



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA GLOBAL

YHANDÊ AGUIAR

***TO BE YOUNG, GIFTED AND BLACK: MILITÂNCIA NEGRA E  
ENCORAJAMENTO EM NINA SIMONE (1960-70)***

FLORIANÓPOLIS  
2023

YHANDÊ AGUIAR

***TO BE YOUNG, GIFTED AND BLACK: MILITÂNCIA NEGRA E  
ENCORAJAMENTO EM NINA SIMONE (1960-70)***

Dissertação submetida ao Programa de Pós  
Graduação em História Global da Universidade  
Federal de Santa Catarina como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em História

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt

FLORIANÓPOLIS  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Aguiar, Yhandê

To Be Young, Gifted and Black : Militância negra e  
encorajamento em Nina Simone (1960-1970) / Yhandê Aguiar ;  
orientador, Márcio Roberto Voigt, 2023.

155 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. História do Movimento pelos Direitos  
Civis nos EUA. 3. História de Nina Simone . 4. História do  
Jazz. I. Voigt, Márcio Roberto. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História.  
III. Título.

Yhandê Aguiar

**To Be Young, Gifted and Black: Militância negra e encorajamento em Nina Simone  
(1960-70)**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 28 de abril de 2023,  
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Lauro Wanderley Meller  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Sílvio Marcus de Souza Correa  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.a Mariurka Maturell Ruiz  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado  
adequado para obtenção do título de Mestre em História Global

---

Coordenação do programa de pós graduação em História

---

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt. Orientador.

Florianópolis, 2023

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço sobretudo ao meu filho Francisco que com 3 anos de idade me ensinou sobre disciplina. Pela necessidade de cuidado detalhado, foi ele que me ajudou a separar a hora do trabalho e o lazer de qualidade. Também me ajudou nas horas de cansaço mental, pois pude, muitas vezes, descansar brincando na natureza.

Agradeço também à minha esposa Priscila pelas conversas metodológicas, revisão do projeto e trabalho final e pela parceria em ajustar nossos horários para que o crescimento profissional de seu parceiro fosse também prioridade na rotina da nossa família.

Um obrigado especial para minha amiga Dandara que com tanta paciência e astúcia, de um ponto de vista teórico, me engajou nas conversas certas.

Devo mencionar também um agradecimento aos meus avós e minha mãe que investiram na minha educação moral e formal desde sempre. Na linha do investimento, agradeço também à FAPESC que financiou a pesquisa através de bolsa de estudos.

Muito obrigado também ao meu orientador Marcio Voigt que tanto me ensina sobre pesquisa e docência: sair da própria zona de conforto, abraçar as demandas dos alunos e experimentar coisas novas sem perder o rigor científico ou qualidade teórica é o que levo dessa relação.

Dedico, por fim, este trabalho à Nina Simone, que foi doutora em Humanidades pela Universidade Amhrest, e mestra em tocar corações.

## RESUMO

A presente dissertação visa verificar, a partir da análise de oito canções selecionadas, os aspectos da carreira de Nina Simone que contribuíram para a politização dos negros nos EUA nos anos 1960 e 1970. Nina Simone foi uma cantora de jazz que atuou entre 1950 e os anos 2000. Ficou conhecida como uma das vozes mais expressivas do movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA. Entendendo que o estudo da sua trajetória pessoal e profissional mostram como ela foi impactada pelo seu contexto e como filtrou isso nas suas canções, busca-se olhá-la a partir da teoria interseccional e suas sociabilidades. Sendo suas canções o tema principal da pesquisa, sua música foi analisada como fonte histórica primária indo além do discurso escrito de suas canções, já que sua performance e instrumentação também foram elementos importantes da sua mensagem. É possível perceber que as canções de Simone apontam para várias temáticas, sendo a crítica ao racismo e o encorajamento à beleza negra as mais exploradas na pesquisa. Ambas temáticas trazem uma rica perspectiva da diáspora africana nos EUA, já que buscou se conectar com questões políticas e culturais da libertação na África, o que lhe conferiu o tom global de seu trabalho.

Palavras-chave: Nina Simone, Jazz, Movimento pelos Direitos Civis, Racismo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims at analyzing the aspects of Nina Simone's career that contributed to the politicization of African-Americans in the USA during the 1960s and 1970s. Nina Simone, as a jazz singer, worked from the 1950 to the 2000s. She became known as one of the most expressive voices of the Civil Rights Movement in her country and worldwide. Considering that the study of her personal and professional trajectory shows how she was impacted by her context and how she filtered this experience into her songs, Simone's biography is conceived in the light of Intersectional theory and the concept of Sociability. Her eight pre-selected songs, the most important primary source of the research, were analyzed by its lyrical discourse and also by Simone's performance strategies and musical elements of her instrumentation. Simone's songs point to several themes. Racism and the encouragement of black beauty were the most explored in the research. Both themes seem to bring a rich perspective of the African Diaspora in the US, especially considering that the artist, in a global scale, connected her work to political and cultural issues of liberation in Africa.

Key-Words: Nina Simone, Jazz, Civil Rights Movement, Racism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA</b>	<b>16</b>
1.1 Música como documento histórico no plano da Diáspora africana	16
1.2 Considerações teóricas para a biografia de Nina Simone: Interseccionalidade e Sociabilidade	33
<b>CAPÍTULO II: ALGUNS ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE NINA SIMONE</b>	<b>44</b>
2.1 A trajetória de Nina Simone	44
2.2 Nina Simone e África	57
2.3 Nina Simone e Lorraine Hansberry	66
2.4 Nina Simone e Miriam Makeba	70
2.5 Nina Simone e James Baldwin	74
2.6 Nina Simone e Langston Hughes	81
<b>CAPÍTULO III: ASPECTOS DO RACISMO NOS EUA PELAS MÚSICAS DE NINA SIMONE</b>	<b>88</b>
3.1 Algumas considerações sobre a Performance de Nina Simone	88
3.2 Os movimentos pelos Direitos Civis	100
3.3 Racismo	112
3.4 Violência Racial	119
3.5 To be Young, gifted and Black: empoderar e resistir	128
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>146</b>



## INTRODUÇÃO

A pandemia da COVID-19 evidenciou duas grandes questões na sociedade brasileira: uma delas é a enorme desigualdade social do país, em que muitas pessoas negras em vulnerabilidade social são expostas ao vírus pelas condições desfavoráveis de distanciamento social de suas moradias. Outra questão é a controversa demanda por uma “educação” online e tecnológica onde, supostamente, há possibilidade de seguir as atividades de ensino e ao mesmo tempo evitar exposição ao vírus mortal.

No que tange à segunda questão, percebe-se que o mundo da tecnologia, principal veículo de disseminação da música de maneira geral, esteve especialmente superpovoado neste período pandêmico por ser o caminho encontrado por tantas instituições para que trabalhadores e estudantes continuassem dando prosseguimento às suas demandas pessoais e profissionais.

A música enquanto arte, mesmo em um cenário de muito luto e angústia como o atual, parece continuar sendo um dos meios que as pessoas encontram para expressar seus sentimentos e seus tempos de maneira crítica. Muitas pessoas, ainda, buscam a música para acalmar seus ânimos ou simplesmente passar o tempo de maneira saudável e equilibrada.

Porém, no que toca a esta pesquisa, interessam as palavras de Belchior sobre uma interpretação do que a música faz em um contexto social. O cantor diz:

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém / Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo / Isso é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer / Ao vivo é muito pior<sup>1</sup>.

Na estrofe do cantor, em que se reconhece apenas um rapaz latino americano, vê-se a canção na sua condição ambígua: de expressão e reflexo de seu contexto e, portanto, denúncia (palavras são navalhas), mas também como aquela que nos assegura um sentimento que nos liberta desse contexto (isto é somente uma canção, a vida é muito pior) pela condição de arte, de apreciação da arte.

Belchior traz que a canção pode ser bela, mas tem a obrigação quase que moral de ser posicionada, crítica, afiada como "navalha". Além disso, quando ele diz que “a vida é muito pior” que a canção, pode-se concluir que não existe música sem vida, nem vida sem música, já que são as inúmeras durezas da vida o subsídio que dá condição da música existir.

---

<sup>1</sup> Estrofe da canção “Apenas um rapaz latino-americano” composta e cantada por Belchior primeiramente em 1976. Foi lançada no primeiro álbum do artista, Alucinação.

O primeiro entendimento primordial que tem o sentido de situar esta pesquisa enquanto contribuinte na relação entre as disciplinas História e Música é o fato de que a música popular, enquanto objeto de pesquisa acadêmica, é uma área fundamentalmente interdisciplinar.

Isso porque ela própria é o resultado da interação de outras fontes primárias (como a performance) e porque para ler este documento valorizando sua amplitude e complexidade deve-se adentrar em estudos que se debruçam em esmiuçar as particularidades informativas desse documento. Portanto, várias áreas do conhecimento se intersectam para iluminar a complexidade das informações que a música produz.

Sendo esta uma pesquisa situada no campo interdisciplinar entre História e Música, vale alertar o leitor às maneiras amplas como a música é usada nesta dissertação. A ideia de referenciar algumas músicas para começar a fazer a reflexão teórica sobre a arte (ponto de partida) tem o sentido de valorizar conhecimentos populares e empíricos.

Porém, isso não é entender que a música é só ilustrativa ou está restrita a este "ponto de partida". Aqui ela é concebida de maneira dupla: ponto de partida para reflexões diversas e fonte histórica primária.

Seu caráter de fonte histórica pode ser visto no formato decidido para apresentá-la no texto: de maneira diluída na discussão temática, entendendo que qualquer outro tipo de fonte histórica está ali para integrar-se na narrativa, não de ser analisada isoladamente, embora algum foco específico na música seja também necessário.

Vangloriar a música ao apresentá-la separadamente pode ser um caminho perigoso do "pesquisador-fã" (como aponta Napolitano: 2002) de valorizar a música como fonte mas de continuar a colocá-la em um *status* diferente das outras fontes primárias para a História, que inclusive, devem ser cotejadas com a música.

Igualmente, não se pode analisá-la para dizer o que não diz, porque toda fonte tem seu limite e deve estar ajustada à pergunta do historiador e como este a usa em complemento com outras fontes para responder a pergunta de pesquisa. Qual é a função de uma fonte primária em uma pesquisa em história? De expressar a totalidade de intenções e circunstâncias do tempo que a produziram? Como se deve valorizar essa fonte? Esta dissertação tem esses questionamentos em mente.

Seguindo a linha de Napolitano (2002) e Barros (2018), vale dizer que a música será entendida nesta pesquisa como um documento, ou seja, uma fonte primária válida para a história mesmo em um cenário historiográfico que buscou deslegitimar sua validade na premissa de demasiada subjetividade até pelo menos os anos 1980.

Entendendo que por ser complexa e interdisciplinar, os autores ajudam a compreender que a música, na verdade, oferece os mesmos desafios que qualquer fonte primária “oficial” ou “tradicional”, basta atentar de que maneira a música possivelmente fornece a informação que responde às perguntas do historiador interessado nela enquanto fonte.

A análise de fonte desta pesquisa aparece de maneira individual porém é entendida dentro do seu coletivo, ou seja, as canções de Nina Simone serão analisadas isoladamente sem necessariamente comporem um bloco de mensagem que seria a análise de todo um álbum com vários temas distintos. A motivação de trabalhar com suas canções de forma individual, embora contextualizadas nos seus respectivos álbuns, e portanto nos seus respectivos anos, se dá de maneira a referenciar a singularidade da carreira da cantora que constantemente revisitou repertórios antigos em novos trabalhos. Inclusive, os motivos pelos quais a cantora revisitou seu repertório pretendem ser valorizados nesta pesquisa para ajudar a entender a trajetória das suas canções.

A título de ilustração, a canção inédita *To be young gifted and black*, lançada como *single* em 1969, meses depois é interpretada por Simone em um festival de Jazz em Berkley, CA (que também vem a se tornar um álbum independente), e em 1970 é lançada mais uma vez no seu álbum *Black Gold*. Na luz do presente exemplo, vale ressaltar a importância da canção para a obra de Nina Simone já que é uma homenagem ao talento negro, o reconhecimento de plena capacidade dos cidadãos que tem como um possível intuito inspirar futuras gerações no caminho das transformações sociais.

Além disso, as canções de Nina Simone apontam para traços da sua biografia que são interessantes de averiguar na empreitada de responder à problemática desta pesquisa. Por isso, haverá também uma atenção especial à sua biografia para verificar como a experiência pessoal de Nina Simone moldou o discurso que dissemina nas suas canções e como uma informa a outra.

Portanto, o principal objetivo desta pesquisa é o de analisar o impacto da obra de Nina Simone (no âmbito da sua biografia e das suas canções) na construção de um sujeito negro politicamente atento e articulado nos EUA através da mensagem de encorajamento e valorização da cultura negra vista em suas canções e *persona*.

O estado da arte mostrou que as pesquisas relacionadas a Nina Simone compactuam muito com uma visão pública que se tinha da artista enquanto mulher controversa e problemática. Foi desqualificada por problemas pessoais como diagnóstico mental e relação conturbada com a filha, embora seja importante destacar que a historiografia não negligencia o poder das suas músicas com comentário social apurado.

Um dos primeiros questionamentos que surgiram na lida com a historiografia sobre Nina Simone foi: a função de um profissional da música, afinal, não é trabalhar? Não foi isso que ela fez? Porque, então, que ao reconhecer seu valor, aspectos chaves da sua biografia aparecem com a possível intenção de problematizar sua *persona* como uma artista controversa?

Muito se disse sobre a carreira política da Nina Simone. Muito se disse sobre suas canções que se estabeleceram como hinos da resistência negra. Porém, ao olhar suas sociabilidades, elas são tidas como circunstanciais, e isso enfraquece uma visão crítica do trabalho de Nina Simone. Além disso, ao olhá-la de maneira interseccional, onde há atenção ao cruzamento das diversas categorias sociais em que Simone habitou, pretende-se desvendar de que maneira Simone esteve consciente desta sua condição já que parece escrever canções com essa temática em mente.

Portanto, com o entendimento deste estado da arte, da compreensão de como se deu sua carreira, a investigação de seu trabalho, sob a lente da sociabilidade e interseccional, oferece a tentativa de compreender o que foi pessoal e o que foi profissional, e sobretudo, o que esses dois pontos influenciaram na sua canção.

Além disso, interessa saber como a sua canção, além de evidenciar esses aspectos da sua trajetória, vieram a contribuir na formação da politização dos negros nos EUA nos anos 1960/70.

Nina Simone enquanto artista, mulher negra, atualmente se estabelece como um símbolo da esquerda e das lutas por igualdade. Porém, para além de como a esquerda forja a ideia de Simone a seu favor, para a ideia de fortalecimento da luta negra por igualdade, muito da sua trajetória precisa ser olhada com mais interseccionalidade.

A partir disso é que se pode estabelecer qualquer ponto sobre suas canções, que deslocadas da artista são também um organismo vivo que é visitado pelos movimentos negros e a esquerda atual. Inclusive, vale dizer, que ao atuar de maneira global, buscando se conectar com movimentos de libertação em África, Simone se estabelece como um símbolo transnacional da causa negra.

Por isso, constrói-se uma narrativa dissertativa que, além de priorizar as sociabilidades de Nina Simone com outros artistas negros intelectualizados, pretende dar visibilidade, crédito e apreciação a todos esses autores negros no âmbito das artes que potencializaram a nível global uma crítica ao racismo dos EUA.

Nesta pesquisa não se busca falar por Nina Simone, mas para Nina Simone, na tentativa de refletir sobre o que está além das categorias que a oprimiram (a exemplo raça, classe e

genero nos EUA e classe e genero quando morou na Libéria) e de contribuir na criação de um cenário que possibilite mudanças sociais que oprimem negros e negras desprivilegiados e que abram um debate nas ciências humanas que seja inclusivo e engajado.

Como entendido até aqui, esta pesquisa visa verificar os aspectos da carreira da cantora Nina Simone que parecem ter contribuído, de maneira global, na formação de uma cultura de protesto através do encorajamento à denúncia ao racismo. Em um primeiro momento visa-se perceber o impacto do seu corpo de trabalho na formação do ativismo negro independente e a partir disso perceber os caminhos dessa conscientização na crítica ao racismo de maneira geral.

Os possíveis aspectos da carreira de Simone serão verificados a partir da pré-seleção de oito canções a serem analisadas, prévia e estrategicamente selecionadas a partir da tensão que buscam desenvolver com a problemática de pesquisa. Por isso, vale reforçar, selecionou-se canções soltas e não álbuns, porque elas têm um caráter informativo mais elástico e menos engessado no recorte de tema da pesquisa. Isso não quer dizer, contudo, que o contexto dos seus respectivos álbuns não receberão atenção.

As canções, portanto, são: *Mississippi Goddam* e *Pirate Jenny*, ambas lançadas no álbum *Nina Simone in Concert* em 1964; *Four Women*, gravada em 1965 e lançada em 1966 no álbum *Wild is the Wind*; *Backlash Blues*, lançada em 1967 no álbum *Nina Simone sings the blues*; *I Wish I Knew How*, interpretada por Nina Simone em 1967 no álbum *Silk & Soul*; *Work Song*, lançada em 1967 no álbum *High Priestess of Soul*; *Ain't Got no Life*, lançada em 1968 no álbum *'Nuff Said*; *Young Gifted and Black*, lançada em 1970 no álbum *Black Gold*;

Nina Simone cantou sobre várias temáticas distintas, e a pré seleção de suas canções para a pesquisa não deve ser entendida com caráter tendencioso, conveniente ao pesquisador, mas sim, de maneira a entender de que forma este recorte de canções ajuda a responder a problemática da pesquisa estabelecida.

Considerando as canções selecionadas de Nina Simone, é possível perceber que no trabalho crítico da artista permeiam vários aspectos sociais, como questões de raça, gênero e classe. Tais aspectos parecem contribuir para a construção da politização racializada partindo de várias formas, onde se misturam temas específicos como orgulho negro, protesto ao racismo, solidão e trauma geracional.

Nina Simone foi batizada com o nome de Eunice, mas trocou o nome artístico porque gostava de como “niña” soava enquanto palavra hispânica. Foi uma cantora, pianista e ativista social estadunidense que viveu entre 1933 e 2004. É um dos grandes nomes do jazz, já que esteve inserida dentro deste gênero, mas esteve relacionada também ao blues, soul e à

música clássica. Teve formação em piano clássico porém não direcionou sua carreira nesse caminho. Sua inserção como pianista de jazz nos bares de Nova Iorque, de onde tirava o seu sustento, fez com que a cantora se popularizasse e se consolidasse como uma artista de jazz.

As barreiras raciais que o âmbito da música clássica a impuseram foram igualmente responsáveis pela permanência de Simone no estilo do jazz, e aparentemente consciente deste cerceamento, Simone constantemente recusou sua categorização neste estilo por ser, basicamente, o grande espaço onde a mídia branca colocava todas as manifestações musicais negras sem conferir-lhes sua devida complexidade (COHODAS, 2010).

Seguindo a perspectiva de alguns biógrafos da cantora (COHODAS:2010, BRUN-LAMBER:2009, GARBUS:2015), que entendem a carreira de Nina Simone em dois momentos, propõe-se o recorte de 1959 a 1974 nesta pesquisa, tendo como justificativa o fato de que a primeira data marca o momento em que sua música começa a ter um caráter original e aponta as primeiras fagulhas políticas que Nina viria a lançar. Por outro lado, a data que limita este recorte refere-se àquela da viagem da cantora a Libéria, num contexto de auto-exílio<sup>2</sup> em que Simone interrompe suas atividades de produção, e quando as retoma na Europa, sua carreira tem um outro sentido com outros desafios.

No entanto, vale considerar que, sendo as atividades da artista de maneira geral também uma fonte para esta pesquisa, considerações acerca do período prévio e posterior a este recorte serão trazidas para ajudar a entender a problemática da pesquisa.

Por isso o primeiro capítulo fornece o embasamento teórico metodológico da pesquisa que está dividida em duas partes. Na primeira parte, pretende-se debater questões que envolvem a música como um documento histórico (NAPOLITANO: 2002). Analisar uma canção em sua amplitude envolve aspectos para além da letra escrita e, nesse sentido, questões como instrumentação e performance (FRITH: 1998) são uma ponte que conectam música com os estudos da diáspora (HALL:2003). Na segunda parte, pretende-se debater intersseccionalidade (CREENSHAW: 1989), e sociabilidades (GOMES: 2016), na tentativa de mostrar como os vários marcadores sociais em que Simone esteve inserida e a sua cooperação com outros artistas negros moldaram seu entendimento de mundo e impactaram sua forma de fazer música.

---

<sup>2</sup> No documentário dirigido por Liz Garbus, a filha de Nina, Lisa Simone, comenta que junto da frustração social frente aos poucos ganhos civis dos negros nos EUA, se adicionou a morte de sua amiga pessoal Hansberry em 1965, Langston Hughes em 1967 e Marthin Luther King em 1968. Esse contexto é o meio encontrado para justificar a palavra “auto-exílio” neste projeto, que vem a marcar dois momentos diferentes da carreira de Nina Simone.

No capítulo 2 é possível conhecer alguns aspectos da biografia de Nina Simone. O caráter global da carreira da artista se faz importante para pensar o impacto que o discurso das suas canções tinham a nível mundial e quão longe chegavam suas mensagens. Suas diversas referências a uma cultura visual que remonta a uma “África imaginada”, sua participação no Third World Women’s Alliance<sup>3</sup>, sua forte amizade com articuladores culturais estadunidenses ou estrangeiros como a cantora sul africana Miriam Makeba<sup>4</sup>, o poeta Langston Hughes<sup>5</sup>, o escritor James Baldwin<sup>6</sup>, a dramaturga Lorraine Hansberry<sup>7</sup>, sua trajetória profissional de auto-exílio<sup>8</sup> em inúmeros países (Barbados, Libéria, França, Suíça) nos anos 70 e 80, atestam que a personalidade denunciativa da sua arte estava projetada e articulada a nível global.

No capítulo 3, a partir do subsídio fornecido pelas canções de Nina Simone, é possível passear por algumas das principais temáticas da história da violência racial nos EUA. A violência com que a população negra foi tratada até os anos 1960, envolvendo episódios trágicos como linchamentos e bombardeamentos de espaços públicos, misturado à diversas privações no âmbito da cidadania, culminaram no histórico movimento pelos direitos civis.

Na pesquisa, este movimento é entendido como um marco histórico em sentido duplo, porque ao mesmo tempo que garantiu melhorias significativas da vida dos negros, como participação política e desegregação de diversos ambientes, fez nascer um contra-ataque político, também de cunho racista, que se traduziu nas políticas de *Law and Order* e Guerra às Drogas difundidas pela década de 1970 a 1990. Esta segunda, vale ressaltar, embora não tenha se dirigido exclusivamente à população negra, os atingiu de maneira muito mais brutal do que outras comunidades no âmbito nacional. O que importa para a discussão é que estes dois últimos fenômenos trouxeram consequências difíceis para a comunidade negra e levaram à uma exorbitante população carcerária nos EUA.

---

<sup>3</sup> Do português “Aliança de mulheres do terceiro mundo”. Trata-se de uma organização de cunho socialista que tinha como objetivo se opor ao capitalismo, racismo e machismo. A organização existiu de 1968 a 1970 na cidade de Nova Iorque. Foi um grupo que se formou a partir do BWLC (Black Women Liberation Committee), (WARD:2013).

<sup>4</sup> Cantora Sul Africana que viveu de 1932 a 2008. Conhecida por sua música e também pelo seu ativismo contra o regime do apartheid.

<sup>5</sup> Trata-se do poeta, colunista e escritor estadunidense que foi um dos principais líderes do movimento “A Renascença do Harlem”. Viveu entre 1902 e 1967

<sup>6</sup> Escritor estadunidense que viveu entre 1924 e 1984. É conhecido por suas obras com cunho de crítica social, especialmente ao racismo.

<sup>7</sup> A dramaturga e escritora estadunidense viveu entre 1930 e 1965 e foi a primeira afro-americana a ter tido sua peça estrelada na Broadway.

<sup>8</sup> Nenhuma bibliografia apurada para esta pesquisa confirma ou sequer menciona a palavra auto-exílio. Porém, há um consenso entre seus biógrafos citados até aqui, na passagem de vida de Nina Simone, que seu descontentamento com poucos ganhos civis para os negros depois da década de 1970 tenham causado na artista uma grande frustração na sua relação com seu país. Frustração que faz com que a cantora busque novos cenários e, portanto, nunca mais retorne aos EUA. Nina Simone vem a falecer em 2004, na França.

Sendo atualmente usada como uma figura de resistência, Nina Simone, como comentarista social do seu tempo, também refletiu sobre o tema da população carcerária. O toque especial da sua música com essa temática, era o vínculo com as canções de trabalho usadas pelos escravizados das lavouras no período colonial. *Work Song*, canção de 1967 faz refletir sobre o racismo do seu presente com vínculos ao racismo do tempo da escravidão. A ironia da História é que, ao analisar o material de Simone pode-se perceber que algumas práticas racistas do período colonial se mantiveram no período de Simone e também na atualidade, dificultando o trabalho do historiador e o instigando a prestar atenção nas permanências e não se perder no tempo.



## CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA

### 1.1 Música como documento histórico no plano da Diáspora africana

Nadine Cohodas, a mais recente pesquisadora que biografou Nina Simone, lembra de uma fala muito simbólica da cantora para a presente discussão. Trata-se de uma apresentação de Simone no *Gusman Center*, em Miami, Florida, no dia 8 de novembro de 2000 em que Simone diz: “A primeira coisa que eu tenho para dizer é que os críticos de música tem errado a minha idade. Eu não tenho 67 anos, Eu tenho 64 indo para 500” (COHODAS, p. 369, 2010).

Pensando pelo lado da evidência, Simone tinha de fato 67 anos na data da apresentação, todavia, é representativo a cantora dizer que ia fazer 500 anos porque pode mostrar como se via enquanto resultado da diáspora africana na América em que, enquanto pessoa, é a imbricação de diversas temporalidades que atravessaram a comunidade afro-americana dos EUA.

Este capítulo de cunho teórico-metodológico se dará sob dois planos. De um ponto de vista da fonte histórica produzida por Nina Simone, contará com considerações sobre como interpretar música em sua plenitude e sobre a diáspora africana, que enquanto categoria de análise, ajuda a entender tanto os signos da performance de Nina Simone, localizando a fonte que produziu, quanto o circuito global da cantora. No âmbito da biografia contará com considerações sobre interseccionalidade e sociabilidade de maneira a averiguar aspectos pontuais da carreira da artista que influenciaram na sua produção.

Metodologicamente, pretende-se aproximar a música com a categoria diáspora por dois motivos. Primeiro porque, ao localizar as canções de Simone como um empreendimento negro, destaca-se a originalidade da canção como um documento da diáspora. Segundo, porque, ao conceber sua canção como fonte histórica, contribui-se para uma historiografia no Brasil que busca aproximar as disciplinas História e Música.

A historiografia brasileira desfavoreceu a validade do uso da música como fonte primária para História até pelo menos os anos 1970. Marcos Napolitano (2002) diz que a explosão das pesquisas históricas com fontes na música começam somente a partir dos anos 1980. Morais (2000) diz que mesmo considerando que as pesquisas nessa área começaram a partir destas décadas, elas ainda não foram suficientes para estabelecer uma área que estuda a música como fonte de maneira robusta e concreta porque estiveram e estão restritas, em domínio da música para reflexão social e crítica, aos jornalistas e profissionais de outras

áreas. Isso, infelizmente, distanciou a música como fonte a ser trabalhada na academia, onde atuam propriamente os historiadores.

Portanto, este capítulo, além de tentar desvendar como será o olhar da música de Nina Simone para perceber suas contribuições na politização dos negros nos Estados Unidos, pretende se inserir na empreitada pós-revolução documental que busca validar a música como fonte viável para a História além de mostrar ganhos na relação entre História e Música e reconhecer os desafios que os pesquisadores de ambas as áreas enfrentam atualmente.

O primeiro ponto importante a ser destacado, é o fato de que trabalhar com música como fonte deve ser uma tarefa fundamentalmente interdisciplinar. Para viabilizar a música enquanto fonte histórica, deve-se analisá-la no seu sentido amplo, que aqui tem duas conotações.

A primeira conotação da amplitude da música como fonte, diz respeito ao debate elaborado por Napolitano (2002) quando atenta para os historiadores que analisar música não é só analisá-la pelo parâmetro poético, ou seja, o conteúdo da letra escrita, mas sim se atentar também para outros elementos musicais como melodia, ritmo, entonação, performance, dentre muitos outros a serem comentados.

O segundo sentido de “amplitude” se insere naquilo que comentou Barros (2018) e identificou três elementos primordiais desta amplitude: i) o fato de que a música é tida como arte, mas diferente destas, não tem expressa sua materialidade da mesma forma que uma pintura ou uma escultura, portanto o sentido do som tem conotação bastante singular; ii) a música só é possível pelos seus mediadores, que podem ser os intérpretes e até a indústria fonográfica que interpreta a música; e iii) para ver a música como fonte deve-se entendê-la como o resultado de outras fontes primárias que operam para criá-la, como o registro fonográfico (um cd, álbum), ou mesmo uma performance, que pode ser ao vivo mas para pesquisa em Música, está em vídeo.

Esta amplitude da música, que tem sido chamada de “subjéctiva” e portanto desvalorizada para a História, pode ser vista como muito rica para o trabalho do historiador<sup>9</sup>, mas como aponta Napolitano (2002), Barros (2018) e Moraes (2000) foi o principal motivo por desqualificá-la para uso na história: porque tem um caráter impreciso de conclusões.

Portanto, a música tem sido desqualificada pela historiografia pela sua falta de materialidade, e por isso subjéctiva demais, e porque é muito manipulável e interpretativa.

---

<sup>9</sup> Esta pesquisa está de acordo com Moraes, quando diz: “Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjéctivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades” (MORAES, p. 210, 2000). O autor parece concordar quanto à totalidade da música como fonte.

Além disso, deve-se levar em conta outro elemento que dificulta a coroação da música como fonte, que foi o que Moraes (2000) chamou de dispersão de fontes. O autor diz que:

Normalmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento enfrentam uma série interminável de dificuldades (que de maneira geral também são aquelas enfrentadas por boa parte dos historiadores). Isto é, a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração (MORAES, p. 205, 2000)

Entende-se a “dispersão de fontes” como o processo que leva a música a ser colocada sob diversos filtros, possibilitando múltiplas interpretações dela, e isso evidentemente, dificulta o trabalho do historiador. Porém, como ainda aponta Moraes: “nunca é demais lembrar que qualquer fonte sempre passa por inúmeros e às vezes complexos processos de filtragens sociais e culturais, nunca traduzindo de maneira completa e objetiva o passado”. (MORAES, p. 212, 2000)

Essas ideias que se posicionam contrárias à validade da música como fonte viável para a história, além de já terem sido revisitadas por todos os pesquisadores que usam da música nos seus trabalhos mesmo sendo uma área em crescimento, foram o veículo que fundamentou a máxima de que um historiador não tem propriedade para análise musical porque não tem conhecimento teórico do tema<sup>10</sup>.

Certamente que tanto a dispersão das fontes, no sentido de não captá-las na sua originalidade, quanto a falta de conhecimento musical por parte dos historiadores devem ser medidos com cautela. Porém, como aponta Moraes (2000), Napolitano (2002), Barros (2018), elas não devem ser impedidas pelo historiador de trabalhar com elas porque no caso da pesquisa histórica em música, são as perguntas deste historiador que irão medir o nível da validade da música enquanto fonte. Moraes diz que: “mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação” (MORAES, p. 210, 2000).

O campo da história parece estar interessado em refletir como a música enquanto fonte histórica tem a capacidade de mostrar a totalidade das intenções e circunstâncias do contexto que a produziram (e o que isso diz sobre este contexto), e isso é possível a partir do diálogo

---

<sup>10</sup> Moraes (2000) busca se posicionar contrário à ideia de que historiador não pode usar música como fonte pelo fato de não conhecê-la na teoria e se questiona como que isso não parece ser um problema para a literatura e o cinema, por exemplo, que utilizam destes materiais como fonte, e cujos pesquisadores na grande maioria dos casos não tem formação acadêmica nas áreas.

entre elementos próprios da História e outros próprios da Música, em um enlace não hierarquizado, de análises entre pares iguais.

Napolitano (2002) diz que “o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados” (NAPOLITANO, p. 36, 2002). Portanto a música, para responder à sua totalidade como fonte, deve ser vista como fruto do seu contexto, além de passar por questões propriamente musicais.

De fato, mesmo considerando a relação entre História e Música como algo recente, pode-se perceber que alguns dos pontos positivos desta área interdisciplinar são provindos de exercícios feitos por historiadores. Moraes (2000) identifica dois: o fato de os movimentos musicais não serem o simples resultado de tradições culturais, mas sim algo que, junto com as tradições, estão social e historicamente localizados e que, justamente por isso, coexistem com outras escolas musicais na sociedade.<sup>11</sup>

“Na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se etc” (MORAES, p. 214, 2000)

O autor diz: “se existe uma área em que a historiografia contribuiu de maneira decisiva e de modo inovador e criativo nessas últimas décadas de transformações, foi nas investigações, questionamentos e formulações sobre cultura popular” (MORAES, p. 213, 2000). O autor continua: “Toda essa produção e reflexão historiográfica procuraram ultrapassar os limites impostos por certas tradições que ditavam as formas de interpretar e compreender a cultura popular” (MORAES, p. 213, 2000).

Nesse sentido, é certo supor que a música precise de outras fontes que a sustentem na busca por esta totalidade, e o que foi visto até então como “subjetivo demais”, parece estar sendo entendido como bastante viável, já que a disciplina que estuda a música popular é uma área, como mencionado, essencialmente interdisciplinar. Nesse sentido, Napolitano (2002), destaca que a performance é que o realiza socialmente a canção, então estar atento para o caráter interdisciplinar e intertextual da música é importante aqui.

Como aponta Barros (2018) a música pode ser o elemento que catalisa diversos aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos, que evidenciam ou ainda problematizam,

---

<sup>11</sup> Em “**História e Música**”, Napolitano (2002) introduz a teoria de Straw (1991) sobre “cena musical”. Napolitano diz que: A cena musical seria “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências (apud NEGUS, 1999, p. 22)”. (apud NAPOLITANO, p. 30, 2002).

padrões aos quais estão aprisionados seus contextos, e portanto suas análises musicais<sup>12</sup>. Além disso, o autor diz que através da música, pode-se não somente entendê-la como produto de uma certa sociedade, mas também como um elemento que dita as regras desta sociedade em si.

Para tanto, o autor também atenta à questão das “outras” fontes que a música deve se valer. Barros (2018) diz que:

devemos considerar que são fontes para o estudo da música materiais diversos, como os instrumentos, as partituras, as gravações, as práticas orais e rituais ligadas à música, as iconografias que representam práticas e realizações musicais, os textos que falam de música, os prospectos de espetáculos musicais, as correspondências entre compositores ou interessados em música, entre inúmeros outros. (BARROS, p. 29, 2018)

Com a pluralidade de fontes acima mencionadas, que não estão no “entorno” da música, mas são a “música” em si, pelo menos a música que interessa aos historiadores (porque dialogam com contexto) vale refletir sobre como este documento histórico deve ser trabalhado pelos historiadores.

Em “**História e Música**”, Napolitano (2002) diz algo bastante óbvio para os historiadores mas importante de ser frisado em estudos interdisciplinares: “é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado” (NAPOLITANO, p. 77, 2002) .

Este pensamento de Napolitano responde aos diversos sentidos de amplitude da música como fonte histórica mencionados no início deste texto, porque para que haja riqueza analítica é preciso levar em consideração a multiplicidade das interações tanto entre elementos próprios da fonte (elementos musicais, o conteúdo da letra), quanto elementos próprios dos contextos que a produziram (como padrões culturais, elementos sociais, políticos e econômicos, etc).

Especificamente nas interações dos elementos próprios da fonte, Napolitano os coloca sob dois grandes signos: padrões poéticos, referentes ao texto escrito da letra, e parâmetros musicais, referentes aos diversos elementos da música como melodia, ritmo, etc.

Moraes (2000) parece discordar desta separação quando diz: “a letra de uma canção, isto é, a “voz que canta” ou a “palavra-cantada”, assume uma outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida , para não se distanciar das suas íntimas

---

<sup>12</sup> Napolitano (2007) quando estudou a música popular brasileira diz que a música no Brasil tem uma história longa. O autor reconhece na questão da “tradição” destes fenômenos, muita memória. “E isso não é pouca coisa num país acusado de não ter memória sobre si mesmo” (NAPOLITANO, p. 2, 2002). Pode-se perceber com o estudo do autor que ao mesmo tempo que a música deriva da sociedade, ela também determina e influencia a sociedade com a mensagem que ela cria. Exemplo disso são os movimentos da bossa nova e tropicalismo que a partir de uma experiência em comum de “Brasil”, representaram brasilidades distintas.

relações musicais” (MORAES, p. 215, 2000). Ou seja, a letra, mesmo entendendo que seu conteúdo poético pode ser mais distante do conteúdo da música, não deve ser dissociada dos outros elementos da música porque a letra em si, com os elementos musicais, torna-se também música e não mais “texto”.

Para que se tenha o olhar atento à música enquanto fonte, independente das concordâncias e discordâncias quanto a sua fragmentação para análise, que se estabelece como resultado desta mescla entre os padrões poéticos e musicais, é preciso entender como de fato ocorrem estas relações. Napolitano esboça algumas perguntas interessantes:

O “clima” e a mensagem observados na “letra” são confirmados pelo “clima” da melodia, e vice-versa? • Partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de “comentário” da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada? (sempre que possível, compare com outros arranjos para a mesma canção). • Quais os efeitos causados pela voz do cantor-intérprete, dentro do conjunto geral da canção? (NAPOLITANO, p. 99, 2002).

As perguntas que o autor faz são de suma importância porque expressam a criticidade que o historiador deve ter para olhar para a música enquanto documento. Esta criticidade vai não só no sentido de entender a música dentro de um contexto social, mas também de entender as conversas íntimas deste documento com seus elementos musicais.

Olhar a canção para além do conteúdo da letra é o que se pretende na História se a intenção for buscar a totalidade informativa que o documento pode expressar sobre e para o seu contexto. As relações entre essas escolhas, puramente musicais, puramente poéticas, ou como uma mescla destes dois segmentos, expressam as intenções dos diversos “fazedores” de música, e como aponta Moraes (2002) essas intenções devem ser historicizadas.

Napolitano (2011) agrega uma ideia interessante para a presente reflexão, quando separou o caráter objetivo e subjetivo da música como fonte. O autor explica que a visão objetivista aparece no “efeito de realidade” que a letra da canção pode trazer como relato histórico. E a visão subjetivista, é a ilusão de achar que os significados históricos e sociológicos criados a partir da percepção de uma canção podem ser passíveis de qualquer interpretação, ou com funções meramente ilustrativas.

