



# A FRAGATA NEGRA TRADUÇÃO E VINGANÇA EM NINA SIMONE\*

Rafael do Nascimento Cesar

*There's a ship.*

*The Black Freighter.*

*With a skull on its masthead*

*Will be coming in.*<sup>1</sup>

(Bertolt Brecht/Kurt Weil – “Pirate Jenny”)

## In Concert

O fotógrafo Kai Mort Shuman, autor da imagem escolhida por Nina Simone (1933-2003) para a capa do álbum *In Concert*, gravado ao vivo em março de 1964, relata o estranhamento do público que, pouco tempo após começado o espetáculo, viu a artista erguer-se do piano e dirigir-se à frente do palco usando um avental sobre o vestido branco (ver anexo). “A audiência”, afirma ele, “majoritariamente branca, não entendeu nada e saiu, pensando tratar-se de um intervalo”<sup>2</sup>. Irritada com tal reação, Nina Simone manteve-se parada até que todos voltassem aos seus lugares e o *show* pudesse, enfim, continuar.

Ao contrário do habitual, ela não reassumiu o lugar ao piano, delegando a função ao jovem contrabaixista Lisle Atkinson; ele, atacando o instrumento de maneira quase percussiva, quebrou o gelo em pleno Carnegie Hall, no coração de Nova York, e ensejou a voz encarnada que Nina Simone empregaria em sua versão de “Pirate Jenny”, ária composta por Kurt Weil (1900-1950) para a famosa Ópera dos Três Vinténs, dirigida pelo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) em 1928. O avental modesto, destoando da indumentária sofisticada da cantora, fazia as vezes de figurino de uma performance que prometia incomodar os presentes. Incômodo este proveniente não da interpretação sanguínea de Nina Simone, típica de seu feitio artístico, mas da escolha incomum do repertório daquela noite.

Das sete canções que compõem *In Concert*, considerado o álbum mais engajado da artista, “Pirate Jenny” é a única escrita fora dos Estados

Unidos por compositores não norte-americanos. Comparada a títulos célebres como "I loves you Porgy", dos irmãos George e Ira Gershwin, e "Mississippi Goddam", primeira obra assumidamente militante de Nina Simone, a estranheiridade de "Pirate Jenny" parecia estar em desacordo (tal qual o avental) com os propósitos de uma artista cujas relações com a *intelligentsia* do movimento dos direitos civis – como James Baldwin (1924-1987), Langston Hughes (1902-1967) e, em especial, Lorraine Hansberry (1930-1965) – incentivaram-lhe a reflexão sobre a realidade social do país através do contato íntimo com sua cultura. Ainda assim, severas críticas ao racismo, ao sexismo e à violência causada por uma nação ainda legalmente segregacionista<sup>3</sup> forneceram o diapasão semântico de *In Concert*. Sabendo disso, o crítico musical Nat Shapiro reconheceu em "Pirate Jenny" a canção mais "extraordinária" [*outstanding*] do disco, quando de seu lançamento em abril de 1964. "Talvez seja uma obra-prima; certamente é um aviso", arriscou o crítico em tom pressagioso.

Apesar de inusitada para a ocasião, a canção certamente não era desconhecida do público norte-americano. Em 1952, o músico e compositor judeu Marc Blitzstein (1905-1964), autor do sucesso da Broadway *The Cradle Will Rock*, de 1936, decidiu adaptar o texto original de Brecht e as canções de Weil para a língua inglesa<sup>4</sup>. Com direção de Carmen Capalbo e regência de Samuel Matlowsky, a Ópera dos Três Vinténs estreou no Theater de Lys, em Nova York, permanecendo em cartaz de 1954 a 1961, em uma das mais longas temporadas *off-Broadway* do século XX. Nas 2.707 vezes em que foi representado, o espetáculo contou com a atriz alemã Lotte Lenya (1898-1981) cantando a ária de Weil e Brecht no papel da prostituta Jenny, tal como fizera em Berlim quase três décadas antes<sup>5</sup>.

A Ópera – ela mesma uma adaptação de *A Ópera do Mendigo* [*The Beggar's Opera*], escrita em 1728 por John Gay e Johann Pepusch – apresenta as contradições da sociedade moderna londrina no melhor estilo brechtiano: as ações e atitudes das personagens são mostradas não de um ponto de vista psicológico/dramático, mas conforme as expectativas e as pressões sofridas por elas enquanto membros de classes sociais em luta. Macheath, o bandido profissional, Peachum, o burguês, sua filha Polly, o chefe de polícia Brown e Jenny, todos se relacionam entre si segundo os papéis sociais designados a cada um. No momento em que soam os primeiros acordes de "Pirate Jenny", Jenny acaba de despedir-se de Macheath, seu ex-amante e marido da bem-nascida Polly. A ária põe em cena sua condição subalterna de mulher pobre, metaforizada na imagem da jovem trabalhadora à espera da Fragata Negra, o navio pirata que viria resgatá-la do cativeiro e exterminar seus opressores. Lenya, ao cantar com a voz límpida e homogênea, seguia à

risca os conselhos preconizados por Brecht acerca da “mudança de função” (1960:106) que a música deveria operar no palco: em vez da emotividade subjetiva do teatro dramático ou lírico, em que canções e diálogos fazem parte do mesmo fio discursivo, no teatro épico brechtiano o ator/atriz mostra ao público que canta e, através da música, passa-lhe a mensagem de maneira objetiva e distanciada<sup>6</sup>.

Nina Simone, por sua vez, apropriou-se da canção imprimindo-lhe os traços inconfundíveis de seu estilo<sup>7</sup>. O arranjo sucinto, sustentado apenas por percussão e piano, e cadenciado em um andamento inconstante, tornava a versão de *In Concert* um bocado distinta da original. Permitindo-se entonações vocais variadas, ora percorrendo com graça as linhas melódicas de Weil, ora recitando asperamente certos versos com gritos e sussurros, a intérprete infundiu à canção uma gama de significados ouvidos pela plateia norte-americana em alto e bom som. A presença de coloquialismos como “*That’ll learn ya*” no lugar de “*That will teach you*” [“Isso vai ensiná-los”] e “*Cause there’s nobody gonna sleep here tonight*” em vez de “*Because nobody will sleep here tonight*” [“Porque ninguém dormirá aqui hoje”]; o uso sarcástico do vocativo “*honey*” [“querido”] referindo-se a um dos algozes de Jenny; a repetição de expressões como “*You couldn’t ever guess to who you’re talking*” [“você jamais poderiam imaginar com quem estão falando”] e “*Right now!*” [“agora!”]; as pausas tensas entre certas frases e até mesmo uma ou outra risada de esgar sinistra, tudo isso fez com que a Londres do início do século XX cruzasse o Atlântico e se deparasse com os problemas advindos de um país atravessado por conflitos raciais violentos e de longa data.

Com base nessa diferença, este artigo procura investigar a relação de Nina Simone com a produção cultural ativista norte-americana da década de 1960, tomando “*Pirate Jenny*” como um caso privilegiado de estudo. Sem reduzir as variações entre as versões de Lenya e Simone a meros resíduos que pouco comprometeriam a compreensão “adequada” da obra, procuro argumentar que a última, ao retrabalhar elementos da canção em sua performance, realiza uma *tradução* do conflito descrito por Weil e Brecht – a saber, as desigualdades de classe na Europa do entreguerras, em especial o contexto inglês – para a situação vivida pela população negra nos Estados Unidos dos anos 1960. Tal tradução, contudo, não se restringe a uma operação semântica interna aos versos da música, que, com efeito, não fazem uma menção sequer a relações raciais de qualquer tipo. Ela é, antes, um efeito *performativo* que eleva os sentidos de raça e gênero ao patamar de gramáticas sociais, tomando o corpo como instrumento a um só tempo musical e político, portanto indissociável das disputas de legitimidade cultural em jogo

naquele momento. Grosso modo, o ato de “traduzir”, aqui, não estabelecerá uma perfeita correspondência entre conteúdos sociais diferentes, como no caso de uma “tradução literal”: será, ao contrário, uma ação dotada de um excedente de significado – algo derivado diretamente da performance em questão e cujos desdobramentos nunca poderão ser controlados por completo, nem pela artista nem por sua audiência.

Nesse sentido, para entendermos em que medida “Pirate Jenny” foi “um aviso” ao público norte-americano – para levar a afirmação de Nat Shapiro a sério – é necessário entender como certas marcas sociais relativas a gênero, raça e classe se fazem ouvir em determinados contextos e a partir de determinadas convenções artísticas. Uma extensa literatura mostra que, nos Estados Unidos, diversos intelectuais e artistas conferiram à música popular uma função histórica central na afirmação identitária do chamado “nacionalismo cultural negro”, muitas vezes recorrendo, para isso, a paródias de outras canções mais conhecidas<sup>8</sup> (Monson 1994; Feldstein 2005; Hall 2005; Turner 2013). Vistas deste ângulo, as canções de protesto da década de 1960 não apenas se inscrevem em uma tradição já constituída na sociedade norte-americana, mas deram origem a novas formas de expressar sentidos de raça e gênero convencionadas através da *performance* dos/as artistas e sua relação com o público. Creio ser a “Pirate Jenny” de Nina Simone um exemplo dessa dinâmica, mesmo em se tratando de uma canção alemã de nascimento.

Analisar o processo de reconversão da experiência social em formas simbólicas específicas, evitando a todo custo saídas deterministas e redutoras, permite-nos compreender os nexos entre cultura e política de uma perspectiva socioantropológica atenta às dimensões constitutivas dos espaços sociais nos quais se inserem sujeitos concretos, bem como às inflexões biográficas que marcam tais sujeitos e suas produções (cf. Pontes 2010; Sobral 2015; Rossi 2016). Ao invés de pressupormos a autoevidência e a unidimensionalidade de categorias como “mulher”, “negritude”<sup>9</sup> ou mesmo “ativismo”, devemos olhar com atenção para as formas pelas quais tais termos são mobilizados em redes de relações interdependentes, como passam a fazer sentido em trajetórias particulares e por quais meios são exprimidos artisticamente. Dessa forma, a reflexão sobre aquilo que a canção “Pirate Jenny” pôde ou não dizer a respeito da situação racial nos Estados Unidos deve contemplar indagações sobre quem o disse, para quem o disse e como o fez.

