu nunca senti nenhuma diferença, eu sempre fui muito bem aplaudida, sempre tentei fazer todos os meus projetos da forma mais profissional possível, e sempre fui muito bem acolhida pelo público, talvez até por representar um pouco esse perfil da mulher brasileira [...] Recentemente [...] a gente fez uma *live* e aí uma pessoa me deu um *feedback* e falou assim ‘nossa, eu assisti porque era uma mulher preta cantando.’ [...] Então, assim, isso é respondido pelo público de maneira muito acolhedora. (EPONINE, 2020).

Crystal revela que os bons comentários ouvidos na sua carreira foram “superiores a qualquer comentário racista que vinha do público” (CRYSTAL, 2020). Tais comentários reafirmam a importância da representatividade da mulher negra em diversos espaços.

#### 4.2.4 Estereótipos

A cantora Eponine relata que estava passando por um ano tumultuado, que estava “extremamente perdida”, quando ouviu de uma colega pianista que: “era melhor que eu estudasse papéis de escrava, porque ninguém ia me chamar pra poder fazer uma condessa [...]” (EPONINE, 2020). A cantora reflete: “eu fico pensando quantas meninas negras não desistiram por acharem que o que lhes restava eram papéis de escrava ou subpapéis.” (EPONINE, 2020). Tal situação infelizmente não é rara, pois há muitos estereótipos de “personagens para negros” que são propagados em diversas obras.

Uma das óperas mais conhecidas por ter um elenco negro desde a estreia, em 1935, é *Porgy and Bess*, do compositor estadunidense George Gershwin, com libreto de Ira Gershwin e história de DuBose Heyward. A trama se passa em um bairro pobre da cidade de *Charleston*, nos Estados Unidos, chamado *Catfish Row*. A obra tem ares revolucionários por ser caracterizada musicalmente pela mistura do *jazz* com a música erudita. (TEATRO..., 2018).

Antonilde Rosa e Andréa da Câmara, destacam o trabalho da professora estadunidense Naomi André, em seu livro *Black Opera: History, Power, Engagement*

<sup>19</sup>. Naomi reflete sobre ocorrências de estereótipos para os personagens da obra *Porgy and Bess*:

[...] a musicóloga destaca que há vários pontos de discussão em torno de *Porgy and Bess* que são predominantes na literatura, como as questões de gênero e de raça. A ópera reforça o estereótipo sobre a sexualidade da mulher negra, bem como nuances racistas. (ANDRÉ, 2018 apud ROSA; CÂMARA, 2019, p. 164).

A cantora Jasmine comenta sobre os arquétipos que a obra reforçou:

[...] tem uma coisa que é nociva que reforçou alguns arquétipos do negro, tem a *Serena* que é evangélica, tem a *Bess* que é artista, usuária de droga, tem o vendedor de droga, tem o *Porgy* que é um deficiente e pobre, então eles começaram a contar histórias que reforçam uma pobreza da comunidade negra. (JASMINE, 2020).

A perpetuação das realidades, espaços e comunidades, mesmo em uma obra dos Estados Unidos nos anos 1930, é percebido como algo atual. Jasmine ainda complementa:

Por que a gente assiste *Porgy and Bess* e fala ‘ah, o *Catfish Row* é a comunidade ali da esquina?’ Porque não se têm políticas públicas para que se iguale isso, então vão passar séculos e séculos e a gente vai assistir *Porgy and Bess* e vai lembrar da vilinha ali que a gente passou, do bairro vizinho que não muda, então isso é muito triste de se perceber. (JASMINE, 2020).