Ao apresentar estas diferenças, Napolitano (2011) oferece um terceiro caminho, porque o caminho objetivo pode favorecer a crença de que a canção é somente seu conteúdo verbal, e o caminho subjetivo, apoiado nas “múltiplas interpretações” podem levar a ideia de que este “conjunto todo da obra”, referenciado somente pelo seu contexto, leva a fonte a falar por si própria, o que é de fato problemático.

Na perspectiva do autor, há um conjunto de possibilidades metodológicas que mostram um trato razoável da fonte não escrita (que valoriza sua complexidade) que passa pela sua estrutura de linguagem e segue para a maneira como é representada, ou seja, o seu conteúdo<sup>13</sup>.

Da mesma maneira que uma fonte escrita, uma canção não fala por si mesma. Napolitano diz: “o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica” (NAPOLITANO, p. 32, 2002). E por isso, as armadilhas que o trato da canção pode oferecer são as mesmas que outros tipos de fontes.

Porém, para o campo metodológico da História e Música, a maior armadilha, segundo o autor, é essa dicotomia entre o objetivo e o subjetivo, sendo que o objetivo é o texto escrito, a “evidência”, e o subjetivo é o artístico, aquilo que não se mexe muito porque não se entende ou porque todas as realidades são válidas.

É importante emancipar a discussão dessa dicotomia e entender que “no caso das fontes audiovisuais e musicais, os “conteúdos”, as linguagens e as tecnologias de registro formam um tripé que, em última análise, irá interferir no potencial informativo do documento” (NAPOLITANO, p. 267, 2011).

Um dos caminhos sugeridos para se livrar de dicotomias que empobrecem as análises musicais (como erudito x popular, letra x música) é o caminho já mencionado da interdisciplinaridade, que por si só, na prática, também apresenta desafios porque às vezes é mais analisada por um campo de estudo ou por outro.

Myriam Chimènes atualmente é uma das pessoas que parecem contribuir para uma aproximação efetiva das áreas de estudo que se valem da música de maneira a integrá-las. A musicóloga que tem um viés da história social, ao falar da ideia de “terra de ninguém”, (onde ninguém sabe exatamente de quem é a autoridade de analisar a canção), contribui para preencher a lacuna que se estabelece entre os profissionais que têm autoridade para analisar um aspecto ou outro da canção.

Na verdade, a autoridade deve ser conferida a todos estes profissionais envolvidos no processo justamente por ser uma área de pretensão interdisciplinar. O diferencial, então, mora

---

<sup>13</sup> Quando analisou especificamente a potência semântica da canção, Richard Middleton que escreveu *Studying Popular Music* (1990), aponta para a tentação de não somente separar a letra da música, mas como dentro da “letra” há uma certa pressa em tirar conclusões a partir da sua conotação. O autor explica que praticamente tudo que é visto como música popular tem o formato de canção, e por isso, sendo a letra apresentada de maneira bastante popular, há um problema que limita a letra somente ao conteúdo, quando na verdade existem muitas outras relações estabelecidas quando essa canção nasce.

na tentativa de estabelecer uma análise que se vale da história não só no pano de fundo da música mas também como mobilizadora e problematizadora do contexto que a produziu.

A área interdisciplinar se vale também da música nos elementos estéticos, da antropologia nas análises de performance e palco, do cinema para as áreas de vídeo, da literatura, para decifrar os códigos poéticos que as letras podem referenciar, e muitas outras áreas a serem descobertas, e inclusive criadas, com a fundamentação desta relação como uma área de estudos propriamente dita.

Porém, se por um lado a interdisciplinaridade pode ser o caminho para a resolução de alguns problemas teóricos, ela pode deixar dispersa demais a conceitualização de alguns termos propostos na pesquisa.

Pensando, por exemplo, em performance, e em como ela é definida sob vários aspectos dentro de várias áreas do conhecimento, vale dizer que aqui ela é entendida na linha do sócio-musicólogo Simon Frith. O autor diz:

[...] performance define um processo social ou comunicativo. Requer uma audiência e depende, nesse sentido, da interpretação; trata-se de significados. Dito de outra forma, a performance é uma forma de retórica, uma retórica de gestos em que, em geral, movimentos corporais e sinais (incluindo o uso da voz) dominam outras formas de signos comunicativos, como a linguagem e a iconografia. E tal uso do corpo (que é obviamente central para o que se entende aqui por desempenho artístico) depende da capacidade do público de entendê-la tanto como um objeto (um objeto erótico, um objeto atraente, um objeto repulsivo, um objeto social) e como sujeito, que é, como um objeto desejado ou moldado, um objeto com significado (FRITH, p. 205, 1998)<sup>14</sup>.

Ou seja, a performance a ser explorada é aquela que, em palco, evidencia as estratégias de Simone em se vestir de certa maneira para chamar a atenção, ou de usar a voz de certo modo para referenciar um som específico e desta forma estabelecer comunicação com seu público.

Este sentido de performance ganha destaque porque cotejado com a apresentação de uma música com versão de estúdio, apresenta em si significativas diferenças que interferem na interpretação da audiência mencionada por Frith (1998).

Por um lado, uma versão de estúdio oferece algumas características comuns que facilitam o alcance da canção, como i) padronização do discurso lírico e linguagem musical, ii) maior facilidade de acesso a pesquisadores e veiculadores culturais pelo caráter documental da música, e iii) uma amplitude maior de instrumentos e tecnologias já que tem estrutura física estável. Por outro lado, a mesma versão de estúdio pode ser vista como engessada e menos adaptável a outros contextos sociais e temporais.

---

<sup>14</sup> FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998.



A música analisada pela performance, em contrapartida à sua versão de estúdio, oferece algumas possibilidades que são chaves para as apresentações de Nina Simone. Estratégias de mensagem passada pelo corpo, pelo viés da postura, gesticulação, danças, e pelo viés da maneira como se veste e dança são um exemplo importante. Além disso, destaca-se a adaptabilidade de uma performance em se encaixar ao tempo e ao espaço em que ela acontece, sendo possível dizer que em alguns casos, o alcance de uma música performada é maior que uma versão de estúdio.

Todavia, considerando que Simone se projeta como uma artista que pensa esteticamente a arte negra e todo o contexto social do movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA, é importante localizar sua performance como um empreendimento negro dentro da diáspora africana.

O termo Diáspora nesta pesquisa tem duas conotações principais. A primeira refere-se ao processo histórico de dispersão de um povo de um local ao outro. Diáspora, então, se refere à relação que um grupo que migra tem com seu passado histórico. Um grupo entrando em conflito com outro ambiente, outra cultura, traz referências de sua terra de origem e modifica sua experiência social no novo local. No caso referido, trata-se do deslocamento dos negros escravizados do continente africano para o americano. A segunda conotação de Diáspora permeia o âmbito teórico, em que pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas se dedicam a estudar o que surge desta relação acima mencionada. Não por coincidência o termo teórico surge a partir dos estudos pós-coloniais, área ampla que estuda, dentre vários assuntos, as implicações do processo do colonialismo nos países periféricos do globo.

No ensaio intitulado “Muitos milhares de mortos”, presente na obra “Notas de um filho Nativo”, James Baldwin diz que “é só através da música - a qual os americanos conseguem admirar porque um sentimentalismo protetor lhes restringe a compreensão dela - que os negros dos Estados Unidos podem contar sua história” (BALDWIN, p. 50, 2020). O autor desenvolve a ideia, afirmando que pelo silenciamento histórico, provindo da subordinação do negro nos EUA (algo típico do processo de colonialismo), foi na música que as comunidades negras acharam brecha e foram contando suas histórias e de seu povo.

Nina Simone, amiga pessoal de Baldwin, expressa interpretação parecida: “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” (SIMONE, p. 69, 1991). Ou seja, para Simone, o jazz parece expressar o que é ser negro nos EUA com tamanha

profundidade, que muitos artistas negros buscaram entendê-lo de maneira empírica e até mesmo teórica<sup>15</sup>.

Neste sentido, pensar na diáspora enquanto intercâmbio cultural é situar que Nina Simone está dentro de um movimento que celebra a negritude nos EUA: o Jazz. Embora Nina Simone parece renegar o jazz enquanto nome midiático, ela ainda se vê dentro de um empreendimento de disseminar a música negra em cunho global e buscou articulações igualmente diaspóricas para fazê-lo.

Entender Nina Simone dentro do Jazz, pelo viés da diáspora, portanto, é entender o processo de consolidação deste estilo musical que favoreceu o senso de comunidade, evidenciou a matriz claramente africana de seus termos musicais (pergunta e resposta, polirritmo) e buscou celebrar o que significava ser negro em um cenário feito para a hostilidade racial.

Em “Performances do Jazz como Ritual”, Jackson (2003) traz algumas ideias interessantes que consolidam o entendimento de performance das manifestações culturais negras, não só pelo contexto de Nina Simone e seu contexto da diáspora, mas também como ela esteve inserida em uma inevitável cena do “Jazz” nos EUA.

O autor diz, por exemplo, que a “performance do jazz é um tipo de ação social que intervém no dia-a-dia daqueles que o escutam e o performam” (JACKSON, p. 65, 2003). Ou seja, a performance não é um mero reflexo da vida embora seja isso também. Com a ideia de “intervir no dia-a-dia”, ela é também o meio como essa performance, enquanto expressão, se torna símbolo para as interpretações das suas mensagens da diáspora, confirmando a ideia de que performance é comunicação, porque ao mesmo tempo que transporta mensagem, recebe mensagem. E com estas referências, interessa saber que esta performance do jazz, e de Nina Simone, são tão válidas quanto o conteúdo escrito de sua música.

Outro argumento interessante do autor é que o Jazz, entendido pela performance, não é somente resistência na lógica de militância pela música, mas também porque se desenvolveu em um ambiente socialmente hostil pelas questões raciais e sobreviveu. Por isso que o jazz tão embebido do Blues, outro gênero musical que tem na própria palavra a ideia do sentimento angustiante da experiência de vida dos negros nos EUA, é rico em performance, porque além de traduzir a vida, é a vida.

---

<sup>15</sup> Em *A Fragata Negra*, Cesar (2018) diz: “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...” (p. 52).

Jackson (2003) demarca o Blues como a herança imaterial de um povo afro-diaspórico que por muito tempo teve o corpo banalizado pelo terrorismo da escravidão mas, que apesar disso, continuou se expressando e criando redes de comunicação. O autor mostra que heranças negras, como o Blues, ajudam a definir a comunicação coletiva pela música como fundamental para a expressão da experiência humana. Este link é importante, portanto, porque “comunicação pela música”, ou seja, performance, está integrada de saber pelo corpo, de entender arte pela experiência cotidiana, não como áreas dissonantes.

O antropólogo Paul Gilroy, quando escreveu sobre a diáspora africana, parece concordar com Baldwin e Simone quanto à canção como expressão de uma realidade e história dos negros. Porém, como é próprio de discussões científicas, Gilroy vai mais fundo, e entende música como linguagem a partir da memória dos povos da diáspora expressadas no corpo. Ao se valer da música, a fim de entendê-la como linguagem e como um possível resultado do intercâmbio cultural entre continentes, o autor discorre sobre como a diáspora africana não somente contribuiu, mas de certa forma constituiu a América a partir da Diáspora africana.

No livro “**O Atlântico Negro**”, onde fala especificamente da música no capítulo três, Gilroy propõe sua teoria sobre como a diáspora africana pode ser olhada como uma cultura particular, criada no intercâmbio de pelo menos três continentes (América, Europa e África), e, ao fazer isso, Gilroy abre a possibilidade para muitos diálogos com esta pesquisa. Ele diz:

Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio - um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento - é particularmente importante por razões históricas e teóricas que espero se tornem mais claras a seguir. Os navios imediatamente concentram a atenção na Middle Passage [passagem do meio], nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de idéias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chave: panfletos, livros, registros fonográficos e coros (GILROY, p. 38, 2001).

Com a presente citação, portanto, fica claro e bem demarcado como Gilroy usa a diáspora e como ela é importante para o presente estudo: ela é vista não como uma cultura de um lugar ou de outro, nem como uma cultura de um lugar transportada para outro, mas como uma cultura própria que nasce pelo seu movimento, pela junção de seus diversos micronúcleos, de suas diversas formas de memória onde estão presentes diversas camadas de temporalidades e experimentação de ideias.

O modelo do Atlântico negro ajuda a identificar a presença das culturas diaspóricas que informaram o contexto de Nina Simone porque, em si, foram formadas a partir do diálogo

entre várias culturas, estabelecendo um intercâmbio cultural que é premissa de sua teoria. Este contexto, ao mesmo tempo, afetou Nina Simone e impactou sua produção musical, já que inserida em uma lógica global e multicultural, pode-se notar a presença não somente de contribuições entre continentes, mas como também são diversificadas em micronúcleos.

A ideia de Gilroy relacionada aos “navios”, para referenciar os micronúcleos carregados de cultura, evidenciam como esta cultura negra da diáspora é híbrida, descentralizada da lógica de ser uma coisa ou outra, e essa pluralidade de pequenos sistemas apontam para a conclusão de que estas culturas coexistiram e se cruzaram.

Ainda no terceiro capítulo, Gilroy traz duas ideias principais que são importantes aqui. A primeira diz respeito a como a música se tornou a linguagem entre os escravos que não estavam inseridos na lógica da alfabetização e, por isso, traduziram nos seus ritmos e nos seus corpos a resistência de se articular contra a violência da escravidão. Gilroy diz:

É importante lembrar que o acesso dos escravos a alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, p. 160, 2001).

A segunda ideia está relacionada a como falar desta música enquanto linguagem tem a ver com a "autocompreensão" destes agentes que a produziam e como isto foi posteriormente reinterpretado por outros artistas agentes da diáspora que reconhecem a música como elemento central de comunicação.

Esta "autocompreensão" refere-se ao papel que o corpo tem na dinâmica colonial e como a comunicação criada a partir dele (marcação com os pés, palmas, *humms* entre outros) “pode ser utilizada para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana (GILROY, p. 160, 2001)”.

Sobre este ponto específico do corpo enquanto linguagem na diáspora, Gilroy identifica o seu “**Atlântico Negro**” como contribuinte para uma abordagem que busca descentralizar as formas pelas quais são vistas as culturas negras relacionadas à diáspora, já que até então negligenciaram o papel da performance (o corpo em movimento na apresentação artística) e focaram demasiadamente na textualidade (que o negro na América assimilou mas que não referencia na sua totalidade todo o processo que levou o desenvolvimento da sua música). Neste sentido, Gilroy diz:

No contexto do Atlântico negro, elas [as performances] produzem o efeito imaginário de um núcleo ou essência racial interna, por agir sobre o corpo por meio dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento, que são produzidos na interação íntima entre artista e multidão. Esta relação recíproca pode servir como

uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma mercadoria a que sua arte tem procurado resistir (GILROY, p. 210, 2001).

Com a citação, fica claro como o corpo é fundamental para analisar a música da diáspora, e como esta é entendida a partir dos primeiros agentes traficados nos navios, mas que seguem seus cursos com outros agentes que a assimilam. A ideia de comunidade negra a partir da intersecção de diversos micronúcleos da diáspora é o que Gilroy sugere, de maneira a referenciar o que chamou de “continuidade experiencial”, que é o prosseguimento destas manifestações culturais que atravessam diversas culturas e temporalidades. Gilroy reforça:

Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em "resgatar críticas" do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (GILROY, p. 129 e 130, 2001)

A arte e especificamente a música, são, portanto, como destaca Gilroy, a maneira como o negro formou sua linguagem e como ela pode ser vista como resistência sob duas perspectivas: uma no sentido de se opor, onde a linguagem corporal em si pôs abaixo uma lógica ocidental e eurocentrada de comunicação pela alfabetização e textualidade; e outra, no sentido de se manter viva, onde a cultura da diáspora, criando um repertório de modelos de referências, serve como histórico para novas assimilações desta mesma linguagem.

Sobre a interpretação da obra de Gilroy, Sergio Costa (2005) diz que a grandeza do *Atlântico Negro* de Gilroy é tamanha, que vai no sentido de não somente valorizar as manifestações culturais dos negros à luz do intercâmbio, mas de conferir estas manifestações culturais como impossíveis de estarem desconectadas do que é político:

A sugestão de Gilroy é que se tome a contracultura do *Black Atlantic* não simplesmente como mais um repertório de manifestações artísticas e culturais, dissociadas da política, mas como um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais com seus heróis brancos (COSTA, p. 5, 2005).

O autor desenvolve este pensamento porque entende que com o *Atlântico Negro*, Gilroy fomenta uma camada histórica que esqueceu de levar em consideração a escravidão no que compete o processo da modernidade, e essa escravidão foi um fenômeno que a modernidade quis esconder, segundo o autor, e que justamente fundamentou o desenvolvimento social/econômico/cultural das grandes nações modernas.

Por isso, buscando corrigir este apagamento, o autor interpreta Gilroy de maneira a mostrar como ao entender a agência dos negros pelas suas manifestações culturais na

América, ele coloca em xeque o próprio marco da modernidade, que neste sentido é político, porque não apresenta a participação dos negros escravizados no processo de construção da política moderna.

Gilroy (2001) também parece estar atento as dinâmicas do local/global em relação à organização política dos negros na diáspora. O autor diz:

A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional. Estes desejos são pertinentes ao entendimento da organização política e da crítica cultural. (GILROY, p. 65, 2001)

Com a citação acima, fica evidente como o intercâmbio cultural do Atlântico Negro é descentralizante da ideia de “nacional”, e isso é importante para a pesquisa porque ajuda a desmontar certos limites em relação à produção cultural de Nina Simone.

Stuart Hall (2003), o pai dos estudos culturais, também parece estar atento às interações do local com o global em relação aos estudos da diáspora. Sua visão interessa aqui porque complementa Gilroy quando diz que a dinâmica do local/global parece desmontar uma ideia de “modernidade”. Conforme ressalta Hall: “Hoje em dia, o “meramente” local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque um é a condição de existência do outro” (HALL, p. 45, 2003). O autor ainda diz que antes das contribuições dos estudos pós-coloniais, a modernidade era pensada a partir de um único pólo, e após o rompimento com esta ideia, as modernidades são diversas.

Isso não quer dizer, contudo, que Hall não reconhece que as culturas diaspóricas de que fala não tiveram uma origem. O autor reconhece que elas tiveram e têm a sua parcela de “local”, porém, a tensão que o autor destaca é que após a problematização do advento da modernidade como provindo de um único centro, não é propriamente acessível traçar sua origem (HALL, 2003).

Com isso, o autor conclui que “a lógica disjuntiva que a colonização e a modernidade ocidental introduziram no mundo [...], como um empreendimento profundamente desigual, mas global” (HALL, p. 32, 20013), mostram como nem sempre ser global significa ser inclusivo.

Stuart Hall e Paul Gilroy parecem estar em consonância em vários sentidos. Em “**Da Diáspora**”, Hall (2003), inclusive, faz um elogio a Paul Gilroy ao dizer que foi ele que inseriu na agenda político-cultural da Inglaterra dos anos 1990 a necessidade de recusar a

ideia cristalizada de ser ou negro ou britânico, quando na verdade o “ou” devia ser substituído pelo “e”. Pode-se ser negro e britânico, inserido em uma lógica inclusiva que passa longe de ser essencialista. Falando, por exemplo, do seu contexto de jamaicano no Reino Unido, Hall diz que “re-diasporizou-se” ao entender a diáspora como formadora da Jamaica e reformadora da sua identidade quando migra para o Reino Unido. Esta interpretação é tributária de um caminho que Gilroy inicia nos anos 1990 quando escreve o “Atlântico Negro”.

Hall na sua obra discorre sobre vários temas cruzados da Diáspora. A partir da ideia de identidade cultural, o autor fala sobre a situação dos negros caribenhos no Reino Unido e escreve sobre a complexidade de temas como identidade e nação em uma era de extrema globalização. Seu trabalho ressalta sobretudo como algumas questões, geradas pela diáspora, são importantes para o debate global sobre cultura, especificamente cultura negra, e através disso mostra como essas questões são centrais não somente para os povos pertencentes a ela mas também sobre a arte que produzem para o mundo todo.

Hall é importante aqui porque, como Gilroy, pensou os povos da diáspora destacando-as como resultados de trocas culturais com raízes em vários continentes. No Novo Mundo, forjaram identidades que não são puras mas que não por isso são menos válidas, tendo sido sua própria origem pautada neste intercâmbio preliminar entre continentes.

Sua contribuição é singular, porém, porque esta ideia, que por si só já é descentralizante, é complementada por outro argumento do autor que diz que a África é uma construção moderna tendo na sua história uma diversidade de povos e culturas em vários territórios.

O autor diz que a África como a entendemos para estudar a diáspora está cristalizada na ideia do tráfico de escravos e que isso deve ser levado em consideração com extrema cautela, porque parece deixá-la imobilizada<sup>16</sup>. Hall diz:

A África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco "continentes" diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se

---

<sup>16</sup> A historiadora francesa Françoise Vergès, em “Utopias Emancipatórias”, um capítulo de “Pensar a África-Mundo”, destaca o caráter paradoxal que o continente africano tem dentro desta ideia de “global”, porque são destes países que saem as maiores riquezas que constroem, no presente e no passado, o Ocidente, mas que retornam em forma de exclusão social, econômica, política, epistemológica, porque não retornam verdadeiramente ao continente, e quando muito, estão sob o signo hegemônico e colonial de “caridade” e “salvamento”.

tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforçada na fornalha do panelão colonial. ( HALL, p. 40, 2003)

O que Hall mostra com seu argumento é a delimitação de uma África contemporânea que, na verdade, é reinterpretada no ocidente para responder ao próprio processo de hibridismo cultural, sem estar preocupada com as contribuições de uma “África atual” na cena global que coexistiu com a diáspora africana na América<sup>17</sup>.

O posicionamento que se busca ter com estas considerações, é que não se pode negligenciar as contribuições de uma África atual para a construção da negritude global por dois motivos: primeiro, porque a África, atual ou antiga é a gênese da diáspora africana em várias partes do mundo, e segundo, porque é somente com este entendimento que se pode compreender com profundidade os mecanismos utilizados por Simone para globalizar as particularidades da experiência negra nos EUA através da sua música.

Neste sentido, a música enquanto ferramenta para a reflexão histórica sobre a diáspora, e entendendo a própria diáspora como o contexto que fez surgir diversas manifestações culturais negras (na música e fora dela), apontam para duas questões centrais para este trabalho. Primeiro, a diáspora enquanto organismo vivo mostra como ela coexistiu e coexiste com questões africanas, mas que por vezes, como apontou Hall (2003), fala-se de uma África imaginada que é politicamente desfavorável à África contemporânea<sup>18</sup>. Isso está diretamente ligado às escolhas de Nina Simone em referenciar e se articular com o continente. Segundo, a música tem papel fundamental enquanto expressão histórica para as comunidades da diáspora

---

<sup>17</sup> Em “Escritores migrantes: construtores de uma globalização equilibrada África/Europa”, Lebdai (2017) considera que a atuação destes profissionais é interessante porque escracham um mundo que se diz globalizado mas que se fecha para as pautas trazidas por esses escritores. O autor destaca como eles foram os primeiros porta-vozes de um mundo novo, um mundo que pretende incluir pautas africanas na cena “global”. Os escritores trilham caminhos sobre a liberdade quando pensam nos seus personagens, e isso ajuda a entender a diáspora como um processo contínuo porque sua rejeição na cena global é carregada de política.

<sup>18</sup> Prandi (2005) reconhece a década de 1970 como um grande empreendimento de questionar os padrões eurocêtricos. O autor destaca, por exemplo, que enquanto o mundo se voltava para suas origens do “orient”, lê-se, movimentos negros internacionais que olharam para os países africanos, no Brasil houve um grande retorno à Bahia, para se entender mais profundamente a negritude brasileira com o candomblé, a comida, e diversos ritmos musicais gerais. Em “Feijoada e Soul food”, Fry (1982) oferece uma proposta interessante sobre a manipulação de símbolos étnicos no Brasil e nos EUA que somente no Brasil viraram símbolos nacionais (a feijoada, por exemplo), guardando para os EUA a restrição à comunidade negra (Soul food é um prato que tem a mesma base sociológica da feijoada mas não é símbolo nacional nos EUA).. Quando analisa símbolos nacionais que são, na verdade, negros, como o candomblé e o samba, Fry diz que “a adoção de tais símbolos [à cultura nacional] eram politicamente convenientes, um instrumento para assegurar a dominação mascarando-a sob outro nome” (FRY, p. 52, 1982). E esta estratégia é tão perversa, como continua o autor que não só “oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (FRY, p.53, 1982). Com isso pode-se responder que no Brasil não se fala tanto de África em si quando reconhecemos a herança africana na nossa religião porque foi um projeto político buscar esquecê-la do contexto brasileiro com o apagamento de símbolos negros como puramente diaspóricos.



nos EUA. Nesta pesquisa, esta comunidade aparece a partir do signo do Jazz, que foi de onde Simone falou mesmo renegando este nome midiático.

Acredita-se que a ideia de “movimento”, que pode ser entendida como a dinâmica do intercâmbio cultural, juntamente com a interação entre local e global, duas pautas bastante presentes nos estudos da diáspora, ajudam a pensar Nina Simone e sua produção em alguns sentidos.

O primeiro deles é que, embebida da tradição da intelectualidade negra nos EUA, que pelas artes (Harlem Renaissance) e pela política (W.E.B DuBois) quis reivindicar o lugar do negro na América, Simone constrói os signos da sua arte a partir do entendimento de que sua negritude é própria dos EUA mas também global.

Além disso, os estudos da diáspora africana têm um grande poder explicativo para a obra de Nina Simone porque além de evidenciar como a artista quis globalizar a negritude, demarca Simone dentro do jazz, que pode ser entendido como uma forma de vida para os negros nos EUA.

Por fim, vale ressaltar que olhar as canções de Nina Simone como um documento, pelo viés da diáspora, é entender que letra, música e performance ganham um sentido mais amplo porque performance é também linguagem musical, e enquanto expressão, como mostrou Gilroy (2001) é a reivindicação de sua própria história. Além disso, a diáspora foi o veículo que possibilitou (e de certa forma formou) manifestações culturais negras na América, que resultaram na atuação de Nina Simone.

Este segundo ponto evidencia duas coisas: o óbvio intercâmbio entre continentes que enriqueceu a estética da sua arte e também as maneiras nas quais a diáspora de Gilroy (2001) busca se opor à construção de uma modernidade que buscou esquecer da participação dos escravos, suas formas de comunicação e memória.

Ou seja, quando Nina Simone politiza a beleza negra nos EUA, quando vincula à negritude dos EUA a libertação em África, ela o faz a partir de sua música, e somente a análise dos elementos escritos de sua arte não seriam suficientes para as presentes afirmações. Com sua música, concebida como o conjunto de letra, instrumentação e performance, Simone reivindica o olhar para a diáspora africana no seu país, e isso, além de evidenciar um aspecto político de sua arte, evidencia também um elemento histórico.

## 1.2 Considerações teóricas para a biografia de Nina Simone: Interseccionalidade e Sociabilidade

Se na primeira parte deste capítulo buscou-se discutir questões relacionadas ao tratamento da música como fonte histórica no plano da diáspora africana, na segunda parte há o embasamento teórico para olhar o objeto da pesquisa: a biografia de Nina Simone no seu sentido pessoal e de trajetória artística.

Todavia, não é intenção da pesquisa se debruçar sobre todos os aspectos da sua vida cotidiana nem fazer uma minuciosa cronologia do seu trabalho. Ao invés disso, propõe-se refletir sobre como pelo viés das categorias sociais em que habitou e pelas relações de amizade que manteve, Simone parece ter sua biografia impactada e isso parece interferir na sua produção artística. Por isso, irá se discutir interseccionalidade e sociabilidade e buscar evidenciar como estes aspectos teóricos informam a análise da biografia de Nina Simone.

A teoria interseccional pode ser definida como o estudo da intersecção de identidades sociais distintas que expressam, em dinâmica de opressão, o mesmo valor analítico na compreensão do todo da biografia de um sujeito.

A escolha pelo método de análise interseccional se justifica considerando alguns de seus aspectos principais. Primeiro, porque a perspectiva interseccional possibilita visibilidade a vozes marginalizadas (CRENSHAW:2015). Segundo, porque justamente sendo produto da intersecção de diversas identidades, muda com o tempo e é variável (BRAH:2004). Terceiro, porque esta perspectiva pode ser compreendida como inclusiva com o Sul-global (COLLINS:2016).

Nesse sentido, o método de análise interseccional conversa com os objetivos e características desta pesquisa, já que o foco deste estudo está justamente em compreender aspectos da vida e da carreira de uma mulher negra interseccional, partindo de um olhar também informado pelas teorias do Sul-global.

Kimberlé Crenshaw<sup>19</sup>, professora da faculdade de Direito da UCLA nos EUA, define interseccionalidade como a manifestação das várias maneiras em que identidades sociais (raça, gênero e classe por exemplo) interagem. Essa interação, de acordo com a autora, molda

---

<sup>19</sup> Crenshaw é advogada, ativista pelos direitos civis e uma das pioneiras na construção da teoria interseccional. Um estudo que é tido como sua grande inspiração é o caso de mulheres negras que vão à justiça alegar discriminação na oferta de trabalho pela *General Motors*. A empresa vem a alegar que não havia discriminação racial porque havia homens negros na empresa, e que não havia discriminação de gênero porque havia contratação de mulheres brancas. O lugar da mulher negra, em situações como esta, fez com que Crenshaw (1989) desenvolvesse suas ideias que passam pela relação das identidades sociais com suas estruturas de opressão e/ou discriminação.

a experiência que as mulheres negras têm em sociedade e dita as várias maneiras pelas quais elas estão subordinadas (CRENSHAW:1991).

De acordo com Crenshaw (1989), a interseccionalidade é o caminho mais apropriado para pensar biografias de mulheres negras porque além das análises separadas de raça e gênero distorcerem uma realidade que apareceria plenamente no seu entrelaço, elas aprisionam essas experiências a um olhar parcial. Assim, qualquer análise não levando em consideração este entrelaço define apenas parcialmente esse fenômeno complexo de relações.

Crenshaw (1989), na verdade, faz uma crítica mais profunda ao dizer que não basta incluir a mulher negra dentro de análises de estruturas, é necessário entender que somente a partir da interseccionalidade que se pode suficientemente dialogar com os meios em que a mulher negra está subordinada.

Em 2015, quando escreveu para o jornal estadunidense Washington Post, Crenshaw comentou por que é urgente debater a interseccionalidade e com isso agregá-la em diversas formas de análises que lidem com histórias de vida de mulheres negras. A autora diz que uma das barreiras frente à ampla aceitação da teoria interseccional está relacionada à dificuldade que as pessoas têm em reconhecer seus privilégios sociais. Esta dificuldade, na sua argumentação, é um grande desafio, porque mascara o sentido amplo da funcionalidade da teoria: ela serve para dar visibilidade a grupos historicamente marginalizados.

Ao revisitar o conceito de interseccionalidade em 2004, a socióloga e professora da Universidade de Londres Avtar Brah<sup>20</sup>, aponta também para diferentes eixos em que essas categorias mais gerais de raça, gênero e classe podem se cruzar em determinado contexto histórico.

Diferenciação econômica, política, psíquica, bem como diversas outras categorias dos sujeitos podem vir a interferir negativamente em determinadas análises se não forem entendidas como todas parte de um mesmo grupo de análise. Todas essas complexidades só podem ser entendidas plenamente, segundo a autora, quando se percebe a relação de todas essas categorias e eixos cruzados juntos, sem focar em um específico em determinado momento.

A autora também chama atenção para o fato de que essas análises podem variar de acordo com seus contextos históricos. Isto é dizer, por exemplo, que mesmo entendendo que todas estas categorias juntas constituem a experiência dos sujeitos em sociedade, isso não significa que todas elas estarão operando juntas a todo momento.

---

<sup>20</sup> A socióloga tem origem ugandense-Britânica e é pioneira nos estudos da diáspora. Seu doutorado nos anos 1970 buscou estudar as comunidades asiáticas no distrito de Southall, Londres.

Patricia Hill Collins, outro nome relacionado a teoria interseccional, agrega para esta pesquisa principalmente no que diz respeito à interseccionalidade enquanto ferramenta de análise. A socióloga e professora da Universidade de Maryland contextualiza que o uso da interseccionalidade vem de um cenário em que uma categoria tentava se sobressair sobre a outra. A categoria de raça, por exemplo, respaldada no movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA, foi tida como suficiente entre 1960 e 1970. Mais à frente foi a vez da categoria de gênero com a imersão da segunda onda feminista.

Nesse sentido, havia pouco espaço para pensar no sujeito que habitasse mais de uma dessas categorias, porque seria fundamentalmente impossível nomeá-lo somente a partir de uma destas. É por este motivo e por este contexto que a interseccionalidade é tão atrelada à mulher negra, porque nessa visão interseccional pode-se encontrar para ela uma resposta de fôlego aos seus desafios.

Além disso, Collins aponta que porque a interseccionalidade vem nesse sentido de analisar sujeitos que habitam mais de uma categoria, ela não se fecha aos EUA ou à Europa. Inclusive a autora comenta como o Sul-Global muito usou de tintas interseccionais para suas análises sem propriamente chamar de interseccionalidade. E que, nesse sentido, não há problema algum para tal feito, já que recorrer a interseccionalidade vem da identificação na pesquisa que há necessidade de estruturas melhores que lidem com a complexidade das discriminações que o sujeito enfrenta (COLLINS:2016).

Collins esclarece que o caminho para pensar sobre interseccionalidade é muito mais a partir do entendimento do que a interseccionalidade faz em uma pesquisa do que o que ela é enquanto método ou teoria. Ao se libertar da nomenclatura, podemos perceber momentos interseccionais em análises como as do Sul Global, por exemplo, e neste sentido, o coração da interseccionalidade é contemplado mesmo que não referenciado (ou entendido a partir de outro jeito): o princípio da integração das categorias sociais que sujeitos habitam como formadores do sujeito histórico analisado (COLLINS:2016).

Um das riquezas da interseccionalidade, como aponta a própria Crenshaw (2015), é a visibilidade fornecida para sujeitos marginalizados e aparentemente esquecidos. De um ponto de vista da história da teoria interseccional, um importante nome brasileiro parece ressurgir com força: Lélia Gonzalez.

Gonzalez foi historiadora, antropóloga e filósofa, e desde a década de 1970 estudou a causa negra e suas facetas no contexto brasileiro com análises focadas em diversas categorias. A autora, nesse sentido, trabalhou com a proposição de uma categoria que se traduz em um afinamento crítico muito aguçado e muito próximo desta pesquisa, que é o que a autora

chamou de “amefricanidade”. Esta categoria pretende pensar o lugar do negro/a latino/a na posição de subordinação racial na América de maneira geral (GONZALES:2020).

O padrão colonial como o principal responsável pelo incitamento ao racismo e ao sexismo é o responsável por aprisionar a mulher negra a exercer certos papéis sociais e também de fazer a manutenção de aprisioná-las a estes papéis. E este aspecto, embora pensado por Gonzalez a partir de um contexto brasileiro, perpassa todas as sociedades que receberam a diáspora africana.

Para a presente discussão, Gonzalez com sua “amefricanidade” lembra que há muitas categorias a serem exploradas, incluindo a comparação entre a experiência da mulher negra latina e estadunidense, evidenciando como a interseccionalidade instrumentaliza o processo de conscientização da situação de opressão. Além disso, também lembra que cada contexto vai demandar que se preste atenção aos diferentes níveis de subordinação e como eles às vezes aparecem não na semelhança, mas na diferença.

Acredita-se que a perspectiva interseccional informa, de maneira ampla, a complexidade de vida de uma artista dentro de diversos grupos marginalizados já que o fundamento da teoria, a articulação de gênero, raça e classe, contempla muito apropriadamente a biografia e o discurso das canções de Nina Simone. Dessa forma, olhar a atividade profissional de Nina Simone sob as lentes dessa teoria pode referenciar sua carreira de maneira mais digna, já que para além da sua vida pessoal, algumas canções de Nina Simone trazem o signo de gênero e classe na mesma igualdade que o de raça.

Em um estudo de trajetória como o de Nina Simone, por vezes raça, classe e gênero estarão juntas, e em outros momentos separados (como quando morou na Libéria, república majoritariamente negra em que raça parece não ser um marcador de opressão). Além disso, em outros momentos de sua trajetória, novas categorias entram a baila, como sua sexualidade, sua situação econômica momentânea ou os diagnósticos das condições mentais que adquiriu nos anos 1970.

O fato é que se perceber no mundo é ter consciência da sua posição em termos culturais, sociais e econômicos. E essas categorias (que são variáveis) são compartilhadas com outros atores sociais, fazendo com que se aproximem ou se diferenciem entre si.

Um dos desafios das pesquisas que lidam com sujeitos históricos é a maneira como eles serão concebidos no plano da individualidade e os aspectos pessoais de sua vida e no plano da coletividade, isto é, sua relação com seus pares e o seu meio.

De um ponto de vista da sociologia, área própria para estudar as interações do sujeito na sociedade, as sociabilidades de uma pessoa constituem muito sobre o seu ser. Estas redes

podem ser entendidas como um conjunto de relações que ligam agentes sociais entre si por vários indicadores sociais comuns, como características físicas, geografia, classe social, etc.

Em "Os Intelectuais", o historiador político e cultural Jean François Sirinelli (2003), que aplica o termo ao tratar das sociabilidades entre intelectuais, contribui para esta definição apontando que por causa deste afinamento ideológico, lê-se, essa sensibilidade entre algo em comum que relaciona os sujeitos que gera o gosto da socialização, ela surge também como algo afetivo.

Assim, entende-se por “sociabilidade”, grupos formados por sujeitos que podem estar formal ou informalmente entrelaçados (colegas de uma instituição ou simplesmente amigos, por exemplo) que têm interesses, gostos e afetividades em comum. Contudo, a sociabilidade de um indivíduo *per se*, definida pela sociologia, mesmo que tanto diga a respeito de um biografado, não se mostra suficiente para entender que nível de influência elas estabelecem no conteúdo crítico de Nina Simone que é formado a partir das suas relações sociais.

Por isso, busca-se um enquadramento que pretende traçar algumas das sociabilidades de Nina Simone de maneira a analisar algumas relações que a artista teve com outros sujeitos que dividiram com ela certos indicadores sociais. Vale salientar que as redes escolhidas nesta pesquisa limitam-se àquelas onde todos compartilham o mesmo indicador racial, já que com este estudo busca-se analisar o potencial da mensagem de Simone em relação à denúncia ao racismo e com isso a construção de um sujeito negro crítico e politicamente empoderado. Além disso, desta maneira pode-se dar visibilidade e protagonismo para vozes negras que reivindicaram e reivindicam seus direitos a partir da sua própria visão da sua história.