Meu interesse por Nina Simone, figura bastante conhecida do público em geral, porém pouco estudada por cientistas sociais, acompanha um debate já bem estabelecido na comunidade acadêmica norte-americana acerca do papel desempenhado por mulheres negras na construção da cultura

moderna estadunidense e no constante tensionamento de certos modelos de ação política tais como o feminismo (cf. Collins 2000) e o comunismo (cf. Griffin 2013). Assim como foi possível a Angela Davis investigar as “formas de consciência social do passado e do presente” (1998: xi) conhecendo as trajetórias das cantoras de blues no início do século XX, pretendo lançar luz sobre um período efervescente da história norte-americana a partir de uma cantora, pianista e compositora cuja obra desafiou as categorias estéticas de então (seria ela uma cantora de jazz como Billie Holiday, a quem foi inúmeras vezes comparada, ou uma pianista erudita aficionada por Bach?) e cuja atuação em face da conjuntura política do país despertou o interesse e a suspeita de muitos.

## Partituras e Improvisos

Muito já foi dito, escrito e até filmado sobre Nina Simone. De 2003, ano de sua morte, até hoje, foram publicadas cinco biografias (Acker 2004; Hampton & Nathan 2004; Brun-Lambert 2009; Cohodas 2010; Light 2016), lançados dois documentários (*The Amazing Nina Simone* 2015; *What Happened, Miss Simone?* 2015) e um filme de ficção acaba de estreiar no Brasil (*Nina* 2016). Mesmo correspondendo a projetos com intenções distintas, todo esse material esforça-se em representá-la maneira uníssona, dando ora mais ora menos ênfase a determinados aspectos de sua vida. Episódios traumáticos associados à experiência do racismo<sup>10</sup>, a amizade com líderes do SNCC<sup>11</sup> e do movimento Panteras Negras, o relacionamento abusivo com Andy Stroud, seu segundo marido, o autoexílio na Libéria, todos esses eventos são narrados visando realçar os contornos de uma personalidade histriônica e enigmática. “Destemida”, “corajosa” (Schatz 2016) ou até “assustadoramente triste” (Lee 1986), Nina Simone é sempre retratada como portadora de sentimentos ambivalentes e dilemas insolúveis, todos eles compassados por um talento musical que, quando não dispensa maiores comentários, aparece como o resultado alquímico de uma vida de sofrimento e excessos<sup>12</sup>.

Outra questão pouco controversa entre biógrafos e cineastas diz respeito ao engajamento político-artístico da artista. Talvez pela preeminência com que certos temas figuraram em seu trabalho nos primeiros anos da década de 1960 – e do qual *In Concert* é símbolo incontestado – o caráter militante e crítico da “cantora da liberdade” (Marsh 2003) tenha se tornado um traço distintivo de sua maneira de agir, ganhando uma valência capaz de projetar-se retrospectivamente em sua trajetória. Se, com o passar das décadas, a menção a Nina Simone vinculou-se à ideia de alguém cujo

modo arredo de se apresentar em público e lidar com a audiência indicava certa instabilidade psicológica, também esteve adstrito a ela um tipo de feminilidade negra inexpugnável e autoconsciente. “Os sentimentos que ela mostrava”, comenta Claudia Pierpont (2014), “dor, raiva e o desejo de destruir cidades inteiras por vingança, fizeram-na parecer emocionalmente perturbada ou simplesmente a mulher negra mais honesta da América”<sup>13</sup>.

Dor, raiva e vingança estavam, de fato, presentes em “Pirate Jenny” desde o início. Já nos primeiros versos da música um tom repreensivo se anuncia à plateia, que, minutos antes, tencionara abandonar um *show* em andamento. Nina Simone, portando um avental, símbolo da condição de Jenny, só retomou o espetáculo quando todos voltaram a seus lugares e lhe prestaram a devida atenção: “You people can watch while I’m scrubbing these floors/ And I’m scrubbing the floors while you’re gawking” [“Vocês podem me observar enquanto esfrego o chão/ E eu esfrego o chão enquanto vocês me encaram”]. Ironicamente, a cantora dirigia-se a um interlocutor cuja postura assemelhava-se à daquele da canção (“You people”). Ambos encaravam [*gawking*] de maneira dispersa alguém desempenhar uma atividade, fosse ela cantar ou “esfregar o chão”. Tamanha coincidência deve ter bastado para que Nina dissesse num recitativo tão sensual quanto sombrio. “No. You couldn’t ever guess to who you’re talking”, concluindo a primeira estrofe sobre o silêncio premido do público.

Conforme o número prossegue, ouvimos as inflexões vocais da artista tomarem conta de sua interpretação. O que começara com um acicate vai-se acentuando ao longo da música até alcançar pequenos clímaxes, sempre ao final de cada estrofe. “Cause nobody’s gonna sleep here tonight!” [Pois ninguém dormirá aqui esta noite!], “Why do they spare that one?” [“Por que pouparam aquele?”], “Asking me: kill them now or later” [“perguntando-me: mate-os agora ou depois”]. Iteradas num timbre crispado, tais palavras ganham uma dimensão verdadeiramente visceral quando repetidas por Nina Simone em sussurros ecoando no vazio – “Nobody...nobody...”, “Right now... Right now!”. Dessa maneira, se parte da sedução ameaçadora de “Pirate Jenny” justifica-se por aquilo que Nina diz por meio do lirismo da canção, a outra parte deve-se ao que ela insinua por meio do corpo (a voz incluída), e da relação deste com a plateia.

Amiúde, a encruzilhada entre conflitos internos e externos, espécie de meio caminho entre loucura e revolução, foi sendo identificada pela crítica especializada como uma qualidade tão definidora da artista quanto o seu nome afrancesado ou a cor de sua pele. A notável habilidade de trazer os problemas vividos pela população negra norte-americana ao centro de suas composições e interpretações, fosse no registro íntimo das relações amorosas

ou em dimensões da vida pública, fez das noções de gênero, sexualidade, classe e raça vigentes à época idiomas constitutivos de uma experiência social marcada por fortes renúncias e constrangimentos, ao passo que forjaram os alicerces do renome de Nina Simone<sup>14</sup>.

Um bom exemplo da convergência desses fatores foi sua inadmissão no renomado Instituto Curtis de Música [Curtis Institute of Music], na Filadélfia, em 1950, fato que a fez abandonar o sonho de ser “a primeira pianista concertista negra dos Estados Unidos” (Simone & Cleary 1991:32) e lançar-se de vez na música popular. Para Nina Simone, o fracasso tinha menos a ver com as limitações de seu talento que com as marcas de sua origem.

A história que Carrol [irmão mais velho de Nina Simone] ouviu de meu tio e seus amigos, negros e brancos, era que o Instituto [Curtis] queria aceitar alunos negros, mas se aceitassem negros, então eles [do Instituto] não iriam aceitar um negro desconhecido; e se eles aceitassem um negro desconhecido, não aceitariam uma menina negra desconhecida; e se aceitassem uma menina negra desconhecida, não seria uma menina negra desconhecida e muito pobre (Simone & Cleary 1991:42).

Saber se sua reprovação foi decorrente de racismo e sexismo institucionais é algo difícil de ter certeza. De todo modo, a impossibilidade, segundo Nina Simone, de transpor as barreiras desse destino social escalonado em termos de raça, gênero e classe provocou a reorientação de sua trajetória profissional a partir da constatação de uma “vocação perdida” (Rossi 2016), a qual ela só reencontraria na relação com os artistas os e intelectuais do movimento dos direitos civis. Assim, dedicar sua música à “luta pela liberdade e pelo destino histórico do meu povo”, antes algo um tanto distante das aspirações eruditas de Nina Simone, transformou-se em “um propósito mais importante que a busca pela excelência da música clássica” (Simone & Cleary 1991:91).

No entanto, essa intrincada dinâmica de obstáculos e consagrações deixa à sombra o processo através do qual ela veio a ser reconhecida, por si mesma e por seus pares, como uma “artista negra” [*black female artist*]. O termo, permeado tanto pelos imaginários racista e antirracista, assinalava antes uma posição social e política do que um determinado fenótipo. Se, por um lado, artistas negras como Bessie Smith (1894-1937) e Josephine Baker (1906-1975) estiveram associadas a uma vertente de entretenimento voltada a um público branco de classe média, cantando e dançando ao som de modernas *big bands*, por outro lado, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, novas maneiras de pensar e agir artisticamente, estimuladas, em grande medida, pelo combate ao nazifascismo, se opuseram ao arquétipo do

*performer* negro(a) enquanto alguém cuja corporalidade e destreza trabalhariam a serviço de sua própria subalternidade (cf. Hartman 1997; Griffin 2013).

Ao rejeitar “qualquer definição de feminilidade afro-americana” (Feldstein 2005: 1353), Nina Simone também se contrapunha a tal arquétipo. O amplo domínio técnico do piano, plasmado na voz de contralto pronta a repreender seus ouvintes quando necessário, afastava a “princesa *Noire*” (Cohodas 2010) do ideal de feminilidade compartilhado por homens e mulheres da década de 1960, à medida que a aproximava da postura ativa e *nonchalant* de ícones masculinos do jazz como Charlie Parker, Charles Mingus ou John Coltrane (Gebhardt 2001). Porém, a menos que busquemos compreender como e com quem Nina Simone aprendeu sua arte e, ao fazê-lo, aprendeu também seu gênero e sua raça (noções tomadas volta e meia como realidades corporais independentes), persistirá o problema de creditar-se o sucesso da artista à “excepcionalidade” de uma criadora incriada (Bourdieu 2008) ou, o que é pior, a determinadas aptidões imanentes a um gênero ou a uma raça.

Dessa forma, saber como sua carreira – a princípio pouco ajustada às expectativas do público norte-americano – conseguiu galgar um posto no panteão das divas contemporâneas implica investigar não apenas os percursos educacional e artístico traçados por Nina, mas os condicionantes sociais e históricos por trás do “enigma estético” de “como deveria soar uma artista negra” (Brooks 2011:177).