A reprodução do racismo individual através de pensamentos preconceituosos sobre o local de atuação daquela pessoa negra reforça estereótipos, como Crystal exemplifica: “‘ah, eu não sou racista’, mas [...] quando eu vou numa loja, eu vejo uma mulher negra, ao invés de pensar que ela é a gerente eu já penso que ela é faxineira ou atendente [...]” (CRYSTAL, 2020). A ideia predefinida sobre os lugares que pessoas de grupos minoritários “podem ou não podem” atingir é destacada pelas autoras Antonilde Rosa e Andréa da Câmara, como uma consequência da colonização, que trouxe a crença de superioridade de alguns grupos em detrimento de outros:

Estes lugares foram definidos pela macroestrutura colonizatória, a partir do discurso civilizatório que afere a lógica dicotômica entre grupos supostamente ‘superior’ e ‘inferior’, ‘culto’ e ‘inculto’, etc. Tudo isso opera

---

<sup>19</sup> ANDRÉ, Naomi. **Black ópera: History, Power, Engagement**. Illinois: University of Illinois Press, 2018.

especialmente para a promoção da desigualdade racial e, conseqüentemente, social. (ROSA; CÂMARA, 2019, p. 150).

Na música erudita, como vimos no capítulo 2.2 Gênero e Raça na Performance Musical, há a percepção de práticas elitistas. Não somente no instrumento voz, mas em outras práticas musicais e para outros instrumentistas negros. A tendência é relacioná-los à atuação na música popular, como Djamila Ribeiro comenta:

Meu irmão mais velho tocou trompete por muitos anos [...]. Toda vez que dizia ser músico, perguntavam se ele tocava pandeiro ou outro instrumento relacionado ao samba. Não teria problema se ele tocasse, a questão é pensar que homens negros só podem ocupar esse lugar. (RIBEIRO, 2019, não paginado).

Para as entrevistadas, é verificado um certo padrão: quando as pessoas descobrem que elas são cantoras, tendem a enquadrá-las como cantoras de samba, como observa Jasmine:

[...] a gente ouve aquele comentário: 'nossa, quando você começou a cantar eu achei que você 'ia' cantar samba.' [...] Sempre colocam a gente num lugar: 'então, se ela é cantora ela vai cantar samba', e aí eu cantava árias de ópera e as pessoas se assustavam 'nossa, ela vai cantar ópera, como assim?'. (JASMINE, 2020).

Eponine também aponta que “ainda prevalece muito essa imagem da mulher preta sambista, da mulher preta na escola de samba, mas não da mulher preta no palco pra cantar ópera [...]” (EPONINE, 2020). Hazel afirma: “eu amo samba! São nossas raízes [...]” (HAZEL, 2020). A questão não é sobre a preferência ou não de um determinado estilo musical, mas a luta é para que haja oportunidades em todos os lugares, como diz a cantora Hazel (2020): “se é lugar de elite, vamos deselitizar isso”, a fim de que a participação e pertencimento de pessoas negras nesses espaços venham a acontecer.

Sobre esse assunto, Hazel lembra de uma ocasião em que ouviu que sua voz combinava com “musicais de negros”:

Naturalmente em outros momentos eu encontrei outros percalços, de diretores dizerem 'ah então, mas ela combina pra cantar *belting*, né, pra fazer aqueles musicais de negros' [...] eu nunca dei muita atenção pra isso, pra ser sincera, bati a poeira e fui embora. Eu vou cantar o que eu quero cantar, o que eu sei que é pra mim. (HAZEL, 2020).

A cantora Eponine destaca que sempre era escalada para fazer papéis de reprodução do estereótipo da personagem *caliente*:

Por um tempo eu acabei sendo sempre aquela menina *caliente*, aquela menina ou que era a garota de programa, ou que tava sempre nesse lugar, até que um grande amigo meu me falou assim ‘olha Eponine, você percebeu que você tá sempre desempenhando esse papel nas montagens? [...] você precisa se impor...’ (EPONINE, 2020).

Não julgando tais papéis ou profissões, como diz Djamila Ribeiro: “não estou questionando a dignidade dessas profissões, mas o porquê de pessoas negras se verem reduzidas a determinados estereótipos.” (RIBEIRO, 2019, não paginado).