O livro de Ângela de Castro Gomes, “**Intelectuais Mediadores**”, que trabalha (dentre outras questões) com a ideia do impacto das sociabilidades na trajetória de vida de um intelectual, ajuda a estabelecer as relações sociais de Simone como cruciais para alcançar o que alcançou em relação ao cunho crítico da sua arte. Além disso, é um complemento cada vez mais próximo de como a área das sociabilidades em outros âmbitos que não o da história da música informa esta pesquisa. Uma das problematizações levantadas na presente pesquisa é a construção de um sujeito negro politizado e os impactos das canções da Nina Simone nessa construção. Estas canções, além de fontes primárias por si próprias, ilustram algumas das relações sociais de Nina Simone, e o conteúdo de algumas dessas suas canções só foi possível pela socialização íntima de determinadas informações, sentimentos e trocas de experiências.

Partindo do meio da história dos intelectuais, Gomes traz argumentos relevantes para fundamentar a noção de sociabilidade. A autora comenta, por exemplo, que uma das

emancipações de sua abordagem na história dos intelectuais é que ela vai além da dicotomia: o que é produzido pelo intelectual é da alta cultura, cultura erudita, e o que não é produzido, é desvalorizado, menos sério. Na verdade, o que a autora traz é que os intelectuais estão sempre bem fundamentados nas suas redes de sociabilidades, colegas produzindo conteúdo de mesma natureza. E isso os situa, os demarca no tempo e no espaço, tornando muito particular o produto deste intelectual justamente pelas suas interações. Além disso, o entendimento do intelectual como um tipo de sujeito histórico, envolvido na produção cultural, não se define somente pelo seu produto, mas é também a partir do reconhecimento de si, pelos seus colegas, que ele se torna outro sujeito, aquele que difunde as ideias do seu produto, um divulgador.

Então parece bastante razoável que essa pesquisa olhe para Nina Simone enquanto produtora original da sua obra ao mesmo tempo que se torna mediadora da mensagem que sua obra contém, porque ao fazer isso, contempla-se de maneira mais digna a noção de sociabilidade da cantora, noção esta que tanto agrega para entender a sua biografia e como se deu a construção da sua arte.

Vale salientar, contudo, que a intenção de debater as sociabilidades de Simone não é de conferir um caráter de intelectual à Nina Simone (já que é estudando intelectuais que Gomes mostra o impacto das sociabilidades em determinada trajetória), tampouco agregar o estudo da sua carreira para a área da história dos intelectuais. Porém, no vislumbre da noção de mediadores culturais que Gomes desenvolve, pode-se extrair dois pontos cruciais para a presente argumentação: a própria definição de um intelectual e a semelhança desse sujeito histórico com outros tipos de agitadores culturais, e o que a autora chamou de sociabilidade intelectual<sup>21</sup>. Além disso, mesmo respeitando os limites entre um artista e um intelectual, não há indícios que mostram que informar esta pesquisa no âmbito das sociabilidades a partir de uma história intelectual não possa funcionar para contextos fora dela.

---

<sup>21</sup> Embora a definição de um intelectual seja algo secundário da pesquisa, vale esclarecer que bell hooks é uma referência fundamental na maneira como pensa a atuação de um intelectual. “A tradição intelectual do Ocidente é muito individualista. Não é baseado na comunidade. O intelectual é muitas vezes pensado como uma pessoa que está sozinha e isolada do mundo. Então eu tive que praticar estar disposto a deixar o espaço do meu estudo para estar em comunidade, trabalhar em comunidade e ser mudado pela comunidade”. O posicionamento de hooks oferece uma visão descentralizada do trabalho de um intelectual que cabe para pensar neste grupo específico onde circulou Nina Simone. Na visão da autora, um intelectual, principalmente negro, tem a responsabilidade de estabelecer um relacionamento com aqueles que não tiveram acesso a um local intelectualmente privilegiado. Então, independentemente de serem universitários, ativistas ou artistas, todos usaram as atividades intelectuais do seu ofício para pensar uma causa em comum. Nesse sentido, mudar e ser mudado pela sua comunidade, como parece ser a forma que hooks define um intelectual, parece funcionar também para Nina Simone e seus amigos porque além de questionar uma visão ocidental da questão, algo que Simone também buscou fazer, desafia e liberta a maneira como a atividade intelectual negra deve ter sentido dentro de cânones brancos.

Em relação à sociabilidade intelectual, Gomes define:

A sociabilidade intelectual é entendida como uma prática constitutiva de grupos de intelectuais, que definem seus objetivos (culturais e políticos) e formas associativas – muito variáveis e podendo ser mais ou menos institucionalizadas –, para atuar no interior de uma sociedade mais ampla. Nessas redes e lugares dominam tanto dinâmicas organizacionais, que conferem estrutura ao grupo e posições aos que dele participam; como o compartilhamento de sentimentos, sensibilidades e valores, que podem produzir solidariedades, mas igualmente competição (p. 24).

Com isso, pode-se supor que a relação de Nina Simone com outros artistas negros em variados âmbitos existentes nesse período (nightclubs, festas privadas, shows, reuniões de partido), é o que a autora menciona como “dinâmicas organizacionais”. Da mesma forma, o interesse mútuo de contar suas histórias nas reuniões de partido, ou casualmente em um *nightclub*, e o interesse de transformá-las em mensagens exteriores (canções, poemas, livros parcialmente biográficos) mostra o que a autora chamou de “compartilhamento de sentimentos, sensibilidades e valores”, porque na socialização de seus sentimentos, as pessoas buscam conexão com o próximo, validação, e segurança do seu próprio trabalho<sup>22</sup>.

É importante destacar também que, segundo Gomes, as sociabilidades aparecem sempre juntas de um estudo de trajetória do intelectual, em que há um mapeamento deste percurso profissional com especial atenção aos vínculos desenvolvidos ao longo desta trajetória. Esses vínculos, ou articulações, devem ser analisados como uma construção que, quando devidamente analisados, o seu produto final permite ver as intenções por trás dele.

A validade metodológica de olhar a carreira de Nina Simone sob a lente das suas sociabilidades pode ser igualmente percebida se refletirmos sobre a capacidade de influência que um artista tem na arte do próximo, além do fato de que existem outros fatores a se considerar no argumento de que as sociabilidades interferem na trajetória de um artista, e por isso na sua arte.

Em *Mécènes et Musiciens* (patrocinadores e músicos), Chimènes (2004) mostra como a relação entre História e Música tem muito a ganhar quando olhadas de um ponto de vista da sociabilidade.

No estudo de caso de Chimènes, a autora mostra que foi fundamental a atuação da aristocracia francesa de Paris na organização de determinados eventos musicais que vem a impactar toda uma indústria da música no país na época estudada. Esta relação da aristocracia

---

<sup>22</sup> Nina Simone frequentou muitos espaços de entretenimento, seja por trabalho ou por lazer. A estratégia da pesquisa em limitar a análise das suas sociabilidades somente aos amigos selecionados se justifica pelo fato de não haver tempo hábil para a apuração e análise dos locais que frequentou. Acredita-se que qualquer conclusão sobre sua relação com *nightclubs*, mesmo que importantes para a *jazz scene* de cidades como Nova Iorque, sejam secundárias à proposta inicial do trabalho.



parisiense com a organização destes concertos de música clássica, conclui a autora, acaba por significar o que era ser da elite e o que era música da elite naquele momento em Paris.

Para realizar o estudo, Chimènes explora uma ampla variedade de correspondências entre músicos e isso diz muito sobre a capacidade de influência entre os músicos e o funcionamento de suas redes sociais.

O que o estudo de Chimènes sugere, com isso, é que independente de pouca ou muita influência que o público tem na produção do artista, essa relação que inevitavelmente se estabelece (porque um artista canta para alguém) é o fundamento da intrínseca relação do artista e sua produção cultural com seu público. Em outras palavras, se a elite parisiense influenciou na organização de eventos musicais e com isso definiu a sua estética musical, o que ela consumia e o que ela era, o público negro que ouviu Nina Simone foi o objeto a quem a cantora e a compositora almejava inspirar para continuar disseminando sua mensagem crítica.

Na visão de Chimènes, o fenômeno musical é algo privado, íntimo, mesmo que compartilhado, porque demarca, na subjetividade do sujeito, como ele se conecta musicalmente com o mundo e com isso define os seus gostos. Ela diz que a música é um marcador social e porque a experiência na sociedade não é individual, o funcionamento das redes de um artista é fundamental para entender a sua dinâmica biográfica.

Desvendar os caminhos das sociabilidades dos artistas e como suas produções musicais são igualmente socializadas é fundamental no entendimento mais abrangente dos caminhos que o artista passa.

As sociabilidades de Nina Simone se mostram valiosas no estudo da sua biografia porque apontam o centro da sua própria politização enquanto mulher marginal. Isto é dizer que foi a partir das suas sociabilidades que a cantora se politizou, algo que com certeza aconteceu a seu modo mas que proveio de diálogos e compartilhamentos com *outrem*.

Com a reflexão sobre a sua trajetória profissional e pessoal, pode-se supor que da mesma forma que Nina Simone se politizou a partir da sua sociabilização, sua música é um importante veículo na sociabilização da sua mensagem, e com isso, outros sujeitos negros buscam estas interações que levam a uma mais abrangente conscientização política.

Através das sociabilidades de Nina Simone é possível perceber o impacto e o nível de influência que seus amigos tiveram na sua trajetória, pois ajudam a entender melhor o contexto das suas canções. Entende-se essas canções como o resultado da interação da artista com seus amigos. Isso é importante porque sua canção é o principal veículo para entender suas contribuições na formação de um sujeito negro politizado.

Projetando essa discussão de sociabilidade à fonte principal, que são as canções selecionadas de Simone, pode-se perceber de maneira muito clara as sociabilidades da cantora, já que algumas canções são feitas em parcerias com outros outros artistas negros igualmente conscientes do cunho político da sua arte (*Backlash Blues*, por exemplo) que vêm a se conhecer porque frequentam os mesmos ambientes e têm amigos em comum.

Além disso, como essa abordagem bem foca na sua trajetória, ao entender a relação da cantora com seus pares como uma constante, que tem o potencial de fortalecer novos trabalhos, e com isso sua mensagem global (*To be Young, Gifted and Black*, por exemplo), é que podemos entender sua biografia em totalidade.

Dizer que Simone é definida pela sua trajetória é não só entender a importância em cunho de igualdade das suas sociabilidades mas também como esses aspectos biográficos estão presentes na sua relação particular com cada artista que potencialmente interferiu na sua arte. É o caso de Lorraine Hansberry, Miriam Makeba, James Baldwin e Langston Hughes, artistas os quais têm atenção especial nesta pesquisa por ocuparem um local de igual prestígio global na apreciação da arte negra e na militância contra o racismo, além de serem os exemplos práticos de como Simone montou sua sociabilidade no âmbito profissional e pessoal.

Nesse sentido, as sociabilidades de Nina Simone demarcam muitas aproximações com seus colegas. Aproximação política (porque estavam dispostos nos mesmos grupos de militância negra), intelectual (porque liam as mesmas teorias de crítica à superioridade branca, inclusive pan-africanistas), artística (porque buscavam valorizar do próximo e transparecer na sua própria arte o que significava para o sujeito ser negro nos EUA), aproximação geracional (porque estavam todos na mesma faixa de idade então lidavam com o entendimento de vida partindo das suas experiências nas mesmas décadas), aproximação afetiva (porque para além dos trabalhos juntos mantinham relações de amizade), aproximação geográfica (porque todos em algum momento da sua história moraram em Nova Iorque e frequentavam os mesmos ambientes físicos), aproximação de gênero no caso de Makeba e Hansberry, (porque eram mulheres cisgêneras negras), e aproximação de raça no caso de todos os artistas citados, homens e mulheres.

Uma demonstração de como a sociabilidade de Simone e todas essas aproximações influenciavam o seu trabalho está na descrição que Simone faz na sua autobiografia de um encontro privado no âmbito pessoal com sua colega Hansberry: “Embora Lorraine fosse uma amiga mulher, nós nunca conversávamos sobre homem, roupas ou coisas inconsequentes

quando nos encontrávamos. Era sempre Marx, Lênin, e revolução, conversa de mulher séria” (SIMONE, 1991, p.87)<sup>23</sup>.

Portanto, claro ficam algumas das aproximações de Simone acima mencionadas. Vê-se uma intimidade entre as amigas (que Simone chama pelo primeiro nome) e como ela fortificou seu alinhamento de pensamento político, o que vem a evidenciar em alto nível, a capacidade de influência que uma colega tinha sobre a outra. Além disso, é latente na sua descrição uma aguçada e irônica consciência de gênero ao brincar que as “conversas de mulher séria” seriam conversas políticas e críticas, não assuntos banais referente ao que era esperado de encontros simples entre colegas mulheres.

Apontar as suas sociabilidades como um fator que transformou sua trajetória (pela maneira que começou a perceber o mundo e pela maneira que começou a ser vista, como participante de uma vanguarda de denúncia) abre possibilidades mais tangíveis de refletir sobre um "ser negro politizado" que não é feito pela individualidade da artista, e sim pelo seu coletivo, pela socialização de suas percepções, vontades, angústias, pensamentos, e críticas, algo tão próprio da história de Simone.

Isso não quer dizer, todavia, que o plano da individualidade não é importante. Pelo contrário, a referência à interseccionalidade surge para mostrar como interagem as categorias sociais que habitou mas também como vai operar a pesquisa no plano “indivíduo e sociedade”.

Com a exposição acima feita, pode-se concluir que olhar Nina Simone pela sua sociabilidade é interessante porque a partir disso pode-se ver crescimento pessoal, amadurecimento político, engajamento com o cenário global que demandava posicionamento crítico, além de ter sido a partir destas conexões que Nina Simone sentiu a necessidade de afinar criticamente suas canções e seus arranjos para passar sua mensagem para frente.

Além disso, pode-se concluir que a interseccionalidade é um caminho apropriado para analisar a artista porque i) sua visão de mundo é fruto de sua experiência social e isso impacta o discurso de suas músicas, ii) a dinamicidade das categorias sociais mostram quando e onde elas aparecem com mais ou menos força na análise de sua trajetória e iii) esta teoria se mostra um bom instrumento para dar visibilidade à vozes historicamente marginalizadas.

O plano individual e coletivo, portanto, são contemplados de maneira a instrumentalizar a análise biográfica de Nina Simone e buscar compreender, a partir de suas

---

<sup>23</sup> Tradução livre do original: “although Lorraine was a girlfriend...we never talked about men or clothes or other such inconsequential things when we got together. It was always Marx, Lenin, and revolution - real girl’s talks”.

músicas, como é a sua denúncia, porque ela as concebeu da maneira que o fez e o que isso desvenda sobre a politização dos negros no momento que Simone as pensou.

## CAPÍTULO II: ALGUNS ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE NINA SIMONE

### 2.1 A trajetória de Nina Simone

O século XX inicia para os negros dos EUA sob o signo de uma segregação geográfica conhecida como Era Jim Crow. Negros não podiam utilizar os mesmos espaços públicos e privados que os brancos além de não poderem participar da democracia no seu país através do voto. Essas medidas, primeiramente instituídas nos estados do Sul, a partir do caso da Suprema Corte *Plessy v Fergusson*<sup>24</sup>, também estavam presentes no Norte, embora não de maneira oficial.

Como mostra o professor Sean Purdy (2010), há uma atual onda historiográfica que busca entender o comportamento dos estados do norte como Nova Iorque porque ao passo que pareciam progressistas no tópico racial também utilizavam de manobras do mercado imobiliário para segregar a população negra e restringir a atuação profissional destas pessoas somente ao trabalho doméstico e a indústria.

Contudo, se por um lado o século inicia para a população negra com esta adversidade, ele também representa o primeiro momento de uma articulação intelectual-política que dura até os dias atuais.

A atuação do intelectual W.e.b Du Bois (1868-1963)<sup>25</sup>, por exemplo, coloca em perspectiva o lugar de uma crítica marxista sobre a situação do negro nos EUA, que passava também pela libertação colonial dos países no continente africano. De acordo com Monson, “o marxismo negro, enfatizou a conexão entre a luta dos EUA por justiça racial e as lutas de libertação nacional das nações anteriormente colonizadas” (MONSON, p. 14, 2007).

Além dele, Marcus Garvey (1887-1940), que popularizou no Harlem dos anos 1920 suas ideias sobre um retorno a África, também enfatizou o empreendedorismo negro e uma união global entre negros<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Trata-se de um caso defendido na Suprema Corte dos EUA que definiu que a segregação racial não violava as emendas à Constituição provindas da Era da Reconstrução. Iniciou-se, a partir daí o slogan “separate but equal” e como ficou popularmente conhecida, a Era Jim Crow.

<sup>25</sup> DuBois em 1903 escreve o clássico “A alma do povo negro” onde introduz o conceito de “consciência dupla”, ou seja, o fato de ser negro e estadunidense faz criar um choque de identidade constantemente trazido por pessoas e instituições que mostram que as duas coisas são incompatíveis. No mesmo ano ele publica “O Problema do Negro”, onde, com vários outros colaboradores negros, desenvolve a ideia de que a educação é o caminho para a liderança, que por sua vez é o caminho para a salvação do negro. A educação, nas palavras do autor, livraria a população negra das “contaminações das massas”. DuBois oferece contribuições para a História, Sociologia e muitas outras áreas. Em 1919 é o responsável por criar o primeiro congresso pan-africanista do globo.

<sup>26</sup> Garvey funda em 1917, depois de uma tentativa fracassada de fundar em 1914 na Jamaica a “Associação para o melhoramento universal do negro”. Seu empreendimento de 1917 aconteceu no coração do Harlem, no período da *Renascença do Harlem*. Seu jornal *Negro World*, tinha mais de duzentos mil assinantes e circulavam ideias sobre pan-africanismo e um retorno à África. Embora DuBois e Garvey tivessem em comum uma

É importante considerar também que muitos destes intelectuais negros estavam conectados com artistas igualmente negros, que juntos formaram um movimento intelectual e artístico datado da década de 1920 conhecido como *Harlem Reinassance*.

Johnson (2006) pondera que A Renascença do Harlem foi um grande momento para colocar em perspectiva uma nova formulação da ideia de Raça no início do século XX nos EUA.

O autor fala de um “escopo pan-africanista”, que servia como a “história em comum” dos negros estadunidenses, caribenhos e africanos e isto trouxe uma dimensão internacional à este lugar comum ao mesmo tempo que buscou entender o funcionamento interno, ou nacional, deste movimento.

Nos anos 1960 diversos episódios transformam a vida dos negros nos EUA e no globo. O movimento pelos Direitos Civis nos EUA, que começa uma década antes com o caso *Brown v Board of Education*, foi o responsável por tornar legal a convivência entre brancos e negros no espaço público e privado e, de certa forma, coloca em perspectiva aquilo que Du Bois pensava desde o início do século.

Todavia, para o contexto dos 1960 no globo, uma significativa figura emerge como a junção de várias ideologias defendidas no país até então. Malcom X, que pode ser entendido como o resultado da mistura das ideias de DuBois e Garvey, traz alguns toques pessoais ao interpretar o impasse que estavam os negros no período dos anos 1960.

Além de representar uma espécie de esperança ativa frente ao esgotamento de uma vida como cidadão de segunda classe nos EUA, também pareceu ser um porta-voz da solidariedade com os negros africanos que buscaram quebrar as correntes coloniais no mesmo período que os negros estadunidenses.

Fazendo um breve panorama sobre as ideologias dentro do movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA, pode-se constatar duas principais vertentes que serviram como grupos que uniam ativistas, políticos, músicos e civis.

---

“abordagem pan-africanista”, o primeiro tinha a integração em mente, e o segundo a separação, o que o levou a fundar a ideia do nacionalismo negro.

Havia os que queriam o fim da segregação pelo viés da integração, como Martin Luther King e associações como NAACP<sup>27</sup>, fundada por Du Bois, SCLC<sup>28</sup>, CORE<sup>29</sup>, e os conhecidos como nacionalistas negros, onde se insere Marcus Garvey e Malcolm X, que enfatizavam uma economia negra, autonomia cultural e auto-determinação política.

Os que se alinhavam com a abordagem da integração, tinham em Martin Luther King e outros líderes, inspiração para defender o fim da segregação por vias de protestos e intervenções pacíficas e militância associada às atitudes cotidianas, como por exemplo, representação legal em processos jurídicos.

Já os cidadãos alinhados ao nacionalismo negro, eram tidos como violentos porque defendiam que a violência física direcionada aos negros devia ser combatida de igual forma, embora isso não exclua o fato de que também tinham militância pacífica associada às atitudes cotidianas, como ensino comunitário da história afro-americana para crianças em idade escolar.

Ao contrário do pensamento de que um nacionalista negro era necessariamente um separatista, esta ideologia também enaltecia a importância histórica da África como terra natal (MONSON:2007) e embora os estudos sobre as relações raciais nos EUA busquem antagonizar Du Bois de Garvey, ou Dr. King de Malcolm X todos eles entendiam que seu problema doméstico era também global.

O fato é que haviam muitas formas de protestar contra os diversos tipos de discriminação racial nos EUA. Dentre as maneiras de protestar e resistir com base histórica, tem-se o jazz, que pode ser entendido como um estilo musical ou como uma manifestação cultural deste povo da diáspora que buscou expressar diversos sentimentos e opiniões através de sua música.

O jazz, como mostra Jackson (2003) foi um estilo que se desenvolveu nos EUA desde o início do século XX, se transformou com as grandes migrações dos negros do Sul para o norte e transformou o estilo de vida dos grandes centros como Nova Iorque, Detroit e Chicago.

---

<sup>27</sup> A “associação nacional para o desenvolvimento das pessoas negras” é uma instituição criada em 1909 por DuBois e Ida B Wells que primeiramente tinha o intuito de oferecer representação jurídica aos negros no tribunal. A associação foi se desenvolvendo ao longo do século e criou vários departamentos país afora para combater o racismo através de diversas estratégias. Nos dias atuais a instituição é tão respeitada que é tido como uma grande honra para um artista negro receber o prêmio anual da instituição.

<sup>28</sup> A “Organização de Liderança sulista-cristã” foi fundada em 1957 por Marthin Luther King e outros pastores com o intuito de organizar protestos dentro do movimento pelos direitos civis país afora. .

<sup>29</sup> “Congress of racial equality”, fundado em 1942, com o intuito de melhorar relações raciais através de ações diretas.

Nina Simone, o objeto desta pesquisa, pode ser entendida como uma pessoa atuante dentro deste cenário, cuja experiência social esteve marcada tanto pelo racismo e segregação, como pelas vivências do jazz, já que foi uma cantora vinculada a este estilo e atuou entre a década de 1950 até os anos 2000.

Nina Simone é o nome artístico de Eunice Kathleen Waymon, mulher negra estadunidense que viveu o período de 1933 a 2003. Foi pianista, cantora, compositora e ativista pelos direitos civis dos negros no seu país. Nascida e criada na Carolina do Norte por pais pastores de igreja, Simone, junto dos seus oito irmãos, teve uma infância pobre.

Iniciou sua carreira como cantora de jazz depois da grande frustração de não ter sido aceita no Instituto Curtis de música clássica. Pelos bares de New York e Atlantic City, Simone ganhou fama, conheceu gente e amadureceu sua carreira no âmbito da música popular, que para a grande maioria dos negros no início do século XX recebia a alcunha de jazz.

Foi uma personalidade polêmica no sentido de unir sua arte ao ativismo, tendo sido considerada extremista por acreditar no armamento negro. Se auto-exilou na Libéria em 1974 depois de grande decepção com a causa negra do seu país. Estabeleceu sua carreira, a partir de então, na Europa, onde veio a falecer aos 70 anos (COHODAS:2010).

Simone protestou ao lado de pessoas famosas, como Martin Luther King e Malcom X. Foi amiga de personalidades como Miriam Makeba e James Baldwin. Uniu seu discurso crítico à uma crescente demanda de pensar o racismo em nível internacional.

Nina Simone ficou conhecida na mídia como *The High Priestess of Soul*, traduzindo “A grande sacerdotisa do Soul”. Aqui, destaca-se a necessidade de olhar esta tradução por dois motivos. Primeiro, porque *Soul* pode estar se referindo ao estilo musical ou à tradução literal da palavra alma. Portanto: “A grande sacerdotisa da alma” é também uma possibilidade de tradução, e a diferença aqui presente é como se a música de Simone pudesse oferecer um remédio espiritual para seus ouvintes. Além disso, a palavra *Priestess* pode ser traduzida como sacerdotisa na falta de um termo no português que define o feminino de padre, ou pastor, dependendo da religião.

Na breve discussão que fez sobre a escolha da mídia para este nome popular dado à Simone, Gaines (2017) traz um apontamento interessante. Conforme o autor, a conotação à sacerdotisa referenciou a criação religiosa que Simone teve em casa, já que sua mãe foi pregadora na Igreja Batista. Ao mesmo tempo, o uso do termo oferece a imagem da autoridade feminina, já que mulheres não podiam, comumente, ser pregadoras. Além disso, o autor diz que o uso de *Soul*, ambíguo no inglês, “responde à fusão da experiência marginal



com o princípio universal que contraditoriamente define a negritude” (GAINES, p. 54, 2017). Ou seja, também a palavra *Soul* pode oferecer a reverência à um estilo negro em que Simone esteve envolvida (embora não somente neste, e por isso, imobiliza a pluralidade da sua arte), ao mesmo tempo que visa rotular o negro nas suas questões religiosas e espirituais específicas.

É possível perceber, portanto, ao considerarmos este nome midiático dado a cantora, que sua carreira bem como trajetória pessoal, é composta por diversos aspectos que se interpelam na constituição do todo que ela foi enquanto artista. E sua complexidade não apenas era reconhecida pela mídia, mas também pela própria artista.

Em entrevista para o programa *Hard Talk* da BBC de Londres, pode-se constatar uma Nina Simone forte na personalidade e contemplativa no seu passado<sup>30</sup>. A entrevista, que foi ao ar na tv aberta britânica, é datada de 1999, quatro anos antes do falecimento da artista. Tim Sebastian, o apresentador, escolheu introduzi-la comentando que cantou ao lado de Martin Luther King, e que uma vez, ameaçou dar um tiro em alguém que não cumpriu o previsto em contrato.

Nina Simone, nos seus 66 anos, abre o programa com uma interpretação intimista, voz e piano, de *I love you Porgy*, seu primeiro grande sucesso. Ao iniciar a entrevista, Sebastian agradece a Simone pela presença, chamando-a de Doutora Simone. Nina, ao agradecer a hospitalidade, comenta a coincidência do apresentador ter o mesmo nome do seu primeiro amor, este platônico, por se tratar de um pianista clássico que viveu muito antes de seu tempo, Sebastian Bach.

Na entrevista, muitos tópicos são comentados, dentre eles sua opinião sobre Nelson Mandela, sua relação com Martin Luther King, sua história com a música clássica e sua carreira que envolveu questões políticas na música.

Quando perguntada sobre a validade da canção como arma política, Simone responde que a música a ajudou, por 30 anos, a defender os direitos dos estadunidenses negros e pessoas do terceiro mundo. Conforme trecho da entrevista: uma vez no palco, “consigo conscientizar as pessoas do que tem acontecido com meu povo ao redor do mundo”, comenta a artista. “Então, você canta com raiva?” pergunta o entrevistador. Surpresa, Simone responde que canta com inteligência, porque ao cantar a partir da inteligência ela pode mostrar ao público que sabe quem são: os brancos mas sobretudo os negros.

---

<sup>30</sup> SIMONE, Nina. Nina Simone: depoimento [dez. 1999]. Entrevistador: Tim Sebastian. Londres: BBC de Londres. Entrevista concedida ao programa *Hard Talk*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8olEruTT\\_io](https://www.youtube.com/watch?v=8olEruTT_io). Acesso em: 03 de Fevereiro de 2021.

A música, como a artista menciona na entrevista, sempre foi prioridade máxima na sua trajetória, e por isso acabou atrapalhando os dois casamentos que teve ao longo da vida. Por outro lado, conforme ressalta, a música sempre teve potencial curativo. Quando morreu Martin Luther King, Simone comenta, “chorei duas semanas e escrevi uma canção em sua homenagem”, e também “minha inspiração para o movimento pelos direitos civis morreu com ele”.

Na entrevista, pode-se perceber a postura positiva e militante pela qual Nina Simone era conhecida e como esses seus traços ainda eram evidentes depois de tantos anos dos episódios comentados na conversa. Pode-se perceber também, que Simone dava grande importância ao caráter de fonte documental de suas falas, pois inúmeras vezes referencia suas respostas na sua autobiografia em livro, *I put a spell on you*<sup>31</sup>, e no filme *Nina Simone: a legend*<sup>32</sup>.

O modo positivo e otimista que parece ver sua carreira, mesmo considerando alguns altos e baixos que serão comentados mais à frente, mostram grande força de personalidade e atenção crítica para com a sua postura pública. Nina Simone ascende na música e consolida sua carreira na década de 1960, com seus hinos e ativismos aos direitos civis, e vê na década de 1970 uma decaída em popularidade e prestígio na música. Em 1974 se muda para a Libéria, interrompe sua carreira por questões pessoais e busca uma retomada lenta, nunca mais com a mesma força, até seu falecimento em 2003. Ao ser perguntada sobre a canção *My Baby Just Cares for Me*, gravada primeiramente em 1957 e depois revisitada em 1987, Simone mostra uma visão contrária a da mídia em relação a parte da sua trajetória.

A versão de 1987 foi tratada pela mídia geral e também pelo entrevistador em questão como o “retorno à fama” de Simone: “Você sabia que estava no caminho certo depois disso”, afirma Sebastian. Simone imediatamente interfere e responde “já estava no caminho certo antes, afinal, vamos encarar a realidade de que eu estava tocando ao redor do mundo antes disso”.

Quando perguntada sobre seu auto-exílio na Libéria, em 1974, por não suportar o racismo dos EUA, Simone comenta que finalmente estava “em casa”. Continuando, Simone explica que os Estados Unidos tinha uma conexão com a Libéria, e que o país africano era conhecido como o lugar onde iam os negros que não podiam ser contidos. “E sua vida começou a dar errado depois disso”, provoca o entrevistador. Com um grande não, Simone

---

<sup>31</sup> Autobiografia publicada em 1992 em parceria com Stephen Cleary.

<sup>32</sup> Documentário de 1992 que discute a trajetória pessoal e profissional de Nina Simone, colocando como uma das vozes mais eloquentes no movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA.

responde. “Eu não diria isso”, e acrescenta “minha música sempre me levantou, meus amores também”, também “eu não tive sorte em alguns momentos, mas não tenho nenhuma reclamação sobre a minha vida”.

Fica evidente, portanto, como Simone valorizava sua trajetória. Outro exemplo é quando, ao final da entrevista, Simone interrompe o entrevistador e pergunta se o mesmo sabia porque ela era chamada de doutora. A resposta afiada vem logo em seguida. Nina Simone ganhou o título de Doutora em Humanidades pela Universidade Malcolm X<sup>33</sup> em Chicago e Doutora em Música pela Universidade Amherst<sup>34</sup> em Massachusetts.

Ao fim da conversa, fica no ar a mensagem de uma boa carreira mas de uma vida amorosa incompleta: “Ainda busco um amor, mas me recuso a limpar e a cozinhar. Quem ficar comigo tem que entender que eu sou uma estrela e uma mulher, e eles têm que lidar com as duas”.

Para quem não conhece a trajetória de Nina Simone e acompanha a entrevista acima mencionada do programa *Hard Talk*, pode-se dizer que alguns dos momentos chave da sua carreira foram referenciados e, por isso, tem-se uma breve noção da sua trajetória profissional.

Alguém com um olhar um pouco mais crítico, no entanto, verá certa tendência do entrevistador em pintá-la como uma personalidade problemática, o que pode mostrar a intenção de diminuir o seu trabalho ou de justificar os momentos baixos da sua carreira na sua má gerência, no âmbito pessoal e profissional.

Contudo, o caráter sensacionalista das perguntas que a mídia normalmente faz a um artista não é algo particular do caso de Nina Simone. Sua trajetória (pessoal e profissional) aponta para momentos de grandes decisões e de grandes feitos que a projetaram em nível nacional e internacional, e isso, inevitavelmente, trouxe uma imagem pública da artista.

Esta imagem, independentemente de ser confirmada no próprio âmbito público numa colaboração entre mídias, pode vir a contrapor certos aspectos da vida da artista quando cotejada com outras fontes. São exemplos dessas fontes: diferentes perspectivas de sua biografia documentadas em livros e filmes, a visão que Simone tinha de si presentes em entrevistas que concedeu e até no conteúdo das suas músicas.

---

<sup>33</sup> A *Malcom X College* é uma faculdade na cidade de Chicago, com duração de dois anos, localizada na zona oeste da cidade. Foi fundada em 1911 com o nome de *Crane Junior* e renomeada em 1969 em homenagem ao ativista pelos direitos civis.

<sup>34</sup> A *Amherst College* é uma faculdade particular de artes, com duração de quatro anos, localizada na cidade de Amherst, no estado de Massachusetts. Foi fundada em 1821.

No filme biográfico escrito e dirigido por Frank Lords e aceito pela própria Nina Simone pode-se também perceber como Nina Simone via sua trajetória diferente de como sua figura pública tinha sido montada. Além disso, pode-se perceber a intenção do filme de revisitar algumas questões mal contadas de sua biografia. Conforme visto no filme, Nina Simone, nascida e criada na cidade de Tryon, na Carolina do Norte, tem relação com o piano desde a idade dos três anos quando começou a fazer aulas com a professora de música da igreja de sua comunidade. Sua relação com a música é típica de muitos afro-americanos de seu país: com base no *blues*, que por sua vez tem nascedouro nas lavouras, e no *gospel*, desde pequena, Simone socializa sua habilidade com sua comunidade.

Treinada para a música clássica por toda a infância, com o talento reconhecido pela comunidade e profissionais da música, Simone leva um grande baque ao ser negada no Instituto Curtis (em abril de 1951), de música clássica na Filadélfia, onde receberia treinamento para se tornar bacharel em música e, portanto, a primeira pianista clássica negra dos EUA. Vladimir Sokoloff, professor de música do Instituto, que na ocasião da gravação do filme biográfico representa a escola, diz que Simone não foi aceita por haver outros com mais talento, simplesmente. De fato, haviam 72 candidatos e só foram aceitos 3 concorrentes. A coincidência de não haver sujeito que não fosse homem e branco pode favorecer a versão de Simone que diz que não foi aceita por conta do machismo e racismo que enfrentou cotidianamente.

De fato, há de se considerar que suas chances eram demasiado pequenas e que a escola contava com a presença de dois alunos negros na sua história, porém, como comenta a professora de inglês da Universidade da Pensilvânia, Salamishah Tillet<sup>35</sup>, o padrão para uma mulher negra era diferente do padrão para os homens brancos que foram aceitos, e o “não” dado a Simone, teria conotação e consequências diferentes do “não” dado aos outros candidatos. O cotejo destas versões, a partir de uma ideia interseccional, aponta para o fato de que, independentemente da versão verdadeira, a situação foi excludente com Simone. (TILLET:2015)

Na entrevista exclusiva concedida para o filme, Sokoloff, que fora contratado pela família de Simone para lhe dar aulas particulares para preparação para os exames do Instituto Curtis, comenta que se lembra distintamente de ter visto na jovem Simone aptidão para o

---

<sup>35</sup> **Curtis Institute and the case of Nina Simone.** The Philadelphia Inquirer. 14 de Agosto de 2015, Peter Dobrin, crítico musical. Disponível em: [https://www.inquirer.com/philly/entertainment/arts/20150816\\_Curtis\\_and\\_the\\_case\\_of\\_Nina\\_Simone.html](https://www.inquirer.com/philly/entertainment/arts/20150816_Curtis_and_the_case_of_Nina_Simone.html). Acesso em: 03 de Fevereiro de 2021.

jazz, e com isso sugeriu que seguisse esse caminho, ao passo que Simone recusa e diz que seu primeiro amor era a música clássica.

O momento descrito pelo pianista clássico e professor de música, branco nova iorquino e de descendência russa, é emblematicamente problemático, mesmo que aparentemente inofensivo. Certamente não há problema em ver na jovem Simone aptidão para o jazz e por isso sugerir a ela que seguisse esse caminho, contudo, dada a circunstância de entendimento prévio que os dois faziam aulas para que ela se preparasse para o Instituto de música clássica, tendo Simone histórico musical consolidadamente clássico com os professores de piano que teve até então, é marchar em um sentido excludente e racista que pretendeu prender Simone, como a tantos negros nos EUA, somente ao âmbito do entretenimento popular. Como se nada erudito pudesse ser natural do sujeito negro, ou que seria melhor que ficasse restrito ao que compete ao negro, sendo o jazz uma movimento musical iniciado e representado por tantos afro-americanos.

Essa frustração segue com Simone até o final da sua vida sendo vários os pronunciamentos em que comenta que mesmo com imenso sucesso no âmbito da música popular, sua vontade era ser uma pianista clássica, porque tinha habilidade para tal e sua recusa era um ato político proveniente da sua condição de mulher negra. Inclusive, os irmãos de Simone comentam no filme como a partir deste episódio Simone muda de nome (até então era Eunice, depois vira Nina) porque não se reconhecia no âmbito da música popular e estava no ofício puramente por questões de sustento.

Vale comentar também que o episódio de recusa e posteriormente o pronunciamento do Instituto Curtis parece ainda ser bastante contraditório. Principalmente, porque em 2003, ano de sua morte, Simone recebe num aceite simbólico, o título *honoris causa* de bacharela em música, como maneira de fazer as pazes com a artista de nível internacional que se tornara e sanar qualquer mágoa entre as partes.

Resultado da realidade de utilizar muitas referências clássicas para sua música dita popular ou da frustração de não se tornar a primeira pianista clássica negra dos EUA, Simone não se via dentro do jazz e definia seu trabalho como música clássica negra. Cedo na carreira recusa o título de cantora jazz por acreditar que o rótulo desmanchava a grandeza do estilo e suas contribuições para o cenário da música estadunidense.

Nos anos 1960 Nina Simone vê uma grande ascensão de sua carreira por fazer títulos políticos tão próprios para o movimento dos direitos civis dos negros nos EUA. Na biografia da cantora escrita por Nadine Cohodas (2010), fica claro como Nina pensava sua música: “era música dos direitos civis” (COHODAS, p. 345, 2010). E mesmo considerando que entre

temas sociais tão emergentes quanto o racismo e o sexismo, Nina Simone cantou sobre o amor, aí também se vêem denúncias.

No seu pronunciamento para o programa britânico *The Wire* em 1988, Simone diz que sua carreira no jazz começou depois da grande frustração de não ter se tornado uma pianista clássica, e que cantava sobre o amor porque era jovem e era exatamente aquilo que não tinha. “Politicamente falando, também considerando que eu sou negra, eu tinha que fazer algo sobre isso também” (SIMONE:1988), referindo a sua música e a necessidade de cantar canções doces de amor no mesmo nível que cantou canções fortes de posicionamento crítico.

Uma das coisas que fez foi a canção *Four Women*, canção que apresenta a identidade de quatro mulheres distintas, uma "amarela", outra "parda", uma negra retinta e uma mulher prostituída bronzada. Isto atesta para consciência crítica de Simone que entendia as diferentes dinâmicas de opressão que essas mulheres representadas na canção sofriam.