\*

Nascida na pequena cidade de Tryon, Carolina do Norte, Eunice Kathleen Waymon foi a sexta criança do casal John Divine e Mary Kate Waymon, afrodescendentes originários do sul dos Estados Unidos<sup>15</sup>. A infância e os primeiros anos da juventude foram passados próximos ao núcleo familiar, em um cotidiano dividido entre a casa, a escola e a igreja, e, segundo a própria Nina Simone, cercado de “comida e música” (Simone & Cleary 1991:7). Metodistas convictos, os Waymon mantinham boas relações com a comunidade local: Mary Kate, além de trabalhar nos lares das famílias brancas de Tryon, era uma ministra devotada e partilhava com o marido a manutenção do lar, bem como as obrigações religiosas. Assim, para a pequena Eunice e seus irmãos, legítimos “filhos de pregadores” (Simone & Cleary 1991:15), a vida fora da cultura protestante simplesmente não era uma alternativa.

Inevitável também seria o contato com o instrumento dileto dos Waymon, o piano. Em sua autobiografia, Nina Simone conta que, “[além] do piano, Papai tocava violão e gaita e liderava o coral da igreja; Mamãe tocava piano e cantava também. Meus irmãos e irmãs todos tocavam piano

e cantavam no coral da igreja" (Simone & Cleary 1991:14). Eleita língua franca da família, a música desde muito cedo foi concebida e praticada por seus membros em um registro próximo ao que Cornel West denominou "tradições intelectuais *orgânicas* na vida afro-americana" (1985:114, grifo original). Transmitidas de forma oral através de um intenso processo de aprendizado e convívio institucional, tais tradições perpetuavam-se à revelia das políticas segregacionistas e envolviam habilidades cognitivo-corporais como a oratória – no caso da "pregação" [*preaching*], própria das lideranças metodistas e batistas –, o canto e a execução de instrumentos. No caso de Nina Simone, o imbricamento do *ethos* religioso com uma cultura musical vicejante foi sendo, pouco a pouco, literalmente incorporado. "Aprendíamos a tocar como aprendíamos a falar", ela lembra, "era natural assim" (Simone & Cleary 1991:14).

Não obstante a música tocada e ouvida nas cidades do sul dos Estados Unidos nem sempre correspondesse de maneira apropriada aos princípios cristãos, os gêneros sacro e profano, musicalmente bastante similares, não permaneciam social e espacialmente segregados<sup>16</sup>. A "música do diabo" [*devil's music*], alcunha dada por grupos batistas e metodistas a certas variações de jazz e blues, tinha lugar garantido em praças, estabelecimentos comerciais e mesmo entre as famílias mais fervorosas (Hersch 2007:93). Entre os Waymon não era diferente. Nina Simone conta que se "tocasse alguma canção que ouvira na rua", Mary Kate rapidamente a repreendia: "'Não toque nenhuma dessas músicas *de verdade!*'" (Simone & Cleary 1991:16, grifos meus). Exposta aos contrastes da paisagem sonora de Tryon, Eunice, aos 6 anos de idade, já dominava um repertório que abrigava desde os hinos prediletos da mãe às canções "de verdade" do pai.

Por volta dessa época Muriel Massinovitch, musicista de origem inglesa casada com um artista plástico russo, tornou-se a primeira tutora de piano da filha-prodígio dos Waymon. A iniciativa partira de uma das empregadoras de Mary Kate que, impressionada com as habilidades de Eunice, insistiu que ela tivesse um treinamento adequado e prontificou-se a custear as aulas com Massinovitch por um ano. Professora exigente, "Miz Mazzy"<sup>17</sup> em pouco tempo percorreu com a jovem pupila as principais escolas, estilos e intérpretes da tradição clássica, em especial Johann Sebastian Bach, cuja obra incitou a pequena aluna a querer "dedicar [a] vida à música" (Simone & Cleary 1991:23). No entanto, as dificuldades financeiras da família Waymon estreitaram o campo das oportunidades de Eunice e, ao cabo de um ano, as aulas de piano passaram a depender de doações da população de Tryon para o "Fundo Eunice Waymon", idealizado por Massinovitch com o intuito

de assegurar a educação musical de sua aluna “pelo tempo que fosse necessário” (Simone & Cleary 1991:24).

Tentativas de contornar as adversidades econômicas continuaram mesmo depois de Nina Simone ter sido recusada no Instituto Curtis. Apesar das recomendações de sua mãe de contentar-se com a precoce interrupção da carreira artística, ela conseguiu emprego dando aulas de música em Filadélfia – cidade para onde parte da família havia se mudado –, e com o dinheiro que ganhava mantinha seu treinamento clássico, dessa vez com o pianista Vladimir Sokoloff. Contudo, a possibilidade de independência financeira fez Nina Simone dar um passo adiante e apostar no repertório popular, com o qual começara a ganhar mais familiaridade. No verão de 1954, após alguma hesitação, ela passou a se apresentar no bar Midtown, em Atlantic City, a poucos quilômetros de sua casa em Filadélfia. Acostumada apenas aos recitais que dava quando criança, a jovem de 21 anos era totalmente alheia à sociabilidade da vida noturna, em parte devido à sólida formação protestante que recebera da família, em parte por ainda ser solteira. Sem dúvida, ambos os fatores pesaram em sua consciência a ponto de ela omitir dos pais a notícia do novo emprego. Foi assim que, motivada pelo desejo de autonomia e pelo receio de ser desmascarada, Eunice Waymon decidiu usar pela primeira vez o nome artístico que a acompanharia até o fim da vida<sup>18</sup>.

Se à época da gravação de *In Concert* a relação de Nina Simone com os gêneros considerados populares (notadamente jazz, blues e folk) estava fortemente balizada pelo engajamento da artista com o movimento dos direitos civis, dez anos antes, em sua estreia no Midtown, era explícito o seu desconforto com esse tipo de música. “Eu desprezava canções populares e nunca as tocava para meu próprio divertimento”, lembra Nina em sua autobiografia, “Por que eu deveria fazê-lo quando podia tocar Bach, Czerny ou Liszt?” (Simone & Cleary 1991:51). De fato, a necessidade de adequar seu repertório às exigências de um público sem inclinações eruditas causava incômodo à jovem pianista conforme ela percebia que

O mundo da música popular não era nada comparado ao da música clássica; você não precisava trabalhar tão duro, as audiências eram fáceis demais de agradar e só se interessavam pelas letras. Não parecia mundo nenhum para mim, e eu não tinha muito respeito por audiências populares por conta da sua ignorância musical (Simone & Cleary 1991:91).

É possível notar o tom ambivalente de Nina Simone em relação à música popular. Por um lado, a habilidade adquirida com os anos de treinamento clássico desenvolveu nela uma técnica versátil o suficiente para manejar

com segurança, noite após noite, as canções que tanto desprezava; por outro lado, ela se ressentia da "ignorância musical" do público acerca do universo erudito. Mesmo assim, a pianista seguiu à risca as convenções vigentes no repertório popular, sendo duas delas o uso da voz, coisa que jamais fizera até então, e a improvisação instrumental, marca de nascença indelével do jazz.

A interseção de tais convenções com aquilo que aprendera sob a tutela de Miz Mazzy e Sokoloff causou um estranhamento imediato tanto na artista quanto em seu público. A *performance* circunspecta e fiel à partitura, própria de uma pianista clássica, dissonava do ambiente buliçoso dos bares, onde a fruição da música se realizava, muitas vezes, em função da descontração e da desconcentração da audiência<sup>19</sup>. Recusando para si o lugar da *entertainer* típica, Nina não aquiesceu à irreverência da plateia. "Se uma audiência me desrespeita, está insultando a música que eu toco e eu não continuarei", escreveu ela em suas memórias. Mesmo tocando Cole Porter e Irving Berlin ao invés de Bach e Liszt, Nina Simone preservou a postura sisuda de uma "musicista classicamente treinada" (Simone & Cleary 1991:52), aspecto que, apesar de incomum, converteu-se em um signo de distinção da artista, chegando a ser cultuado por alguns fãs. Assim, o rápido sucesso de Nina Simone no *Midtown* expôs-lhe de maneira contraditória os limites de suas ambições: ao passo que lhe oferecia as condições materiais para prosseguir com o sonho de dedicar-se à música clássica (lembrando que ela continuava a pagar aulas particulares), ele a afastava deste objetivo por demandar-lhe cada vez mais tempo e comprometimento.

Imbuída dessa ambivalência, ela adentrou definitivamente o mundo do entretenimento. Nos anos seguintes, além de ter feito de Atlantic City e Filadélfia pontos fixos de trabalho, outras cidades começaram a ganhar seu horizonte. Em 1958, ela e Don Ross, seu primeiro marido, mudaram-se para Nova York sem muita certeza do que iriam encontrar. A pouca repercussão do nome e, mais recentemente, do primeiro álbum de Nina Simone<sup>20</sup>, se não eram garantias imediatas de sucesso, ao menos a motivaram a buscar novos públicos e novas referências.

## Política e Jazz

Não demorou muito para que a jovem artista de Tryon se ambientasse à cidade que nunca dorme. Em poucos meses ela assinou outro contrato profissional – agora com a gravadora Colpix, com a qual lançaria nove álbuns –, abandonou o marido e encontrou nos clubes de jazz de Greenwich Village a interseção perfeita entre grupos de artistas e intelectuais.

Em [Greenwich] Village havia diferentes grupos. Havia a cena do jazz, com caras como John Coltrane, Art Pepper, George Adams e outros perambulando por lá, procurando diversão e um lugar para tocar [...]. Ao redor deles, gravitando em torno da música, havia os escritores, poetas e pintores, homens e mulheres notáveis que se tornariam meus amigos. Langston Hughes, Jimmy [James] Baldwin, Leroi Jones – como se chamava Amiri Baraka naquele tempo – Lorraine Hansberry, Godfrey Cambridge, Dick Gregory – tanta gente talentosa e excitante. Um pouco mais distantes estavam aqueles que entendiam que algo especial acontecia, que era um momento extraordinário para se estar no Village [...]. Misturado a essa multidão havia os jornalistas, cineastas e os rapazes das gravadoras, pessoas que iriam apenas empacotar e explorar essa cena tão logo sacassem o que realmente se passava por lá (Simone & Cleary 1991:67).