Sobre audições e escolha de elenco, Crystal comenta que “podia ter feito muito mais papéis, [...] mas sempre a minha cor de pele influenciava.” (CRYSTAL, 2020). Em uma ocasião, a cantora ouviu de críticos que não se encaixava “no papel de uma mocinha branca europeia” (CRYSTAL, 2020), sendo que tais características não estavam descritas para a personagem. As cantoras Crystal e Hazel destacam a importância de haver audições em diversos eventos, “pra ficar mais democrático possível.” (HAZEL, 2020), para que a escolha seja realizada levando em consideração a voz e não a aparência.

#### 4.3 AÇÕES PARA O PRESENTE E FUTURO

Hazel sintetiza a essência das lutas sociais em busca de justiça, equidade e respeito, enfatizando que:

[...] Há duas formas sempre de receber, é importante a gente ter em mente, há pessoas que vão ouvir isso e dizer ‘que bom que você passou por isso e hoje você alimenta e ajuda os outros a superarem esse crime que o racismo é, e outros vão dizer ‘ai coitadinha’, e vão ficar com pena de você, e *não é pena o que a gente quer, o que a gente quer é justiça, o que a gente quer é equidade, o que a gente quer é respeito.* (HAZEL, 2020, grifos nossos).

A citação da cantora exemplifica duas formas de posicionamento perante as experiências retratadas neste trabalho. Destacando a frase: “não é pena o que a gente quer, o que a gente quer é justiça, o que a gente quer é equidade, o que a gente quer é respeito.” (HAZEL, 2020), podemos perceber o posicionamento na luta da classe dos cantores negros contra o racismo. Hazel acredita que “ao passar a

sua experiência adiante, o mais jovem que tá ali se sentindo [...] ‘deixado’ de lado, vai lembrar que um dia ele ouviu a sua experiência, que você passou por ela, que você venceu.” (HAZEL, 2020), transformando-se em inspiração e representatividade para outros músicos.

As cantoras destacam a importância de haver políticas públicas para que pessoas que não têm acesso possam adentrar no estudo da música erudita. Crystal comenta que:

[...] Cabe às instituições deixarem de dizer ‘nós estamos aqui, basta vir’, não é verdade, elas também têm que criar condições de preparação, elas têm que criar condições de treinamento para essa população negra que não tem acesso a cursos caríssimos. (CRYSTAL, 2020).

Complementa que a situação do Brasil perante o incentivo aos estudantes negros: “só vai funcionar quando as instituições públicas e privadas começarem a sair do acento da acomodação, do acento do privilégio, e se colocarem no lugar dessas pessoas, e ver que a sociedade não é feita somente da branquitude.” (CRYSTAL, 2020).

A cantora Hazel comenta sobre a importância de todos falarem sobre este assunto, destacando que é necessário enfrentar o racismo e ser antirracista:

[...] A partir do momento que a gente tem gente branca falando que nós precisamos de ações afirmativas para o povo negro, que nós temos que ter ações que não somente digam que não somos racistas, mas que digam que somos antirracistas, que coloquem o negro no lugar dele de representatividade, mas sobretudo de protagonismo, como os outros estão e não precisaram lutar como nós que temos um ponto de partida muito inferior, historicamente falando. (HAZEL, 2020).

A cantora Jasmine destaca que atualmente há maior disponibilidade por parte das pessoas para falar sobre o tema:

Eu acho que já mudou muita coisa, a receptividade tá sendo bem positiva, até por conta do momento que a gente tá vivendo, em que essas discussões estão mais abertas e as pessoas estão mais abertas e disponíveis a falar sobre isso. (JASMINE, 2020).

Sobre o aumento da presença de músicos negros no meio erudito, Crystal comenta que os projetos sociais nas periferias vieram para diminuir a lacuna “que existia entre a preparação inicial até a chegada ao teatro” (CRYSTAL, 2020), e reflete que o incentivo financeiro é necessário para os músicos negros possam se

profissionalizar, realizando cursos, obtendo bolsas, para buscar por melhores situações de trabalho. (CRYSTAL, 2020).