Esta canção, portanto, é um exemplo da percepção interseccional que Simone tem para o seu lugar social de mulher negra e também da abordagem interseccional que utilizou para trazer a pauta da mulher negra para o movimento negro dos anos 1960 .

Nina Simone compôs *Four Women* em 1966 que saiu a primeira vez no álbum *Wild is the Wind*. O álbum conta com onze títulos onde somente *Four Women* é de autoria de Simone.

A canção tem, em média, quatro minutos, e, dentro do álbum completo, é um dos poucos títulos que explicitamente falam de raça, embora mesmo nas canções de outros compositores, Simone as interpretou de maneira a não destoar de sua plataforma musical que era racializada.

A música tem uma melodia bastante simplificada e isso pode levar à conclusão de que a apresentação das personagens por meio da letra da música fosse mais importante para Simone.

A canção é executada com piano, baixo, guitarra e flauta e aumenta em intensidade até que atinge seu ápice na apresentação da quarta mulher. De um ponto de vista vocal, Simone progride gradativamente de sussurros para frases fortes até que grita a última palavra da canção como em possível referência à angústia das personagens em contar suas histórias.

No show em Juan-les-Pins, Antibes, França, em 1969, Simone encontra-se de turbante, vestido longo, brincos de maracás e um longo colar de sementes e apresenta a canção dizendo se tratar de quatro mulheres. Depois adiciona: “quatro mulheres negras”, onde cada uma tem

uma cor diferente: “jeune, noir, bleu”, referindo-se às cores amarela, preta e azul na língua francesa<sup>36</sup>.

Na ocasião desta apresentação, *Four Women* é o primeiro título a ser apresentado. A escolha de Simone é bem recebida pelo público já que após as palmas introdutórias há um silêncio imediato. A canção inicia devagar com o baixo dedilhando seu acorde e Simone inicia uma breve conversa com o público em francês. A faixa é, então, apresentada.

A primeira mulher é apresentada desta forma: “my skin is black, my arms are long, my hair is woolly, my back is strong , strong enough to take the pain, inflicted again and again, what do they call me, my name is aunt Sarah, my name is Aunt Sarah<sup>37</sup>”.

Percebe-se, então, que se trata de uma mulher negra com pele escura e cabelo crespo, com idade mais avançada (já que recebe o pronome de tratamento “tia”) e justamente por ter estas características atribuídas a si, teve sua história relacionada a uma dor imposta insistentemente. Apesar da dor, Simone escolhe evidenciar que tia Sarah tem as costas fortes e, portanto, resiste à dor.

A segunda mulher negra, todavia, é diferente: “my skin is yellow, my hair is long, between two worlds, I do belong, my father was rich and white, he forced my mother late one night, what do they call me, my name is Saffronia, my name is Saffronia<sup>38</sup>”.

Com a apresentação desta segunda personagem é possível perceber três pontos importantes nos debates sobre negritude. Primeiro, está presente um pouco mais de nuance em relação ao tipo de negritude que Simone se refere, já que introduz a canção dizendo se tratar de quatro mulheres negras e esta tem a pele “amarela”.

Além disso, é interessante notar como Simone dá atenção ao fato de que esta mulher vive entre dois mundos, onde pode-se supor que se trata do “mundo dos brancos”, já que seu pai é branco, e do “mundo dos negros”.

Terceiro, esta mulher, que no Brasil receberia o título de “parda”, é fruto de uma relação sexual não consensual. O estupro, ato abominável mas que, infelizmente, foi muito comum na história colonial de todos os países que tiveram contato com a escravidão,

---

<sup>36</sup> Nesta apresentação, *Four Women* é apresentada com os instrumentos mencionados anteriormente com adição de tambores africanos, som que se torna frequente nas apresentações de Simone a partir do fim dos anos 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrW699mjzBE>. Acesso em: 10 de março de 2023.

<sup>37</sup> Tradução livre: minha pele é preta, meus braços cumpridos, meu cabelo parece lã, minhas costas são fortes, fortes para aguentar a dor, imposta muitas vezes. Do que eles me chamam? Meu nome é tia Sarah, meu nome é tia Sarah.

<sup>38</sup> Tradução livre: Minha pele é amarela, meu cabelo é cumprido, entre dois mundos eu com certeza pertencço, meu pai era rico e branco, e forçou minha mãe uma noite. Do que eles me chamam? Meu nome é Saffronia, meu nome é Saffronia.

evidencia o status de propriedade de muitas mulheres escravizadas que eram forçadas ao sexo com seus senhores.

Diferentemente das duas mulheres mencionadas acima, a terceira personagem tem pouca descrição sobre sua aparência física: “my skin is tan, my hair is fine, my hips invite you, my mouth like wine, whose little girl am I? Anyone who has money to buy. What do they call me, my name is Sweet Thing, my name is Sweet Thing”<sup>39</sup>.

É possível perceber, com esta descrição, uma referência à prostituição já que o que é informado sobre a personagem é o fato de que seus quadris convidam quem tiver dinheiro para comprá-la.

Como mencionado anteriormente, há pouca descrição física da personagem, e justamente por isso, “Coisinha Linda” tem aspecto singular. Simone, escolhe falar, para além da descrição física das personagens, das suas dores e de alguns embates que elas tem com o mundo.

Com esta descrição, Simone faz uma crítica certa que se desdobra em dois entendimentos: i) a única personagem que tem o cabelo “bom” é aquela atrelada ao sexo e ao prazer, ii) é preciso falar da prostituição feminina dentro da comunidade negra.

A última mulher apresentada tem o mesmo nível de complexidade narrativa das mencionadas anteriormente: “my skin is brown, my manner is tough, I'll kill the first mother I see, my life has been too rough, I'm awfully bitter these days, because my parents were slaves, What do they call me, my name is PEACHES”<sup>40</sup>.

Por se tratar da última mulher apresentada, e por conseguinte o fim da canção, Simone grita o nome Peaches e destaca o acorde forte em seu piano. Além disso, a cantora grita, na versão de estúdio e em muitas apresentações ao vivo, “eu vou matar a primeira mãe que eu ver”.

Desta personagem o mais evidente é o seu amargor frente a vida. De jeito grosseiro, além de matar a primeira mãe que ver pela frente, Peaches está especialmente amargurada por se lembrar que seus pais foram escravos. Uma possível interpretação frente à estes dois fatos e a escolha de Simone em atrelá-los pode apontar para o ódio de Peaches à mães no geral justamente por não ter tido a chance de ter uma.

---

<sup>39</sup> Tradução livre: Minha pele é bronzeada, meu cabelo é bom, meu quadril te convida, minha boca gosta de vinho. Eu sou a garotinha de quem? De quem tiver dinheiro para comprar. Do que eles me chamam? Meu nome é Coisinha Linda, meu nome é Coisinha Linda.

<sup>40</sup> Tradução livre: Minha pele é marrom, meu jeito é duro, eu vou matar a primeira mãe que eu ver, minha vida tem sido muito difícil. Estou especialmente amarga nos últimos dias, porque meus pais foram escravos. Do que eles me chama? Meu nome é Peaches.



Em uma outra apresentação do título, no festival de jazz em Montreux de 1987, Simone, vivenciando uma baixa na carreira, apresenta a música dizendo: “eles achavam que eu não era mais política. Que erro pensar isso. Estamos todos felizes que Nelson Mandela foi libertado, né?”. “Essa música é sobre quatro mulheres com texturas capilares diferentes, com complexos diferentes e como elas se sentem sobre a vida”<sup>41</sup>.

Com a maneira como escolheu introduzir seu título para o público, pode-se constatar que Simone acredita ser político falar não somente da experiência de vida destas mulheres negras mas também como uma história em comum, da diáspora, as atravessa.

Os exemplos das duas performances de Simone e como a cantora escolheu introduzir a canção evidenciam duas questões. A primeira: há a intenção de aprofundamento no tópico e na pauta da mulher negra e Simone usou sua plataforma musical para falar deste tópico. A segunda: se aprofundar na pauta da mulher negra é entender a importância do destaque para a diferença entre mulheres negras e como isso afeta diretamente sua experiência social.

Relacionando amargura e escravidão, Simone fala para além das pautas da mulher negra. A cantora, indiretamente, toca em temas como família, trauma geracional e aceitação, tanto de si, quanto de uma realidade dura a ser superada. Aqui, ela está colocando todos estes conflitos da experiência social feminina não somente como geracionais mas também como historicamente impostos. Sua crítica ao racismo, portanto, se fortifica porque traz algumas das complexidades da condição feminina nestas situações de violência e opressão. Além disso, Simone é pioneira porque traz para o guarda-chuva das canções dos Direitos Civis, um tema até então não aprofundado mas que precisou ser entendido dentro do seu contexto para somar na grande crítica feita nos anos 1960 frente à situação social, econômica, cultural, dos negros nos EUA.

Gaines (2017), nesse sentido, é uma referência fundamental para a discussão porque lembra a própria fala de Simone na sua autobiografia (1993), quando ela diz que a intenção da obra era se contrapor à uma empreitada que buscava definir quem era a mulher negra por meios que elas próprias não podiam controlar.

*Four Women*, além dos aspectos já mencionados, oferece esta possibilidade, juntando autonomia e originalidade, de fazer estas mulheres, como Simone, se sentirem confiantes para se definir a partir dos seus próprios modos, se conhecerem, e então transmitirem a validade de suas identidades. Afinal, no documentário “The Sound of Soul: Nina Simone”, de 1968 Simone mesmo diz: “o que eu espero fazer, todo o tempo, é ser tão completamente eu,

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KeQu2mb9Mek>. Acesso em 10 de março de 2023.

que meu público ou pessoas que me conhecerem serão confrontadas com o que sou, e dessa forma, buscarão coisas sobre si” (SIMONE:1968).

Desta forma, o que se pode constatar é que mesmo construindo personagens supostamente fictícios Simone faz um convite duplo: que conheçam Simone na sua complexidade, e que busquem questões sobre si porque, mesmo no âmbito da ficção, estas biografias são altamente relacionáveis com a experiência de outras mulheres negras, e por isso, expressam uma verdade a ser considerada.

## 2.2 Nina Simone e África

A necessidade de abrir uma seção que pretende investigar a relação de Nina Simone com "África" parte de um contexto muito particular da análise da biografia da cantora. Isso porque em diversas instâncias Simone forjou uma ideia de África para si que, com o devido desconforto reconhecido, recebe algumas ponderações nesta pesquisa.

Em termos de trajetória, dois momentos em que esteve em África vem a luz para tais considerações. O primeiro, refere-se ao ano de 1961 quando viajou para Lagos, na Nigéria, e o segundo refere-se ao seu auto-exílio na Libéria a partir de 1974. Além disso, dar-se-á atenção a algumas considerações pontuais sobre como experimentou África no seu visual, na estética de sua música e algumas entrevistas que deu em que evidencia a ideia que teve do continente.

A primeira viagem de Simone ao continente africano, que aconteceu em 1961 à Nigéria, na região de Lagos, exemplifica uma certa ingenuidade em pensar em “África” como um bloco único, ao mesmo tempo que mostra o lado prático e efetivo de suas articulações. A ingenuidade pode ser vista em sua autobiografia, onde Simone comenta como ver tantos rostos negros em tantos lugares a trouxeram um grande relaxamento e como isso, para ela, soava que não estava na Nigéria, mas em “África”<sup>42</sup>. Por outro lado, sua viagem junto de outros trinta e três músicos e intelectuais em nome da *American Society of African Culture* (AMSAC), que visava promover a cultura africana nos EUA, e com isso encorajar colaborações entre artistas de várias nações, mostra a consciência crítica plena do seu trabalho e do seu discurso (dentre os colegas envolvidos na empreitada, seu amigo pessoal e poeta Langston Hughes).

---

<sup>42</sup> All around us were black faces, and I felt for the first time the spiritual relaxation any Afro-American feels on reaching Africa. I didn't feel like I'd come home when I arrived in Lagos, but I knew I'd arrived somewhere important and that Africa mattered to me, and would always matter. . . . it wasn't Nigeria I arrived in—it was Africa. (SIMONE, p.74, 1991)

Há de considerar, todavia, que a comunidade intelectual negra dos EUA tem longa tradição na articulação e solidariedade com questões sociais e políticas em África, e Simone, embebida desta influência intelectual, pode ter forjado sua África ancestral na tentativa de se posicionar criticamente a favor de uma exaltação à essas culturas do terceiro mundo<sup>43</sup>.

De qualquer maneira, sua posição privilegiada de mulher negra estadunidense, que buscou se conectar com símbolos africanos na tentativa de trazer visibilidade para pautas políticas africanas e para referenciar sua história diaspórica como valorização de sua negritude se mostra problemática ao ver a África como uma unidade ancestral porque pode supor um imaginário do continente africano passível e disponível somente para quando as pautas do movimento negro nos EUA precisaram.

No Congresso intitulado *All African Peoples Congress*, de 1958, Kwame Nkrumah, primeiro presidente da República de Gana, faz um apelo para os afro-americanos dos EUA, desde muito antes das movimentações provindas da própria África<sup>44</sup>. Esses cidadãos já contribuíram de maneira física e ideológica para o que vieram a ser os movimentos de independência na África com influências relacionadas à igualdade racial e integração dos povos. Nkrumah finaliza sua fala dizendo “Pela independência africana agora. Amanhã? os Estados Unidos da África”. Uma interpretação possivelmente ambígua é que se refere aos Estados Unidos da África como o objetivo alcançado do panafricanismo ou a luta pelos direitos civis dos negros nos EUA em referência aos Estados Unidos da América Negra.

Não coincidentemente, o período em que alguns países africanos buscam por suas independências é também o momento dos protestos a favor dos direitos Civis dos negros nos EUA que evidenciam uma crítica internacional as formas de opressão racial. Porém, pode-se supor que, mesmo a referência cabendo para os dois contextos, Nkrumah falava propriamente de África.

O primeiro congresso pan-africanista com local nos EUA encontrou lugar em Nova Iorque em 1927 sendo o quarto de cinco congressos internacionais que em 1919 encontrou local em Paris, 1921 em Londres e 1923 em Lisboa e 1945 em Manchester. Esta menção faz referência a fala acima do então presidente por conter o termo panafricanista, que supôs integração dos povos negros e dos Estados nações da África e da diáspora, e por ter

---

<sup>43</sup> O termo “Terceiro Mundo” é usado na pesquisa de maneira a referenciar a palavra usada pela própria Simone para identificar países em desenvolvimento, como muitos países no continente africano e americano. Porém, se reconhece que o fenômeno da globalização atualmente esvaziou politicamente o termo, que surge a partir de 1955 com a intenção de classificar países não-alinhados às superpotências (EUA e URSS).

<sup>44</sup> A importância de Nkrumah para o pan-africanismo é imensa pois foi o líder relacionado à primeira independência africana sob a instrumentação ideológica do pan-africanismo no contexto do colonialismo europeu na África.

acontecido nos EUA, sob regência do afro-americano W.E.B DuBois. O ciclo de conferências durante estes anos visava pensar na libertação das colônias africanas e na ampliação de seus direitos e buscaram abordar questões políticas que a África enfrentava devido às suas colonizações.

Com isso, pode-se concluir que se em 1927 houve evidência para a realização de um congresso com estes ideais, antes disso os intelectuais negros da diáspora (como estes mencionados) já experimentaram em suas atividades profissionais a ideia de integração como fortalecimento à causa negra internacional.

Por isso, quando se chama de problemática a visão unitária que Simone tinha de África, é com o devido respeito as movimentações efetivas e valiosas que os negros dos EUA estabeleceram com a causa de liberdade em África. Vale dizer também, que seu imaginário de África era próprio do momento de experimentação ideológica que além de buscar se conectar com a causa negra internacional (movimentos de libertação em África incluídos) para se solidarizar com esta, havia também a intenção de buscar sua identidade perdida desde o processo da escravidão. Com isso, pode-se dizer que mesmo analisando sua visão, sessenta anos depois do acontecido em que há muitas outras contribuições ao tema da visão da diáspora sob África, entende-se a visão de Simone como necessária para a formação da identidade negra empoderada dos afro-americanos dos Estados Unidos do período.

Isso porque na tentativa de buscar sua história perdida pela escravidão, de protestar contra o racismo doméstico a nível internacional, a ideia de unidade, que era própria do que defendiam politicamente (o pan-africanismo) era um ideal a se guardar e usá-lo de maneira estratégica, politicamente falando.

Quando analisou o contexto de surgimento e reverberação das ideias pan-africanistas nos EUA, Harris (2010), além de concordar com a ideia de que foi fundamental a atuação dos intelectuais negros como DuBois e Garvey, aponta que nos 1960, os afro-americanos dos EUA foram os responsáveis por turbinar estas ideias provindas do início do século XX que fizeram renascer o movimento que buscou afirmar o que era ser negro nos EUA e o que era ser negro em África. Harris, comenta que: Eles não somente assumiam com orgulho as suas origens, inspirando-se, em seu estilo de vida, nas tradições africanas [...], mas, igualmente exigiam que o sistema escolar e universitário assegurasse um ensino sobre os negros (sobre a África e a diáspora)” (HARRIS, p.861, 2010).

Portanto, são com essas ponderações sobre o Pan Africanismo, especialmente sobre uma possível “segunda-onda” pan-africanista nos anos 1960/1970 a partir da movimentação de intelectuais e artistas (onde Simone se insere) que se vê validade em Simone forjar a

“África” como unidade, mesmo sendo hoje, com tantas contribuições a partir de estudos da diáspora, uma visão problemática.

Em 1974, devido ao desconforto em habitar em um país de origem extremamente racista, Simone decidiu se exilar na Libéria, um país escolhido pela cantora por questões simbólicas. Porém, sua história com a Libéria começa ainda no continente americano, quando viaja para Barbados no início de 1974 e é impossibilitada de retornar aos EUA por ter sido acusada de sonegação de impostos. Vivendo a maior parte daquele ano em Barbados, Simone se relaciona amorosamente com o primeiro-ministro Errol Barrow, enquanto tramitou na justiça seu inquérito até que foi inocentada e decidiu ir para a Libéria a convite de sua amiga Miriam Makeba que estaria fazendo shows por lá (COHODAS:2010).

Afirmar que Simone boicotou seus impostos sem a confirmação em fontes confiáveis para tal é dizer que Simone cometeu crime de responsabilidade, e no vislumbre de como esteve engajada politicamente pode-se supor que de fato Simone os sonegou como forma de protesto pessoal contra seu país de origem. Afinal, basta lembrar que era adepta do nacionalismo negro, uma ideologia que pretendia criar um estado separado para os negros já que os EUA como se apresentava na época não oferecia segurança de direitos para as populações negras.

Porém, compactuar com esta narrativa especulativa de que sonegou os seus impostos, quando sua biógrafa Cohodas (2010) aponta que foi inocentada pelo estado de Nova Iorque, leva a crer que esta foi mais uma das investidas infundadas contra a pessoa de Nina Simone pela sua postura pública controversa e que se alongar nesta questão aponta para uma profunda subestimação de como Simone protestou, já que foi considerada radical.

O que interessa para esta pesquisa sobre a sua relação com uma suposta sonegação de impostos, é que o processo que se estabeleceu referia-se, dentre outros bens, à sua casa em Mount Vernon, como apontou Cohodas (2010). Neste endereço de Nova Iorque, Simone estava logística e geograficamente próxima da amiga Lorraine Hansberry, cujo tio fundou a Ethiopian Research Council (ERC) que visava pensar nas questões da Etiópia ainda na época da invasão italiana, e Malcom X, com quem compartilhou ideias e abordagens de libertação negra. Suas sociabilidades serão melhor comentadas mais a frente.

A maneira simbólica que a fez escolher a Libéria pode ser constatada na sua autobiografia (1992) quando diz que escolheu tal país porque foi fundado por negros retornados do contexto de escravidão na América.

De fato, a Libéria tem esta formação particular enquanto nação. Além de não ter sido um país com a experiência da colonização europeia, o país foi colonizado e fundado por

escravos americanos libertos com o apoio de uma organização chamada Sociedade de Colonização Americana em 1821. Estes primeiros colonos, que vieram a formar a elite política, intelectual e econômica da colônia, fundaram a República da Libéria em 1847. Desde então, o país viveu uma dinâmica de dependência econômica dos EUA até que o golpe militar de 1980 intensificou suas questões domésticas<sup>45</sup>.

Em artigo para a revista *Guernica*, Thomas (2017), comenta que “mais de um século depois da Sociedade de Colonização Americana ter plantado a bandeira liberiana, a Libéria estava aproveitando uma última dança antes da guerra civil a seguir nos próximos anos”, referindo-se à ida de Simone em 1974 e sua estadia pelos próximos três anos. Talvez, inclusive, Simone tenha deixado o país devido às suas tensões sociais e políticas, mas para o presente momento não se tem fontes que venham a confirmar a hipótese.

Canale e Boahen (2010) comentam que em 1945 a Libéria era promissoramente uma das quatro independências da África mas que pela sua dinâmica econômica podia ser considerada uma neocolônia dos Estados Unidos, e que esta dinâmica específica criou uma relação de poder mais forte do que as colônias européias sobre outros países africanos.

A Sociedade de Colonização Americana foi criada nos EUA por Robert Finley em 1816 e tinha o intuito de enviar para a África, negros livres ou libertos do regime da escravidão. Entre as motivações para a sua fundação o medo do casamento inter racial e o aumento da criminalização com tamanha população negra livre (PURVIS: 1997<sup>46</sup>).

Estes movimentos de envio de pessoas começaram em 1821 com a compra de terras de uma parte específica da África. Em 1824, a colônia ganha o nome de Libéria. Porém, desde o início de sua construção enquanto nação, há tensão com os colonos americanos.

Uma destas tensões refere-se a própria compra da terra pois interferiu nas ambições da Grã Bretanha e França que possuíam muitas colônias no continente. Purvis (1997) aponta que as dificuldades financeiras que a Libéria vem a sofrer por toda a sua história, que a cerceia à uma condição de dependência aos EUA, está relacionada aos empréstimos que teve que fazer com os países mencionados.

---

<sup>45</sup> **Background on Conflict in Liberia.** Publicado por Friends Committee on National Legislation, Washington DC, 2004. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20110108133344/http://www.fcnl.org/issues/item\\_print.php?item\\_id=731&issue\\_id=75](https://web.archive.org/web/20110108133344/http://www.fcnl.org/issues/item_print.php?item_id=731&issue_id=75). Acesso em: 24 de Fevereiro de 2021.

<sup>46</sup> O autor comenta que a Associação recebeu considerável respaldo dos políticos locais onde buscaram financiamento e apoio (entre os estados, a Carolina do Norte, de onde nasce Nina Simone) porque foi uma maneira que o governo encontrou de abafar o medo que crescia que uma vez libertos, suas tutelas por parte do Estado custaria muito caro.

Thomas (2017) comenta que o sentido de casa que Simone encontrou na Libéria foi por vários motivos, dentre eles o de que o país “funcionava com o dólar e o sotaque americano mas não com preconceito contra negros”.

Além disso, Simone gozou de certo prestígio social uma vez na Libéria, porque foi amiga das elites locais, da filha do presidente a quem ofereceu sua casa de verão para morar (como pode ser verificada na sua autobiografia de 1992) e porque se beneficiou de certo conforto pela sua situação financeira na Libéria.

Com o exposto acima vale dizer que, i) a simbologia que fez Simone escolher a Libéria pelo canal traçado por antepassados negros escravizados de retorno a África, ii) a condução ao país veiculada pela sua amiga pessoal sulafricana Miriam Makeba, iii) as relações econômicas que os EUA mantiveram com a Libéria no contexto antecessor à ida de Simone para o país em 1974 e iv) as relações de poder entre a elite liberiana e a população de classe média e baixa da Libéria constatadas por Simone, fornecem embasamento para legitimar, mais uma vez, sua ida ao país como busca de sua identidade.

Porém, na luz da argumentação de Canale e Boahen (2010) e de Thomas (2017) instala-se também a ideia de que mesmo negra, diaspórica, adepta de ideais pan africanistas, Simone gozou de um privilégio específico guardado para afro-americanos abastados de quando esteve no país e sua interpretação forjada de estar “em casa”, como é presente na sua canção *Liberian Calypso*<sup>47</sup>, pode ser vista como dúvida.

Dúbia porque, ao mesmo tempo que era negra, e sua história em algum momento retoma a escravidão africana, na condição que se encontrava (amiga das elites e em relativo conforto financeiro), era também nascida nos EUA, país que controlou economicamente a Libéria no tempo em que esteve lá.

Por isso, é importante atentar para o jogo das categorias sociais de análise histórica, voltando ao centro da discussão interseccional feita anteriormente, que evidenciam que gênero raça e classe interseccionadas, são algumas das principais categorias que oprimem os negros nos EUA, mas uma vez na Libéria, a raça perde o valor por se tratar de uma república majoritariamente negra. O marcador racial de opressão inexistente na Libéria foi um dos muitos motivos que fez com que Simone se mudasse para lá, e mesmo buscando entender o trânsito de Simone dentre as elites locais da Libéria como problemático porque teve privilégios consolidados por estes jogos de categorias, é importante dizer que a intenção com estas

---

<sup>47</sup> Na canção, escrita em 1982, Simone diz: “1974, este é o ano que eu fui direto pra casa, porque eu tinha tanto a temer, eu tinha sonhado por tanto tempo que um dia eu estaria voltando pra casa.” Tradução livre do original: “1974, that's the year I went straight home 'cause I had so much to fear I had dreamed for oh so long That one day I'd be going home”

informações não é de criar uma tabela de onde estava mais oprimida, e sim de mostrar como é complexo o jogo das categorias que oprimem um sujeito.

Isso porque quando se muda dos EUA com suas intenções já discutidas aqui, talvez não tenha percebido que inevitavelmente se inseriu dentro de um contexto que deu continuidade à opressão, sob outra dinâmica, na Libéria.

Em relação a Nina Simone sob perspectiva global e interseccional, vale refletir também sobre a sua participação na Aliança de Mulheres do Terceiro Mundo (Third World Women's Alliance). Esta aliança esteve ativa de 1968 a 1980 e foi um dos primeiros grupos oficiais femininos a lutar contra a opressão de maneira interseccional, ou seja, pensar na sua opressão levando em consideração sua raça, gênero e classe. É, inclusive, a sua participação na aliança que mais uma vez caracteriza a carreira de Nina Simone em nível global já que manteve contato próximo com mulheres afrodescendentes expatriadas em Gana que articulavam a agenda política do grupo nos respectivos países num cenário que o próprio país em que estavam inseridas (Gana) respirava pela primeira vez ares de liberdade (FELDSTEIN:2005).

Com base em Nova Iorque, a filiação de Simone à Aliança foi peça chave para que pudesse usar tanto suas canções, como sua personalidade pública, para criar a conexão cultural necessária entre os Estados Unidos dos negros e a “África”, para que a partir daí pudessem ser disseminadas ideias de uma liberdade negra que não dizia respeito somente aos EUA. Por vezes, o ativismo negro de Simone remonta a uma África imaginada, e portanto problemática, romantizada como o lar enraizado de toda pessoa negra que sofreu com a diáspora. Por outro lado, parece ter sido um apropriado ponto de partida que conecta as relações internacionais de sua carreira com a sua rede de sociabilidades de maneira prática.

A rede de conexões de Nina Simone, para além do cunho internacional, pode nos dizer muito sobre a maneira como pensava o seu trabalho enquanto mensagem a ser passada. E essa mensagem era uma construção imagética de si tanto quanto era a sua música. Em *Historicizing the afro*, Kelley (1997) aponta que, embora não fosse moda no continente africano, a intenção do uso do cabelo *black power* para se conectar com os movimentos de independência da África ia para além do entendimento do continente enquanto linhagem. “Pelo contrário, era uma questão de sangue derramado<sup>48</sup>” (KELLEY, p. 344, 1997). O autor comenta que esses movimentos revolucionários em África combinados com tantas

---

<sup>48</sup> O autor faz um jogo de palavras entre *bloodline*, que traduz linhagem com *blood spilled*, que traduz sangue derramado. O jogral, que no português pode não fazer tanto sentido, encontra seu significado no total entendimento das palavras no inglês, idioma original do autor e da cantora.



experimentações artísticas nos EUA foram os principais responsáveis pela criação do elo entre a África (seu imaginário ou suas conexões físicas) e a diáspora. E essas experimentações artísticas podem ser chamadas de experimentações exatamente por estarem inseridas em momento de transição, onde nada é concluído e sim provisório.

O cenário político em que se encontravam vários países da África ajudaram a colocar a discussão do racismo e de uma suposta superioridade branca na mídia internacional. José Rivair Macedo (2013) comenta que a oposição ao colonialismo de países da África inicia com o século XX e é intensificada após a Segunda Guerra Mundial com a formação de movimentos organizados que pressionavam as metrópoles europeias pela sua independência. É o caso do advento da República de Gana em 1960.

Aqui vemos um protagonismo negro com movimentações partindo dos próprios países africanos, que uma vez conscientes de mudança começam a articular sua independência. Também, com o fim da Segunda Guerra Mundial põe-se em xeque o mito da “superioridade” branca. O autor comenta que alguns movimentos político-sociais da esquerda na Europa e nos Estados Unidos de maneira geral ajudaram a inflamar a oposição ao colonialismo, ao mesmo tempo que o fim da guerra colocou em perspectiva a emergência de uma conscientização política africana.

Tal conscientização tem suas raízes nos processos de independência dos países africanos mas também nas articulações internacionais que colocavam o racismo em nível global. A militância dos intelectuais<sup>49</sup> americanos provindos da diáspora negra, com ideias de integração e valorização da raça negra alimentaram uma forte discussão sobre as desigualdades raciais que, como sugere Macedo (2013), deságuam no movimento conhecido como pan-africanismo<sup>50</sup>.

O que importa para o momento, é que Nina Simone leu alguns destes intelectuais. Além disso, sua conexão política com Gana, que foi ideológica e principalmente física, sugere que estava conectada com essa vertente do movimento negro que dava atenção à questões em África e que entendia o seu impacto na construção de toda mensagem que fosse diaspórica.

Vale ressaltar que a questão receberá atenção em outros momentos desta dissertação, já que é inevitável pensar uma identidade negra politizada nos EUA, isto é, uma identidade diaspórica, sem tentar perceber as contribuições simbólicas provindas dos movimentos de

---

<sup>49</sup> São exemplos o estadunidense William DuBois (1868-1968) e o jamaicano Marcus Garvey (1887-1940).

<sup>50</sup> O autor comenta que esse movimento é um resultado das ideias Congresso que pretendiam valorizar as culturas negras, se opor ao imperialismo e ao colonialismo iniciado com o Pan-Africano em Paris tão logo em 1919.

libertação em África. Os símbolos que essas independências ditaram para o “ser negro” nos EUA são com certeza uma questão a ser estudada.

Portanto, nas considerações feitas acerca da primeira viagem de Simone a Nigéria, seu auto-exílio na Libéria, suas articulações físicas e simbólicas com países africanos ao longo da sua carreira, e o contexto internacional de libertação negra que receberam atenção dos movimentos negros dos EUA, pode-se concluir que Simone flertou com um ideal de África que foi criado pela agenda do movimento negro do seu país e que, acertando ou não, buscou posicionamento contra a supremacia branca e a favor da integração e solidariedade entre os negros em cunho global.

Por fim, vale dizer que o cenário que possibilitou várias conexões da negritude em cunho internacional atestam para a riqueza estética do trabalho de Simone, e sobretudo para a riqueza de sua biografia, porque forjou nesses símbolos e nestes aspectos de sua trajetória uma identidade e um caminho profissional baseado na integração racial e no posicionamento crítico.

A apresentação destas informações se fizeram necessárias para demonstrar como mesmo avaliando a problemática da visão de Simone sobre a África, ela o fez de maneira informada dentro de um contexto em que justamente a experimentação da visão da África e dos africanos estava em curso no seu período. A escolha por ter iniciado a discussão aqui, dá-se pela maneira como este imaginário se mistura com sua biografia, sendo inúmeras i) as fotografias em que Simone está vestida de signos africanos, ii) as entrevistas e pronunciamentos que fala de África de maneira tão particular, e iii) como usou destes elementos na sua estética musical.

Pode-se concluir então que Nina Simone ao mesmo tempo em que efetivamente se articulou à causa negra africana, teve uma ideia muito “afro-americana” de África e dos africanos, porque o cenário da intelectualidade negra nos EUA, que forneceu embasamento para a ideia da unidade pan-africanista, foi o responsável por se integrar e somar aos protestos africanos e também produzir uma visão bastante específica de África.

Também seu auto-exílio na Libéria, por três anos desde 1974, fazendo com que Simone mudasse para a Europa posteriormente, sustentam o argumento que forjou uma África para si que era um ideal próprio de sua época, que foi problemático no seu fundamento, e usado de maneira estratégica na experimentação de sua identidade ancestral e seu posicionamento político. Afinal, Harris (2010), comenta que a empreitada dos afro-americanos de retornar a África por ser seu lar ancestral, idéia provinda das articulações panafricanistas ainda de 1927,

não se mostrou realmente promissora porque sofreriam com subemprego e insuficiência econômica, questões próprias de países em desenvolvimento.

### 2.3 Nina Simone e Lorraine Hansberry

O relacionamento de amizade que Nina Simone teve com Lorraine Hansberry durou cerca de cinco anos. Isso porque as amigas se conheceram entre 1960 e 1961, como comenta Cohodas (2010), e o relacionamento vem a acabar com o falecimento precoce de Hansberry aos 34 anos em 1965.

Lorraine dividiu com Simone vários aspectos semelhantes da vida: ambas mulheres, negras, cosmopolitas, com pais atuantes em sua comunidade, artistas, e inclusive foram vizinhas em Nova Iorque.

Hansberry nasceu em Chicago e ao contrário de Simone teve uma infância e adolescência com diversas oportunidades. Na biografia escrita por Perry (2018) comenta-se visitas do intelectual DuBois, do músico Duke Ellington e do poeta Langston Hughes na tentativa de criar um cenário que explicasse que desde a infância Hansberry esteve inserida nos engajamentos sociais de transformação social para os negros do seu país. Isso, no âmbito pessoal.

Não é atoa, que anos mais tarde se tornou colunista do jornal pan-africanista *Freedom*, trabalhando lado a lado com o grande intelectual negro, amigo de seus pais, W.E.B DuBois. Hansberry, inclusive, era sobrinha de William Leo Hansberry, um dos fundadores do Ethiopian Research Council (ERC), organização fundada em 1934 que tinha o objetivo de disseminar o que estava acontecendo com a Etiópia na contexto de sua independência e da invasão italiana e articular uma rede internacional de apoio à causa africana (HARRIS:2010).

Higashida (2011) comenta, inclusive, que a paixão pela libertação africana presente nas articulações de Hansberry por toda a sua carreira (com a atuação no jornal *freedom* e também nas suas peças de teatro), vem da inspiração do tio africanista. Portanto, a dramaturga, desde muito pequena, viu os engajamentos políticos e internacionais de seus parentes e amigos destes, de um ponto de vista de sua educação moral enquanto cidadã.

Sua participação no jornal *Freedom* trouxe para Hansberry o status de uma jovem escritora que lutava pela causa negra em escala global. Além de poder constatar a globalidade de seu trabalho pelo contexto do jornal fundado por Paul Robeson e o grande pan-africanista Web Dubois, que por si só, já estabeleceram conexões globais com causas dos direitos civis nos EUA e causas africanas, caribenhas e europeias, Hansberry foi global pelo seu

posicionamento afinado em prol do feminismo. Este, bem articulado de maneira internacional.

Higashida (2011) comenta sobre a questão no capítulo intitulado “As rotas existencialistas de Lorraine Hansberry para um feminismo negro internacionalista”. O capítulo pode ser encontrado na obra que pretendeu investigar as articulações e os trabalhos de mulheres escritoras negras de orientação política à esquerda entre 1945 e 1995.

Higashida assinala a importância da atividade de Hansberry no jornal *Freedom* porque além de ter aberto portas para que a escritora mantivesse correspondência com grandes nomes da esquerda negra nos EUA, foi com o *Freedom*, que cobria matérias sobre mulheres negras do terceiro mundo, por exemplo, que ela pôde contribuir para este cenário racial que visse também a pauta feminina.

Além disso, Higashida (2011) diz que ao se debruçar sobre matérias que vissem mulheres do terceiro mundo, a exemplo do Movimento de Mulheres do Egito, Hansberry referenciou o crescente posicionamento anticolonial, sob uma perspectiva feminista muito rica porque era recente, e como a nível global ele pôde responder a questões raciais domésticas dos EUA por se envolver com todas essas questões.

Aliás, a autora defende o trabalho de Hansberry como internacionalmente nacionalista, porque buscou se informar em cunho global para responder à demandas do seu contexto, através das articulações da esquerda negra que se voltou para questões globais da negritude.

Pela afinidade do ofício de escritor, Hansberry também manteve tenra amizade com James Baldwin. Perry (2018) comenta que Hansberry, Simone e Baldwin formaram uma espécie de trindade, atentando para o nível intelectual e pessoal de influência entre eles. “Gênios, eles produziram um trabalho duradouro no auge das grandes transformações sociais de meados do século XX. Todos os três eram, de acordo com a terminologia do início do século XXI, *queer*” (PERRY, p. 121, 2018).

A expressão *queer* que Perry (2018) usa, pode apontar para a orientação sexual de Hansberry, que era bissexual, e a de Baldwin, que era homossexual. Sobre Nina Simone, nada no âmbito de sua homossexualidade é debatido. Baldwin, sofreu várias ataques homofóbicos por parte de diversos líderes do movimento negro nos EUA, o que aponta para a homossexualidade dos artistas como tabu dentro da esquerda negra de forma geral, algo que remete urgência de ser visto de forma interseccional.

A sexualidade de Hansberry é bem trabalhada por Cheryl Higashida (2008), em artigo publicado pela universidade Johns Hopkins, em Baltimore, Maryland. A autora comenta que ao explorar personagens lésbicas em diversas oportunidades em suas peças de teatro,

Hansberry contribuiu para pensar o feminismo de um ponto de vista não somente queer, mas também da libertação negra.

Quando Higashida (2008) coteja a homossexualidade de Hansberry com um ponto de vista não só feminista mas também existencialista, a partir do Segundo Sexo de Simone de Beauvoir, filósofa que Hansberry leu e resenhou, ela mostra como as movimentações críticas de Hansberry foram pioneiras na crítica do patriarcado heterossexual dos EUA em plena guerra fria. E por isso, suas contribuições intersubjetivas da homossexualidade, que são explicitamente interseccionais e anticoloniais, são muito valiosas para entender o nível de influência que teve em Nina Simone e como é um fruto do seu próprio contexto social ao mesmo tempo que vem a contribuir e informar este contexto.

A peça de Hansberry *A Raisin In The Sun*, tem inspiração em um poema de Langston Hughes, chamado *Harlem*, ao qual admirou e usou como referência. *A Raisin In The Sun* foi a primeira peça de uma escritora negra a ser lançada na Broadway, ainda em 1959. Com o tema de uma família negra de Chicago que luta contra a segregação para as logísticas de suas vidas, a peça foi indicada a quatro Tony Awards em 1960. Higashida (2011), inclusive, nos encoraja a interpretar a peça de um ponto de vista pan-africanista ao lembrar de um personagem nigeriano tido como um intelectual anticolonial. A autora comenta que a peça recebeu um arquivo de investigação no FBI e por isso, mesmo em um trabalho aparentemente inofensivo em termos de política, há uma grande criticidade e apreciação à causa negra internacional.