A imagem evocada por Nina Simone ao descrever a interação entre diferentes grupos elucida bem as transformações em curso na cidade. Músicos, escritores, cineastas e jornalistas dispunham-se pela vida noturna nova-iorquina em círculos concêntricos nos quais a música ocupava a posição central, não porque ela o fizesse a despeito das outras atividades, mas devido a um entendimento recíproco entre artistas e intelectuais a propósito do potencial interpelativo do jazz em relação à política norte-americana, em especial a racial.

Durante as décadas de 1930 e 40, quando a segregação no mundo das artes agia “informal, porém consistentemente” (Oja 2014:62), alguns jovens de classe média, quase sempre de famílias afro-americanas ou judaicas, esforçaram-se para promover a igualdade entre negros/as e brancos/as através da mistura deliberada de música, teatro e dança em seus números artísticos<sup>21</sup>. Essa movimentação teve como localidade privilegiada as regiões do Harlem, ao norte de Manhattan, e de Greenwich Village – ou simplesmente “the Village” –, ao sul. Lá funcionavam lugares como o Minton’s Playhouse, o Village Vanguard, o Café Society Downtown e o Village Gate, clubes não segregados que acabaram acolhendo um público progressista e interessado nessas novas manifestações culturais. Portanto, quando Nina Simone foi introduzida, pela mão dos “rapazes das gravadoras”, nessas verdadeiras estufas de resistência política e musical, uma pequena tradição já havia germinado e florescido lá. Charlie Parker, Bud Powell, John Coltrane, Mary Lou Williams, instrumentistas e compositores que, em meados de 1940, inventaram um tipo de som em resposta às bandas de *swing* norte-americanas, não o fizeram apenas enquanto um ato insubordinado de ruptura estética, mas para dar um passo importante na conquista da autonomia relativa do jazz, que aos poucos passava de mero divertimento coreografado a “uma música em si”<sup>22</sup> (Billard 1995: 221). Nesse sentido, se

é correto dizer que “em meados da década de 1950, o jazz tinha se tornado uma linguagem mundial” (Hobsbawm 2009:98), Nova York (e Chicago) eram fluentes nesse novo idioma.

A expansão irrefreável de ritmos dançantes oriundos dessas cidades para diversos países da Europa e da América do Sul se fez através da circulação de artistas, partituras e, sobretudo dos anos 1930 em diante, de discos<sup>23</sup>. Sem dúvida, um dos efeitos dessa expansão diz respeito ao entendimento da própria categoria jazz. Apreendida no início do século XX como um arremedo pouco coerente de estilos e instrumentos, nos anos 1950 era difícil quem não soubesse o que ela era, ainda que não pudesse explicá-la com palavras<sup>24</sup>. Mas esse processo não engajou apenas artistas e intelectuais dispostos a reformular a cultura americana por meio da música e dos sentidos atribuídos a ela; cada vez mais lucrativa, a indústria fonográfica tornou-se um agente indispensável na função de definir o que era ou não jazz, ou ainda, quem era ou não jazzista. Esse movimento de classificação mercantil – ao qual Nina alude por meio dos termos “empacotar” e “explorar” – teve consequências ambivalentes tamanha a proporção alcançada por ele nos Estados Unidos. Por um lado, levou a música a praticamente qualquer lugar, seja por rádio, cinema ou *long plays*, intensificando e incrementando as rotinas de trabalho de músicos e demais profissionais (Hobsbawm 2009:229). Por outro lado, rótulos como “jazz-pop”, “cool jazz”, “traditional jazz” ou jazz *tout court* produziram demarcações muitas vezes excludentes e intimamente relacionadas com fronteiras raciais e de gênero em operação na sociedade norte-americana.

Nina Simone não escapou à força centrípeta da categorização. Logo após o lançamento de *Little Girl Blue*, seu primeiro álbum, os críticos apresaram-se em delimitar-lhe os primeiros contornos em termos de um gênero musical. “Sua combinação incomum do estilo clássico, da qualidade extática e séria da música negra de igreja que influenciou seu modo de cantar, e das escolas modernas de jazz e com as quais ela teve contato, tudo isso ajudou a compor uma cantora e instrumentista de jazz inolvidável e inspiradora”, comenta um deles. “Seu piano refinado tem um toque clássico colocado junto ao estilo jazz-pop”, diz outro<sup>25</sup>. De todo modo, Nina Simone era aproximada à “cena do jazz” pelos críticos, fosse devido às canções de *Little Girl Blue*, fosse devido à maneira de executá-las, não obstante isso a deixasse desconfortável.

Para mim, ‘jazz’ significava um modo de pensar, um modo de ser, e o homem negro na América era jazz em tudo o que fazia – no seu modo de andar, falar, pensar e agir. Música de jazz era apenas outro aspecto da coisa toda, então, nesse sentido, *por ser negra eu era uma cantora de jazz*, mas em todo o resto eu

definitivamente não o era [...] Chamar-me de cantora de jazz era um modo de ignorar meu *background* musical porque eu não cabia nas ideias brancas acerca do que deveria ser uma performer negra. Era algo racista; 'Se ela é negra, ela deve ser uma cantora de jazz (Simone & Cleary 1991:69, grifos meus).

Aqui, podemos ver não uma, mas várias categorizações em ação. Compreender o jazz enquanto um modo de ser e pensar próprio do "homem" (*sic*) negro refere-se ao pensamento de intelectuais afro-americanos de inícios do século XX (em especial W. E. B. Du Bois) acerca da ideia de uma "cultura negra" [*black culture*] proveniente, sobretudo, da diáspora de nações africanas às Américas. O conceito, articulado a uma contundente crítica à modernidade e à atuação violenta de um Estado-nação juridicamente segregado, buscava levar adiante o projeto emancipatório da população afro-americana retomando, para tal, tradições culturais negras marcadas pela tensão entre local e global (Gilroy 2012). Assim, o uso metafórico do jazz para representar o modo de "andar, falar, pensar e agir" do "negro na América" alude, na fala de Nina Simone, à corporalidade de determinados sujeitos cuja relação com uma linguagem musical em transformação confere sentido às suas vidas ao se expressarem jazzisticamente, seja na ratificação de um *ethos* configurado por parâmetros étnicos (e éticos) ao redor da negritude [*blackness*], seja na negação, total ou parcial, desse mesmo *ethos*.

Em paralelo ao tipo de categorização operante entre um gênero musical (*genre*, em inglês) e certos códigos raciais, existe outro a fazer o mesmo com as relações de gênero e de sexualidade. Se, "por ser negra", Nina "era uma cantora de jazz" à revelia de reconhecer-se como tal, é porque o lugar social, mil vezes repisado, circunscrito a essa atividade aduziu muitas mulheres negras a representar, de modo ora mais ora menos forçoso, estereótipos raciais de feminilidade. No caso de Billie Holiday, a quem Nina Simone odiava ser comparada, o *frisson* provocado no público nova-iorquino se devia não somente à degustação de uma vida pontuada por abusos de toda sorte, mas também ao flerte dissimulado com as normas sociais e os interditos de raça que Lady Day insistia em esporear (Margolick 2001). A imagem da *diva* apta a realizações artísticas grandiosas, próprias de uma sensibilidade aguçada da qual ela também seria refém, age no imaginário social norte-americano como um dispositivo organizador dos idiomas de raça, gênero e desejo, mas que só tem sua eficácia garantida no devassamento constante e por vezes melodramático dessas categorias. De certa forma, é como se a morte repentina da diva a um só tempo lhe redimisse supostos deslizos e alertasse os vivos sobre a inadequação de sua conduta.

Quanto às divas *do jazz*, tal devassamento dizia respeito também às fronteiras espaciais da cidade, uma vez que a presença de pessoas negras em

diversos estabelecimentos de Nova York era vetada por lei – contradizendo a suposição geral de que a segregação estatal era restrita aos estados do sul (Biondi 2003). No entanto, tal possibilidade de agência frente às adversidades se dava às custas de uma adesão estrita às convenções do gênero musical. Se Billie Holiday podia, no auge de sua carreira, negociar os efeitos do racismo e do machismo em determinadas ocasiões – como fazer uma estreia retumbante no Café Society Downtown cantando “Strange Fruit”, o hino do antirracismo norte-americano<sup>26</sup> e, com isso, deslanchar sua carreira –, o rótulo de cantora de jazz imputado a ela era inegociável. Para Nina Simone, ao contrário, as marcas sociais pareciam, até então, ter falado mais alto que o seu “background musical”.

O desconforto de Nina Simone só encontrou algum lenitivo na companhia dos “homens e mulheres notáveis” com os quais fizera amizade em Nova York, pessoas cujas trajetórias cruzam-se perpendicularmente à história do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos. Contudo, a especificidade do relacionamento de Nina com a jornalista e escritora Lorraine Hansberry (1930-1965) ganha especial destaque para os fins deste artigo. Nascida em Chicago no seio de uma família afro-americana de classe média alta, Hansberry teve uma breve porém brilhante carreira como dramaturga. Sua peça *A Raisin in the Sun*, cujo título é uma referência explícita ao clássico poema de Langston Hughes “A Dream Deferred”, estreou na Broadway em 1959 e rendeu-lhe o New York Drama Critics Circle Award, prêmio jamais antes concedido a uma mulher negra. É muito provável que o gosto e o talento para o teatro tenham maturado ao longo da parceria com o também dramaturgo Robert Nemiroff, com quem foi casada de 1953 até 1964. Durante esse período, Hansberry escreveu outras peças empenhadas em contar “tanto a verdade de dentro quanto a de fora” (Atkinson apud Bernstein 1999) sobre a população negra nos Estados Unidos, e passou a figurar como uma importante líder cultural de sua geração.