Jasmine também enfatiza os projetos sociais, e reflete que a presença de músicos negros tem aumentado, porém em um país como o Brasil, levando em consideração o número de habitantes negros, ainda é pouca:

[...] também hoje em dia por conta dos projetos sociais, a gente começou a ver um número maior, ainda é pequeno por conta da população do Brasil em que 54% da população é negra, e aí você vê três, quatro numa orquestra, ainda é pequeno. (JASMINE, 2020).

A cantora Eponine reflete sobre as oportunidades versáteis que o trabalho artístico oferece: “A arte é generosa, ela te dá a possibilidade de você fazer o que você quiser [...]” (EPONINE, 2020), e destaca cantoras negras que têm atingindo espaços de protagonismo na música, “fazendo também com que meninas, meninas pretas possam sonhar com esse lugar.” (EPONINE, 2020)

Hazel comenta que: “o que a gente precisa nesse momento é dessa conscientização, e dessa reflexão, [...] sair das nossas bolhas confortáveis e nos deixar tocar pela dor do outro.” (HAZEL, 2020). E enfatiza ações do movimento negro que estão ocorrendo no cenário musical. A cantora encerrou a entrevista lembrando da luta dos antepassados: Joaquina Lapinha, João dos Reis, Camilla Maria da Conceição, Maria d’Apparecida [...] (HAZEL, 2020).

Importante destacar que muitas ações estão sendo promovidas durante o período pandêmico em redes sociais e plataformas como *Google Meet*, *Zoom* e *YouTube*, como o Festival Internacional *Ubuntu Vocalis* (ver Apêndice E), que também foi comentado pelas cantoras. Há a realização de diversas *lives*, entrevistas e encontros virtuais, podendo-se notar a união dos movimentos negros em todo o Brasil.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas experiências narradas pelas cantoras entrevistadas para este trabalho, podemos perceber que elas passaram por diversas situações discriminatórias relacionadas ao racismo estrutural no mercado de trabalho da música erudita no Brasil. Não é agradável verificar que o racismo no nosso país está enraizado na sociedade e é vivido diariamente por muitas pessoas em vários espaços. As reflexões que podem vir a surgir para os leitores deste trabalho sobre as histórias aqui presentes, provavelmente terão diversos tipos de interpretação, porém, é interessante lembrar das palavras de Hazel quando nos diz que “não queremos que nos chamem de coitadinhas”, e lutar por respeito, equidade e justiça.

Quando lemos sobre Joaquina Lapinha, Camilla Maria da Conceição, e Maria d’Apparecida, notamos que suas histórias são pouco conhecidas. A presença das mulheres negras no espaço erudito é algo a ser descoberto. Essas mulheres persistentes e determinadas passaram por muitas discriminações por conta de sua raça e gênero, e mesmo com tantas dificuldades, tiveram carreiras dignas de atenção. Contribuindo para a música erudita, suas lutas abrem caminho para que hoje possamos ter cantoras tão valorosas, como Crystal, Eponine, Hazel e Jasmine.

As cantoras entrevistadas percebem inúmeras conquistas advindas da atuação do feminismo negro. Por sua vez, estas, conscientes de seus lugares de fala, lutam contra o silenciamento proveniente do racismo e do sexismo. Verificando o que diz Angela Davis (2018): a liberdade é uma luta constante. As sementes que nossa geração planta serão colhidas no futuro. Interessante notar que, neste ano pandêmico, já vemos mudanças positivas através de várias ações feitas por grupos do movimento negro na música. Há a expectativa de um futuro melhor.

Na conversa com as cantoras também foi identificada a perpetuação de padrões discriminatórios a respeito da determinação dos locais de atuação das mulheres negras na performance musical. Esses estereótipos estão bastante presentes nos papéis de ópera, por exemplo. Assim, as cantoras buscam por condições justas nas audições para que possam estar presentes em produções que escolham cantores pelas suas características vocais, e não pela aparência.

Lidar com histórias particulares, que envolvem a autoanálise das entrevistadas e que muitas vezes evocam lembranças negativas, trouxe a este trabalho a necessidade de um olhar atento e fundamentado na empatia e sensibilidade. Acredita-se que as práticas musicais podem ser acolhedoras e disponíveis a todos, não devemos nos calar mediante à discriminações e violências contra qualquer pessoa.