Dentre tantos compartilhamentos mencionados acima, no âmbito profissional, destaca-se a canção de Nina Simone, *To Be Young Gifted and Black*, considerada uma homenagem à amiga que estava trabalhando em um peça com este nome quando veio a falecer em 1965.

A peça, liberada e publicada somente em 1968 pelo marido de Hansberry e pelo poeta Robert Nemiroff, reuniu várias cartas e textos soltos da dramaturga em que a autora experimenta temas como igualdade de gênero e raça. Considera-se uma peça autobiográfica *post mortem* por ser tão íntima e sensível com sua trajetória, além de ter tido a curadoria de pessoas tão próximas de si.

Na publicação, James Baldwin escreve a introdução e chama a amiga de querida Lorraine, ou *Sweet Lorraine*, em inglês. “Nós tínhamos um respeito um pelo outro, que talvez só seja sentido pelas pessoas que estão do mesmo lado da barricada, ouvindo o acúmulo de cascos de cavalos e cabeças de tanques de guerra” (BALDWIN, p xii., 1969)

Nina Simone, pela parte da música vêm a fechar este círculo artístico de mentes autênticas que pretenderam pensar e denunciar a condição do negro nos EUA. Nas semelhanças já evidentes de suas biografias e seus trabalhos, destaca-se o fato de que insistiram, através de suas militâncias, na mudança social da causa negra.

Sobre a politização de Nina Simone, que é comumente atribuída à sua relação de amizade com Lorraine, o biógrafo mais recente de Hansberry confirma o feito. Perry (2018), comenta um pouco sobre o tom politizado da amizade de Hansberry e Simone. “Na noite de estréia de Simone no Carnegie Hall, em 21 de Maio de 1961, Lorraine ligou não para parabenizá-la, mas para discutir a prisão de Marthin Luther King e o que fariam pelo movimento” (PERRY, p. 132, 2018). Na ocasião, as amigas, junto da SNCC, trabalharam em um evento para arrecadar fundos para o Movimento.

Na sua autobiografia, Simone lembra-se de Hansberry com carinho: “Só uma amiga muito especial conseguiria tirar de mim ideias do Movimento Negro para me forçar a aceitar que eu tinha que levar política a sério” (SIMONE, p. 89, 1991).

No seu diário, como veio a ser de conhecimento público com a publicação de *To be Young Gifted and black, an informal autobiography*, Hansberry escreveu que “O que te torna excepcional, se é que o é, é inevitavelmente o que também o torna solitário” (HANSBERRY, p.148, 1969). Neste ponto específico, Hansberry que estava escrevendo sobre si, não poderia ter sido mais certa no que sua amiga Nina Simone viria a enfrentar a partir dos anos 1980.

Compartilhadoras de uma abordagem interseccional para a causa negra, as duas amigas, em nível transcendental, continuaram conversando depois da morte de Hansberry em 1965, porque ao compartilharem a solidão da mulher negra, se inseriram dentro de um grupo de mulheres (famosas e anônimas) que viu seu lugar de prestígio ser também um lugar de isolamento.

O trabalho de Hansberry visto nas suas articulações com o jornal *Freedom* e suas peças de teatro independentes foram reconhecidos por Higashida (2011) como esquecidos nas considerações sobre o feminismo negro internacional de Hansberry e como ele teve potencial crítico e anticolonial para a causa negra global do seu tempo.

Além disso, a autora aponta que as contribuições de Hansberry vão no sentido de explorar tensões para além das barreiras de raça, gênero, sexualidade, nação, ideologias, e reconhecer estes aspectos do trabalho de Hansberry é entender os caminhos pelos quais Hansberry veio a influenciar Nina Simone, que também esteve inserida neste contexto feminista anticolonial global e teve sua atuação específica neste sentido.

## 2.4 Nina Simone e Miriam Makeba

A maneira disponível de cotejar a obra de Nina Simone na sociabilidade com Miriam Makeba vêm do entendimento primordial que também na condição de cantora, as fontes primárias relacionadas à produção de Miriam são suas canções, performances, trajetória e postura pública. Por não haver canções que atestam esta relação que busca se estabelecer, ficam as menções públicas de como se apoiaram e se influenciaram, sendo necessário a sintonização das décadas, momentos e lugares onde foi possível nascer sua amizade. Além disso, o cotejo da carreira de Makeba com Simone se mostra valiosa na abordagem transnacional, particularmente africana, que Makeba trouxe para sua arte.

Pensar a carreira de Nina Simone sob cunho global, é também pensar na cantora enquanto membro de diversas minorias. Isto porque, além de pessoa negra, é necessário mencionar o seu protagonismo no jazz enquanto mulher. Como aponta Feldstein (2005), quando Nina Simone se tornou essa pessoa pública que denunciou o racismo em nível global, ela inevitavelmente se inseriu dentro de um grupo de outras mulheres que o fizeram inseridas nos seus próprios contextos. E a partir disso uma nova gama de relações se concebe.

É o caso da sua amizade com a cantora sul-africana Miriam Makeba. Exilada nos Estados Unidos devido às tensões raciais do seu próprio país, Miriam, que foi casada com o líder afro americano Stockley Carmichael<sup>51</sup>, encontra em Nina Simone um pleno alinhamento do seu discurso frente ao racismo, já que o protesto de Carmichael e de outros líderes dos movimentos não contemplava o contingente de gênero nem necessariamente davam conta de projetar o racismo a nível global da mesma forma que Nina.

Como aponta Feldstein (2013), a cantora sul africana, que também tinha o título de “embaixadora da boa vontade” pelas Nações Unidas, é chave no retorno de Nina Simone à mídia nos anos 1980, quando esta, desacreditada da causa negra devido a forte repressão do governo norte-americano com o radicalismo negro, se apresenta cada vez menos e perde popularidade (e portanto a força do seu discurso).

Miriam, que esteve nos EUA na década de 1960, manteve-se como um símbolo muito popular da luta negra internacional até sua morte em 2008 (FELDSTEIN:2013). Na África do Sul, onde o *Apartheid* estava oficialmente instalado desde 1948, a oposição era igualmente forte às medidas segregacionistas que supunham uma superioridade branca total e projetaram

---

<sup>51</sup> Líder político nascido em Trinidad Tobago e naturalizado nos EUA. Foi ex-marido de Miriam Makeba, líder da SNCC (*student nonviolent coordinating committee*) e mais tarde primeiro-ministro honorário do movimento dos panteras negras.

à carreira de Makeba o mesmo tom de uma denúncia internacional. Seu retorno ao país na década de 1990, a pedido de Nelson Mandela, também atestam para o caráter militante de sua obra por todas essas décadas, como apontou Feldstein (2013).

Dentre tantas coisas abstratas e simbólicas que compartilhavam, houve também os compartilhamentos físicos, próprios da amizade que tiveram. Cohodas (2010) comenta na biografia de Simone que em determinado momento de sua carreira, na falta de um percussionista de quem gostasse das batidas africanas, Simone pede emprestado o músico de Makeba, Leopoldo Fleming.

Na verdade, a ocasião da concessão de Makeba também mostra um cenário de amizade, quando convidada para jantar na casa de Makeba, Simone devolve um casaco aparentemente emprestado de outra ocasião em que estiveram juntas, completamente reestruturado. Com a descontração da pergunta em um cenário tão hostil e competitivo entre músicos, e com a liberdade de tomar emprestado algo tão pessoal e ainda por cima modificá-lo sem pedir permissão, vê-se o caráter intimista da relação das duas cantoras.

Contudo, não são precisas as informações de como se conheceram exatamente e de como vieram a se tornar boas amigas. Algumas pistas são fornecidas pela biografia de Simone e pela trajetória de Makeba. A amizade das duas remonta à primeira aparição de Simone no Carnegie Hall, casa de shows famosa e prestigiadora da arte negra em Nova Iorque. A ocasião foi logo em 1963, primeiro ano de exílio de Makeba.

Além disso, quando comenta que Simone assinou contrato com a RCA em 1966, Cohodas (2010) mostra que dentre os artistas que trabalhavam para a gravadora estava sua amiga, Miriam Makeba. Portanto, esta relação de amizade se estabelece nos primeiros anos da década de 1960, no contexto de exílio de Makeba, na boêmia dos músicos de jazz de Nova Iorque, e/ou, importante destacar, em reuniões políticas, já que em 1968 Makeba vem a se casar com o líder político mencionado Carmichael.

Miriam Makeba nasceu na África do Sul e viveu o período de 1932 a 2008. Foi considerada a “Mama África” e talvez por sua atuação enquanto artista na América do Sul e sua proximidade com o maestro Sivuca seja um nome familiar na música para os brasileiros.

Sua participação no documentário *Come Back, África*, que criticou o Apartheid, resultou na dura censura de sua voz, o que a fez migrar para a Inglaterra e posteriormente para os EUA. “Já que meu passaporte foi revogado pela África do Sul, eu sou de fato uma mulher sem país (MAKEBA, p. 109, 1987), Miriam comenta na sua autobiografia. Sua trajetória de maneira geral caminha para um entendimento de que abraçou de bom grado seu fluxo transnacional.



Em 1968 se casa com o líder político Stokely Carmichael, de quem vem a se divorciar dez anos depois. O posicionamento político do marido, por ser um Pantera Negra, rendeu a Makeba cancelamentos de várias atividades de sua carreira nos EUA, ocasionando na mudança do casal para a Guiné, onde Makeba vem a residir por toda a década de 1980.

Quando versou sobre as contribuições de Makeba na Guiné entre 1968 e 1986 nas três décadas após sua independência em 1958, Hashachar (2017) comenta que sua figura foi um canal muito importante para pensar no desenvolvimento de uma cultura nacional que devia versar na descolonização das mentes, na valorização de sua cultura até então subordinada à França e na liberdade de expressão.

Trata-se, portanto, de uma mulher sul-africana que passa por vários países ao longo de sua carreira, deixando um rastro notável da criticidade e originalidade de seu trabalho. Ruth Feldstein (2013) comenta que ao politizar sua música transformando-a num veículo de criticidade, ela se insere em um grupo de mulheres artistas internacionais que viu co-relação na supremacia branca da África do Sul e dos EUA.

A criatividade de Makeba, e a grande validade de olhar para estas mulheres negras se mostra no fato de que ao “fazer o gênero central para os jeitos que desafiaram relações de raça” (FELDSTEIN, p. 1365, 2013), foram mulheres interseccionais antes do seu tempo.

Há de se considerar também, que são com essas pequenas amizades (que se projetam em grupos maiores de mulheres, até que são vistas em escala internacional) que se consolidaram algumas mudanças que no início pareceram pouco significativas mas que mais a frente vieram a ser grande símbolo da luta anti racista: *o cabelo black power*.

Como apontou Kelley (1997), o cabelo *black power* foi o primeiro grande símbolo da conexão entre os EUA negro diaspórico e os países africanos que no contexto dos anos 1960 buscam libertação. E acima de tudo, vale notar que essas movimentações, aparentemente simples, começaram nessas pequenas rodas de mulheres, principalmente mulheres artistas que tinham atenção da mídia para sua figura pública. Feldstein comenta, inclusive, que neste contexto de estilizar o cabelo black power, “Makeba ficou entusiasmada em fazer amizade com Simone, que alguns anos depois iria escrever a incendiária canção Mississippi Goddman” (FELDSTEIN, p. 31, 2013). A autora segue dizendo que continuaram amigas por décadas, e que se apresentaram juntas em muitas outras ocasiões.

Na autobiografia de Makeba, *My Story*, é evidente seu posicionamento anti colonial frente a como visita sua própria história ainda em 1987. “Nossos senhores brancos foram descendentes dos colonos holandeses e ingleses, que se odiavam historicamente. E nós temos

esse ódio a agradecer porque quando não estavam se matando, estavam nos caçando, os africanos.” (MAKEBA, p.5, 1987).

Sua atuação na ONU, em diversos contextos em que foi porta-voz da denúncia ao Apartheid no seu país de origem em contexto internacional foi lembrada com bastante animação na sua autobiografia. Jantares e ocasiões com políticos em África e até com o presidente Kennedy dos EUA, apontam para sua figura pública de “Mama África” como uma grande unificadora.

Certamente que suas denúncias, sutis na autobiografia, na atuação política e profissional e na sua postura pública, sempre foram muito bem acompanhadas de um extremo discernimento de quando se posicionar ou não. Sua atuação rendeu para si a imagem ambígua de ser reconhecida como a mulher que protestou contra o racismo em África, e com isso se conectou a tantos movimentos sociais em prol das igualdades, ao mesmo tempo que foi símbolo da unificação e da paz nestes países, e com isso foi usada pela mídia como figura estratégica na busca por cumprir agendas políticas aparentemente conciliadoras.

Para qualquer efeito, Nina Simone não compartilhou com Makeba uma figura pública baseada na conciliação, embora pudessem sim compartilhar uma abordagem pan-africanista na sua música, na ideia de integrar a libertação negra em África aos problemas sociais domésticos dos EUA.

Com o seu discurso anti colonial, com sua participação política como delegada da ONU em prol da libertação africana, com a valorização da cultura indígena dos negros de sua terra, Makeba, que encontrou alinhamento estético em Simone ainda nos anos 1960, manteve uma amizade a distância que ajudou Simone nos momentos baixos de sua carreira, quando esta, na Europa, sofreu dificuldades de achar novos contratos e agendar novos shows.

Por conhecer Simone de uma perspectiva bastante politizada, por saber que sua amiga também compartilhava ideias de integração entre as nações africanas, e especialmente por terem estado próximas no continente africano e posteriormente na Europa, Makeba ajudou Simone com a participação em alguns dos seus shows em festivais de jazz, como aponta Cohodas (2010), na tentativa de que esta voltasse a decolar sua carreira que estava em baixa no meio da década de 1970 e toda a década de 1980.

Em sua autobiografia, Makeba comenta que Nina Simone era sua artista favorita, e que gostava particularmente de ouvir *Nina Simone at the Town Hall*, álbum de 1959. Além disso, exatamente pela admiração que Makeba tinha por Simone, como pode ser visto na narrativa de Makeba, é seguro afirmar que a amizade começou e foi mantida por esta admiração mútua. Makeba não esqueceu da tão grande Simone dos anos 1960, a quem tanto admirava a

ponto de ser influência na sua música, quando esta precisou de vínculos que pudessem fazer sua carreira decolar novamente, ou manter-se a um nível que pudesse chamar de ofício, porque viver da música para Simone estava sendo cada vez mais difícil.

Como o recorte desta pesquisa não versa sobre Simone nas décadas posteriores a 1980, vale dizer, brevemente, que Simone nunca mais teve repercussão internacional e significativa fama, alimentando somente uma imagem de quem foi entre 1960 e 1970. Embora tivesse continuado trabalhando, em menor escala, até seu falecimento em 2003, foram seus contatos e os respingos de sua fama inicial que renderam para si oportunidades de trabalhar. Portanto, sua amizade com Miriam Makeba foi essencial na possibilidade de demarcar sua carreira a longa distância, como uma semente que plantou na década de 1960, que colheu quando precisou em 1980.

De todos os colegas selecionados para procurar decifrar as sociabilidades de Simone, Makeba foi a única personalidade que não compartilhou a nacionalidade estadunidense. Porém, no que se pretende estabelecer de abordagem global, por isso também Makeba foi chave, pois era sul-africana e viu no seu país cenário semelhante de opressão racial. Além disso, foi a única que morreu depois de Simone, em 2008. Makeba, inclusive, esteve no funeral de Simone, comentando publicamente a importância das contribuições de Nina para o cenário da libertação negra em África (COHODAS:2010).

## **2.5 Nina Simone e James Baldwin**

James Baldwin foi um escritor, ensaísta e ativista negro que viveu o período de 1924 à 1987. Natural do Harlem, bairro de Nova Iorque que na primeira metade do século XX viu nascer o jazz e toda a intelectualidade negra dos EUA, Baldwin investiu na escrita crítica e literária para protestar. O autor, que também é relacionado à interseccionalidade por tratar de questões como a homossexualidade masculina entre os negros e questões de classe bem como raça, é conhecido mundialmente por trabalhos como *Giovanni's Room*, *Go Tell in the Mountain*, *The Fire Next Time* e *Notes of a Native Son*.

Não se há conhecimento específico, nas biografias apuradas tanto de Nina Simone quanto de James Baldwin, do momento exato em que ambos se conheceram. Porém, em ambos os trabalhos pode-se perceber a atenção dos autores em mencionar que eram amigos desde que se conheceram em Nova Iorque e que ambos se influenciaram fortemente (COHODAS:2010 , LEEMING:2015).

Para Nina Simone, esse início pode significar tanto os primeiros anos de sua carreira ainda na década de 1950 ou nas décadas posteriores até seu auto-exílio em 1974. Para Baldwin, no entanto, há de se considerar que o início da amizade pode ter sido muito antes do autor se firmar na mídia como escritor, ou seja, no anonimato, considerando que o Harlem era o seu bairro de nascença, e por isso, muitas personalidades marcantes das artes rondavam pelo bares, cinemas, galerias do local.

De qualquer forma, vale acrescentar que, nascido em 1924, Baldwin era nove anos mais velho que Simone e teve sua primeira obra publicada em 1953 (*Go Tell it in the Mountain*). Além disso, Baldwin em 1948 se muda para a França com 24 anos, o que pode atestar a inviabilidade de terem se conhecido no anonimato e sim quando ambos os nomes, soando famosos nos jornais, encontraram alinhamento estético entre as décadas de 1950 e 1960.

Baldwin, acima de tudo, foi um homem crítico e ativista da causa negra. E no que se pode constatar sobre sua obra como escritor, foi além do papel e da caneta para trazer transformações para os negros de seu país.

Em 1965, por exemplo, participou das marchas de Selma a Montgomery, no Alabama. As marchas, que receberam atenção na mídia internacional tinha como principal intenção o protesto contra a falta de garantias sociais entre os negros nos EUA e culminou ainda em 1965 na Lei de Direito ao Voto, um feito que Baldwin endossou fortemente ao se encontrar com Kennedy em 1962 (LEEMING:2015).

No show de finalização da marcha, em um comício improvisado chamado de “Estrelas pela Liberdade”, como forma de apoiar a causa e trazer mais visibilidade para a pauta do movimento naquele período, Baldwin dividiu o palco com Nina Simone, sua amiga com quem para além das conversas e dos trabalhos, dividiu a rua nos protestos.

Muitas foram as ocasiões em que Nina Simone esteve ao lado de James Baldwin para comentar, através das suas artes, questões políticas ou questões próprias dos Movimentos pelos Direitos Civis dos negros. A marcha de Selma é um exemplo. Porém, a fim de estabelecer o recorte temporal de análise biográfica de Nina Simone (1960/70) e também o recorte da trajetória específica de Simone (e não de Baldwin) para esta dissertação, surge a necessidade de delimitar o alinhamento destes artistas, que se vê pela amizade, a partir somente de alguns comentários sobre as obras publicadas de ambos os artistas. A necessidade deste recorte que atenta para poucos eventos públicos e prioriza o alinhamento estético e crítico das suas artes publicadas, que são frutos das conversas e influências um sobre o outro,

se mostra necessária simplesmente por não haver tempo hábil de apuração de todos estes eventos onde vieram a se encontrar.

Além disso, é importante deixar claro que se é difícil apurar todos os eventos públicos que estiveram juntos na tentativa de esmiuçar suas sociabilidades, este trabalho de verificação se torna praticamente impossível no âmbito pessoal, da conversa de bar, dos telefonemas e das cartas perdidas simplesmente por não haver fonte primária viável onde se escorar.

O episódio de Selma ilustra um dos muitos momentos em que ambos estiveram juntos e com discurso alinhado na cena pública. Vale destacar também que, por ser uma das grandes vozes musicais do Movimento em geral, a imagem e a música de Simone foram comumente associadas aos discursos de Baldwin por *outrem* (na mídia, em eventos políticos, em associações menores, por exemplo). E isso potencializou a mensagem dos dois em duas instâncias: no momento em que havia intenção deles em se articular, e quando os outros lembravam dos dois juntos e por isso manipulavam sua amizade na cena pública.

Especialmente na biografia de Baldwin, há uma atenção do biógrafo em dizer que as personagens femininas que Baldwin criou para seus trabalhos, vinham em forma de reverência às mulheres que admirava e que mantinha contato próximo, como Nina Simone, Toni Morrison e Maya Angelou, por exemplo.

Sobre a relação próxima que mantinha com Nina Simone, o biógrafo de Baldwin, David Leeming, comenta que eram muitas as ocasiões em que se encontravam para beber na casa de outro amigo ou em bares de Nova Iorque quando Baldwin, residente em Paris, vinha visitá-la. Na boêmia efervescente que mantinham muitos intelectuais e artistas negros do período, Leeming comenta, Nina Simone se tornou muito próxima especialmente de Baldwin enquanto o autor escrevia seu romance *Another Country*, em 1962.

O romance, que tem como cenário a Nova Iorque e o jazz da década de 1950, trabalha com temas como bissexualidade, relacionamento inter-racial, identidade, depressão, em plenos anos 1960. Na busca pelo “eu verdadeiro”, os personagens principais da obra, “Rufus”, um batedorista de jazz, e “Leona” uma mulher branca do sul, lutam contra a segregação racial, estereótipos e convenções sociais.

Especialmente no tema da identidade, na busca de si, em termos de trabalho, Baldwin se aproximou demais de Nina Simone, haja vista que suas canções também trabalhavam com questões relacionadas à complexidade da experiência negra nos EUA, empoderamento e sua biografia mostra também que enquanto sujeito negro esteve a mercê da opressão que cantou. Sobre a música de Simone, Leeming (1994) aponta que Baldwin via sua música como aliada

na busca pela história dos negros nos EUA; e que esta história era algo que os unia mais do que os separava, mesmo sendo diferentes em certos aspectos de seus trabalhos.

Outra coincidência que compartilharam foi a opção por deixar os EUA devido ao racismo cotidiano que sofriam. Simone que em 1974 se muda para a Libéria, se estabelece na Europa nos anos seguintes. Baldwin, que aos 24 anos, se muda para Paris, mantém amizade próxima com Simone até o fim de suas vidas, ambos residentes na França. Portanto, trabalhando da Europa, articulando suas artes de protesto em nível internacional, ambos encontraram na questão racial de seu país, gás para seus trabalhos e críticas sociais. Leeming (1994), inclusive, comenta como Baldwin deu suporte pelo telefone à Nina Simone, quando foi diagnosticada com bipolaridade e depressão e que eram muitos os telefonemas para jogarem conversa fora.

Na biografia de Nina Simone, Cohodas (2010), comenta que Simone, além de amiga, também tinha Baldwin como um mentor. Quando comenta a ocasião em que tanto Simone quanto Baldwin se encontram no show de celebração à marcha pelos direitos civis em Selma, Alabama, Cohodas diz que alguns outros artistas compartilhavam com Baldwin este papel de mentoria; entre os mencionados Langston Hughes e Lorraine Hansberry. “Eles foram seu círculo de inspiração, escritores que encontraram sua voz na palavra escrita [...], na visão que descreveu um mundo que os americanos negros experimentaram tantas vezes como implacável”. (COHODAS, p. 3, 2010).

Foi Baldwin, inclusive, como comenta Cohodas, que atraiu Simone para a Sociedade Americana [estadunidense] de Cultura Africana, AMSAC (American Society of African Culture). O grupo, que física e ideologicamente fomentava a disseminação e informação das culturas africanas nos EUA, foi o responsável técnico e financeiro da primeira viagem de Simone ao continente africano, para Lagos, na Nigéria. Pode-se concluir, então, que a figura amigável de Baldwin trouxe para Nina a primeira articulação política e profissional, em instância internacional de sua carreira.

Dentre tantos lugares onde Simone se encontrou com Baldwin, como a exemplo já mencionado das casas dos amigos e bares pelas cidades em que estavam, havia também o momento em que se encontravam nas reuniões da associação mencionada. Portanto, ao passo que Baldwin foi um mentor para Simone, foi também um amigo, e ambos estes papéis, de mentor e de amigo, potencializaram para si mesmos grande influência crítica e projeção internacional de seus trabalhos.

Em *Notes of a Native Son*, primeiro trabalho crítico não literário de Baldwin, publicado em 1955, podemos ver temas fortes que, também explicitados nas canções de Simone,

apontam para um certo alinhamento dos artistas frente a como viram e abordaram a “questão negra de seu país”. A biógrafa de Simone, Nadine Cohodas (2010), escreveu que desde a primeira publicação de Baldwin em 1953 (*Go tell in the Mountain*) Simone já via na obra escrita de Baldwin muitas das conversas que tiveram nessas reuniões mencionadas, e principalmente, que através dos personagens que Baldwin criou, compartilhava da raiva e frustração de viver em um mundo branco de constantes subordinações.

As “Notas de um filho Nativo”, que pode ser entendido como um conjunto de ensaios que Baldwin escreveu durante toda sua carreira até o momento da primeira publicação em 1955 se mostra valioso para o estabelecimento da conexão Simone/Baldwin por ser o momento em que ambos os biógrafos de Baldwin e Simone reconhecem extrema aproximação e amizade dos artistas. Como o início de tudo.

Na verdade, tão logo em 1953 com *Go Tell it on the Mountain*, data da primeira publicação de Baldwin, já há indícios da amizade apontada por Leeming (2015). Porém, por se tratar de uma obra literária, em que para esta conexão há de se considerar os personagens como um esconderijo para Baldwin, preferiu-se priorizar “Notas de um filho Nativo” porque os temas vistos na obra endereçam mais diretamente Nina Simone enquanto pessoa e militante.

O livro conta com dez ensaios divididos em três partes. Há também um prefácio escrito por Baldwin quando o livro ganhou reedição em 1984 em que o autor revisita seus comentários da década de 1950. Na primeira parte, com ensaios críticos extremamente pessoais, Baldwin comenta o lugar dos artistas negros, sua missão e seus estereótipos problemáticos. Na segunda parte comenta casos particulares para projetar uma discussão sobre a experiência avassaladora do racismo do seu país. Por fim, na terceira parte, investe na discussão do negro em local estrangeiro, como a exemplo de sua residência na França.

Em todas as partes do livro há uma conexão gritante com Simone. As aproximações, já descritas nestes trabalhos, que Simone compartilhou com seus amigos, são evidentes nestes temas. Simone viu sua missão enquanto artista como uma obrigação moral, sofreu muito com o racismo dos EUA e, no final de sua vida, também falava de um contexto distante e estrangeiro (por opção) na Europa.

Dentre os subtemas vistos na obra, o que todos têm em comum são questões de identidade, tais quais foram tocadas também por Simone em suas canções. Baldwin comenta o não reconhecimento do seu lugar na “história” dos brancos por ser negro e estar do lado do oprimido. Comenta questões próprias da militância e o preço que se paga por tanto se engajar. Trabalha também com a ideia de uma ancestralidade forjada e os níveis de privilégio em que

os negros transitam de acordo com os traços da sua negritude. Em, “Um estranho na aldeia”, último ensaio da obra, Baldwin diz “o negro americano chegou à sua identidade por efeito da alienação absoluta em relação ao seu passado” (BALDWIN, p. 198, 2020).

Nos pontos mencionados acima, todos são abordados também por Simone, mesmo que para a cantora tenham sido vistos na década de 1960 com suas canções e não na de 1950 quando Baldwin escreveu a obra. Os temas que não são latentes nas suas canções, podem ser averiguados na sua trajetória política, como profissional da música e na sua postura pública.

Contudo, importante mencionar que ao tocar estes temas, Baldwin trabalhou com a ideia essencialista que no que toca a história dos negros nos EUA, a história da África é sua ancestralidade. Ele comenta sobre a alienação do povo negro em não conhecer e não ter acesso a sua história. Também fala que o legado deixado não é para ele.

Com isso, pode-se considerar como válida sua visão de mundo em um cenário em que os negros da Era dos Direitos Civis ainda experimentavam ideologias e que qualquer retorno à África pudesse ser também um posicionamento anti eurocêntrico extremamente valioso. Porém, com tantas pesquisas já feitas no âmbito acadêmico, a exemplo do grande “Atlântico Negro” de Paul Gilroy, que pretendeu pensar fenômenos diaspóricos como formadores de uma cultura em movimento, seu pensamento se mostra próprio de sua época e hoje já não tocado com frequência.

Nina Simone, pela experiência dura do racismo que também teve, que inclusive a fez deixar os EUA como Baldwin, compartilhou da ideia de um legado a se deixar que não era seu e de uma história roubada que os levava de volta para a África. Sua autobiografia, como já mencionado, atestou para o sentido de “casa” que achou quando esteve em países africanos ao longo da vida.

Por mais que possamos entender, mais uma vez, que este pensamento é próprio de um momento de experimentação, ele falta com um movimento diaspórico extremamente inclusivo que pretende legitimar o lugar do negro onde ele está, não propriamente remontando a uma África imaginada. Vale destacar também, que ao trazer os códigos africanos para suas performances na busca por conexões, Simone se inseriu num grupo de pessoas, tal como Baldwin, que se posicionou contra o eurocentrismo e por extensão, valorizou mais as culturas do terceiro mundo. E isso é válido para todos os efeitos.

Além disso, quando Baldwin disse que a busca pela identidade do negro passa inevitavelmente pelo entendimento de que seu passado esteve para si alienado, há de se considerar que o momento em que viveram o “retorno” à África (ideológica e fisicamente) foi



necessário para que pudessem fazer as pazes com sua experiência de negritude nos EUA e entender de maneira mais ampla como eram dadas as condições daquele momento.

Contextualizando o livro em questão, pode-se constatar que entre a grande massa de intelectuais negros do seu período, Baldwin não era popular.

A ideia de *self-hate*, que dizia respeito a uma história branca que não era sua (e portanto gostaria que fosse porque se identificaria com cânones brancos), bem como sua construção de personagens homossexuais, em um cenário onde a homossexualidade masculina negra era um tabu, foi amplamente criticada.

Líderes como Eldridge Clevers, ministro da informação dos Panteras Negras, e Amiri Baraka, intelectual pan-africanista e ativista, são exemplos daqueles de quem recebeu críticas bastante duras, inclusive, homofóbicas (PIRES, 2020).

As últimas palavras do livro são: “este mundo não é mais branco, e nunca mais voltará a ser” (BALDWIN, p. 199, 2020). As palavras, publicadas pela primeira vez ainda em 1955, atestam para o fato de que a necessidade por transformações sociais, movimentadas a partir dos negros, era já urgente antes do Movimento nos anos 1960. Parte dessa urgência que não se percebe ao analisar fenômenos de grande escala como o Movimento pelos Direitos Civis vem da não atenção que se dá aos pormenores, as movimentações em escala local, entre amigos, comunidades, que vem a constituir grande poder de influência em articulações futuras<sup>52</sup>.

Além disso, suas palavras mostram como sua visão se insere numa percepção histórica de que transformações sociais eram devidas e que não estava sozinho nesse pensamento. “A determinação consciente em destruir o mundo branco, nos anos pós Segunda guerra, era um fenômeno global, constituído de um anseio mais abrangente por descolonização” (CAPLAN, SCHWARCZ, p.12, 2011). E como apontam os autores mencionados, uma vez auto-exilado em Paris, James enquanto homem negro estrangeiro questionou o fim deste mundo branco a partir de questões domésticas dos EUA e de um cenário global que viu as potências européias perderem suas colônias para os negros nativos dos países africanos.

Muitos intelectuais e artistas, principalmente aqueles que dedicaram seu ofício para o protesto, tinham consciência desta transformação emergente, inclusive Simone. É por isso então, que a socialização no âmbito pessoal e profissional destes sujeitos se mostra tão rica

---

<sup>52</sup> Os motivos que justificariam a não percepção dos micronúcleos que formam opiniões e articulações que juntas formam o movimento pelos direitos civis estão relacionados ao fato de que ao tentar explicar um fenômeno nacional com proporção global, busca-se ferramentas e estratégias gerais e amplas para formar um panorama. Portanto, não perceber redes de conexões pequenas pode ainda ser uma ação válida, embora não deslegitime a empreitada de uma explicação microanalítica que pode levar à uma explicação maior.

para dissecar seus trabalhos, porque mostra, além de informações e anseios compartilhados, também intenções e articulações efetivas por mudança social.

Simone e Baldwin foram muito relacionados pela mídia porque se conheciam pessoalmente e ambos trabalhos tratavam de temas parecidos. Em diversas ocasiões públicas Simone foi o ritmo dos discursos de Baldwin. Porém, a intenção desta pesquisa é mostrar como essa relação de proximidade crítica não foi circunstancial e própria do seu contexto, e sim como foi a amizade que tinham que proporcionou conexões e influência mútua. Mais que isso, porque a partir da sua amizade, pôde se ver a influência que um tinha sobre o outro (pessoal e profissionalmente) e como isso evidenciou as intenções dos artistas de articularem uma crítica bem fundamentada do racismo em escala global a partir dos seus contextos.

Baldwin conta com o número aproximado de 30 publicações, entre contos, romances e ensaios. Simone gravou em média 70 álbuns e muitas canções. Em alguns momentos é explícita a proximidade dos amigos pelo discurso, em outros, somente uma aproximação muito interna, própria da amizade que mantiveram.

Nos dias de hoje ambos artistas são revividos para nomear aqueles, antes dos atuais, que marcharam pela causa negra. De todas as proximidades pessoais e profissionais que compartilharam, a busca por uma identidade negra livre, empoderada, complexa e válida para todos os efeitos, é a mais nobre e mais alinhada à esta pesquisa.

Malik Gaines (2017) destaca a autobiografia de Nina Simone quando esta lembra com carinho de Baldwin, já morto em 1987, sendo a autobiografia publicada em 1991. Em determinada ocasião, Baldwin disse que Simone é responsável pelo mundo que fez para si. Gaines diz que este mundo, problemático e maravilhoso, foi o cenário que abrigou sua subjetividade, e esta, tão intrínseca no centro de qualquer identidade, se estende para todos com quem Simone manteve sociabilidade durante toda sua trajetória.

Baldwin, que esboçou muitas frases à Simone, aos amigos e ao público, também disse: "o lugar no qual eu me encaixo não irá existir até eu criá-lo"<sup>53</sup>, e são nessas diversas categorias que habitaram que podemos desvendar cada vez mais questões do trabalho dos dois artistas.

## 2.6 Nina Simone e Langston Hughes

---

<sup>53</sup> Presente no documentário: **Meeting the man: James Baldwin in Paris**. Direção: Terence Dixon, 1970 (26 min).

A escolha de trazer Langston Hughes para dialogar com as sociabilidades de Nina Simone parte do entendimento público, como mostrou Cohodas (2010), que Hughes, além de amigo, era considerado seu mentor. Além disso, em inúmeros shows, Simone comenta conversas com o poeta, em que ele sugere que ela continue trabalhando, mesmo nas adversidades que enfrentou. A exemplo, temos o show de 1976 do Festival de Jazz de Montreux em que Simone, no meio de *Backlash Blues* comenta uma conversa que teve com Hughes alguns meses antes do falecimento do poeta. “eu sei que tem sido difícil pra você querida, eles nunca queriam te aceitar, negros e brancos [...]. Continue trabalhando Nina, até que abram as portas [...], e quando eles te abrirem as portas, mostra para eles que estás sabendo que é tua [...]”<sup>54</sup>.

Langston Hughes foi um poeta e colunista estadunidense que viveu o período de 1902 a 1967. Há muitos fãs que dizem que, com seus poemas, Hughes vive até hoje. Foi um dos líderes encabeçadores do movimento artístico e intelectual *Harlem Renaissance* e um dos principais expoentes da literatura chamada *Jazz Poetry*. Trata-se, portanto, de um grande ícone da arte negra, que os EUA projetaram para o mundo todo.

Na empreitada de reunir em uma só obra todas as publicações soltas e compiladas de Langston Hughes, Arnold Rampersad e David Roessel (1995) para além da reunião comentam alguns traços da estética de Hughes bem como alguns elementos no âmbito de sua biografia. Os editores, que assinam a introdução da obra, escrevem que ao mesmo tempo que Hughes foi aclamado pela comunidade negra por falar de justiça social, libertação negra e ser um porta-voz da dor das injustiças raciais, foi também um poeta que recebeu duras críticas negativas quanto à simplicidade estética de sua obra e seu posicionamento político considerado radical e antipatriota.

Há de se considerar que o momento anterior ao movimento pelos direitos civis na década de 1960, e até mesmo ele em si, era de grande experimentação ideológica, e por isso, muito se teve a dizer a respeito de movimentos que foram vistos como “extremistas”. Ao mesmo tempo, é importante considerar que uma vez que muitos artistas e intelectuais se posicionaram contra o *status quo*, contra as injustiças raciais que tinham base legal (afinal, esse era o grande objetivo do Movimento, trazer garantias civis para os negros), seria praticamente inevitável não ser visto como “antipatriota”.

A ideia de patriotismo, que vem fundamentada no amor e respeito ao país de origem faltou com a noção de que a base para fundamentação da nação em questão se deu na

---

<sup>54</sup> SIMONE, Nina. **Backlash Blues**. 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr4iSyHuJgI>. Acesso: 10 de Fevereiro de 2021.

opressão do povo negro desde a época da escravidão. E esta barreira precisou ser quebrada em vários âmbitos sociais. O Partido dos Panteras Negras, que visava o nacionalismo negro e portanto eram tidos como extremistas, foi um partido ao qual Langston Hughes não fez parte. Talvez não fez porque morreu logo em 1967. De qualquer maneira, Nina Simone fez. E também foi considerada antipatriota.

Em “Ensinando pensamento crítico”, bell hooks (2020) comenta que uma atividade positiva dos panteras negras, ou seja, daqueles vistos como extremistas, foi justamente como que através da educação escolar formal, mobilizaram estudantes a pensar contra a lógica dominante do homem branco, emancipando mentalidades negras a favor de uma história mais inclusiva dos negros nos EUA dentro de um contexto internacional de libertação negra. A autora comenta: "poucas pessoas em nossa nação, de qualquer raça, querem se lembrar de como ativistas *black power* trabalharam em escolas públicas tanto para garantir que crianças com fome fossem alimentadas quanto para oferecer a elas o que Malcolm X chamava de novas formas de enxergar o mundo e enxergar-se" (HOOKS, p. 54, 2020).

Nessas novas maneiras de enxergar o mundo é onde podemos achar contribuições de Nina Simone e de Langston Hughes para além das atividades políticas dos Panteras Negras, porque ao usar suas artes para falar de questões próprias da negritude nos EUA, como a denúncia ao racismo, estes artistas se inseriram em um movimento alternativo daqueles oficializados nas artes e na política que tinha como principal intenção se posicionar contra a dominação (física e ideológica) que era branca e ser a favor de valorização de tudo que era negro.