Devido à convivência com a amiga, Nina Simone uniu pela primeira vez a consciência social à música e aprendeu a “levar a política com seriedade” (Simone & Cleary 1991:86). Essa espécie de bússola intelectual, se não resolveu as ambivalências de Nina quanto à definição de um estilo musical, certamente reorientou as intenções relativas à sua missão enquanto artista. “Através dela [Hansberry] eu comecei a pensar em mim mesma como uma pessoa negra num país comandado por brancos e uma mulher num mundo comandado por homens” (Simone & Cleary 1991:87), afirma ela. As composições que surgiram daí – “Mississippi Goddam”, “Go Limp” e “To be Young, Gifted and Black”, por exemplo – representam uma inflexão na carreira de Nina Simone no sentido de uma “vocação reencontrada”: o estilo incerto, situado a meio caminho entre o clássico e o popular, deparou-se com

conteúdos políticos que, embora cogentes à luta dos direitos civis, compartilhavam uma incerteza similar. Escolher entre pacifismo ou violência, direitos políticos ou trabalhistas, igualdade racial ou de gênero, jazz ou folk eram decisões que, nos primeiros anos da década de 1960, ficariam em suspenso. Portanto, o momento histórico e político, de um lado, e a trajetória de Nina Simone, de outro, foram capazes de amplificar os anseios e as contradições nutridos pelo movimento dos direitos civis e, em certa medida, os da própria artista. Altissonantes e ruidosos, tais anseios cavaram fundo na cultura moderna norte-americana, ao passo que estiveram longe de estabelecer um consenso perante as lideranças negras da época.

Haja vista a importância da relação entre Lorraine Hansberry e Nina Simone, quero sugerir que o contato da última com ideias políticas progressistas e consideradas de esquerda – das quais a obra de Bertolt Brecht é referência obrigatória –, só foi possível graças à primeira, o que, em si, nos dá pistas para pensar a releitura de “Pirate Jenny” presente no álbum *In Concert*. Nesse sentido, a *tradução* levada a cabo por Nina Simone em 1964 só é relevante se indissociada do contexto que ela mesma ajudou a produzir: enquanto a performance modifica os significados inerentes à canção torcendo-os a partir do corpo (e da voz) da artista, os debates políticos e os referenciais culturais em circulação funcionam como campo semântico que torna inteligíveis tais torções e tal corpo. Mas, para entendermos *como* isso é feito, é preciso que nos detenhamos brevemente sobre o conceito de performatividade e sua apropriação pela teoria de gênero contemporânea.

## Performatividade e Tradução

Há pelo menos duas décadas a noção de performatividade figura no vocabulário das ciências sociais brasileiras, e embora goze de uma adesão restrita a certas correntes de pensamento, o termo vem oferecendo uma leitura renovada de temas considerados fundamentais na literatura sociológica e antropológica em geral. Problemas como a dicotomia entre estrutura e agência – cujas primeiras formulações viriam a desafiar a hegemonia acadêmica do estruturalismo francês (Bourdieu 2000) – ou entre sistemas e práticas culturais (Ortner 2011) foram revistos à luz de ferramentas conceituais que, detendo-se sobre alguns de seus impasses e pontos cegos, os reorientaram significativamente<sup>27</sup>.

Mais recentes, no entanto, são as tentativas de investigar os sentidos e as práticas em torno da categoria *raça* a partir desse referencial teórico.

Com efeito, explorar a rentabilidade da noção de performatividade para além de seu emprego corrente requereu um exame dos pressupostos do conceito de performatividade, bem como da mecânica de seu funcionamento. Os trabalhos de Saidiya Hartman (1997) e Nadine Ehlers (2012) representam dois esforços notáveis de investigação da construção de gramáticas raciais no contexto norte-americano. Lidando com eventos decisivos da história moderna dos Estados Unidos, como a abolição da escravidão e a Guerra Civil, a preocupação das autoras, guardadas as respectivas particularidades, é saber como se dá a subjetivação racial em situações de constrangimentos aparentemente intransponíveis, e as formas de agência engendradas por tais situações.

Central à argumentação de Hartman é a noção de “negritude performatizada” [*performing blackness*], na qual se observa a atribuição de contornos analíticos mais nuançados a um termo bastante carregado de conotações políticas e militantes<sup>28</sup>. Encarando a negritude não como posse exclusiva de uma classe de despossuídos, mas como relacionalidade, a autora nos aproxima da formulação de Butler: pertencer a uma certa raça requer igualmente a aprendizagem e a repetição estilizada de alguns atos diacriticamente marcados como “negros”, cuja finalidade seria aproximar-se de um ideal regulador historicamente constituído e efetivamente inalcançável. O esforço de Hartman em desnaturalizar o aspecto “dado” da raça implica situá-la na superfície do corpo e na relação com outros corpos; e a busca incessante pela “verdade” racial deve ser lida como efeito de um processo de “epidermização” de diferenças supostamente entranhadas na natureza dos sujeitos (Fanon 2008).

*Racial Imperatives*, de Nadine Ehlers, trava um debate direto com Foucault e Butler ao tratar do processo de racialização nos Estados Unidos pós-abolição e de seus impasses. A afirmação de que raça funcionaria no registro de um regime disciplinar regulado por mecanismos biopolíticos estatais leva a autora a se perguntar tanto como o poder cria a raça que ele alega ser “natural” quanto como “os indivíduos participam de sua própria racialização” (2012:3). O paradoxo de uma “verdade” racial ao mesmo tempo visível e potencialmente escondida permite à autora lidar com o tema da raça em chave performativa. Estimulada pelo pensamento de Judith Butler, Ehlers não separa o processo de subjetivação racial de outros tipos de subjetivação. “A performatividade racial”, argumenta ela, “sempre trabalha no interior e através de modalidades de gênero e sexualidade e vice-versa” (2012:64). Assim, reivindicar para si um gênero, exercer uma sexualidade e pertencer a uma raça ou classe não corresponderiam a identidades compartimentadas e acessíveis de maneira independente. À

superfície do corpo e suas iterações essas diferenças produzem-se umas às outras enquanto efeitos de relações de poder e respostas aos constrangimentos imanentes a essas relações.

É a partir dessas ideias que a noção de “tradução” atinge aqui seu ponto de fervura. Para efetivar-se, ela não pode se restringir às palavras, isto é, aos significantes e significados organizados em um sistema de oposições, mas às palavras *ditas*, trazidas à luz por meio da voz, do corpo e da música. Segundo o filósofo Mladen Dolar, a revolução epistemológica promovida pela linguística estruturalista, ao se concentrar na natureza relacional da linguagem, com seus fonemas, morfemas e sememas, decretou superada “a questão de como diferentes sons são produzidos” (2006:18), ou mesmo de como seu uso, sendo socialmente condicionado, dispõe os falantes em posições diferenciais na estrutura social. No entanto, a redução da voz a mero traficante da linguagem perde sua eficácia quando a trazemos ao âmbito musical, no qual diversas camadas de sentido combinam-se formando o que denominamos expressividade.

Quando qualifiquei de “objetiva” e “distanciada” a interpretação de Lotte Lenya, destacando, assim, sua adequação aos requisitos preconizados por Bertolt Brecht, não foi para sentenciá-la inexpressiva. Diferentemente de momentos anteriores na história da música, em que “expressar” correspondia a um ato individual de exteriorização da interioridade (ou, se quisermos, um movimento “de dentro para fora”), objetividade e expressão travaram uma aliança poderosa o suficiente para sintetizar a música feita no entreguerras, período de montagem da *Ópera dos Três Vinténs*<sup>29</sup>.

Lenya, sem mergulhar nos dilemas subjetivos de Jenny, mostrava ao público as contradições da personagem em um registro de classe no qual a posição subalterna da trabalhadora ganhava relevo em relação à fragilidade psíquica derivada de um relacionamento amoroso fadado ao fracasso. Brecht, recusando as convenções cênicas do teatro dramático – onde o amor e outros sentimentos de natureza subjetiva detinham privilégio –, estimulava o elenco a traduzir em corpo (e voz) aspectos generalizáveis das personagens representadas. Seguindo essa diretiva, Lenya *expressava* esses aspectos gerais de classe por meio de uma corporalidade que era, calculadamente, a interiorização de uma exterioridade social. Daí seu caráter “normativo”, nas palavras do crítico literário Russell Berman, e despido do “compromisso afetivo” (2004:178) comum ao drama.

Nina Simone é expressiva por outros motivos. Em sua interpretação de “Pirate Jenny” não predomina nem a subjetividade individual, vertida “de dentro para fora” em forma de música, tampouco a objetividade coletiva, sorvida pela intérprete “de fora para dentro”. Ambas coexistem

preservando uma ambivalência resultante, por um lado, do conflito da artista em se determinar musicalmente e, por outro lado, dos projetos políticos em circulação nos anos 60. Assim, tudo aquilo dito por ela na canção só adquire um significado passível de tradução quando reportado diretamente ao seu corpo e à sua voz.

Portanto, restituir à voz um papel expressivo – que só existe em conta da linguagem, mas sem nunca evanescer-se em face dela – é fundamental para compreendermos a tradução de “Pirate Jenny” feita por Nina Simone como um efeito performativo das normas sociais de raça e gênero vigentes na sociedade norte-americana nos anos 1960. O que possibilitará a ressignificação da canção, a adição de uma camada extra de sentido a se infiltrar nas demais é justamente um tipo de performatividade que coloca no centro do debate a dificuldade (e a potência) de ser “uma pessoa negra num país comandado por brancos e uma mulher num mundo comandado por homens” (Simone & Cleary 1991:87). Sob a luz dos holofotes, a encenação dessas dificuldades e potências cria um excedente, resultado do discurso encarnado do canto. Tal excedente, apesar de sempre conter um grau de imponderabilidade, pôde ser compreendido pela plateia do Carnegie Hall naquela noite porque Nina Simone, a tradutora, concentrava em si as competências necessárias para traduzir. Tarefa cujo controle das condições internas (seu corpo) e externas (os corpos da audiência) só foi assegurado devido à ambivalência estrutural entre a pianista clássica e a cantora de protesto

## A Fragata Negra

Vivendo desde 1959 em uma Nova York em plena ebulição política, Nina Simone buscava sincronizar a militância junto ao movimento dos direitos civis a uma carreira em ascensão. Depois de gravar nove álbuns e casar-se pela segunda vez, ela assinou um contrato com a Philips Records em 1963 e, poucos meses depois, lançava *In Concert*, selando seu compromisso político com a comunidade negra. O impacto do disco foi tanto que as análises feitas posteriormente sobre sua obra dedicaram-lhe uma atenção especial.