Por fim, destaca-se que a representatividade das cantoras que participaram deste trabalho é algo muito importante para mulheres negras de todas as idades. Cada espetáculo em que elas sobem no palco é digno de ser celebrado como pequenas conquistas de uma grande luta.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Laís. Desigualdades de gênero e raça no mercado de trabalho brasileiro. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 58, n. 4, p. 40-41, dez. 2006. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Negras Líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII - XX)**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

BOX 1824; INDIQUE uma preta. **Potências (In)visíveis: A realidade da mulher negra no mercado de trabalho**. 2020. Disponível em: <https://readymag.com/u1818798514/2293759/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANTORA CRYSTAL. **Entrevista concedida a Milena Fioravante Padilha**. Gramado, 01 de novembro. Realizada pelo *WhatsApp*.

CANTORA EPONINE. **Entrevista concedida a Milena Fioravante Padilha**. Gramado, 02 de novembro. Realizada pelo *WhatsApp*.

CANTORA HAZEL. **Entrevista concedida a Milena Fioravante Padilha**. Gramado, 31 de outubro. Realizada pelo *Google Meet*.

CANTORA JASMINE. **Entrevista concedida a Milena Fioravante Padilha**. Gramado, 16 de outubro de 2020. Realizada pelo *Google Meet*.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.

CHOTIL, Mazé Torquato. **Maria d'Apparecida negroluminosa voz: lançamento**. (53m30s). *In*: Canal Opera Mundi, publicado em 06 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=By>. Acesso em: 10 nov. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

D'APPARECIDA, Maria. **Entrevista com a soprano Maria d'Apparecida (1P). 1987? (59m17s)**. In: Canal Sala de Concerto, publicado em 28 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fs>. Acesso em: 10 nov. 2020.

DAVIS, Angela Yvonne. **A liberdade é uma luta constante**. Frank Barat. (Org.). São Paulo: Boitempo, 2018.

DELAZZERI, Paola Menegat. **“Ela canta que nem negra”**: Construções de gênero e racialização na prática do blues em Caxias do Sul. 2018. 179 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 89-109.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Artes de entrevistar: Composição, criatividade e improvisação a duas vozes. In: TORRES, Leonor Lima; PALHARES, José Augusto (Org.). **Metodologias de investigação em ciências sociais da educação**. 1. ed. Ribeirão (Portugal): Edições Húmus, 2014, p. 167-195.

FREIRE, Vanda Bellard. **Horizonte da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FRÉSCA, Camila. Maria d'Apparecida: consagração e esquecimento de uma cantora negra. **Concerto**, 2019. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/textos/opiniaio/maria-dapparecida-consagracao-e-esquecimento-de-uma-cantora-negra>. Acesso em: 14 nov. 2020.

GAMA, Isabela Caroline de Aguiar; OLÍMPIO, Ramon. **O peso do racismo sob a estética da mulher negra**: Um paradoxo da isonomia social brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS, 10., 2018, Uberlândia. [Anais]. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

GELEDÉS. **Significado do blackface**. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/significado-de-blackface/>. Acesso em: 11 out. 2020.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: FUNDAÇÃO PALMARES (Org.). **Caderno de formação política do Círculo Palmarino n. 1 - Batalha de Ideias**. AfroLatinoAmerica. Brasil: Fundação Palmares, 2011, p. 12-20.

LES amis de Maria d'Apparecida. **Casa**. 2018. Disponível em: <http://mariadapparecida.eu/index.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

MANGUEL, Alberto. Aleijadinho: a imagem como subversão. *In*: MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 221-245.

MIRANDA, Juliana Aparecida dos Santos. Vozes negras femininas: canção de protesto, escrita de resistência. *In*: SILVA, Eduardo Dias da (Org.). **Literatura e identidade cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro: Eulim, 2017, p. 100-126.