A “poesia jazz”, momento de pura originalidade dos artistas negros do período, pode ser definida como um tipo de escrita fundamentada na improvisação, elemento crucial para o jazz enquanto música, e um ritmo de palavras efervescente tal qual o jazz. Frases repetidas, sincopadas, musicadas como em referência aos blues e ao jazz proveniente dos anos 1920, são outra marca deste tipo de escrita. Além destes aspectos estéticos, o cenário do jazz, na Nova Iorque cosmopolita da boêmia, é constantemente referenciado. Por isso também, a atmosfera jazzística do seu trabalho dialoga com Simone, porque estiveram, cada um no seu espaço, inseridos neste grande cenário artístico negro que buscou decifrar as experiências da negritude nos EUA.

A fim de estabelecer a relação de Hughes com Simone a apresentação do poema *Horn of plenty* se mostra valiosa por haver menção de Simone no trabalho do poeta. O poema, que traduz “saco sem fundo”, se encontra na obra publicada em 1961 intitulada *Ask your Mama:*

*12 moods for Jazz*, em que o autor desenvolve sugestões, a partir de sua poesia, para a representação do jazz.

Porém é importante delimitar que mesmo sendo amigos, Hughes teve um corpo de trabalho enormemente maior do que Simone, inclusive em influência e prestígio, e por isso, qualquer tentativa de estabelecer influência mútua seria ineficaz. Isso não quer dizer que, com a amizade de Simone, Hughes não foi impactado. Porém estabelecer uma conexão tão direta no âmbito da amizade, para Hughes, seria um movimento que não se sustenta na sua essência. Para Simone, como demonstrou Cohodas (2010), a influência de Hughes na sua arte é enorme, e por isso, para sua biografia, o argumento se constrói forte.

*Ask your mama: 12 moods for jazz* é uma obra que pode ser traduzida como “Pergunte para sua mãe: 12 humores para o jazz”, em que, como o título sugere, conta com 12 poemas em que o autor explora cenários da experiência jazzística de Nova Iorque. A menção à “mãe”, como pode ser constatado também no poema *Horn of Plenty* vem das frases populares e pouco polidas em que no mau humor de responder “de onde você conseguiu esse dinheiro”, o personagem, ou o autor, responde “não sei, pergunte para a sua mãe”.

Tracy (2004) contextualiza a obra, dizendo que se trata de uma publicação bastante simples e descontraída em um cenário a partir dos anos 1960 que viu a raiva ao racismo crescer. Com a obra, como apontou Tracy, Hughes explorou temas que visitou com frequência, como humanismo, racismo, integração, e acima de tudo, “especulou sobre pan-africanismo e integridade pessoal” (TRACY, p. 57, 2004)

Além dos poemas, na obra, em volta do poema central, Hughes sugere com pequenos riffs, o silêncio, a aceleração, o ritmo de como imaginou seus poemas musicados, sempre em referência a arte negra com blues e jazz. O poema *Horn of Plenty*, que menciona Nina Simone, ou *Miss Simone* como ele escreveu, é o de número seis na obra. O poema de quatro páginas, menciona Simone logo nas primeiras dez linhas. Assim se apresenta a primeira parte:

Singers  
Singers like O-  
Singers like Odetta-and that statue  
On Bedloe’s Island managed by Sol Hurok  
Dancers bojangles late lamented  
Katherine Dunham Al and Leon  
Arthus Carmen Alvin Mary  
Jazzers Duke and Dizzy Eric Dolphy  
Miles and Ella and miss Nina  
Strayhorn hid backstage with Luther  
“do you read music?” and Louis saying

“not enough to hurt my playing”<sup>55</sup>

Ao lado das linhas mencionadas encontra-se a palavra “tácito”, ou seja, lidas em silêncio. Pode-se constatar, numa análise breve com as devidas precauções à análise de um poema, que Hughes celebra um cenário negro muito promissor com tantas referências a líderes negros e suas interações.

Quando fala de Odetta, refere-se a também amiga pessoal de Nina Simone Odetta Holmes, que foi cantora e ativista. A “Bedloe’s Island” é a ilha em Nova Iorque onde se encontra a estátua da liberdade, em uma clara, irônica e crítica análise de que os sujeitos negros mencionados se encontram na “terra da liberdade”. Os dançarinos de Bojangles, dança especificamente negra difundida por Bill Robinson, e continuada pelos artistas mencionados é outra forma de celebrar tudo que é negro, original e inventivo. Os músicos de jazz Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Eric Dolphy, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Nina Simone, Billy Strayhorn também ganham menção. Ao passo que Luther refere-se a Martin Luther King em conversa com Louis Armstrong se este sabia ler música, e ele diz que “não o suficiente para interferir no jeito que toco”. Ou seja, a música boa é a da experimentação e do improviso, rompendo com uma lógica eurocêntrica e “erudita” da música na partitura, valorizando a socialização do instrumento em um sentido muito profundo de comunidade e influência mútua, própria da comunidade afro americana dos EUA.

Como é evidente no poema acima, dentre todos os artistas mencionados, somente Simone recebe o título de *Miss Simone*, o que pode levar a interpretação de que teve a intenção de trazer destaque para a artista e de referenciar demasiado carinho que tinha pela sua pessoa e pelo seu trabalho, como quando fala de alguém com sorriso no rosto, ou por quem se tem muito respeito.

De fato a admiração era grande. Na coluna de Hughes para o jornal Chicago Defender em 12 de Novembro de 1960, chamada *Week by Week*, como aponta Cohodas (2010), o poeta escreve uma carta como um grande fã que mais parece um poema do que uma crítica musical de sua obra. No conteúdo da coluna pode-se perceber que Hughes via Simone como um acontecimento histórico, em referência e celebração a tantas artistas que vieram antes dela. Além disso, impulsiona o leitor, tão cedo na carreira de Simone, que sua arte é posicionada e

---

<sup>55</sup> Tradução livre: Cantores, cantores como O, como Odetta, e aquela estátua, na ilha da liberdade, gerenciadas por Sol Hurok, dançarinos de bojangles depois lamentaram, Katherine Dunham Al e Leon Arthus Carmen Alvin Mary, músicos de jazz como Duke e Dizzy Eric Doplhy, Miles Ella e Dona Nina, Strayhorn escondido na coxia com Luther, “você lê música?” e Louis responde não o suficiente para interferir em como eu toco”.

de personalidade, que ou você gosta, ou não<sup>56</sup>. O elogio público de um dos pilares da arte negra no momento, como aponta Cohodas, foi crucial para Simone valorizar sua própria arte e se estabelecer enquanto musicista e ativista.

Além de admiração mútua, os dois compartilharam uma amizade muito frutífera. Ao trazer Simone para o seu meio social de intelectuais negros, os anos 1960 viu sua amizade nascer, sendo muitas as ocasiões, como mostrou Cohodas (2010), em que “Langston periodicamente enviou livros à Nina junto com convites para jantar no seu apartamento de Manhattan” (COHODAS, p. 156, 2010).

A primeira viagem de Simone à Nigéria, pela AMSAC, associação cuja filiação aponta para sua amizade com James Baldwin, foi na companhia do amigo e poeta Langston Hughes. A viagem, que visava promover a cultura africana nos EUA, e com isso encorajar colaborações entre artistas de várias nações, mostra a consciência crítica plena do seu trabalho e do seu discurso bem como aponta para o nível de influência que a amizade dos dois tinha no trabalho de Simone.

Hughes, por ser 30 anos mais velho que Simone, morreu ainda em 1967, data que espaça 36 anos até a morte de Nina. Neste tempo de sua carreira, Simone compartilhou amarga e abertamente o luto do mundo em ter perdido Hughes. Como pode ser verificado em seu mais recente documentário (GARBUS:2015), esta perda, junto de outras como Lorraine Hansberry e Martin Luther King, fizeram crescer em Simone grande pessimismo frente ao movimento pelos Direitos Civis na década de 1970.

Entre os seus colegas estadunidenses, Simone foi a última a falecer. Independente dos sentimentos frente aos lutos que viveu, o que se verifica é que Hansberry, Baldwin e Hughes abriram diversas portas para Simone poder conceber sua arte como o fez. Ao conhecer o poeta, Simone se inseriu em um grupo de artistas que faziam música e pensavam seus estilos de um ponto de vista estético, como crítica de arte, diretamente provindo da Renascença do Harlem (FELDSTEIN:2005). Ao conhecer Hansberry e Baldwin, Simone tomou ação política com seu instrumento de trabalho. Ao conhecer Makeba, Simone denunciou o racismo em nível internacional em uma poderosa mensagem.

---

<sup>56</sup> “She is strange. So are the plays of Brendan Behan, Jean Genet, and Bertolt Brecht. She is far out, and at the same time common. So are raw eggs in Worcestershire and THE CONNECTION. She is different. So was Billie Holiday, St. Francis, and John Donne. So is Mort Sahl, so is Ernie Banks. She is a club member, a colored girl, an Afro-American, a homey from Down Home. She has hit the Big Town, and the big towns, the LP discs and the TV shows—and she is still from down home. She did it mostly all herself. Her name is Nina Simone. [...] “She has flair, but no air. She has class, but does not wear it on her shoulders. She is unique. You either like her or you don’t. If you don’t, you won’t. If you do— wheee- ouueu! You do!” (COHODAS, p. 106, 2010)

Isso é dizer, por fim, que a biografia e a trajetória profissional de Nina Simone foi amplamente impactada pelos seus amigos, e que longe de pensar nessa relação como algo unilateral, foi na influência mútua que estas biografias se definiram.



## CAPÍTULO III: ASPECTOS DO RACISMO NOS EUA PELAS MÚSICAS DE NINA SIMONE

### 3.1 Algumas considerações sobre a Performance de Nina Simone

Se Nina Simone ultrapassa as barreiras da história do jazz e entra na história das canções de protesto mundial, muito disso se deve ao caráter performático de suas canções. As escolhas meticulosas das palavras para um valor fonético mais forte, as vestimentas e caracterizações em palco, a preocupação com a harmonização da banda, a instrumentação diferenciada de outras cantoras, e acurados comentários sociais mesclados à sua música são alguns aspectos que, embora não sejam exclusivos de Nina Simone, ajudam a definir a maneira como buscou atuar enquanto artista.

Muitos estudos foram feitos no âmbito da diáspora dizendo que o corpo negro é o resultado da cultura diaspórica, pela linguagem que cria ao se manifestar contrária à imposição do colonizador. Gaines (2017), neste sentido, aprofunda este argumento para os artistas ao dizer que apenas estes profissionais em palco, como o exemplo de Nina Simone, retomam a centralidade do seu corpo para mobilizar massas com suas mensagens críticas que são passadas pela linguagem corporal de suas apresentações artísticas.

Portanto, é a partir da performance que podemos refletir sobre a forma que Nina Simone mobilizou diversos saberes a serem transmitidos pelo seu corpo e como usou a representação imagética de si, trazendo vários símbolos para a sua performance, para se conectar com a denúncia global do racismo.

Algumas características particulares da performance de Nina Simone a serem trabalhadas nesta parte do texto dizem respeito às suas vestimentas específicas e como vestiu sua banda, como integrou batuques africanos à sua música tão típica de jazz, ou tão clássica (como preferia chamar) e como incorpora elementos externos da música nas suas apresentações, já que pedia para que cantassem com ela, interrompia a si mesma para informar a plateia de algum acontecimento recente, etc.

Na entrevista concedida a Lily Terry<sup>57</sup> em 1968, Nina Simone chega a dizer: “Eu amo roupas [...] ano passado, usei a mesma roupa o ano inteiro. Eu queria que as pessoas lembrassem de mim de um jeito específico. [Referindo-se a um vestido de crochê preto]. Então quando eu ia para o palco, dava a impressão de estar pelada. Sempre impressionou as pessoas a ponto de elas se tornarem minhas imediatamente”. Portanto, para o caso de Nina

---

<sup>57</sup>SIMONE, Nina. Nina Simone on shock: Entrevista para Lily Terry. Blank on Blank. 1968. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=POFhO7\\_7BA4](https://www.youtube.com/watch?v=POFhO7_7BA4). Acesso em 09/06/2021.

Simone, sua performance foi estrategicamente pensada para mobilizar seu público a ouvir sua mensagem que era musical mas também performática.

Nos anos 1960 ser um negro politizado significava aceitar seu corpo e valorizar sua negritude pelos seus próprios padrões, não padrões de uma beleza branca. A centralidade do corpo, portanto, tomava frente às discussões sobre negritude, e isso apareceu de diversas formas no entretenimento negro.

Paralelo a este ponto, há a centralidade ao corpo por outro viés: o terror racial passava pelo corpo. Os linchamentos, que foram a punição ao corpo, mostram a violência como corretiva e coercitiva, como apontou Berg (2011) deixando o corpo linchado na praça como o símbolo de uma específica mensagem a ser passada.

Nina Simone em 1968 canta *Ain't Got no - I Got Life*<sup>58</sup>, lançada no álbum *'Nuff Said*<sup>59</sup>, com enfoque justamente nos aspectos do corpo. Como mostrou sua entrevista para Lily Terry, em muitas apresentações deste período Simone canta o título e usa o vestido de crochet preto porque, sendo uma peça “tomara que caia”, parece nua dependendo do ponto de vista da plateia. Essa sua intenção consciente de despertar a curiosidade do público no seu corpo, está em consonância com a letra sobre o corpo e a discriminação deste a afirma sua pele negra como um elemento visual a ser considerado.

*Ain't got no, I got Life*<sup>60</sup> é uma junção, ou um *medley* em inglês, de duas canções já pré-existentes, presentes no filme *Hair* que não tem o tom racial que Simone traz ao conectar as músicas.

A instrumentação começa baixa, em crescendo, só com piano, bateria marcando o tempo, referenciando o sentimento de melodrama que a trama denuncia: o negro não tem absolutamente nenhum bem material e social. Nina Simone, neste momento da canção, vai listando tudo que não tem e esboça expressões duras: seus olhos são ameaçadores e sua boca sem expressividade mostra sua seriedade e formalidade no palco. A música, de repente, fica animada quando num surto Simone pergunta: o que eu tenho? E quando começa a listar o que tem, a cantora esboça um sorriso faceiro e ginga o corpo para os lados (já que, no palco, está

---

<sup>58</sup> A canção é oficialmente publicada neste álbum, porém meses antes é lançada individualmente como *single*. Simone apresenta o número em diversas oportunidades nas suas turnês da Europa, deixando-a muito famosa com o título.

<sup>59</sup> O álbum é uma gravação ao vivo de sua apresentação no teatro WestBury, na cidade de Nova Iorque. Ele conta com onze faixas em que Simone mistura temas como religião, racismo e a canção *Why? The king of love is dead* evidencia toda a apresentação como uma homenagem à Martin Luther King, que foi assassinado 3 meses antes da apresentação que culmina no álbum. O disco é lançado pela RCA Victor, tem 33 minutos de duração e foi indicado ao prêmio Emmy por ter títulos muito famosos, como esta canção mencionada a ser analisada.

<sup>60</sup> Trata-se das canções originais do filme *Hair*, cujas letras foram escritas por James Rado e Gerome Ragni e musicadas por Galt MacDermot. Simone ao juntar os dois títulos e modificar parcialmente as letras originais, cria a sua própria intenção com a canção.

presa ao piano) com a possível leitura irônica de que esta não seria uma música derrotista. A banda toca com mais vigor como em referência à consciência de sua validade, um chamado para a aceitação.

Nas três primeiras estrofes da canção, Simone diz:

Ain't got no home, ain't got no shoes / Ain't got no money, ain't got no class / Ain't got no skirts, ain't got no sweaters / Ain't got no perfume, ain't got no love / Ain't got no faith / Ain't got no culture / Ain't got no mother, ain't got no father / Ain't got no brother, ain't got no children / Ain't got no aunts, ain't got no uncles / Ain't got no love, ain't got no mind / Ain't got no country, ain't got no schooling / Ain't got no friends, ain't got no nothing / Ain't got no water, ain't got no air / Ain't got no smokes, ain't got no chicken / Ain't got no / Ain't got no water / Ain't got no love / Ain't got no air / Ain't got no God / Ain't got no wine / Ain't got no money / Ain't got no faith / Ain't got no God / Ain't got no love<sup>61</sup>

Algumas primeiras considerações breves sobre a letra apontam para o uso do *Black English*, uma forma de falar inglês marcada, por entre outros exemplos, de duplas negativas “ain’t” e “no”. De um ponto de vista gramatical, a forma é incorreta mas amplamente usada no idioma por expressar toda uma história do desenvolvimento da linguagem negra que desde o processo da escravidão teve de se adaptar a linguagem do “homem branco”.

Outro apontamento é que ao evidenciar que não tem mãe, pai, tios, tias, filhos, Simone mostra um apagamento histórico da ancestralidade dos negros, algo amplamente discutido nos estudos da diáspora.

Na segunda parte da canção, onde Simone expressa tudo que tem, vê-se:

Then what have I got / Why am I alive anyway? / Yeah, hell What have I got / Nobody can take away / I got my hair, got my head / Got my brains, got my ears / Got my eyes, got my nose / Got my mouth / I got my / I got myself / I got my arms, got my hands / Got my fingers, got my legs / Got my feet, got my toes / Got my liver / Got my blood / I've got life / I've got lives / I've got headaches, and toothaches / And bad times too like you / I got my hair, got my head / Got my brains, got my ears / Got my eyes, got my nose / Got my mouth / I got my smile / I got my tongue, got my chin / Got my neck, got my boobs / Got my heart, got my soul / Got my back / I got my sex / I got my arms, got my hands / Got my fingers, got my legs / Got my feet, got my toes / Got my liver / Got my blood / I've got life / I've got my freedom / Oh / I've got life!<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Tradução livre: Não tenho casa, não tenho sapatos, não tenho dinheiro, não tenho classe [social?], não tenho saia, não tenho casacos, não tenho perfume, não tenho um amor, não tenho fé, não tenho cultura, não tenho mãe, não tenho pai, não tenho irmão, não tenho filhos, não tenho tias, não tenho tios, não tenho amor, não tenho pensamento, não tenho país, não tenho educação, não tenho amigos, não tenho nada, não tenho água, não tenho ar, não tenho cigarro, não tenho galinha, não tenho, não tenho água, não tenho amor, não tenho ar, não tenho Deus, não tenho vinho, não tenho dinheiro, não tenho nenhuma fé, não tenho Deus, não tenho amor.

<sup>62</sup> Então o que eu tenho? Porque estou vivo então? Diabos! O que eu tenho ninguém pode tirar de mim. Eu tenho meu cabelo, eu tenho minha cabeça, tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas, tenho meus olhos, tenho meu nariz, tenho minha boca, tenho minha, tenho eu mesma, Eu tenho meus braços, tenho minhas mãos, tenho meus dedos, tenho minhas pernas, tenho meus pés, tenho meus dedos do pé, tenho meu fígado, tenho meu sangue, eu tenho vida, eu tenho vidas, eu tenho dores de cabeça e dores de dente, e momentos ruins também como você. Eu tenho meu cabelo, tenho minha cabeça. Tenho meu cérebro, tenho meus ouvidos. Tenho meus olhos, tenho meu nariz. Tenho minha boca. Eu tenho meu sorriso. Eu tenho minha língua, tenho meu queixo, tenho meu pescoço, tenho meus peitinhos, tenho meu coração, tenho minha alma, tenho minhas costas, tenho meu sexo. Eu tenho

Possivelmente para referenciar que tudo que tem no corpo é uma vitória em detrimento a todos os bens materiais que não tem e que evidenciou nas primeiras estrofes da canção, Simone mostra como os elementos do seu corpo são suficientes para que conquiste sua liberdade.

Ao dizer “Então o que eu tenho? Porque estou vivo então? Diabos, o que eu tenho ninguém me tira” Simone coloca o dilema do negro como um dilema da América, não só da comunidade negra. Afinal em termos de direitos humanos, o negro tem os mesmos elementos no corpo que um cidadão branco.

Além disso, a leitura da frase “eu tenho vida, eu tenho vidas”, pode ser lida de maneira dúbia: como um gato que no dito popular tem sete vidas, “derrubar” um negro é uma tarefa muito difícil mostrando resistência, ou como uma pessoa que entende o seu individual enquanto um empreendimento coletivo das suas comunidades negras.

Quando Simone finaliza a música com “ Eu tenho vida, eu tenho liberdade, eu tenho vida”, pode-se concluir que o corpo é a grande evidência para a sua constatação, e por repetir “eu tenho vida”, entende-se que isto deve ser não só historicizado mas também celebrado.

Esta canção é um exemplo de como a mera análise musical ou lírica das canções de Nina Simone perdem em valor analítico quando descontextualizadas de sua performance. Analisar esta canção com temática do corpo cotejando com o fato de que em muitas apresentações Simone usava propositalmente um vestido que a fazia parecer nua sob certos ângulos traz mais força para a argumentação de que em muitos casos é necessário adicionar outras dimensões à análise musical.

Especificamente em relação à temática do corpo e como Simone projeta o seu próprio no palco, fica evidente que Simone o entende como um instrumento que vai oferecer suporte a mensagem que quer passar.

Quando estudou performances negras, Gaines (2017) disse que elas revelam pontos interessantes das identidades dos artistas, que comumente não estão restritas a nacionalismos, e sim interconectadas em várias dimensões (porque buscam posição contrária ao apagamento do negro diaspórico na construção da modernidade) e categorias (porque pensa nos modos em que raça, gênero, classe estão conectados). O autor pontua, então, que com estas performances, os artistas têm a oportunidade de desafiar o público ao confrontar

---

meus braços, tenho minhas mãos, tenho meus dedos, tenho minhas pernas, tenho meus pés, tenho meus dedos do pé, tenho meu fígado, tenho meu sangue, eu tenho vida, eu tenho minha liberdade, oh, eu tenho vida!

suas interpretações sociais a partir de diversas formas de apresentações em uma miscelânea entre linguagem ouvida e vista para o público.

Com o exposto geral do trabalho de Gaines, fica evidente como a performance é também linguagem, e por isso é um discurso político que carrega interpretações sociais e culturais sobre o que se passa no seu tempo e no que se tem no histórico do artista para acessar aqueles veículos de disseminação da mensagem performática.

Ao estudar especificamente a performance de Simone, Gaines identifica alguns elementos interessantes. Primeiro, o caráter intertextual de sua performance, porque misturou seu treinamento em piano clássico, com seu tom *folk* pautado na tradição gospel de sua família. Segundo, seu apreço por baladas populares como fortalecedores de uma mensagem atual a ser passada. Todos esses elementos conferem para o trabalho de Nina Simone a possibilidade de vê-la com a sua origem negra mas descentralizada desta categoria, projetando-a como uma artista eclética, transnacional e crítica sem se prender na essencialização que busca rotular seu trabalho.

Gaines também analisa o show de Simone na Morehouse College (Atlanta, Georgia) em 1969 e diz que era comum das apresentações de Nina interrupções no curso da canção, onde parava de cantar e fazia algum comentário social sobre um acontecimento recente. Essas interrupções, que são um marco na análise da performance de Simone mas não são traços exclusivos da cantora, podem mostrar como ao reinterpretar passagens da letra de suas canções, ela confere novos sentidos a eventos mais recentes à ocasião que a fez escrever a letra, e isso evidencia também a dimensão política que tinha do seu discurso. Mesmo quando se auto-interrompeu para falar dos seus sentimentos, Simone os historiciza como próprios do seu contexto de violência racial e pessimismo à causa negra, por exemplo.

Quando Nina Simone cita colegas mortos com tristeza, como Billie Holiday, Langston Hughes, Lorraine Hansberry, Gaines diz que Simone se insere na linha destes artistas como um chamamento para que seu trabalho tenha o mesmo tom crítico deles, e que sua mensagem sirva de honra para estes que já se foram, além de mostrar esperança na empreitada de denunciar a partir da canção, ou da arte, que continua para além da morte do artista. Também por isso Simone teve particular atenção com a juventude, porque buscou conectar mensagem crítica para além do indivíduo.

Um exemplo emblemático é o próprio show que fez na Morehouse College em Atlanta em 1969. A banda usava dashikis, bata colorida usada por homens e mulheres na África Ocidental. Simone estava vestida de preto, com o cabelo *black power*, maquiagem de Cleópatra, e usava um corsage que fez questão de dizer que preservou o presente dado um dia

antes pelo Conselho dos Estudos Negros em Nova Jersey, para mostrar para o novo público. O símbolo da preservação da flor na montagem do seu visual pode conferir grande inteligência ao entorno da canção de Simone e evidenciar como a cantora tinha particular atenção a juventude e como queria formar unidade no orgulho negro.

A performance de Nina Simone evidencia seu interesse pela juventude negra não só porque eles formavam as multidões dos movimentos, mas também porque era ali que estava a esperança das melhorias sociais, a semente plantada para as futuras gerações. Este direcionamento à juventude visto em Simone pode significar que Simone sabia que os ganhos das suas lutas políticas viriam com tempo, mas também que é particular da causa negra a atenção para com a juventude porque este é o organismo vivo, o elemento social fundamental que conecta o passado e projeta o futuro.

A performance de Nina Simone é entendida em um cenário em que era pouco comum para artistas negras de jazz usarem outros elementos além da voz. Nesse sentido, sua formação em piano clássico fez com que sempre preferisse se apresentar ao piano, sendo apenas alguns números em que levantava para cantar e dançar, ou simplesmente cantar em pé com seu público.

Na grande maioria das vezes Simone estava sentada ao piano, improvisando acordes com mais ou menos força e usando a sua voz ao mesmo tempo. “Sua voz e instrumento, que se movem com fluidez através de signos raciais e de gênero e indicam um conjunto transnacional de fontes, bem como uma localização diaspórica, e seu uso transgressivo de linguagem politizada, podem ser descritos como transvocais<sup>63</sup>” (GAINES, p.87, 2017).

Contudo, um argumento a ser feito sobre o piano e a performance de Nina Simone é que o instrumento, ao prender o artista em um lugar fixo e parcialmente escondido, fortalece o espanto da plateia e causa muito mais impacto na mensagem por causa da imprevisibilidade.

Outra questão que diferencia o seu canto das outras artistas de jazz é como Simone parece estar despreocupada com a linearidade das melodias ou a harmonização de certos tons. Por vezes tomada pelo calor do momento, cantava de maneira acelerada e alta, o que a fazia perder o fôlego. Seu rosto avermelhado e os olhos alertas denunciavam que Simone precisava de ar, o que buscava no meio do andamento da canção. Isto, que se um lado pode mostrar pobreza técnica em utilizar o instrumento vocal, também pode mostrar grande inventividade

---

<sup>63</sup> Tradução livre do original: “her voice and playing, which move fluidly across gendered and racial signs and indicate a transnational set of sources as well as a diasporic location, and her transgressive use of politicized language, can be described as transvocal”.

de estar completamente entregue ao palco, afinal, sua vocalização e improvisação podem parecer estranhas mas tem o respaldo da longa tradição da memória da música negra (GAINES, 2017). Estes elementos de Nina Simone confirma que o Jazz é um espaço de insurgência.

Portanto, a peça fundamental que evidencia a singularidade do trabalho de Simone parece ser a sua performance. Principalmente quando se reflete sobre o que era aceitável, mesmo que comum, ou o que era inovação, mesmo dentro de certos limites estéticos.

Daphne Brooks (2021), por exemplo, diz que o estudo da sua performance pode contribuir para a reflexão de que ao moldar suas intenções artísticas e políticas em apresentações, Simone impõe o desafio de não conseguir ser categorizada ao papel que era guardado para a mulher negra artista (previsível, aparentemente inofensiva).

Ao dramatizar sua postura pública e articular sua música em termos artísticos a suas intenções em termos políticos, Simone extrapola definições de onde estão localizadas suas músicas em termos de gênero musical e principalmente, quebra estereótipos do que se faz no palco.

O trabalho de Brooks é importante aqui porque é ela quem diz que, ao demonstrar como a performance particular de Simone redefiniu a maneira como esperavam que seu trabalho fosse (já que aparentemente era uma cantora, negra, de jazz), Simone não pode ser categorizada nem somente como “artística” nem como “política”. “Simone manipula o excesso e a dissonância - genérica, vocal, musical - como armas estéticas intervencionistas na música que reescreve a categoria de "música de protesto" dos anos 1960” (BROOKS, p.179, 2011).

Portanto, fica clara a autenticidade de sua performance, porque quando se valeu de diversas categorias musicais para compor o seu próprio corpo de trabalho, andou na contramão do que era esperado de cantoras negras de jazz.

Ainda, vale destacar que somente este elemento não confere pioneirismo para Simone, porque outras cantoras também se engajaram nesta questão. Contudo, quando esta miscelânea musical se une às formas com que Simone explorou a apresentação de si, comentários sociais em palco, pode-se constatar que Simone trabalhou de maneira tão libertadora dos signos sociais que a prendiam, que também não pôde ser definida somente como uma cantora “de protesto”.

O show *Nina Simone In Concert* (1963), é um exemplo. Ao apresentar a canção *Pirate Jenny*, original da "Ópera dos três vinténs" do produtor alemão Bertold Brecht<sup>64</sup>, Simone diz: "vamos transportar Jenny de Londres para a Carolina do Sul". No palco, Simone está séria, vestida com um avental como em alusão à uma empregada doméstica e, com tanta complexidade, apresenta o título. No mesmo show, por outro lado, a cantora apresenta, com romantismo, o título que a consagrou uma cantora de jazz propriamente - *I Loves You Porgy*, e outros como *Don't Smoke in Bed*. Assim, pode-se afirmar que, com frequência nas suas apresentações, o popular e o erudito desafiam a definição da sua arte, da mesma forma que o artístico, na falta de um termo melhor, e o político.

A performance de Nina Simone apontou para um forte engajamento com o protesto negro. Este engajamento foi tamanho, que como aponta Feldstein (2005) ofereceu um visão do ativismo negro visto de dentro e de fora dos EUA muito antes da ascendência do movimento *Black Power* e da segunda onda feminista no Ocidente, já que tais eventos marcam o final dos anos 1960 e a carreira política de Nina Simone começa antes.

Outro ponto interessante de seu trabalho é que esses eventos e fenômenos sociais que podem ser estudados de maneiras separadas, lê-se desconectados, aparecem a partir do trabalho de Simone como interconectados e responsáveis pelo desenvolvimento do próprio nacionalismo negro cultural já que aqui a própria artista é uma das articuladoras (Feldstein 2005).

A forte crítica social que compõe algumas canções de Simone, foi o motivo que Kernodle (2008) apontou como justamente o que colocava Simone fora do alcance popular. Outros artistas negros entregaram mensagens políticas em formas de canções, essas mais brandas, e tiveram maior alcance popular nos EUA, como é caso de Aretha Franklin. Isso fez com que o trabalho de Nina Simone, mesmo levando em consideração certa popularidade, circulasse mais fortemente dentro dos meios políticos do que populares em geral.

Dentro do "guarda-chuva" da criticidade, havia vários níveis entre o que seria considerado como um fator impactante na popularidade dos artistas, e com isso as vendas dos seus discos. Ao exigir *Respect* na canção de 1967, Aretha Franklin, também por ser grande apoiadora de Marthin Luther King, conseguiu o vínculo de "cantora ativista" sem que isso impactasse sua imagem negativamente porque sua crítica estava generalizada.

---

<sup>64</sup> Brecht foi um dramaturgo alemão marxista que viveu de 1898 a 1956. Seu trabalho teve grande influência no teatro contemporâneo e, de maneira geral, se concentra na temática das relações humanas dentro do sistema capitalista. A "Ópera dos três Vinténs", de 1928 é uma adaptação de Brecht da "Ópera dos Mendigos" (1728), de John Gay. No texto de Gay há críticas sobre a aristocracia inglesa do seu período, enquanto que no caso de Brecht a crítica se concentra no pensamento burguês de sua época e sua relação com outros aspectos sociais.



Em comparação com Aretha Franklin, Nina Simone endereçou estados do Sul na sua canção, se refere a casos pontuais de violência racial onde responsabiliza o governo, em palco disse frases como: “negros, vocês estão prontos para matar, se necessário? para estragar coisas brancas? tacar fogo nos prédios?”, e esses fatores ajudaram a fomentar uma imagem da cantora como radical<sup>65</sup>.

Com essas considerações, vale dizer que mesmo reconhecendo a originalidade da performance de Nina Simone, não necessariamente esse elemento da originalidade pelos motivos mencionados acima conferiu à artista uma mobilização de massas tremenda. Nina Simone conseguiu se desprender de amarras sociais que dificultavam o entendimento da sua performance, mas em termos de público, quando entregava a sua mensagem, esteve sob o signo do protesto, e portanto no que toca o público que a ouviu, eram as pessoas interessadas em causas sociais e raciais.

Kernodle (2008) aponta que uma das motivações que fez Simone buscar outras articulações intelectuais e artísticas, e aqui suas sociabilidades já foram elucidadas, se deram com seu crescente desconforto em estar na mídia nacional como uma cantora folclórica, quando na verdade, mesmo que o cunho político de sua arte não estivesse ainda evidente, a cantora aos poucos se inseria num contexto de efervescência cultural e política.

Percebe-se, portanto, que a carreira de Nina Simone, que começa a partir da boa recepção de *I love you Porgy* em 1959, teve um tom particular como apontou a historiadora Ruth Feldstein (2013): “era relativamente raro para musicistas afro-americanas, muitas das quais eram cantoras, de fazerem parte do discurso crítico do jazz como arte” (2005, p.1356), e isso aconteceu pelas suas relações interpessoais.

Sobre o trabalho de Nina Simone, Feldstein comenta o caráter dúbio da sua arte, porque Simone teve sua imagem associada tanto a uma pessoa cosmopolita e internacional quanto como uma pessoa nacional e específica do seu país, já que trazia a questão racial vinda especificamente de lá e elementos próprios da comunidade negra dos EUA, como a religiosidade.

Essas frequentes polarizações, cosmopolita ou interiorana, popular ou erudita, folclórica ou *mainstream*, além de sabidamente desmotivarem Simone, são pouco frutíferas para analisar os aspectos de sua música porque é na interação dos seus polos que

---

<sup>65</sup>Em *Are you ready black people?* Nina Simone utiliza dessa frase e de outra para instalar o humor da revolução. As maneiras que utilizou para tal são ainda hoje contraditórias. Fala presente no show de Simone ao *Harlem Cultural Festival*, em 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eu4Ewp84O4w> Acesso em 08/09/2021. A apresentação é mencionada no documentário *Summer of Soul: Quando a revolução não pode ser televisionada* (2021), dirigido por Ahmir Thompson. O título é sugestivo.

caracterizamos um artista. Feldstein (2013), neste sentido, destaca como a carreira de Simone, mesmo referenciando Bach propriamente, ou gravando canções populares, transitava entre o popular e o erudito<sup>66</sup>, já que ela tinha formação de piano clássico (termo que vem a oferecer contraponto à categoria “popular”) e moldava seu jazz a partir daí. Essa dubiedade de culturas hierárquicas “popular e erudito” de Nina potencializou sua posição contraditória de ser nacional (já que seu lugar de fala era sua experiência nos EUA) e internacional (já que conscientemente buscou ser ouvida em outros países), e que com seu trabalho ela inevitavelmente se inseriu dentro de um grupo de outras mulheres também internacionais que buscaram várias articulações (artísticas e políticas) para seus trabalhos. Essa união de mulheres negras, que tinham muitas conexões entre si, consolidaram sua arte a partir da afirmação de si e de todas como um grupo e, talvez mais importante que isso, foram o centro do ativismo negro com projeção internacional.

A turnê *Three Women for Freedom* é um perfeito exemplo disso. Em setembro de 1990, Nina Simone parte para a Itália junto de Miriam Makeba e Odetta, amigas pessoais, para fazer três shows em cidades diferentes.

Guardadas as devidas proporções do que era a carreira de Simone nos anos 1960 e como se desenrolou até os anos 1990, fica a menção da grande tradição da artista em buscar refletir seu tempo a partir de articulações com outras mulheres negras. Os jornais italianos da época tentaram mostrar como o sentido de liberdade não era aquele carregado de racialização (*freedom*) mas sim da liberdade que vem com a idade avançada. Acredita-se que o título da turnê seja sugestivo demais, considerando o histórico da atuação das três cantoras nos direitos civis nos EUA, para que o tema da liberdade não seja, pelo menos, ambíguo. De qualquer forma, não há nenhuma menção às canções que foram interpretadas, e todas as fotos acompanhadas da notícia corroboram com um certo sentido de liberdade física<sup>67</sup>.

Algo que define o tipo de performance que Nina Simone apresenta por toda sua carreira é a junção de criatividade musical com conduta profissional, sendo a primeira todos os elementos relacionados ao conteúdo das suas letras, ritmos e estética, e a segunda, as estratégias que utilizou para vincular música e política de maneira a constantemente refletir seu tempo e suas opiniões.

---

<sup>66</sup> A discussão por trás da relação entre popular e erudito é grande dentro da historiografia. Vale ressaltar que para o presente trabalho não se mostra frutífero entender essa distinção como campos separados. Aqui são utilizados para destacar a falsa hierarquia que existia no momento de produção de Nina Simone, porque ela se valeu dos dois.

<sup>67</sup> Ver: <https://www.facebook.com/nina.simone/posts/417439903084441>. Acesso em 08/09/2021.

A junção do seu ativismo social com sua apresentação artística, desprendida de determinados gêneros musicais ou temáticas “próprias de Simone” podem ser averiguados no show de Montreux em 1976. Ao misturar suas músicas de amor e angústia (*Little Girl Blue* e *Be My Husband*), com outras canções dos direitos civis (*I wish I knew How* e *Backlash Blues*) e ainda, canções que não são suas mas que são populares no ano do show (*Stars* de Janis Ian, e *Feelings*, de Morris Albert) Simone passeia com complexidade por um vasto repertório de estilos que expressam questões próprias do seu momento pessoal, mas que de maneira contextualizada ao seu meio social, evidencia como fazia bem feito a união de militância com estética.

Este show também é elucidativo sobre a performance de Simone porque a forma como apresenta suas canções e interage com a plateia mostra como a *gênesis* da sua performance está pautada, sobretudo, na socialização do seu humor no momento com a platéia. Entender isso é dizer que o conteúdo da letra, comumente entendido como cristalizado, ganha novas formas de expressão pela sua performance, porque Simone o interpreta de variadas formas ao longo de sua vida.

No show, que tem duração de uma hora, e três tentativas mal sucedidas de encerramento, Simone entra em palco em uma longa pausa e faz uma reverência ao público. Calada, com a cara fechada, tem um olhar perdido buscando algo no ar. O silêncio que depois do primeiro minuto se torna desconfortante, é cortado por algumas risadas do público. Simone então senta-se ao piano e começa a conversar: “Vejam, eu fui para casa [para a Libéria], e todas aquelas canções que vocês ouviram todos estes anos, eu quis dizer aquilo do fundo do meu coração. Fui para a Libéria e morei lá por dois anos. Estou com vocês há cinco dias. [Na Libéria] Eu fiquei mais solta. Eu juro, fui para casa e descobri todas as coisas que estavam me incomodando. Confirmei muitas coisas, descobri outras, e não vou lhes contar nenhuma delas.”