Russell Berman foi o primeiro a enquadrar “Pirate Jenny” em termos de um tipo específico de tradução que ele denominou “transferência cultural” (2004:174). Conforme o crítico, tanto as escolhas feitas por Marc Blitzstein ao traduzir “Seeräuber-Jenny” do alemão quanto o jeito de cantar empregado por Nina colaboraram na recontextualização da música. Nesse caso, ansiedade diante da instabilidade democrática que assolava a Alemanha na antevéspera do nazifascismo – e que, mais tarde, obrigaria Brecht a se

exilar nos Estados Unidos (Arendt 1987) – foi “transferida” para o berço das leis Jim Crow no intuito de alertar sua população (“certamente é um aviso”). Este ponto de vista toca não apenas a relação entre o escrito e o cantado – ou, se quisermos, entre a linguagem descarnada e a performativa –, mas a maneira pela qual a própria herança brechtiana foi acionada em “Pirate Jenny”. Para Berman, o efeito imediato dessa transferência cultural consistiu na infusão de uma dramaticidade da qual a Ópera procurou divorciar-se desde o começo. Por considerar “a ortodoxia brechtiana uma posição implausível ao movimento dos direitos civis” (2004:181) – devido a uma nova sensibilidade cultural supostamente individualista –, o autor imputa a Nina Simone um tratamento emotivo e particularizador à canção, oposto à performance “normativa” de Lotte Lenya e, portanto, distante da forma épica proposta por Brecht.

Impraticável na visão de Russell Berman, o distanciamento épico é retomado por Daphne Brooks através das lentes do feminismo negro. De acordo com sua perspectiva, a maneira compósita de Nina Simone lidar com os repertórios erudito e popular acabou contrariando “a lógica cultural do protesto” (2011:178) posta em ação pelo ativismo negro. Tal lógica, segundo Brooks, embora contundente na crítica ao racismo, por vezes intensificava assimetrias entre jovens negros/as, sobretudo no que tange as relações entre homens e mulheres e as práticas heterossexuais. Tocando nesse embaraçoso problema ora com assertividade ora bom humor, Nina conseguia frustrar as expectativas do público quanto à conduta esperada de uma diva do jazz – muitas vezes preferindo ser pedagógica a divertida, mas sem jamais perder o controle sobre sua performance. Brooks vincula a essa capacidade uma forma de “distanciamento feminista negro” (2011:179), que, nesse sentido, não seria a negação, mas a “deformação interpretativa do texto brechtiano” com vistas a fazer o público “ver e ouvir a ‘América’ numa frequência diferente” (2011:182). Deste modo, ao invés de uma adesão emocionada às decisões e aos discursos das lideranças negras, nota-se na artista uma postura crítica tanto em face da desigualdade racial como das contradições inerentes ao próprio movimento dos direitos civis.

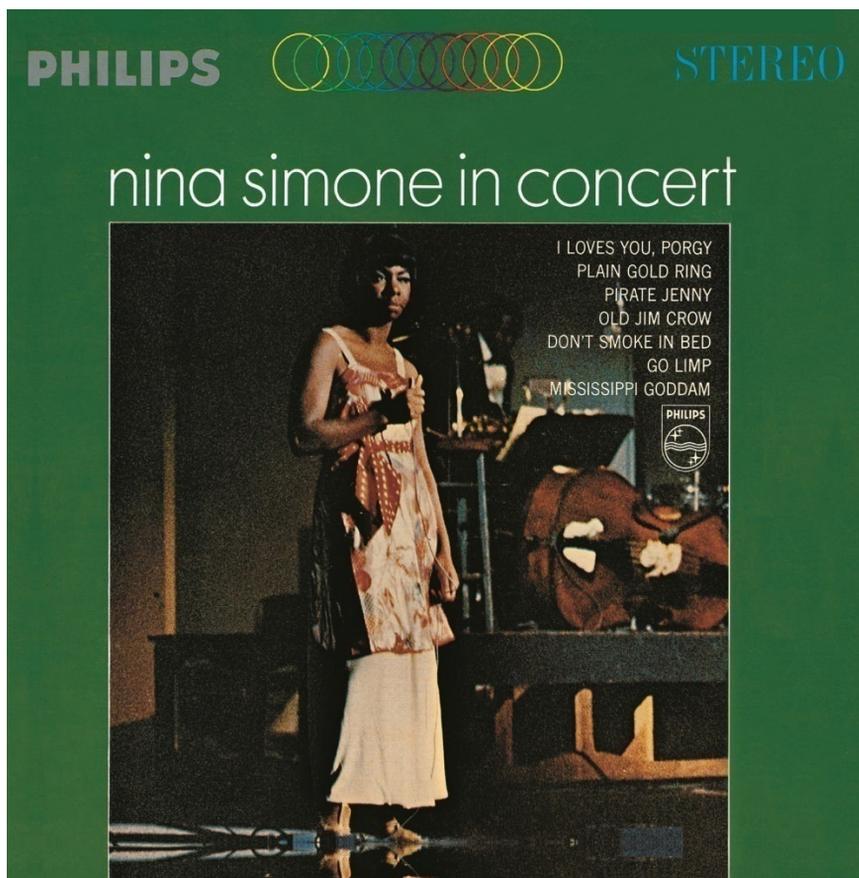
Assim como, a meu ver, Berman está correto quando atribui importância ao papel de Blitzstein, Brooks acerta ao reavaliar a epicidade das performances de *In Concert*. No entanto, ambos se concentram na relação de Nina Simone com o distanciamento brechtiano (seja para negá-la, no primeiro caso, ou afirmá-la, no segundo), deixando de lado aquilo enfatizado por mim neste ensaio: os idiomas de gênero e raça, ao serem performativizados, realizam a tradução de “Pirate Jenny” – uma canção alemã sobre uma trabalhadora londrina em busca de vingança – para uma plateia

para a qual a ideia de vingança despertava sentimentos ambivalentes. A alternativa ao pacifismo moroso ["*go slow*"], entabulada por vertentes mais radicais do movimento, a um só tempo redimensionava o conflito racial como vislumbrava-lhe uma solução mais imediata; e projetos envolvendo a luta armada e o separatismo, repudiados por líderes da envergadura de Martin Luther King Jr., começavam a ser cogitados por Malcolm X e Stokely Carmichael (Price 2009).

Ao longo de toda a ária, Nina Simone encarna essas ambivalências de um modo exequível apenas para uma pessoa cuja trajetória remontava à dificuldade de encontrar um lugar confortável dentro das categorias sociais disponíveis. A personagem de Brecht e Weil, que conta cabeças enquanto faz as camas ("I'm counting your heads while I'm making the beds") à espera da Fragata Negra, ganha com Nina Simone uma voltagem expressiva capaz de dar voz, literalmente, à insatisfação perante o presente e à incerteza perante o futuro, utilizando, para isso, o próprio corpo como a massa crítica de processos históricos muitas vezes ambíguos.

Não sendo nem "a primeira pianista concertista negra dos Estados Unidos", nem alguém que, tal qual Billie Holiday, "era jazz em tudo o que fazia", Nina oscilava agonisticamente entre um compromisso político harmonizado com os acordes do cancionero popular e a devoção a Bach, acalentada nas aulas de Miz Mazzy. Ciente disso, talvez o "aviso" contido em "Pirate Jenny" não fosse acerca de um possível desfecho do conflito racial dos Estados Unidos, mas apontasse para uma melancolia em forma de navio que, após atracar na costa de Manhattan e reduzi-la a pó, levaria sua pirata para longe dali.

*"And the ship  
The Black Freighter  
Dissapears out to sea  
And on it is me"*<sup>30</sup>.

**Anexo**

Recebido em 27 de julho de 2017

Aprovado em 05 de abril de 2018

---

Rafael do Nascimento César é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Unicamp, Campinas/SP, Brasil. E-mail: <rafaelnascimentocesar1@gmail.com>

## Notas

\* Este artigo é resultado de uma pesquisa iniciada em 2014 na Universidade de Princeton e desenvolvida paralelamente a meus cursos de Mestrado e Doutorado na Universidade Estadual de Campinas. Agradeço a Maria Filomena Gregori, Heloísa Pontes, Gustavo Rossi, Luís Felipe Sobral e Bernardo Fonseca Machado pela leitura atenta e discussão sempre generosa. Um agradecimento especial vai para Jennifer Lima Gallagher, a pessoa que me apresentou "Pirate Jenny" e a obra de Nina Simone.

1 "Há um navio/A Fragata Negra/ Que chegará em breve/Com uma caveira em seu mastro" (Tradução minha). Música de Kurt Weil e letra de Bertolt Brecht.

2 Extraído de The Nina Simone Database. Em: [http://www.boscarol.com/nina-simone/pages/php/show\\_album.php?id=lpinconcert](http://www.boscarol.com/nina-simone/pages/php/show_album.php?id=lpinconcert).

3 As leis de segregação racial nos Estados Unidos, promulgadas nas últimas décadas do século XIX e popularmente conhecidas como Leis Jim Crow, foram legalmente revogadas em julho 1964, pelo então presidente Lyndon Johnson no chamado Civil Rights Act.

4 Durante o período em que Bertolt Brecht viveu nos Estados Unidos, de 1941 a 1947, ele e Blitzstein mantiveram boas relações, a ponto de The Cradle Will Rock ser dedicada a "Bert Brecht: primeiro por achar que ele é o dramaturgo mais admirável de nosso tempo; segundo porque uma longa conversa com ele foi em parte responsável pela escrita da peça" (Tradução minha. Extraído de: <http://www.marcblytstein.com/>). Acesso em 13/12/2016.