NUNES, Sylvia da Silveira. Racismo no Brasil: tentativas de disfarce de uma violência explícita. **Revista Psicologia USP**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 89-98, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pusp.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

PICANCIO, Gabriela Valer; SANTOS, Rafael José dos; BOONE, Silvana. Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura brasileiras. **Revista Conexão - Comunicação e Cultura (UCS)**, Caxias do Sul, v. 18, n. 35, p. 99-117, 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao>. Acesso em: 25 out. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 44, n. 1, p. 222-86, 2001.

PORTO, Patrícia Pereira. Reflexões sobre raça e gênero na performance musical. *In*: FARIAS, André Brayner de; FANTINEL, Fernando Sidnei (Org.). **Racismo em variação**: contribuições para a crítica biopolítica. Caxias do Sul: EDUCS, 2019, v. 1, p. 9-22. E-book.

RECITAL da cantora Maria d'Apparecida. **Programa de Concerto**. 1972. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020.

RECÔVA, Simone Lacorte. **Na cadência do gênero**: histórias de vida das docentes universitárias violonistas brasileiras (1980 - 2018). *In*: ANPPOM. 29., Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019, Pelotas. **[Anais]**. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php>. Acesso em: 27 set. 2020.

REIF, Laura. **Vertentes do feminismo**: conheça as principais vertentes do feminismo. 2019. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/radical-liberal-interseccional-conhec-as-principais-vertentes-do-feminismo/>. Acesso em: 11 out. 2020.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **Sur - Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

\_\_\_\_\_. **Pequeno manual antirracista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book.

RODRIGUES, Cristiano. **Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis, set. 2013.

ROSA, Antonilde; CÂMARA, Andréa Albuquerque Adour da. Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras/os. **Revista Música**, [S. l.], v. 19, n. 1. p. 149-172, jul. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SANTOS, Silvia Karla B. M. M. dos. O que é ser negro no Brasil? Uma reflexão sobre o processo de construção da identidade do povo brasileiro. **Cadernos Imbondeiro**, João Pessoa, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <https://pt-static.z-dn.net/files.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2020.

TEATRO L'Occitane. **Saiba mais sobre a ópera americana Porgy and Bess**. Disponível em: <https://teatroloccitane.com.br/porgy-and-bess/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

**APÊNDICE A - CARTA DE APRESENTAÇÃO**

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Caxias do Sul, 15 de outubro de 2020

À \_\_\_\_\_

A acadêmica Milena Fioravante Padilha está regularmente matriculada na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Licenciatura em Música desta Universidade. Seu TCC será realizado através de uma pesquisa sobre as vivências das cantoras líricas negras no Brasil. Para tanto, a acadêmica do Curso de Licenciatura em Música precisa realizar atividades de coleta de relatos através de entrevistas.

Caso seja de sua escolha, nos comprometemos em garantir o anonimato das informações. A pesquisa tem como objetivo identificar de que forma o racismo estrutural afeta a oportunidade de mercado de trabalho para cantoras líricas negras.

Certa de sua colaboração na acolhida da acadêmica, agradecemos antecipadamente, colocando-nos à disposição para as informações necessárias.

Atenciosamente,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Patrícia Porto', is written over a light gray circular stamp.

Prof. Dra. Patrícia Porto  
Coordenadora de TCC  
ppporto@ucs.br

## APÊNDICE B - ROTEIRO DA ENTREVISTA

1\_ Identificação, formação, cidade e estado... Como ocorreu seu primeiro contato com a música erudita?

2\_ Em sua carreira, houve alguma experiência desagradável advinda do racismo? (introduzir essa pergunta de acordo com a carreira de cada)

3\_ Sobre a recepção do público e de músicos: Você já percebeu diferenças na reação do público e relacionamento com outros colegas músicos por ser negra?

4\_ Introduzir falando sobre papéis de destaque para negros que reproduzem estereótipos em histórias conhecidas... Como você percebe o mercado de trabalho para uma cantora lírica negra? Você observou diferenças de oportunidades de acordo com gênero e raça?