Simone apresenta algumas canções e volta a conversar com o público: “Vocês viram meu colar? Claude<sup>68</sup> deu para mim. É grego, é antigo, tem duzentos anos e é para uma rainha, e eu sou uma rainha”. Simone então levanta-se buscando aplausos. Depois começa a rir sarcasticamente e diz “eu sei que vocês estão surpresos porque de repente ocorreu em vocês que [o fato de eu ser uma rainha] pode ser mesmo verdade”. Simone então começa a canção *Stars*.

---

<sup>68</sup> Simone não menciona o nome completo do amigo que lhe deu o presente, mas pode-se supor que é o organizador do festival de jazz de Montreux, Claude Nobs.

Nas primeiras linhas do piano, incomodada, interrompe a canção por avistar alguém em pé na plateia: “*Hey girl, sit down*”. Quando se recusa a continuar até que a garota na plateia que estava em pé se sentasse, Simone exige, na mesma proporção que tem consigo mesma, o respeito da platéia. Simone prossegue a canção depois do ocorrido.

Na apresentação da última faixa do show, Simone anuncia que irá apresentar uma dança africana que aprendeu na Libéria. “Cadê meu cara do Senegal? Falei pra estares pronto se chegasse a hora. Tudo que eu queria era compartilhar com vocês, se eu puder, um sentimento, se eu não puder, nos perdoem. Minha mão esquerda já passou do ponto da resistência. E eu sou uma pianista. Não sou cantora. Nunca fui. Isso foi um acidente. E eu amo vocês por esse acidente, mas fui treinada para ser pianista”. O percussionista interrompe brevemente Simone, se instala no palco e Simone continua: “Querida me soltar um pouco com vocês, se a polícia não me prender”.

Simone continua falando pensamentos soltos sobre o *show business* até que abruptamente senta-se ao piano, e fervorosamente toca os primeiros acordes de uma canção que pode ser *Sinnerman* ou *Parisian Thoroughfare*. Então grita para o baterista que o siga, toca mais alguns acordes, até que o percussionista entra junto na música e Simone sai do piano para ir dançar ao som do tambor do senegalês.

A cantora, na tentativa de expressar uma dança africana, com longos rebolados, movimento de cabeça e pescoço, braços abertos, volta para o piano depois de vários minutos dançando, rindo e gritando. Simone finaliza o show dizendo em francês: *À tout à l'heure*.

O exemplo deste show mostra como os sentimentos que não podem ser esquecidos, reprimidos, por isso, devem ser não somente apresentados, mas historicizados, e a performance é seu meio para fazê-lo. Além disso, atesta a caracterização de sua performance em que buscou expressar com profunda autenticidade musical como entendia a diáspora africana como formadora de si.

Conclui-se, portanto, que as particularidades da performance de Simone apontam para os meios em que pôde canalizar a diáspora e disseminá-la através do seu corpo (como mostrou Gaines:2017), e como o entendimento de toda a mistura que era sua composição musical e performática quebraram as barreiras do que era esperado dela enquanto cantora de jazz (como mostrou Brooks:2006).

Por fim, vale dizer que olhar o trabalho (canção e performance) de Simone contextualizando-a cultural, social e politicamente nos anos 1960 e 1970, oferece a clareza dos caminhos que sua canção tomou. Esse caminho ofereceu visões de dentro e de fora do

nacionalismo negro cultural e projetou seu trabalho a nível global conectando com outras cantoras globais, como mostrou Feldstein.

Além disso, o tom crítico que a deixou fora do alcance popular foi o que firmou a pauta da mulher negra global, porque como aponta Kernodle (2006), sua música assinalou as relações raciais nos EUA, mas por escolher fazê-lo da forma que fez (com suas apresentações), denunciou o racismo em nível global.

### 3.2 Os movimentos pelos Direitos Civis

O Movimento pelos Direitos Civis dos negros nos EUA foi um movimento, cristalizado nos anos 1960, que reuniu diversas manifestações através dos anos prévios à década e durante ela, a favor do pleno exercício da cidadania por parte dos negros.

A população afroamericana nos EUA inicia o século XX em um regime racial segregacionista, logo depois do fim da escravidão e das estratégias que continuaram a escravizar os negros mesmo com a escravidão oficialmente derrubada.

Historicamente, o movimento começa na década de 1950, especificamente com o caso de Rosa Parks<sup>69</sup> em 1955, com manifestações isoladas que crescem e ganham força nacional. Um ano antes, em 1954, o caso *Brown vs Board of Education* mostra que as manifestações e alguns dos ganhos foram anteriores à década de 1960, tendo sido o caso da Suprema Corte responsável por oficialmente desegregar as escolas do sul do país, embora tenha havido resistência para se fazer valer a Lei<sup>70</sup>.

No início dos anos 1960, as manifestações, lideradas por vários personagens históricos, tinham um cunho pacífico, conhecido como manifestações “não-violentas” e ficaram vinculadas sobretudo à imagem do pastor Marthin Luther King.

Com o tamanho que o movimento tomou através da década, e portanto sua efetividade frente às demandas que requeriam, a hostilidade branca com os manifestantes também cresceu, em um cenário em que a violência branca por parte dos negros já era uma constante.

Em 1966, Stokely Carmichael liderou um movimento chamado de *Black Power* que visava um contra-ataque igualmente violento às investidas da Ku Klux Klan, movimento supremacista branco que aterrorizava negros no período.

---

<sup>69</sup> Rosa Parks foi uma costureira natural do Alabama que se recusou a conceder seu assento a um homem branco no ônibus. Parks foi presa, depois solta, e se tornou uma líder e símbolo do movimento.

<sup>70</sup> Muitos políticos e juízes do Sul, entendendo que a decisão era federal mas não definitiva, continuaram a operar de maneira segregacionista. Foi necessário o *Brown II* para ordenar a o fim da segregação em locais públicos e garantir que os chefes cumprissem a Lei ao invés de achar manobras para evitá-la.

Na verdade, como destacou Alves (2011), o movimento *Black Power* ganhou força quando deixou “de ser uma simples retórica e passava a ser, para muitos, a saída do movimento negro”. (*apud* COELHO, p. 64, 2011).

Esse momento histórico em que várias ideologias estavam postas em experimentação social e se cruzaram entre si levou à formação do partido político dos Panteras Negras, que buscava a igualdade racial e política por “quaisquer meios necessários”. Um dos grandes líderes deste período foi o nacionalista negro Malcom X.

Os principais ganhos do "movimento" pelos Direitos Civis foram o direito ao voto em 1965 e o fim da segregação oficial em 1964, garantida previamente pelas leis do Regime Jim Crow. Como vão apontar muitos acadêmicos<sup>71</sup> usados aqui, esses dois ganhos, embora hoje sejam visto como “poucos” (porque não vieram a mudar estruturalmente a maneira como a sociedade estadunidense está montada *para* o racismo), reduziram fortemente o terrorismo racial do Sul do país<sup>72</sup>.

Portanto, é importante entender o movimento pelos direitos civis no plural. Foram diversos os líderes que encabeçaram as manifestações da mesma forma que foram variadas as organizações que se propuseram a tomar ação. Os contextos de segregação e violência contra os negros no país eram muitos e cada um trazia uma particularidade.

Igualmente, foram diversas as respostas frente a essas situações, embora duas grandes questões constantemente se destaquem na historiografia dos anos 1960: o discurso de não violência de King e o armamento negro de Malcom X.

Nina Simone, o centro deste trabalho, não esteve alheia à sua situação social. Em diversas entrevistas, inclusive, a cantora destaca que a obrigação de um artista era de “refletir seus tempos”.

Simone, além de refletir os seus tempos, foi capaz de criticá-los e denunciá-los através do seu ativismo político que se deu através da sua condição de cidadã (participou de marchas, protestos, boicotes) e de cantora (compôs canções-protesto, gravou títulos de empoderamentos, estabeleceu parcerias, etc).

Duas canções da artista vêm à luz como evidência da situação social do negro que começa a transformar nos anos 1960: *Backlash Blues* e *Pirate Jenny*, cujas narrativas dizem respeito não somente ao seu contexto de opressão, como criticam outras ações dos EUA de maneira geral.

---

<sup>71</sup> Richard Cloward, Frances Fox Piven, Asad Haider, August Nimtz, Michele Alexander são destaques.

<sup>72</sup> “No sul, o significado mais profundo dos ganhos dos direitos políticos democráticos foi que a primazia histórica do terror como meio de controle social esteve substancialmente reduzida” (CLOWARD, PIVEN, p. 182, 1978)

*Backlash Blues* é uma canção identificada no gênero *blues* por conter a estética musical que o define: uma estrutura de 12 compassos, com três acordes em sétima. Nina Simone musicou a canção escrita em forma de poema por um de seus amigos mais íntimos, o líder da renascença do Harlem Langston Hughes.

A canção encontra-se no álbum *Nina Simone sings de Blues*, de 1967 e marca a transição de Nina Simone da produtora Philips para a RCA Victor. Trata-se de um dos hinos que consagrou Simone como uma das vozes dos Direitos Civis.

O fato de Nina Simone gravar um álbum em 1967 com faixas somente de *blues* evidencia uma questão prévia à análise da música: o blues é um gênero musical próprio das comunidades negras que tem referência a um sentimento de tristeza e insatisfação.

Ou seja, ao mesmo tempo que Simone parece querer apreciar um aspecto da cultura negra, o blues, ela mostra que está “*blue*” (infeliz) com o seu contexto.

Nas três primeiras estrofes da canção, lê-se:

So, Mr. Backlash, Backlash / Who do you think I am? / You raise my taxes, freeze my wages / Send my son to Vietnam / You give me second class houses / And second class schools / Do you think that all colored people / Are just second class fools? / Mr. Backlash / I'm gon' leave you with the blues, yes I am<sup>73</sup>

Nina Simone, com estes primeiros versos, acompanhados de um piano carregado de acordes em sétima para intensificar o humor do ambiente aponta para umas das contrariedades da vida do negro no período que levou ao movimento pelos direitos civis: seus deveres eram iguais aos dos cidadãos branco (de primeira classe), porém os direitos não eram os mesmos.

Logo no início da canção há destaque, com repetições, para a frase “segunda classe”. Simone está não somente indignada, como incita seu público a pensar. Inclusive, quando diz que pretende deixar o “Seu Backlash” com o blues, estabelece-se um clima de ameaça.

É possível perceber pela letra a denúncia de que o cidadão afro-americano tinha o status de cidadão de segunda-classe por não gozar dos plenos direitos de sua cidadania. Na canção isso é presente quando Simone fala de “casas e escolas de segunda classe” onde pode-se supor que se refere a ambientes socialmente segregados.

Diferentemente do Sul, onde havia leis que separavam pessoas negras e brancas, no Norte o racismo se dava por práticas econômicas, sociais, políticas, e uma das mais destacadas era a discriminação espacial por meios de práticas informais.

---

<sup>73</sup> Tradução livre: Então, Seu Backlash, quem você acha que eu sou? Você aumenta meus impostos, congela meus salários, envia meus filhos ao Vietnam, me dá casas de segunda classe, e escolas de segunda classe. Você acha que todas as pessoas de cor são tolas de segunda classe? Seu Backlash, eu é que vou te deixar com o blues, vou sim.

Mesmo com poder monetário suficiente, muitos negros não dispunham de ofertas para comprar casas em bairros brancos, e quando havia casos isolados que obtinham sucesso na empreitada, eram fortemente reprimidos.

Pelo fato de as escolas estarem relacionadas aos distritos onde reside o cidadão, bairros brancos continuaram tendo pessoas majoritariamente brancas nas escolas e no caso de bairros em que a população era majoritariamente negra, contavam com a grande parte da população escolar sendo negra.

O professor Marcos Sorrilha aponta a obra de Richard Rothstein em “**The color of Law**” para mostrar como o estudo do autor foi certeiro em argumentar que a participação do Estado em relação à segregação não se deu somente pela instituição das Leis Jim Crow no Sul dos EUA. As políticas habitacionais que priorizavam os brancos e que aconteciam por todo o país, não somente no Sul ,faziam com que, na prática, o racismo segregasse o país inteiro<sup>74</sup>.

A canção continua:

When I try to find a job / To earn a little cash / All you got to offer / Is your mean, old white backlash / But the world is big / Big and bright and round / And it's full of other folks like me / Who are black, yellow, beige and brown / Mr. Backlash / I'm gon' leave you with the blues, yes I am<sup>75</sup>.

Entendendo que nas primeiras estrofes se estabelece o clima da contrariedade da vida do negro, Simone avança para outra crítica que evidencia outros aspectos desta experiência social: não há empregos.

A abordagem de pensar na vulnerabilidade social do negro pelo viés da sua situação econômica não é, todavia, particular a Nina Simone ou Langston Hughes, poeta compositor da letra.

A Marcha sobre Washington, em que o Dr. King enuncia seu famoso discurso “I have a dream” tinha a máxima: “marcha por trabalho e liberdade”. O evento, datado de 1963, aconteceu quatro anos antes de Simone lançar a canção no seu álbum de 1967. Por se tratar de uma canção escrita por outra pessoa, há a chance de que o poema tenha nascido antes de 1967, porém não há evidências que precisam quando Hughes compôs a letra.

---

<sup>74</sup> O pesquisador Sean Purdy aponta que a nova historiografia sobre os direitos civis vem destacando cada vez mais a temática da segregação habitacional no Norte dos EUA. Essa temática se mostra especialmente interessante porque dá nuance a ideia de que somente o Sul era segregado e o norte era progressista. Se mostra relevante também porque ajuda a entender em totalidade, a amplitude dos diversos cenários de discriminação racial que não estavam apenas restritos ao Sul rural dos EUA.

<sup>75</sup> Tradução livre: Quando eu tento procurar emprego, para ganhar um dinheiro, tudo que tens para me oferecer é o teu backlash branco e maldoso. Mas o mundo é grande, grande, iluminado e redondo, e é cheio de gente como eu: preto, amarelo, bege e pardo. Seu Backlash, eu vou te deixar com o Blues, vou sim.



De qualquer maneira, Simone avança na sua crítica: empregos estão indisponíveis pela estrutura social que priorizou brancos mas o mundo redondo (ele dá voltas) e é cheio de pessoas marginalizadas (que conscientizadas da sua maioria, busariam por transformações e as conseguiriam).

Tendo sido lançado em março de 1967, o álbum, onde está a gravação original da canção, não conta com o improviso que Simone adiciona à letra em todas as apresentações, frente a morte do compositor Langston Hughes que vem a falecer em maio do mesmo ano.

Na metade da canção, onde esteticamente o blues encontra seu "clímax", Simone baixa a intensidade das notas e com acompanhamento musical mais discreto diz: “Quando Langston Hughes morreu, me disse muitos meses antes: ‘Nina, continue trabalhando, até eles abrirem a porta, um dia desses quando você tiver feito isso, e as portas estiverem abertas, certifique-se de dizer a eles exatamente onde está, então, eles não terão lugar para se esconder’”.

Pode-se supor que a intenção de Simone de evidenciar ao público essa conversa entre os artistas se dá por dois motivos. Primeiramente, Simone parece querer reconhecer o trabalho do seu colega enquanto válido na causa dos Direitos Civis e com isso se inserir nesta linha de intelectuais/artistas negras que denunciavam o racismo nos EUA.

Em segundo lugar, Simone, ao gravar um álbum onde só canta Blues para mostrar como está insatisfeita e como aprecia a negritude, tendo sido este álbum seguido por outro, no ano seguinte, chamado “Basta<sup>76</sup>”, parece querer colocar o assunto da conversa em evidência na canção<sup>77</sup>.

É preciso continuar trabalhando, porque não há abundância de trabalho, mesmo em um cenário social desfavorável e desmotivante para que se conquiste suas questões e para fazer valer o esforço feito até então.

A mensagem se confirma e se intensifica quando, depois desta improvisação, a canção finaliza em breves minutos onde Simone diz: “So Mr. Backlash, Mr. Backlash, Hear me now, I'm warning you, yeah, somehow, someway, yeah, I'm gonna leave you, with the blues”<sup>78</sup>.

As apresentações ao vivo que Nina Simone faz deste título evidenciam também questões relacionadas à particularidade da sua performance. Por ser uma canção em que

<sup>76</sup>Trata-se do álbum já mencionado, "Nuff Said", de 1968, lançado no mesmo ano da morte de Martin Luther King.

<sup>77</sup> Embora o *Blues* seja um gênero onde cabe muito bem as músicas de lamento, ele não está só restrito à isso no sentido de protesto ao racismo. Temáticas envolvendo amor, sexo, saudade e diabo também são explorados. O que todos estes temas têm em comum é a exploração de temáticas típicas das comunidades afrodescendentes nos EUA, e que, portanto, deixa clara a referência de Simone ao escolher o gênero.

<sup>78</sup> Tradução livre: Então, Seu backlash, então Seu Backlash, me escuta agora, estou te avisando, de alguma forma, de algum jeito, sim, vou te deixar com o blues.

Simone quer evidenciar suas conversas com Hughes, a cantora pouco se preocupa com a enunciação das palavras de um ponto de vista musical. Nina Simone fala as palavras ao mesmo tempo que as canta, como em tom de conversa. Ela está tendo um diálogo com seu público. Nesse sentido, pode-se constatar que Simone inverte os papéis: sua voz não pode ser limitada pela melodia, é a melodia que se submete às idiossincrasias de Nina Simone.

De maneira geral a música traz duas grandes questões: a contrariedade dos direitos e deveres dos negros nos EUA, que por si só mostra todo o contexto de emergência da luta pelos direitos civis dos negros, e o chamamento positivo para que essa minoria (maioria) tome ação, já que o “mundo está cheio de gente de cor como eu”.

O movimento pelos direitos civis, enquanto resposta à opressão racial, estava também vinculado à opressão de classe, econômica e política.

Haider (2018) mostra por exemplo, como os principais ganhos dos direitos civis, já mencionados aqui, significaram uma vitória substancial para os negros mas que não mudaram as estruturas fundamentais de funcionamento de um país capitalista, que opera através do racismo. Por isso ainda existem pesquisas, como a de Alexander (2011) que mostram a triste realidade dos negros no tempo presente.

Além disso, o autor diz: “a luta pela liberdade dos negros foi a que mais se aproximou de um movimento socialista nos Estados Unidos” (HAIDER, p. 39, 2018).

É possível perceber então que, quando Simone vincula a situação de segunda classe dos negros com a falta de empregos, entende que situação econômica e social estão vinculadas, e que um movimento que assegure direitos civis para cidadãos negros também deve passar por uma reforma econômica que coloque na sua pauta a urgência de reparar e fornecer melhorias econômicas para esse povo historicamente marginalizado.

Martin Luther King tinha consciência disso, e era conhecido por discursar sobre liberdade, contra a pobreza e contra o militarismo. Esses três segmentos dos seus pronunciamentos têm relação direta com as políticas internas e externas conduzidas pelo governo dos EUA que refletiam muito claramente a década de 1960 naquele país.

O historiador Adam Fairclough diz que

King não via o envolvimento dos EUA no Vietnã como uma aberração isolada, mas sim como uma parte de um amplo “padrão de supressão” que abraçava a África e a América Latina, em adição ao Sudeste Asiático. A América deu apoio aos regimes racistas na África do Sul e na Rodésia; As armas e o pessoal americano ajudaram a combater rebeldes e guerrilheiros na Venezuela, Guatemala, Colômbia e Peru. Por que, perguntou ele, as “nações ocidentais que iniciaram grande parte do espírito revolucionário do mundo moderno” se tornaram “os anti revolucionários

arcaicos" do século XX? Em última análise, acreditava ele, a resposta estava na própria natureza do capitalismo ocidental (p. 6)

No estudo do autor, como é presente na citação acima, é possível perceber que King, antes de seu assassinato, estava cada vez mais próximo de uma crítica ao capitalismo que, passava obviamente pela questão racial mas não se limitava a ela. Por esse motivo, além de pensar em questões na negritude global, King também globalizou o movimento pelos direitos civis: por fazer uma crítica direta ao capitalismo.

Richard Cloward e Frances Fox Piven em "**Poor People's Movement**" atentam também para o fato de que questões raciais eram questões sociais. Essa frase, contudo, não deve ser lida no sentido de concluir que então o racismo não existe, mas sim de que abordar os direitos civis somente pelo viés racial é entender parcialmente a amplitude das reivindicações dos manifestantes, sua conjuntura histórica, política e social que levou a essas demandas e posteriormente, como entender seus ganhos em totalidade.

Na obra, os autores dizem que com o viés racial mais explicitado, o movimento pelos direitos civis evidencia uma instabilidade presente desde o início da "modernização econômica no Sul", que conseqüentemente afetou os negros tão drasticamente a ponto de não temerem manifestações.

A modernização econômica do Sul foi responsável por grandes transformações no Sul dos EUA na virada para o século XX. Criou um cenário hostil de competição, contribuiu para as Grandes Migrações dos negros do Sul para o norte e foi responsável por deixar milhões de afro-americanos desempregados sem perspectivas de trabalho na região.

Em relação às transformações advindas das reivindicações dos manifestantes, os autores dizem que pela própria estruturação do movimento, ele estava projetado por causa das divisões na classe dos trabalhadores. Eles dizem: "o movimento pelos direitos civis não foi a principal causa da transformação política, a causa fundamental foi a mudança econômica. As forças políticas foram postas em ação pela mudança econômica" (CLOWARD, PIVEN, p. 252, 1978).

Por esse motivo, inclusive, os Pantera Negras enquanto partido político, representaram tamanho desafio para a dita "democracia americana": porque pegaram a luta dos líderes negros de onde pararam na parte de reforma econômica (o que pode ser feito com os negros pobres, que são pobres pela condição imposta pela sua raça?) e juntaram com a violência em

contrapartida, que o governo federal já estava desesperado em suprimir pelo medo de uma revolução socialista desde a evidência da Lei dos Direitos Civis de 1964<sup>79</sup>.

Outro título interessante apresentado por Nina Simone foi a canção *Pirate Jenny*, que além de compartilhar com *Backlash Blues* o fato de não ter sido composta pela artista, tem outros gigantes que assinam a sua autoria: Bertolt Brecht e Kurt Weil.

A canção gravada por Simone em 1964, talvez pelo próprio contexto anterior a 1967, evidencia outras questões da vida social de pessoas desprivilegiadas, que, escritas inicialmente para o contexto alemão, caíram como uma luva para a situação dos negros nos EUA.

Trata-se de uma ária de 1928 para a Ópera dos Três Vinténs, composta pelos alemães acima mencionados e traduzida para o inglês por Marc Blitzstein.

Simone, na apresentação do Festival de Jazz de Montreal no longínquo ano de 1992 diz: esta é uma canção sobre Jenny, em uma pensão na Alemanha. Estamos transportando Jenny para uma pensão na Carolina do Sul. Jenny decidiu que vai matar todo mundo naquela pensão e amanhã ela vai pra casa<sup>80</sup>.

A canção está presente no álbum *Nina Simone in Concert*, tendo sido gravado em uma apresentação ao vivo no Carnegie Hall, prestigiada casa de shows em Nova Iorque.

Nesta segunda apresentação mencionada, Simone entra em palco, séria, com um avental por cima do vestido, para referenciar não somente à condição de empregada na letra original, mas de empregada negra nas metrópoles urbanas do norte dos EUA.

Sendo Nina Simone uma cantora com *background* clássico, mas sobretudo uma cantora popular, a música se difere em vários aspectos da versão original alemã. Por vezes Simone contorna as notas vocais corretamente, por vezes grita ou sussurra para mostrar as diferenças de humor que a narrativa da canção a faz passar.

A canção começa da seguinte forma:

You gentlemen can watch while I'm scrubbing these floors / And I'm scrubbing' the floors while you're gawking / Maybe once ya tip me and it makes ya feel swell / In this crummy Southern town / In this crummy old hotel / But you'll never guess to who you're talking'. / No. You couldn't ever guess to who you're talkin'. / Suddenly one night there's a yell in the night / And you'll wonder who could that have been / And then you see me kinda grinnin' while I'm scrubbing' / And you say, "What the hell she's got to grin?" / I'll tell you<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Os autores continuam: “O governo Kennedy tentou evitar pressões por uma legislação de direitos civis, enfatizando a necessidade de uma legislação socioeconômica para lidar com a pobreza dos negros” (CLOWARD, PIVEN, p. 254, 1978).

<sup>80</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BB\\_mz4KGC8](https://www.youtube.com/watch?v=BB_mz4KGC8). Acesso em 09 de Agosto de 2021.

<sup>81</sup>Tradução livre: Vocês, senhores, podem assistir enquanto eu esfrego o chão / E eu esfrego o chão enquanto vocês ficam boquiabertos / Talvez uma vez vocês me dêem uma gorjeta e isso os faça sentir bem / Nesta cidade do sul miserável / Neste hotel velho e miserável / Mas você nunca vai adivinhar com quem está falando. / Não.

Com esta primeira parte da canção pode-se perceber como Jenny repara nos homens olhando-a como se os dois personagens deste cenário habitassem mundos diferentes. Por trás do silêncio ao limpar o chão, há alguém que eles nunca imaginariam. E quando, um barulho interrompe a noite e ninguém sabe do que se trata, Jenny está ciente: “Há um navio, A Fragata Negra, com uma caveira em seu mastro. Ela estará chegando”.

Pode-se perceber na interpretação de Simone que a história é lentamente contada e os sentimentos da personagem são lentamente digeridos e entregues para o público. Julgando pelo início da canção não se sabe se Jenny é mulher maligna ou simplesmente oprimida e honesta.

Jenny, sabendo da possibilidade de vingança, parece alimentar a sua condição de empregada pelo desejo de matar todos os presentes na pensão. De repente, não se importa mais como os homens a tratam, sua vingança está chegando e se ela se segurar mais um pouco, pode até apreciar a maneira como eles falam com ela porque isso daria uma justificativa mais para que ela os matasse.

Jenny continua:

You gentlemen can say, "Hey gal, finish them floors! / What the hell's wrong with you! Earn your keep here! / And you toss me your tips / And look out to the ships / But I'm counting your heads / As I'm making the beds / Cuz there's nobody gonna sleep here, / There's nobody gonna sleep here. / Suddenly one night there's a yell in the night / And you say, "Who's that kicking up a row?" / And then ya see me kinda starin' out the winda / And you say, "What the hell she's got to stare at now?"<sup>82</sup>

Os homens parecem ainda não entender por que Jenny está cada vez mais contente com os barulhos na cidade. Simone mantém a firmeza na sua apresentação, e especialmente neste momento, é possível perceber como ela foi traduzida do alemão para o inglês para tocar especialmente o público negro.

A construção de frases como “there’s nobody gonna sleep here” e a maneira de usar certas palavras como “ya”, “winda” remetem à maneira como muitos afro-americanos falam, e ganham mais força com Simone apresentando o título por se tratar de uma cantora crítica à situação dos negros com carreira já consolidada em 1964.

Então, Jenny continua contando sua história:

---

Você nunca poderia adivinhar com quem está falando. / De repente, uma noite, há um grito no meio da noite / E você vai se perguntar quem poderia ter sido / E então você me vê meio que sorrindo enquanto estou esfregando / E você diz: "Que diabos ela tem que sorrir?" / Eu vou te dizer.

<sup>82</sup> Tradução livre: Vocês, senhores, podem dizer: "Ei, garota, termine esse chão! / O que há de errado com você! Ganhe seu sustento aqui! / E você me joga suas gorjetas / E cuidado com os navios / Mas estou contando suas cabeças / enquanto arrumo as camas / Porque ninguém vai dormir aqui, / Ninguém vai dormir aqui. / De repente, uma noite, há um grito / E você diz: "Quem é aquele começando uma briga?" / E aí você vê eu meio que encarando a janela / E você diz: "O que diabos ela tem a olhar agora?"

There's a ship / The Black Freighter / Turns around in the harbor / Shooting' guns from her bow / Now / You gentlemen can wipe off that smile off your face / Cause every building in town is a flat one / This whole frickin' place will be down to the ground / Only this cheap hotel standing up safe and sound / And you yell, "Why do they spare that one?" / And you yell "Why do they spare that one?" / All the night through, through the noise and to-do / You wonder who is that person that lives up there? / And you see me kinda stepping out in the morning / Looking nice with gold in my hair / And the ship / The Black Freighter / Runs a skull up it's masthead / And a cheer rings the air / By noontime the dock / Is a-swarmin' with men / Comin' out of the ghostly freighter / They're moving in the shadows / Where no one can see / And they're chainin' up people / And they're bringin' em to me / Askin' me, / "Kill them now, or later?" / Askin' me! / "Kill them now, or later?" / Noon by the clock / And so still at the dock / You can hear a foghorn miles away / And in that quiet of death / I'll say, "Right now"<sup>83</sup>.

Jenny conta que a *Fragata Negra* atracou na cidade e aqueles piratas vão matar todos os presentes. Os homens parecem ter medo ao perderem seus sorrisos do rosto, e Jenny parece satisfeita com a possibilidade de matá-los. Simone, através de Jenny, finaliza a canção com a frase: “Em seguida, eles empilham os corpos, e eu direi, isso vai te ensinar, e o navio, a *Fragata Negra*, desaparece no mar, e nela estou eu”.

Jenny é uma trabalhadora com sede de vingança porque é oprimida. Simone transporta esse imaginário para os trabalhadores negros dos EUA que além de oprimidos pelo trabalho, o são pela sua condição de cidadão de segunda classe.

Haider (2018) no seu estudo “armadilhas da identidade” chega a comparar o movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA aos movimentos operários da Europa.

Haider de um ponto de vista científico, Simone de um ponto de vista artístico, aproximam dois cenários que tem tudo a ver com questão racial e luta de classes, na Europa e nos EUA.

O autor diz: “esses movimentos europeus estruturaram o projeto revolucionário e o desenvolvimento da teoria marxista. Mas o desenvolvimento desse tipo de movimento foi bloqueado nos Estados Unidos (HAIDER, p. 40, 2018).

Ou seja, pelo viés puramente político, ou político-racial, a intenção dos EUA era aniquilar qualquer ameaça à estrutura capitalista que os colocava na ascensão para a maior potência mundial.

---

<sup>83</sup> Tradução livre: Há um navio / A *Fragata Negra* / Vira no porto / Atirando da proa / Agora / Vocês, cavalheiros, podem tirar esse sorriso do rosto / Porque todos os prédios da cidade são planos / Todo esse maldito lugar vai pro chão / Apenas este hotel barato em pé são e salvo / E você grita: "Por que eles pouparam esse aqui?" / E você grita "Por que eles pouparam esse?" / A noite toda, em meio ao barulho e aos afazeres / Você se pergunta quem é aquela pessoa que mora lá em cima? / E você me vê meio que saindo pela manhã / Parecendo que tem ouro no cabelo / E o navio / A *Fragata Negra* / tem uma caveira no topo do mastro / E uma torcida ressoa / Ao meio-dia a doca / É um enxame de homens / Saindo da *Fragata fantasmagórica* / Eles estão se movendo nas sombras / Onde ninguém pode ver / E eles estão acorrentando pessoas / E eles estão trazendo eles para mim / Me perguntando, / "Matá-los agora ou depois?" / Me perguntando! / "Matá-los agora ou depois?" / Meio-dia pelo relógio / E ainda no cais / Você pode ouvir uma sirene de nevoeiro a quilômetros de distância / E naquele silêncio da morte / Eu direi: "Agora mesmo”.

O sentimento de vingança é alimentado pela vontade de matar a todos e com isso fazer justiça. Quando Simone diz “isso vai te ensinar”, vê-se a vontade de justiça às próprias mãos, uma resposta tão efetiva quanto prática aos cenários de terror racial principalmente no sul dos EUA.

Com *Pirate Jenny* Simone mostra um aspecto da sua música de protesto que não estava evidente até então: seu desejo por vingança e a violência como um efeito colateral necessário para a libertação do povo negro.

Jenny vai embora, livre e vingada no navio. Simone até tentou “ir embora” dos EUA, mas expressou seu descontentamento por diversas cidades que passou pela Europa.

Sobre esta apresentação de Simone, Cesar (2018), diz: 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” (CESAR, p. 41, 2018).

Em “A fragata negra: tradução e vingança em Nina Simone” Rafael do Nascimento Cesar estuda a performance e a repercussão da canção e traz alguns apontamentos caros à esta pesquisa.

No seu estudo, onde tradução não tem somente o sentido óbvio de traduzir a gramática e perceber as maneiras que Simone usa o seu “black English”, o autor oferece a possibilidade de tradução do sentido, de adaptação à canção, por parte de Simone, ao contexto de discriminação racial dos EUA.

Tratando-se de uma ária alemã sobre uma trabalhadora londrina e todos os sentimentos de vingança que tem pela sua condição de empregada doméstica, Cesar (2018) diz que para os contextos dos EUA, o sentimento de “vingança” era apropriado pela plateia de maneiras diferentes.

Isso porque, entre os brancos aliados e entre os negros havia fragmentações ideológicas na maneira como deveria ser abordada a conquista aos direitos civis dos negros que impedia a formação de unidade frente à qual posicionamento seria o mais apropriado para reivindicar mudanças.

O argumento de César parece apropriado também se for levado em consideração a própria fama que Simone ganhou ao apresentar canções como *Pirate Jenny* e *Mississippi Goddam*: “politizada demais, violenta, inapropriada”.

De fato, ao apresentar *Pirate Jenny*, principalmente vestida de empregada doméstica, encarando a plateia como querendo briga, Simone parece se vincular a uma abordagem mais violenta do movimento.

Já em 1964, quando a cantora apresenta a canção no Carnegie Hall e a documenta em álbum, pode-se perceber as disputas entre a ideia de violência e não-violência.

O que parece interessante sobre isso é o fato de que, ao estudar este aspecto do movimento pelos direitos civis, a opinião pública frente ao tema parece estar muito polarizada quando rotula uma figura como violenta, ou um grupo como “não-violento”.

Não parece haver uma crítica em relação às maneiras como um artista, como Nina Simone, podia ser vinculada à uma noção de violência cega para deslegitimar a causa pela qual estava lutando; ou mesmo a falta do entendimento de que buscar uma abordagem violenta para alguma situação específica não necessariamente significaria o carimbo de “violento” para toda a atuação política de artistas e civis entre 1960 e 1970.

Nimtz (2016), em *Violence and/or Nonviolence in the Success of the Civil Rights Movement: The Malcolm X - Martin Luther King, Jr*, oferece algumas ideias interessantes para esta pesquisa.

De maneira geral, o autor diz que as manifestações de não-violência lideradas sobretudo por Martin Luther King foram responsáveis por construir uma narrativa positiva e aparentemente difícil de achar motivos para rejeitá-la em relação ao que os negros reivindicavam.

Porém, somente as questões pacíficas não pressionavam o governo a conceder modificações. Por isso, os atos mais violentos, de acordo com o autor, somam-se nessa empreitada como igualmente importante porque foi somente através destes que as suas demandas puderam ser de fato levadas a sério pela Casa Branca.

O medo da Revolução Cubana, que aparentemente mostrava um modelo bem sucedido de “América Socialista Negra” foi motivo suficiente para se entender as ações do governo Kennedy como coagidas, principalmente porque, além de muitos líderes do movimento terem um corte claramente socialista, a Casa Branca só conversava com os movimentos negros após reações violentas dos segmentos mais radicais do Movimento pelos Direitos Civis.

Outro aspecto destacado pelo autor no quesito violência foi a Guerra do Vietnã porque evidencia ações governamentais que buscaram reprimir uma violência interna que só existia em larga escala para lidar com uma violência já imposta por grupos de supremacistas brancos. Tudo isso acontecia enquanto os EUA buscavam ser violentos com outras pessoas não-brancas.

Em um cenário historiográfico em que os principais ganhos dos direitos civis são atribuídos às manifestações de não-violência, o trabalho de Nimtz (2016) se mostra valioso, porque como mostra o autor: foi a combinação desta abordagem e a ameaça de violência de



parte dos afro-americanos que explicam totalmente estas duas vitórias [A Lei dos Direitos Civis de 1964 e Direito ao Voto de 1965]” (NIMTZ, p. 1, 2016).

O interessante da argumentação do autor é sua visão ampla de como interagem a noção de violência e não violência dentro do movimento. Com este estudo vê-se o frutífero exercício de analisar o que houve de bom nesta integração muito mais do que frisar suas diferenças.

Legitimamente ou não, o fato é que Simone cantou sobre uma vingança sangrenta que poderia ter sido sua verdadeira vontade para os EUA ou somente um devaneio criativo no meio das suas concisas críticas raciais em música.

Em *Backlash Blues*, por ser mais uma apresentação do que uma composição própria, Simone ficou restrita às palavras do amigo, que não menos duras do que em *Pirate Jenny*, denunciaram as práticas de um país que discrimina pessoas negras ainda hoje.

Ao versarem sobre um EUA pós direitos civis, Cloward e Piven avaliam que mesmo em um cenário de grandes ganhos políticos, “a eleição de um número modesto de representantes sulistas negros claramente não vai criar o poder político necessário para assegurar políticas nacionais de pleno emprego; nem vai assegurar mudanças substanciais nas práticas de contratação, remuneração e promoção da indústria privada” (CLOWARD, PIVEN, p. 256, 1978);

O contexto histórico sobre o qual Nina Simone cantou mostrou que os problemas sociais dos negros estavam muito profundamente arraigados às maneiras como o país se constituiu resultando na falta de empregos e segregação na habitação. Além disso, é claro nas canções que mudanças significativas devem ser articuladas para além no tópico racial.

O cenário atual se mostra igualmente desmotivante. A indústria privada que tem massiva representação de serviços negros é a indústria carcerária, terceirizando contratos de trabalho para abafar uma “mídia negativa” sobre a questão.

### **3.3 Racismo**

Nina Simone trabalhou de maneira muito crítica e muito consciente do racismo estrutural que a discriminou e a todos os negros do seu país. É possível perceber no seu trabalho que desde o início dos anos 1960, a autora busca politizar suas canções trazendo pautas vigentes nos movimentos negros de sua época que, infelizmente, não podem ser

consideradas superadas na atualidade. Um destes tópicos é a violência policial e a rigidez do sistema judicial que condenou e condena negros a penas máximas por crimes mínimos.

Em *Work Song*, canção de Nat Adderley e Oscar Brown e apresentada por Simone pela primeira vez em 1966 no programa de Mary Griffin, explora-se o imaginário de um presidiário quebrando pedras<sup>84</sup>. Um homem preso falando sozinho ou contando sua história para alguém no presente, que rouba uma mercearia e que por isso é sentenciado a cinco anos de prisão: “I heard the judge say five years<sup>85</sup>”.

Simone inicia a canção: “Breaking rocks out here on the chain gang, breaking rocks and serving my time, breaking rocks out here on the chain gang, because they done convicted me of crime<sup>86</sup>”.

A canção, que pelo título faz referência às canções de trabalho usadas nas lavouras pelos escravizados, continua: “I committed crime Lord I needed, crime of being hungry and poor, I left the grocery store man bleeding, When they caught me robbing his store<sup>87</sup>”.

Um aspecto interessante da grande maioria das canções de Nina Simone, sejam elas de sua autoria ou interpretadas pela cantora, é que pouco são um fluxo de consciência em que Simone fala de coisas vagas e abstratas. Comumente, suas canções contam uma história específica onde é possível visualizar um cenário, um personagem, um grupo, onde os aspectos da história estão bem delimitados facilitando a compreensão da mensagem e o protesto por trás dela.