5 Embora a canção tenha sido originalmente atribuída à personagem Polly Peachum, na segunda cena do primeiro ato, Marc Blitzstein e Carmen Capalbo decidiram seguir a ordem presente na versão fílmica da peça, gravada em 1933, e mover "Pirate Jenny" para o segundo ato, deixando-a na voz da personagem Jenny.

6 A noção de distanciamento, ou efeito de distanciamento [Verfremdungseffekt] refere-se a um conjunto de recursos cênicos envolvendo dramaturgia, encenação e música, que pretende produzir no público uma quebra de expectativas a respeito do espetáculo. Tais expectativas são, segundo Brecht, socialmente formadas e correspondem a um tipo muito disseminado de narrativa pautada na identificação emocional da plateia com as personagens do enredo. O efeito de distanciamento busca interpelar tal identificação de modo que os espectadores possam adquirir consciência do caráter artificial da fábula e, assim, atentar para a relação que esta possui com o ambiente social externo.

7 Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7awW5nrDHk>.

8 Ingrid Monson (1994) toma como exemplo "My Favourite Things", de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, cuja célebre versão do saxofonista John Coltrane notabilizou-se pelo virtuosismo característico do jazz tal como executado nos anos de 1950.

9 O termo "negritude" é usado aqui como correlato do termo em inglês *blackness*, que designa uma identidade política baseada no pertencimento de uma pessoa ou um coletivo à raça negra, seja pela presença de atributos de ordem física, como a cor da pele ou o tipo dos cabelos, ou cultural. É importante frisar que não assumo a autoevidência de nenhum desses atributos: trata-se de traços diacríticos, configurados dentro de uma gramática política historicamente variável e cujo sentido depende, ainda que não exclusivamente, de investimentos simbólicos internos ao movimento.

10 Um desses episódios refere-se ao recital de piano que Nina Simone deu no Salão da Prefeitura de Tryon, quando seus pais, impedidos de sentar-se nas primeiras fileiras, foram obrigados a assistir ao espetáculo em pé. Nina, então com 12 anos, recusou-se a tocar até que seus pais fossem devidamente conduzidos à frente da plateia.

11 Student Nonviolent Coordinating Committee, instituição fundamental na história dos direitos civis criada em abril de 1960

12 Nat Shapiro parece fornecer-nos a fórmula dessa alquimia: "Primeiro, tome um conhecimento adquirido dolorosamente e sintetize consciência da crueldade, injustiça e frustração. Adicione senso de humor, ligeiramente ácido, e misture cuidadosamente com um desejo de experienciar e expressar amor. Depois, quando já vigorosamente mexido com um talento completamente original e articulado, você terá uma baita explosão. Seu nome é Nina Simone". (Acesso: [http://www.boscarol.com/ninasimone/pages/php/show\\_album.php?id=lpinconcert](http://www.boscarol.com/ninasimone/pages/php/show_album.php?id=lpinconcert)).

13 Tradução minha. Em: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/08/11/raised-voice>

14 Baseio-me aqui nas ideias de Gustavo Rossi em *O Intelectual Feiticeiro*, importante trabalho sobre o folclorista brasileiro Edison Carneiro. A hipótese de que "na carreira de Édison, raça teria funcionado como um idioma constituidor de suas experiências de renúncias" (2016:29) pode também servir à reflexão da trajetória de Nina Simone no contexto norte-americano. No caso de Edison Carneiro, o estilo intermediário entre etnografia e ensaio, indo na contramão da profissionalização das ciências sociais no Brasil, foi um dos fatores responsáveis por sua "vocação perdida". No caso de Nina Simone, a contradição entre o desejo de seguir a carreira de pianista concertista e a notoriedade conquistada no mundo da música popular serve   elucidac o de um processo semelhante de envelhecimento social.

16 Nina Simone conta que, em sua linhagem materna, houve casamentos entre negros, indígenas e até mesmo uma bisav  "metade-irlandesa", que a artista julga ser "o resultado de um relacionamento que minha família nunca esteve interessada em explorar" (Simone & Cleary 1991:1).

17 Eric Hobsbawm, em *História Social do Jazz*, chama a atenção para um processo maciço de conversão religiosa de pessoas dos estratos baixos norte-americanos para um "sectarismo protestante, frenético e igualitário" (2009:63), ocorrido nas últimas décadas do século XIX. Esse "grande despertar", conforme denomina o autor, forneceu um solo social propício para a germinação de estilos musicais híbridos, em

que não se verificavam limites formais nítidos, e foi responsável, segundo Hobsbawm, pela primeira “mescla sistemática de música europeia e africana nos EUA” (2009:64).

18 Apelido dado por Nina Simone a Muriel Massinovitch, sendo “Miz” uma referência ao pronome de tratamento “Mrs”, próprio de mulheres casadas. Nota-se lendo a autobiografia que Miz Mazzy também possui fortes conotações emocionais para Nina Simone. Ela inclusive conta que a professora dava-lhe “o tipo de atenção e afeto que eu não tinha de Mamãe” (Simone & Cleary 1991:24), atitude que a tornaria uma referência afetiva perene para Nina Simone.

19 Nina Simone conta que a ideia do nome veio, de um lado, do apreço que tinha pela cantora francesa Simone Signoret e, de outro lado, do apelido “Niña”, dado a ela por um antigo namorado hispânico (Simone & Cleary 1991:49).

20 Theodor Adorno (1989; 2009) fala da desconcentração da escuta musical enquanto uma modalidade de comportamento cada vez mais comum na sociedade industrial moderna. Segundo o filósofo, a escuta desconcentrada seria o resultado, ao nível da percepção, da rotinização de certos procedimentos composicionais no qual a apreensão da totalidade da obra musical – conceito oriundo do vocabulário erudito – é sacrificada em prol do consumo rápido e palatável dos produtos culturais. Apesar de não concordar com a aproximação feita por Adorno entre jazz e escuta desconcentrada (uma vez que ele toma por jazz um fenômeno muito mais simples e homogêneo do que na verdade é), creio que ele indica de maneira astuta a existência de certos hábitos do público norte-americano caracterizados menos em função do gênero musical que ouviam e mais em função do espaço onde o ouviam.

21 Little Girl Blue, primeiro disco de Nina Simone, foi gravado a convite de Sid Nathan, dono da gravadora Bethlehem, em 1958. Dentre as canções escolhidas para compor o disco, “Little Blue Girl”, de Richard Rodgers, foi selecionada para batizar a estreia de Nina no mundo fonográfico.

22 Os trabalhos de Carol Oja (2014) e Farrah Griffin (2013) mostram como foi possível na Nova York dos anos 1930 e 40 a emergência de um tipo de arte colaborativa em termos de raça, classe e gênero cuja orientação política era explicitamente de esquerda. O esforço de guerra contra o nazifascismo europeu foi um fator fundamental para o combate ao racismo norte-americano, o que ocasionou uma espécie de experiência social que agregava tanto judeus quanto negros vivendo em uma cidade fortemente segregada. Desse meio cultural efervescente saíram artistas como Leonard Bernstein, Betty Comden, Adolph Green, Pearl Primus e Mary Lou Williams.

23 Trata-se do bebop, estilo jazzístico predominante entre 1945-1955 e executado por bandas compostas por poucos integrantes, em geral homens, em espaços mais intimistas que os music-halls do início do século XX. O bebop, diferentemente do swing ou do ragtime, privilegia a improvisação em detrimento da melodia escrita, colocando em primeiro plano a figura do instrumentista virtuose cujos solos prolongam-se indeterminadamente.

24 A presença do jazz no Brasil ainda é um tema pouco explorado nas ciências sociais brasileiras. Embora muito já tenha sido dito acerca da “influência” – quase

sempre encarada como deletéria – da música norte-americana por aqui, poucos foram os trabalhos que de fato se debruçaram sobre o intercâmbio cultural entre os dois países sem assumir, de saída, juízos de valor acerca da “autenticidade” musical brasileira, que, ameaçada pela cultura de massa norte-americana, deveria ser preservada a qualquer custo. O excelente livro de Virgínia Bessa (2010) sobre a trajetória de Pixinguinha é um desses raros trabalhos.

25 Leonard Bernstein em *What is Jazz*, disco educativo gravado em 1956, deixa isso explícito ao dizer, após um breve excerto de *Take the A-Train*: “Now, anyone hearing this music, anyone in any civilized part of this earth, East or West, would immediately say ‘That is jazz’”.

26 Ambos os excertos disponíveis em: <http://www.boscarol.com/ninasimone/pages> (traduções minhas).

27 “Strange Fruit” foi composta em 1939 por Lewis Allan, pseudônimo de Abel Meeropol (1903-1986), judeu nascido em Nova York e membro do Partido Comunista.

28 Oriundo dos estudos da linguagem, o termo performatividade ganhou destaque em trabalhos como o da filósofa Judith Butler, interessado nas possibilidades políticas do feminismo contemporâneo, mas endereçando a seu sujeito histórico (“a mulher”) uma crítica epistemológica radical. Tal projeto intelectual, alinhado a uma vertente pós-estruturalista bastante inspirada nas ideias foucaultianas, provou-se capaz de trasladar a teoria desenvolvida por John Austin (1975) a respeito do caráter ativo – e não meramente descritivo – da linguagem para o campo da filosofia política, na tentativa de compreender as formas de reconhecimento e representação dentro do feminismo enquanto ações produtoras de um sujeito determinado e de suas demandas. Nesta perspectiva, gênero, sexualidade, classe, raça – essa “lista de atributos separados por vírgulas proverbiais” (Butler 1993: 123) e arrematada com um “tímido etc.” (Butler 2003: 206) – não constituem esferas estanques e hierarquizadas; como “marcadores sociais”, conforme reza o jargão, elas “existem em relação entre si e através dessa relação” (McClintock 2010:19), segundo uma miríade de discursos, analogias e práticas. Disso não decorre que tais categorias assumam sempre posições iguais dentro da estrutura da experiência – momentos de sobredeterminação de um marcador sobre outro muitas vezes resultam da luta política –, mas os significados a elas atribuídos não devem ser considerados exclusivos e isolados, e sim entretecidos em uma trama viva de diferenças.