5\_ Como você observa a participação de músicos negros na música erudita atualmente? (falando tanto sobre inserção e estudos, quanto sobre a receptividade no meio)



## APÊNDICE C - TERMO DE CONFIDENCIALIDADE



ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

### Termo de Confidencialidade

Eu, Milena Fioravante Padilha, brasileira, portadora da carteira de identidade n.º (nº), expedida pelo SSP/RS, e do CPF n.º (nº), residente e domiciliado na (endereço), (Bairro), 95670-000, Gramado – RS, assumo o compromisso de manter confidencialidade e sigilo sobre todas as informações adquiridas através do depoimento concedido gratuitamente pela entrevistada como subsídio à construção de meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado Reflexões Sobre as Vivências das Cantoras Líricas Negras no Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Patrícia Porto.

A vigência da obrigação de confidencialidade e sigilo, assumida pela minha pessoa, por meio deste termo, só poderá ser quebrada mediante autorização por escrito, concedida à minha pessoa.

Milena Fioravante Padilha

---

Assinatura

Gramado, 05 de novembro de 2020

**APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO**

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

**Termo de Consentimento**

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura da participante:

\_\_\_\_\_

-----

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto à participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que a participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato da autora.

**Endereços para contato:**

E-mail: mfpadilha@ucs.br

Fone: (54) 997110275

**Pesquisadora responsável:**

Nome legível: Milena Fioravante Padilha

Assinatura: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE E - FIUV

Entre os dias 26 a 30 de outubro de 2020 ocorreu o Festival Internacional *Ubuntu Vocalis* (FIUV), promovido pelo grupo da Representação dos Cantores Negros do Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto (FBODM) com o apoio da Universidade de Campinas. (CIDIC..., 2020<sup>20</sup>).

*Ubuntu* não pode ser traduzido diretamente para o português, porém, pode significar “sou o que sou graças ao que somos todos nós”. O termo foi muito utilizado durante o *Apartheid* na África do Sul. Segundo Desmond Tutu, arcebispo anglicano que criou uma teologia *Ubuntu*, a palavra pode remeter à fraternidade e compartilhamento do conhecimento: “a minha humanidade está inexoravelmente ligada à sua humanidade”. (CIDIC..., 2020).

O festival ocorreu pela plataforma *Zoom* com transmissão simultânea no *YouTube*, e focou em atingir alunos(as) negros(as), com a atuação de professores(as) negros(as), com objetivo de trabalhar a representatividade no meio da música erudita. O trabalho com o canto foi ressaltado, contando com *masterclasses* e mesas de debate sobre temas pertinentes.

Como o festival ocorreu durante um período em que o recorte para este trabalho já havia sido estabelecido, optou-se por não analisá-lo nos resultados, porém é muito importante destacá-lo, pois foi um marco para o cenário do canto erudito brasileiro e para a representatividade dos músicos e musicistas negros(as) no meio erudito, unindo alunos e professores de todos os lugares do Brasil e de vários outros países.

---

<sup>20</sup> CIDIC. **Festival Internacional Ubuntu Vocalis**. 2020. Disponível em: <https://www.cidic.unicamp.br/ciddic/festival-internacional-ubuntu-vocalis-fiuv/>. Acesso em: 25 out. 2020.

**ANEXO A - A VOZ<sup>21</sup> - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (FRAGMENTO)**

*Maria d'Aparecida, não vieste das águas do rio.  
Vieste de mais longe,  
de um mais profundo abismo de raça e de sonho.  
Tua voz caminheira  
nos conta do que paira além da ciência dos Conservatórios  
e do tratamento operístico da vida.  
É uma voz que vem das entranhas do vento e dos coqueirais,  
do sigilo dos minérios e das formações vulcânicas do amor.  
Terrestre. Telúrica. Mulher.  
Tua voz, d'Aparecida, é aparição  
fulgurante, sensitiva, dramática  
e vem do fundo nigroluminoso de nossos corações  
e vai, e volta, e vai.  
Maria d'Aparecida do Brasil,  
aparecedoramente cantaril.*

---

<sup>21</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **Discurso de primavera e algumas sombras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.