29 Hartman afirma que as práticas de lazer e divertimento dos escravos norte-americanos, embora operassem enquanto fins instrumentais segundo uma lógica de subjugo, também podiam ser vistas como “a promessa e a possibilidade de retificar os constrangimentos doídos do corpo cativo” (1997:50). Contrária ao pressuposto de que a escravização enquanto morte social reduziria a zero as possibilidades de agência dos sujeitos por ela infligidos, a autora procura observar em práticas um potencial tático repleto de discretas manipulações da ordem estabelecida. Nesse sentido, pequenas ilegalidades como fugas noturnas e relacionamentos amorosos ocorriam à revelia do conjunto de representações paternalistas e idílicas da escravidão (denominado

pastoral), na qual senhor e escravo pareciam gozar de uma organicidade e de uma dependência recíproca.

30 O chamado Neoclassicismo, cujo principal compositor foi Igor Stravinsky (1882-1971), notabilizou-se por combinar elementos de culturas vernáculas (como danças, rituais e escalas musicais antigas) à técnica desenvolvida pelo cânone erudito. O compositor neoclássico, então, afirmava a “expressão” removendo-a da herança romântica, que reivindicava uma relação direta entre o indivíduo e seus sentimentos (ou, se quisermos, entre criador e criação). Para Stravinsky, a música só poderia expressar as inseguranças do presente de maneira indireta, através da alusão às formas musicais do passado, seguras que estariam pela tradição da música europeia.

31 “E o navio/ A Fragata Negra/ Desaparece no mar/ E nela estou eu”.

## Referências bibliográficas

- ACKER, Kerry. 2004. *Nina Simone*. Philadelphia: Chelsea House.
- ADORNO, Theodor. 1989. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural. pp.79-105.
- ADORNO, Theodor. 2009. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp.
- ARENDETT, Hannah. 1987. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AUSTIN, John L. 1975. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.
- BERMAN, Russel. 2004. "Sounds Familiar? Nina Simone's Performances of Brecht/Weill Songs". In: ALTER e KOEPNICK (orgs). *Sound Matters: Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- BERNSTEIN, Robin. 1999. "Inventing a fishbowl: white supremacy and the critical reception of Lorraine Hansberry's 'A Raisin in the Sun'". *Modern Drama* (42): 16-27.
- BESSA, Virgínia de Almeida. 2010. *A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil de 1920 a 1930*. São Paulo: Editora Alameda.
- BILLARD, François. "La mecque du jazz". In: KASPI, André (org). *New York 1940-1950. Terre de promise et corne d'abonance: l'emblème du 'rêve américain'*. Paris: Éditions Autrement. pp.215-242.
- BIONDI, Martha. 2003. *To stand and fight: the struggle for civil rights in postwar New York City*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOURDIEU, Pierre. 2000[1972]. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre. 2008. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk.
- BRECHT, Bertolt. 1960. *The threepenny opera*. [English book by Desmond Vesey, English Lyrics by Eric Bentley. A foreword by Lotte Lenya]. New York: Grove Press.
- BROOKS, Daphne A. 2011. "Nina Simone's triple play". *Callaloo* 34(1): 176-97.
- BRUN-LAMBERT, David. 2009. *Nina Simone: the biography*. London: Aurum.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*.
- BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COHODAS, Nadine. 2010. *Princess noire: the tumultuous reign of Nina Simone*. New York: Pantheon.
- COLLINS, Patricia Hills. 2000. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York and London: Routledge.
- DAVIS, Angela. 1998. *Blues legacies and black feminism: Gertrude 'Ma' Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon.
- DOLAR, Mladen. 2006. *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press.
- EHLERS, Nadine. 2012. *Racial imperatives: discipline, performativity and struggles against subjection*. Indianapolis: University of Indiana Press.
- ELLIOTT, Richard. 2013. *Nina Simone*. Bristol: Equinox.
- FANON, Frantz. 2008. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: UFBA.
- FELDSTEIN, Ruth. 2005. "'I don't trust you anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960's". *Journal of American History* 91(4): 1349-79.
- FOUCAULT, Michel. 2007. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- GEBHARDT, Nicholas. 2001. *Going for jazz: musical practices and American*

- ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- GILROY, Paul. 2012. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. (2ª edição) São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- GRIFFIN, Farah Jasmine. 2013. *Harlem nocturne: women artists and progressive politics During World War II*. New York: Basic Civitas.
- HALL, Jacquelyn Dowd. 2005. "The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past". *Journal of American History* 94(1):1233-63.
- HAMPTON, Sylvia e NATHAN, David. 2004. *Nina Simone: break out & let it all out*. London: Jonathan Cape.
- HARTMAN, Saidiya V. 1997. *Scenes of subjection: terror, slavery, and the self-making in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press.
- HERSCH, Charles. 2007. *Subversive sounds: race and the birth of jazz in New Orleans*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HOBBSAWM, Eric. 2009. *História social do jazz*. São Paulo. Paz e Terra.
- LEE, Cathy. 1986. *Nina Simone: frighteningly sad*. Sojourner: the women's forum.
- LIGHT, Alan. 2016. *What happened, Miss Simone? A Biography*. London: Canongate.
- MARSH, Dave. 2003. *I know how it feels to be free: Nina Simone (1933-2033)*, in: Simone & Cleary. *I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone* (foreword to the 2nd edition). Cambridge: Da Capo Press.
- MARGOLICK, David. 2001. *Strange Fruit: the biography of a song*. New York: Ecco.
- McCLINTOCK, Anne. 2010. *Couro imperial: raça, classe e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Unicamp.
- MONSON, Ingrid. 1994. Doubleteness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology. *Critical Inquiry* 20(2):283-313.
- OJA, Carol. 2014. *Bernstein meets Broadway: collaborative art in a time of war*. New York: Oxford University Press.
- ORTNER, Sherry. 2011. "Teoria na antropologia desde os anos 60". *Mana. Estudos de Antropologia Social* 17(2): 419:466.
- PONTES, Heloisa. 2010. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: EDUSP.
- PIERPONT, Claudia Roth. 2014. *A raised voice: how Nina Simone turned the movement into music*. The New Yorker, August 11-18.
- PRICE, Melanye T. 2009. *Dreaming blackness and African American Public Opinion*. New York and London: New York University Press.
- RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- ROSSI, Gustavo. 2016. *O intelectual feiteiro. Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas: Unicamp.
- SCHATZ, Adam. 2016. *The fierce courage of Nina Simone*. The New York Review (February Issue). pp. 22-24.
- SIMONE, Nina; Cleary, Stephen. 1991. *I Put a Spell On You: the autobiography of Nina Simone*. Cambridge: Da Capo Press.
- SOBRAL, Felipe. 2015. *Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart*. São Paulo: Terceiro Nome.
- TURNER, Katherine L. 2013. "Sonic opposition: protesting racial violence before Civil Rights". In: FRIEDMAN, Jonathan (Ed.), *The Routledge History on Social Protest in Popular Music*. New York & London: Routledge.
- WEST, Cornel. 1985. *The dilemma of the black intellectual*. Cultural Critique (n. 1). pp. 109-124.

**A FRAGATA NEGRA:  
TRADUÇÃO E VINGANÇA EM NINA  
SIMONE****Resumo**

Este artigo trata da relação entre a trajetória da artista norte-americana Nina Simone (1933-2003) e a produção cultural ativista dos Estados Unidos nos anos 1960. A partir da canção "Pirate Jenny", composta por Bertolt Brecht e Kurt Weil em 1928 e interpretada por Simone em 1964, procuro mostrar como a artista operou uma tradução do conflito original – as desigualdades de classe na Europa após a Primeira Guerra Mundial – para a situação vivida pela população negra nos Estados Unidos dos anos 1960. Tal tradução, sugiro, é um efeito performativo que toma as relações raciais e de gênero como linguagem (ou gramáticas sociais) e as materializa através do corpo. Sendo assim, pretendo elucidar as formas pelas quais marcadores sociais como gênero e raça "se fazem ouvir" em determinados contextos e a partir de determinadas convenções artísticas.

**Palavras-chave:** Nina Simone; vingança; performatividade; jazz; movimento dos direitos civis.

**THE BLACK FREIGHTER:  
TRANSLATION AND REVENGE IN  
NINA SIMONE****Abstract**

This article is concerned with the relation between Nina Simone's trajectory and militant cultural production in the United States during the 1960's. Taking the song "Pirate Jenny", a 1928 composition by Bertold Brecht and Kurt Weil interpreted by Nina Simone in 1963, I intend to show how the artist translated the original conflict – class inequalities in Europe after World War I – into the situation experienced by black people in the United States in the 1960's. Such translation, I argue, can be understood as a performative effect which grasps racial and gender relations as a kind of language (or social grammar) and materializes them through the body. I thereby wish to elucidate the forms by which social markers such as gender and race are "heard" in determinate contexts and through specific artistic conventions.

**Keywords:** Nina Simone; revenge; performativity; jazz; civil rights movement.

## **LA FRAGATA NEGRA: TRADUCCIÓN Y VENGANZA EN NINA SIMONE**

### **Resumen**

Este artículo trata de la relación entre la trayectoria de la artista norte-americana Nina Simone (1933-2003) y la producción cultural activista de los Estados Unidos en los años 1960. A partir de la canción "Pirate Jenny", compuesta por Bertolt Brecht y Kurt Weil en 1928 y interpretada por Simone en 1964, intento mostrar como la artista realiza una traducción del conflicto original – las desigualdades de clase en Europa después de la Primer Grande Guerra – para la situación vivida por la población negra norte-americana en los Estados Unidos de los años 1960. Esa traducción, pienso, es un efecto performativo que toma las relaciones raciales y de género como lenguaje (o gramáticas sociales) y las materializa a través del cuerpo. Así, pretendo elucidar las formas por las cuales marcadores sociales como género y raza "se hacen oír" en determinados contextos y a partir de determinadas convenciones artísticas.

**Palabras clave:** Nina Simone; venganza; performatividad; jazz; movimiento de los derechos civiles.