*Work Song* tem 3 minutos e 3 segundos e começa com o anúncio de um trompete que recebe resposta da bateria. Após a breve introdução, Simone começa a cantar em versos separados de quatro tempos.

A canção tem ritmo dançante, execução típica de uma banda com diversos instrumentos, e uma bateria efervescente que comanda o andamento da faixa. Simone repete a palavra “working” com mais força, e o destaque a esta palavra pode também ser confirmado pelo trompete que o segue. O vibrato de Simone é forte e a ênfase à palavra “trabalhando, trabalhando” aponta para a denúncia central da obra: o racismo estrutural que prendeu um negro por um crime que, fosse cometido por um homem branco, não receberia a mesma pena.

---

<sup>84</sup> A canção foi lançada em 1967 no álbum *High Priestess of Soul* embora entre 1965 e 1966 Simone já estava cantando o título em apresentações, inclusive televisionadas. Em Novembro de 1966 Simone apresenta o título no programa de Mary Griffin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfQNDwgvJMw>. Acesso: 28 de junho de 2021.

<sup>85</sup> Tradução livre: “eu ouvi o juiz dizer cinco anos”.

<sup>86</sup> Tradução livre: “Quebrando pedras aqui com a galera acorrentada, quebrando pedras e cumprindo pena, quebrando pedras aqui com a galera acorrentada porque eles me condenaram por crime”.

<sup>87</sup> Tradução livre: “Eu cometi crime, Deus, eu precisava, crime de ter fome e ser pobre. Deixei o homem na mercearia sangrando quando eles me pegaram roubando a loja”.

Sua apresentação no programa de Griffin começa com Simone séria, postura ereta, com os dedos das mãos entrelaçados uns aos outros e seus braços pousados no ventre. Se embora sua linguagem corporal nesta apresentação possa evidenciar o fato de estar desconfortável em ser gravada para a televisão sem o seu típico piano, também pelo corpo Simone pode estar fazendo alusão às correntes dos escravizados e presidiários. Após as primeiras frases da canção, Simone parece se soltar, e, ao abrir os braços, subverte a narrativa da canção se mostrando livre e utilizando com força de vontade a sua voz que repete, como mencionado, as palavras “trabalhando” inúmeras vezes.

Nesse sentido, a lógica de “trabalhar” aponta para as estratégias sociais desenvolvidas para manter o negro não como um cidadão prestador de serviços, mas enquanto servente. Com a canção, é possível refletir sobre um aspecto chave para a presente discussão: Simone percebe seu contexto de maneira crítica onde há a plena consciência da tendência judicial em punir, sempre severamente, os negros, independente da gravidade do crime cometido.

A permanência dessa tendência escrachada por Nina Simone na sua canção revela um aspecto difícil de ser superado na história dos EUA: as diversas estratégias, explicitamente racistas ou não, de prender pessoas negras a certos espaços e certas condições.

Com o fim da escravidão garantida pela Décima Terceira Emenda à Constituição dos EUA, qualquer forma de trabalho forçada se tornou ilegal no país, exceto para o caso dos presidiários. Não demorou muito para que as grandes instituições, principalmente no sul, achassem novas manobras de incriminar todos os negros que garantiriam sua liberdade com o fim da escravidão.

Crimes como “vagabundagem” e “gestos obscenos” em público, ou mesmo a falta de um documento formal de trabalho, foram amplamente utilizados para prender a população negra e escravizá-la não pelo sistema da escravidão, mas pelo novo sistema que emergia: *convinct leasing*.

“Douglas Blackmon, em “**Slavery by Another Name**”, descreve como dezenas de milhares de afro-americanos foram presos arbitrariamente durante esse período, muitos deles atingidos por custos judiciais e multas, que tiveram de ser pagos com trabalho para garantir sua libertação” (ALEXANDER, p. 31, 2010)<sup>88</sup>. Dentre os lugares para os quais eles foram levados, estavam plantações, e como Simone mostra em *Work Song*, pedreiras.

---

<sup>88</sup> A autora, diz também que “a maioria dos negros eram pobres demais para processar [judicialmente o Estado] a fim de fazer valer seus direitos civis, e ainda não existia nenhuma organização como a NAACP para distribuir os riscos e custos do litígio (ALEXANDER, p. 30, 2010).

O documentário “13º Emenda” de Ava DuVernay (2016) também fala sobre isso, e mostra que, na atualidade, 1 a cada 17 homens brancos são mais prováveis de ir pra a cadeia a vida toda, enquanto que entre os negros, é 1 a cada 3. Esta estatística está diretamente relacionada à história da violência racial dos EUA.

Nesse documentário também chama-se a atenção para uma questão amplamente debatida no âmbito da história negra: a escravidão foi um sistema econômico de exploração. Com a sua abolição, como essa nova sociedade iria se organizar, principalmente no sul, tão rapidamente, em termos econômicos?

Os intelectuais convidados<sup>89</sup> respondem que foi na brecha de se entender o pleno significado da libertação escrava que se moldou um novo sistema. Dava-se a liberdade com a 13ª emenda mas não para os ditos criminosos. Dessa forma é que se inicia um sistema carcerário que prende negros para trabalharem para o sistema capitalista.

O documentário deixa claro que os negros são controlados através da história por sistemas dinâmicos que renascem depois de serem destruídos. Depois do colapso da escravidão, um novo sistema nasceu: *convict leasing*, que foi uma nova forma de escravidão, porém não ao “negro”, mas ao “criminoso”.

Depois deste, outro novo sistema nasceu, o *Jim Crow*, que morre com os Direitos Civis nos 1960 mas imediatamente renasce na forma de “guerra às drogas” e “Lei e Ordem”. Estas políticas tiveram a criminalização negra na década de 1970 como principal resultado, seguindo para o encarceramento em massa anos 1990 adentro.

Desde a campanha do presidente Richard Nixon (1969-1974), em que se verifica na mídia os primeiros indícios de uma “guerra às drogas”, pode-se perceber que a estratégia de se mostrar duro frente à temática do crime era uma virtude para um político em ascensão.

A dita guerra às drogas, ou guerra ao crime, são, na verdade, guerras contra pessoas vulneráveis e fragilizadas por um sistema que, ao invés de defendê-los, elege representantes, todos brancos, que têm orgulho de vincular suas agendas políticas ao reforço desses tipos de guerras<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Alguns dos intelectuais convidados são: Jelani Cobb - professor da universidade de Connecticut, Bryan Stevenson - advogado e autor. Fundador da iniciativa “equal justice”, Michele Alexander autora do livro debatido neste capítulo. Henry Louis Gates Jr - professor de história em Harvard. Khalil G. Muhammed - professor de história em Harvard.

<sup>90</sup> A lógica básica da “guerra às drogas” é que se elas fossem erradicadas, seriam também os problemas que elas trazem. Porém, este pensamento não considera uma das principais forças do mercado: oferta e procura. Se não for reduzida a oferta sem reduzir primeiramente a procura, o preço sobe e também a disponibilidade de pessoas para atuar neste mercado. Essa lógica também não considera a própria história dos EUA que já sofreu com esta questão de abuso de álcool no início do século XX. A Lei Seca de 1920 fez nascer um mercado de contrabando

As políticas de Guerra às Drogas, iniciadas com caráter global pelo presidente Nixon em 1971 e as de Lei e Ordem<sup>91</sup>, vigentes por todos os anos 1980 a partir da administração de Ronald Reagan em 1981, tinham a intenção de reduzir o número de viciados e, conseqüentemente, baixar estatísticas de criminalidade.

O que se verifica, todavia, é que muitos dos problemas que parecem estar vinculados ao problema do abuso de drogas e da criminalidade são causados pela “guerra” que se travou contra eles, sendo o aumento da violência policial e o fenômeno do encarceramento em massa dois pontos que afetaram drasticamente as comunidades negras nos EUA.

Nos anos 1990, com a chegada do democrata Bill Clinton ao poder em 1993, houve a criação de programas do governo e políticas que continuaram a agenda do republicano Nixon, reforçando a dureza nas abordagens de controle ao crime e aplicação cega da Lei.

Nesse sentido, Alexander (2010) diz:

Eventualmente, Clinton foi além do crime e capitulou diante da conservadora agenda racial de bem-estar. Este movimento, como sua retórica e políticas de endurecimento, foi parte de uma grande estratégia articulada pelos "novos democratas" para atrair os elusivos eleitores indecisos. Ao fazer isso, Clinton - mais do que qualquer outro presidente - criou a atual “casta” racial. Ele assinou a Lei de Reconciliação de Responsabilidade Pessoal e Oportunidade de Trabalho, que “acabou com o bem-estar como o conhecemos”, e o substituiu por uma concessão em bloco aos estados chamada Assistência Temporária a Famílias Carentes (TANF [em inglês]). A TANF impôs um limite vitalício de cinco anos para a assistência social, bem como uma proibição vitalícia permanente de elegibilidade para assistência social e vale-refeição para qualquer pessoa condenada por delito grave de drogas - incluindo o simples porte de maconha (ALEXANDER, p. 56, 2010)<sup>92</sup>.

Com este novo sistema de segregação em ação nos anos 1990, onde os negros foram a esmagadora parcela da população a sofrer com a questão pela vulnerabilidade social, Alexander diz que nem os Democratas nem os Republicanos estavam interessados em diminuir os números do encarceramento, que na virada do milênio contava com mais de 2 milhões de pessoas atrás das grades, um fenômeno até então sem precedentes conforme Alexander (2010) e Wacquant (2004).

Acrescentando à discussão Wacquant diz que:

---

sem precedentes na história do país. Conclui-se, então, que a proibição pode reduzir minimamente o número de viciados, mas causa muito mais danos para a sociedade de forma geral.

<sup>91</sup> As políticas de Lei e Ordem não serão abordadas em detalhes aqui, porém, vale destacar que elas tinham o intuito de fortalecer a atuação policial para restaurar a ordem nos grandes centros urbanos dos EUA. Uma das questões que isso gera para as relações raciais no país é que a força bruta policial vem a modificar o cotidiano do cidadão, principalmente aqueles em vulnerabilidade social que sofrem com violência e discriminação. Os defensores desta política, dentre eles o presidente Ronald Reagan (com mandato entre 1981-89), defendem a força policial como manutenção de ordem e isto está dentro do grande guarda-chuva do conservadorismo da direita política nos EUA.

<sup>92</sup> Wacquant (2004) mostra que no contexto destas reformas de Clinton, “213 novas prisões foram construídas - número que exclui os estabelecimentos privados que proliferaram com a abertura de um lucrativo mercado privado de carceragem” (p. 56).

Essa mudança de objetivo e de resultado traduz o abandono do ideal da reabilitação, depois das críticas cruzadas da direita e da esquerda na década de 70 e de sua substituição por uma "nova penologia", cujo objetivo não é mais nem prevenir o crime, nem tratar os delinquentes visando o seu eventual retorno à sociedade uma vez sua pena cumprida, mas isolar grupos considerados perigosos e neutralizar seus membros mais disruptivos mediante uma série padronizada de comportamentos e uma gestão aleatória dos riscos, que se parecem mais com uma investigação operacional ou reciclagem de "detritos sociais" que com trabalho social (WACQUANT, p. 56, 2004).

Isso confirma que o atual fenômeno do encarceramento em massa atinge principalmente as comunidades negras e está diretamente relacionado às lutas primeiramente propostas pelo movimento pelos direitos civis.

Contrariamente ao argumento de que a discussão das características da população carcerária nos EUA não tem nada a ver com discussão de raça, ou que a atual máquina judicial que prende negros não está historicamente pautada no imediato momento pós ganho dos direitos civis, há uma intenção explícita em fazê-lo como forma de um perverso *backlash* dos ganhos dos Direitos Civis dos negros nos anos 1960.

Com a ideia de canções de trabalho, que conecta a causa do negro ao seu início na América, a escravidão, Simone explora alguns temas que fazem pensar sobre o presente, e um desses temas é a falta de coerência do discurso do judiciário que prevê cinco anos de cadeia para um homem negro que roubou uma mercearia porque estava com fome, em um país conhecido pela possibilidade de "liberdade".

Cadeias e campos restritos de trabalho são comumente a principal escolha como forma de lidar com crimes, quando na verdade não se fala de diversas outras possibilidades para lidar com a situação: reabilitação, tratamentos para saúde mental, multas e restituição, prisão domiciliar, liberdade condicional, entre outros.

O que se constata nos EUA é um padrão de escolher o caminho da privação da liberdade, para um grupo social que a teve historicamente negada desde a escravidão. Isto é, quando se prende um homem negro por um crime relacionado à sua falta de recursos, não se está prendendo um indivíduo por um crime específico, mas um grupo social, de maneira sistemática.

Contrariamente ao que o governo dos EUA propagandeia nos jornais, os atuais números mostram que as cadeias estão cheias de "pequenos infratores" e não pessoas violentas e perigosas. Dentre os crimes mais recorrentes, tem-se: atentado à ordem pública, roubo, furto, ou negócios com drogas (WACQUANT:2004).

Como mostra Alexander (2010), não coincidentemente, os ex-presidiários, em sua grande maioria, homens negros, são os protagonistas das estatísticas de suicídio, desemprego,

pessoas em situação de rua, além de terem reduzidas algumas possibilidades de melhoria social, como empréstimo estudantil para qualificação profissional, ou cadastro para programas de residências públicas.

A falta de suporte social por parte do Estado gera uma desconexão deste grupo com o resto da sociedade que é igualmente grande à desconexão provinda do seu tempo na cadeia.

Historicamente os negros no país sempre estiveram às margens da sociedade, mesmo em cenários de aparente transformações sociais significativas para diversas parcelas da população negra. Esta situação fez criar um tipo de racismo que se apresentou na sociedade de maneira explícita, como as Leis Jim Crow e opiniões que reforçariam inferioridade negra, e também de maneira implícita, como a discriminação por ser pobre, não necessariamente negro, mesmo considerando que estas duas questões estão atreladas.

A discriminação por vias alternativas à questão explicitamente racial é desvendada por Nina Simone em *Work Song*. Pela lógica do trabalho servil (do presídio ou da escravidão), há uma metáfora ao racismo quando Nina Simone diz: “I still got so terribly far to go”. Existe aí um longo caminho de trabalho pela frente para que cheguem de fatos as mudanças que desejou.

Não coincidentemente o atual crescimento prisional dos EUA está relacionado ao fenômeno da globalização que viu crescer empresas multinacionais e suas demandas por *cheap labor*.

Alexander (2010) e Wacquant (2004) são exemplos de pesquisadores que mostram como o fenômeno do encarceramento está projetado para explorar e controlar uma parcela da população e suas formas de trabalho. Esta parcela, que tem cor e é tida como dispensável, é na verdade central para a manutenção do capital como foi para a sustentação dos regimes de escravidão na América.

Em “Prisão da Miséria” Wacquant (2004) diz que: “as grandes empresas americanas, entre as mais conhecidas, como Microsoft, TW A, Boeing e Konica, já recorrem frequentemente a ele - ainda que seja através de subcontratos a fim de evitar a publicidade negativa ( p. 58).

Wacquant, com seu estudo, traz duas ideias interessantes para esta pesquisa. A primeira ideia é que este trabalho de expansão das cadeias nos EUA evidencia um claro recorte de raça. “O aumento rápido e contínuo da distância entre brancos e negros não resulta de uma súbita divergência em sua propensão a cometer crimes e delitos. Ele mostra acima de tudo o caráter fundamentalmente discriminatório das práticas policiais e judiciais

implementadas no âmbito da política "lei e ordem" das duas últimas décadas" (WACQUANT, p. 62, 2004).

A segunda ideia é que a expansão do sistema carcerário no país foi acompanhada pelas indústrias privadas de encarceramento. O autor mostra que o mercado de financiamento das prisões movimentou mais de quatro bilhões de dólares, sendo um dos queridinhos de Wall Street desde os anos 1990. Nas palavras do autor: "tem um grande futuro pela frente: durante apenas o ano de 1996, foram iniciadas a construção de 26 prisões federais e 96 penitenciárias estaduais" (WACQUANT, p. 59, 2004)<sup>93</sup>.

Portanto, para a causa negra, presente e passado se intersectam sendo impossível refletir sobre o período de Nina Simone sem refletir minimamente sobre a situação atual dos negros nos EUA. Dessa forma, é escorregadia a conclusão de que *Work Song* explora a biografia de um presidiário no contexto pós-abolição, ou mesmo no contexto da criação da canção (1960). O que se tem são referências a um passado que não passa, a uma história que, embora não exatamente da mesma maneira, se repete.

### 3.4 Violência Racial

A palavra violência pode ser entendida como o ato de usar a força física ou atentar contra a moral de um indivíduo ou de um grupo.

No caso da violência racial discutida neste capítulo, pode-se entendê-la como a prática resultante da discriminação que os negros sofreram e sofrem em diversas instâncias da sociedade.

Nos EUA, no Brasil e em diversos outros países que tiveram contato com a escravidão provinda do continente africano, existem vários exemplos de ataques violentos a indivíduos e a grupos que fazem parte deste grupo étnico específico. Nina Simone, inclusive, os exemplifica em algumas de suas canções.

A seção anterior adentrou brevemente no tópico da violência para mostrar como havia certos tipos de segmento dos movimentos negros nos EUA que foram entendidos como violentos porque buscaram ações defensivas iguais aquelas providas do ataque.

Nesse sentido, a atuação de Nina Simone para este contexto pode ser entendida como dúbia: às vezes assimilava um discurso de paz e outros meios de resistência (como o

---

<sup>93</sup> O autor diz que desde 1989, verifica-se o crescimento da população negra nas cadeias, e isso faz com que "pela primeira vez na história, os afro-americanos sejam majoritários entre os novos admitidos nas prisões estaduais, embora representem apenas 2% da população do país" (WACQUANT, p.61, 2004). Bill Clinton tem tudo a ver com esta questão.



empoderamento), e às vezes falava em pegar armas e usar a máxima “quaisquer meios necessários”.

Nesta seção, pretende-se ampliar a noção de violência destacando a situação dos negros que levou à necessidade de um movimento por direitos civis em larga escala no país.

Além de entender como manipulativa a forma como o tema da violência foi utilizado para carimbar grupos do movimento negro que buscaram se defender, aprofundar-se no tema violência por este viés é entender dois pontos-chaves da dissertação.

Primeiro, é histórico o vínculo da negritude com a violência desde o século XIX quando buscou-se legitimar, através de teorias raciais na biologia, a inferioridade cognitiva do negro e sua falaciosa maior propensão ao crime<sup>94</sup>.

Segundo, contribui na empreitada de esclarecer que a violência defensiva dos grupos negros foi muito menor e por muito menor tempo do que a violência imposta por uma sociedade que, estruturada pelo racismo, machucou comunidades minoritárias de maneira física, virtual e geracional.

A violência racial nos EUA, é, portanto, uma temática que perpassa diversos outros temas na História do país. Está diretamente relacionada às emendas da Constituição, à guerra civil, as grandes migrações do Sul para o norte e até mesmo na maneira como os EUA pensam sua política externa, no passado e no presente.

O advogado e fundador da iniciativa *Equal Justice*<sup>95</sup>, Bryan Stevenson é um exemplo de pesquisador na temática que dá a devida atenção à violência racial como principal força motriz para a busca por transformações por parte dos negros.

O autor diz, por exemplo, que as migrações para o norte aconteceram não em busca de novas oportunidades econômicas, mas sim como fuga de um terrorismo que envolveu ataques a propriedades privadas e integridade física das pessoas, em até casos extremos de linchamentos criando o que eu autor chamou de “trauma geracional”<sup>96</sup>.

No começo do século XX, como aponta Cloward e Piven (1978), 90% dos negros moravam no sul do país. Em 1960, esse número era muito menor. Segundo os autores: “No decorrer de pouco mais de meio século, a posição ocupacional dos negros foi transformada, e grandes números foram redistribuídos do Sul agrícola para o Norte industrial” (CLOWARD, PIVEN, p. 189, 1978).

---

<sup>94</sup> O professor de História de Harvard, especializado em diáspora africana diz que: a criminalidade negra foi o significativo mais duradouro e considerável da inferioridade negra na cabeça das pessoas brancas desde o alvorecer do regime Jim Crow (MUHAMMAD, p.3, 2010).

<sup>95</sup> ONG no Alabama que oferece representação jurídica para negros acusados de crimes que não tem condições financeiras para tal.

<sup>96</sup> A fala do autor está presente no documentário *13 Emenda*, dirigido por Ava DuVernay (2016).

A pergunta que se faz após esta constatação é simples: o que fez os negros se moverem, em números tão expressivos, nesse momento específico? A resposta é igualmente simples: a saturação de uma experiência social (especialmente grande no Sul mas também existente em outros locais do país), pautada na violência do terrorismo racial.

Falar de violência, então, é entender que ela é histórica e há muito tempo é o resultado prático da discriminação e da segregação.

Contrariamente à ideia aparentemente pacífica da doutrina “Separados mas Iguais”, onde buscou-se defender a segregação racial sem ferir a 14ª emenda à Constituição que garantiria “igual proteção”, a violência caminhou lado a lado à segregação e se traduziu em ações deploráveis para a manutenção dessa segregação.

Um exemplo disso foram as práticas do linchamento, que pode ser definido como o assassinato com requintes de violência de uma pessoa, neste caso uma pessoa negra, por uma multidão.

Linchava-se um homem negro por diversos motivos, desde acusações (reais ou não) de estupros, a insubordinação frente às leis de segregação, como tomar água em um bebedouro de brancos, usar um banheiro público destinado aos brancos, adentrar um restaurante que sinalizava em placa “somente brancos”, etc.

As práticas do linchamento também eram diversas. O grupo poderia amarrar a vítima a um carro, por uma corda, e dirigir pela cidade, enforcar a vítima em uma árvore para espetar e bater com paus, atear fogo, entre outros.

Entre o período da reconstrução (1863-77) e a década de 1930, a prática do linchamento, como aponta Berg (2011), tinha, acima de tudo, um caráter corretivo para a manutenção do bem-estar social.

O autor diz que o linchamento como um espetáculo deve ser abordado para além da dicotomia supremacista-branco, afrodescendente indefeso porque é simplificadora das relações raciais nos EUA desde a época da escravidão.

Na verdade, mesmo considerando que o açoite era comum desde os EUA colonial entre senhores para punir (individual e coletivamente) seus escravos, trabalhar com esse sistema dual de entendimento do linchamento pode se demonstrar problemático.

Isso porque, uma vez na Era Jim Crow, o linchamento enquanto prática social com nascedouro do ato corretivo branco da escravidão não tinha mais respaldo da lei, embora fosse uma prática cujos atuantes saiam impunes.

A prática tão violenta do linchamento como mensagem corretiva a se passar para o violentado e sua comunidade mostra um grande problema moral para o “povo de bem” dos

EUA. E é nesse sentido que é preciso desmistificar a ideia de que o linchador era um monstro, porque descaracteriza o criminoso com um cidadão comum.

Berg diz que muitos participantes do linchamento, entre os que atuavam na violência e os que contribuíram para o incitamento do ódio, eram cidadãos comuns, homens e mulheres de família, que participavam dos serviços da igreja nos domingos e regularmente pagavam seus impostos.

Nesse sentido, ao se perguntar o que leva esse “cidadão de bem” a cometer tais atrocidades, Berg comenta que foi por acreditar em causas nobres, como pessoas que estivessem prestando um serviço à justiça e a segurança da sua comunidade, que esses crimes se efetivaram<sup>97</sup>.

Interessante notar que mesmo sem aparente motivação racial, o serviço à justiça (as próprias mãos) foi feito somente contra afrodescendentes.

Este é um importante argumento a ser feito, que conecta as violências aparentemente reconhecidas na história dos EUA da Era Jim Crow com o presente. Um afrodescendente linchado, por exemplo, em 1930, foi morto não somente por ser negro, mas por ter supostamente estuprado um terceiro, ou por ter roubado.

Nesse sentido, o linchamento acha justificativa na correção não propriamente da raça, mas do crime moral. E isso foi e é uma máscara, porque não pode ter sido uma coincidência, principalmente por ser historicamente pautado, que o sul dos EUA, conservador e aristocrático, tenha achado justificativa na lei (legítima defesa) para o linchamento de todo negro como supostamente criminoso.

No dia 28 de agosto de 1955, por exemplo, Emmet Till, rapaz negro de 14 anos, foi morto por um grupo de homens por ter supostamente assobiado de maneira desrespeitosa para uma mulher branca em uma mercearia.

Ainda hoje não se sabe a natureza do assassinato, mas supõe-se que por ter sido encontrado com marcas de tiro, sem o olho esquerdo, e com o corpo já parcialmente descomposto, o garoto teria sido linchado.

Em entrevista para a *Vanity Fair* em 2007, a mulher que fora supostamente desrespeitada admite que mentiu sobre o caso. O interessante de sua entrevista, contudo, não

---

<sup>97</sup> O documentário *Into the Abyss* (2011), produzido por Werner Herzog, mostra a trajetória de presos no Corredor da Morte nas prisões dos EUA depois de condenados por assassinato. O documentário traz entrevistas com parentes das vítimas e dos presos e evidencia como muitas pessoas ainda hoje acham, dependendo do crime, que os supostos culpados devem pagar com a própria vida. A questão que se estabelece aqui é a seguinte: a motivação pela morte de uma pessoa (independentemente da vítima de um crime ou o suposto criminoso) passa pela justificativa de que se fez algo hediondo, deve também morrer.

é o flerte com a verdade, mas sim dois pontos que exemplificam a argumentação de Berg acima feita.

Primeiro, há de se considerar o fato de que a punição por um assobio foi um linchamento, que mesmo sem justificativa na Lei, deixou os feitores não encontrados e impunes.

Segundo, a mulher comenta na entrevista como o seu enfrentamento individual com o rapaz ganhou repercussão grande e rápida por parte de quem os assistia. Talvez, de fato, não fosse a intenção daquela mulher que o rapaz morresse em um crime tão horrendo.

Porém, há de se considerar a disputa simbólica que o enfrentamento destas duas pessoas causou na comunidade. Estavam todos atentos para a manutenção da ordem que previa a segregação racial e a hostilidade com os negros. Pode-se concluir, com o caso, que o linchamento se deu para além das intenções e da acusação daquela mulher.

A mãe de Emmett Till, obviamente abalada com o caso, insistiu para que o funeral acontecesse de caixão aberto, para informar as pessoas sobre o que tinha acontecido. O caso ganhou repercussão nacional, tocando especialmente Nina Simone, que, juntando este acontecimento com outras histórias de violência, a fez compor o título *Mississippi Goddamn* em 1963.

Outro evento bastante traumático e, portanto, mais repercutido entre a população negra dos EUA foi o bombardeamento, ou o ataque terrorista (termo que a mídia dos EUA nunca vincula aos brancos do seu país) da Igreja Batista na rua 16 em Birmingham, Alabama.

O evento é um perfeito exemplo de como há uma manipulação sobre o quesito “violência” quando se olha para “respostas violentas dos negros à violência” mas se omite todo o cenário em que aquela violência foi justificada em primeiro lugar.

O ataque deixou pelo menos 22 feridos e quatro meninas negras foram mortas na ocasião. O trágico evento, datado de 1963, foi o motivo que fez Nina Simone escrever *Mississippi Goddam*<sup>98</sup> em 1964 e, por se tratar da morte de quatro meninas negras, pode-se supor que Simone usa este evento como inspiração para outra canção, *Four Women*, gravada em 1965 e lançada 1966 no álbum *Wild is the Wind*.

Mississippi Goddam foi a primeira canção de protesto de Nina Simone e é considerada o primeiro hino dos direitos civis dos negros nos EUA. Por isso, em 2019 a canção entrou para o *National Recording Registry* da Biblioteca do Congresso por sua importância histórica.

---

<sup>98</sup> Na tentativa de traduzir o título, vale dizer que “Mississippi” refere-se a um estado do Sul dos EUA, e a palavra Goddam é um palavrão. O título, inclusive, fez que a canção recebesse bipagem em várias apresentações televisivas. Uma possível tradução: Porra, Mississippi!

A canção encontra-se no álbum *Nina Simone In Concert* (1964) tendo sido o próprio álbum, um compilado de gravações do show ao vivo no Carnegie Hall<sup>99</sup> no mesmo ano. O álbum tem 36 minutos, foi gravado pela Philips e dirigido por Hal Mooney e contém outros títulos famosos da cantora como *I Loves you Porgy* e *Pirate Jenny*<sup>100</sup> totalizando sete faixas.

Por se tratar da sua primeira canção de protesto, lançada tão cedo na sua carreira, Simone teve a oportunidade de cantar o título na maior parte das suas apresentações nos anos 1960, e inclusive em turnês na Europa, o que fez com que Simone se inserisse em um grupo de mulheres artistas que denunciavam o racismo dos EUA em nível global. Nina Simone, a partir de seu primeiro momento com esta canção, “concebeu o racismo como um problema internacional” (FELDSTEIN, p.1372, 2005).

A historiadora Ruth Feldstein (2005) argumenta que a educação política de Nina Simone começa a partir da articulação com os artistas negros já mencionados aqui, que formavam a *avant-garde* negra em Greenwich Village, em Nova Iorque, e o primeiro resultado artístico desta politização foi esta canção.

Quando, na letra, a cantora fala “Alabama's gotten me so upset, Tennessee made me lose my rest, And everybody knows about Mississippi Goddam<sup>101</sup>”, ela refere-se ao bombardeamento da igreja no Alabama, a morte de Medgar Evers e Emmett Till no Mississippi, e o caso do Tennessee ainda não foi apurado, e embora os casos de violência racial tenham acontecido por todo o país, no sul houve uma intensificação dos casos pela herança aristocrática e escravista.

Nadine Cohodas (2018), biógrafa de Nina Simone, comenta, inclusive, que em muitas entrevistas através da década de 1960 a estrofe era referenciada para um novo caso de racismo no país. Na entrevista a Steve Allen em 1964, por exemplo, ela diz : “Sta Augustine me fez perder o sono”, em uma clara referência à canção<sup>102</sup>, quando a cidade na Flórida protagonizou um outro ataque.

---

<sup>99</sup> O Carnegie Hall é uma casa de shows localizada em Manhattan, Nova Iorque, e fundada em 1891. Foi construída por André Carnegie, um magnata filantropo de origem escocesa. A casa é muito representativa para a *jazz scene* pois tem grande capacidade de público. Um artista que se apresenta neste local, performará para quase quatro mil pessoas caso a casa esteja cheia.

<sup>100</sup> A fotografia da apresentação de *Pirate Jenny* no Carnegie Hall em que Simone aparece de avental para representar uma empregada que busca vingança é a capa do álbum.

<sup>101</sup> Tradução livre: O Alabama me deixou muito triste, O Tennessee me fez perder o sono e todo mundo sabe sobre a porra do Mississippi”.

<sup>102</sup>Porto Alegre, cidade onde um homem negro foi morto por espancamento em um supermercado, me fez perder o sono:

<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/11/4890130-homem-negro-e-espancado-e-morto-por-seguranca-e-pm-em-carrefour-de-porto-alegre.html>

A canção fala sobre a violência racial nos EUA e não é à toa que menciona pelo menos três estados do Sul, embora seja uma questão que perpassa todos os estados do país.

Nas primeiras linhas da canção, Simone diz:

Alabama's gotten me so upset / Tennessee made me lose my rest / And everybody knows about Mississippi Goddam / Can't you see it / Can't you feel it / It's all in the air / I can't stand the pressure much longer / Somebody say a prayer / Alabama's gotten me so upset / Tennessee made me lose my rest / And everybody knows about Mississippi Goddam<sup>103</sup>.

Como mostra a letra, repetir os estados do sul na canção não é uma coincidência. Além disso, tão logo neste primeiro momento da canção, Simone, acompanhada de uma bateria frenética para dar uma conotação de “aquecimento” e ansiedade, diz que não vai conseguir segurar a pressão por muito tempo, e que tudo está no ar: a violência e também a transformação.

A canção segue:

This is a show tune / But the show hasn't been written for it, yet / Hound dogs on my trail / School children sitting in jail / Black cat cross my path / I think every day's gonna be my last / Lord have mercy on this land of mine / We all gonna get it in due time / I don't belong here / I don't belong there / I've even stopped believing in prayer<sup>104</sup>

Na segunda parte da canção Simone exemplifica o tom da violência pelas ameaças presentes na figura do cachorro de caça na sua cola, a ironia do gato “negro” cruzando seu caminho, o negro não cabe em lugar nenhum e nem a fé é mais uma saída.

Então a canção segue seu curso explorando através de pequenas frases os imaginários próprios da experiência negra como o “catador de algodão”, a empregada limpando as janelas, em uníssono com as demandas da revolução negra: “piquete”, “boicotes para exemplificar como o “ir devagar” não é mais possível, as pessoas buscam justiça.

Simone diz:

Don't tell me / I tell you / Me and my people just about due / I've been there so I know / They keep on saying "Go slow!" / But that's just the trouble / "Do it slow" / Washing the windows / "Do it slow" / Picking the cotton / "Do it slow" / You're just plain rotten / "Do it slow" / You're too damn lazy / "Do it slow" / The thinking's crazy / "Do it slow" / Where am I going / What am I doing / I don't know / I don't know / Just try to do your very best / Stand up be counted with all the rest / For everybody knows about Mississippi Goddam / I made you thought I was kiddin' / Picket lines / School boy cots / They try to say it's a communist plot / All I want is equality / For my sister my brother my people and me / Yes you lied to me all these

<sup>103</sup> Tradução livre: O Alabama me deixou chateada. Tennessee me fez perder o descanso. E todo mundo sabe sobre a porra do Mississippi. Não conseguem ver? Não conseguem sentir? Está tudo no ar. Não vou aguentar a pressão por muito tempo. Alguém começa a rezar. O Alabama me deixou chateada. Tennessee me fez perder o descanso. E todo mundo sabe sobre a porra do Mississippi.

<sup>104</sup> Tradução Livre: Esta é uma música de show / Mas o show ainda não foi escrito para isso / Cães de caça no meu encalço / Crianças em idade escolar sentadas na prisão / Gato preto cruza meu caminho / Acho que todo dia será meu último / Senhor, tenha piedade desta minha terra / Todos nós vamos conseguir no devido tempo / Eu não pertenço aqui / Eu não pertenço lá / Eu até parei de acreditar na oração.

years / You told me to wash and clean my ears / And talk real fine just like a lady /  
 And you'd stop calling me Sister Sadie / Oh but this whole country is full of lies /  
 You're all gonna die and die like flies / I don't trust you any more / You keep on  
 saying "Go slow!" / "Go slow!" / But that's just the trouble / "Do it slow" /  
 Desegregation / "Do it slow" / Mass participation / "Do it slow" / Reunification /  
 "Do it slow" / Do things gradually / "Do it slow" / But bring more tragedy / "Do it  
 slow" / Why don't you see it / Why don't you feel it / I don't know / I don't know /  
 You don't have to live next to me / Just give me my equality / Everybody knows  
 about Mississippi / Everybody knows about Alabama / Everybody knows about  
 Mississippi Goddam / That's it!<sup>105</sup>

Com a letra Simone mostra o clima político que buscava várias estratégias. Formar unidade através da propaganda de que transformações seriam possíveis se todos se engajassem na causa. E que somente este engajamento seria a chave para acabar com a violência que colocava os negros em posição social tão vulnerável e desemparrada.

Além disso, com a canção é evidente como esperar, ou ir devagar, enquanto maneiras de abordar a reivindicação por transformações não eram mais possíveis frente à violência que as populações negras enfrentavam todos os dias.

Com *Mississippi Goddam* Simone também mostra a contrariedade do cidadão de segunda classe que *Backlash Blues* mostrou: a elite branca e os governos querem que os negros “vão devagar” mas não fazem nada para parar a violência que tem vetor oposto e que significou massivas transformações para estas pessoas.

No documentário *I'm not Your Negro*, onde o diretor Raoul Peck explora um manuscrito inacabado do escritor James Baldwin, está presente uma fala do autor em uma entrevista para o *The Dick Cavett Show* (1968) que elucida muito a presente discussão:

Quando eu deixei o país em 1948, eu o deixei por somente um motivo. Não me importava se ia para Hong Kong, acabei em Paris. [...] Saí na premissa de que lá, nada pior poderia acontecer comigo do que já não tivesse acontecido aqui. [...] Morar em Paris me libertou do terror social que não é paranoia da minha própria

---

<sup>105</sup> Tradução Livre: Não me diga / Eu digo a você / Eu e meu pessoal quase na hora / Eu estive lá, então eu sei / Eles continuam dizendo "Vá devagar!" / Mas esse é o problema / "Faça devagar" / Lavar as janelas / "Faça devagar" / Colher o algodão / "Faça devagar" / Você está simplesmente podre / "Faça devagar" / Você é muito preguiçoso / "Faça devagar" / O pensamento é louco / "Faça devagar" / Para onde vou / O que estou fazendo / Não sei / Não sei / Apenas tente fazer o seu melhor / Fique de pé e seja contado como todo o resto / Pois todo mundo sabe sobre a porra do Mississippi / Eu fiz você pensar que estava brincando / Piquetes / Berços escolares / Eles tentam dizer que é uma conspiração comunista / Tudo que eu quero é igualdade / Para minha irmã, meu irmão, meu povo e eu / Sim, você mentiu para mim todos esses anos / Você me disse para lavar e limpar minhas orelhas / E falar muito bem como uma dama / E você pararia de me chamar de “Tia Anastácia” / Oh, mas todo esse país é cheio de mentiras / Vocês todos vão morrer e morrer como moscas / Não confio mais em vocês / Você continua dizendo "Vá devagar!" / "Vai devagar!" / Mas esse é o problema / "Faça devagar" / Dessegregação / "Faça devagar" / Participação em massa / "Faça devagar" / Reunificação / "Faça devagar" / Faça as coisas gradualmente / "Faça devagar" / Mas traga mais tragédia / "Faça devagar" / Por que você não vê / Por que você não sente / Eu não sei / Eu não sei / Você não precisa viver perto de mim / Apenas dê a minha igualdade / Todo mundo sabe sobre o Mississippi / Todo mundo sabe sobre o Alabama / Todo mundo sabe sobre a porra do Mississippi / Isso é tudo.

cabeça, mas um perigo social real, visível no rosto de qualquer policial, patrão, todo mundo. Eu não sei o que a maioria das pessoas brancas deste país sente. Posso imaginar o que eles sentem pelo estado de suas Instituições. Não sei se cristãos odeiam negros ou não, mas sei que tem a Igreja branca e outra negra. [...] Não sei se o meu patrão me odeia, mas sei que não estou nos seus sindicatos. Não sei se a Secretaria de Educação odeia pessoas negras, mas sei que quais livros didáticos eles dão pros meus filhos e quais escolas nós devemos ir. Essa é a evidência. Queres que eu faça um ato de fé, arriscando a mim, minha mulher, minha irmã, meus filhos, a favor de um idealismo que você garante que existe nos EUA mas que eu nunca vi.

A violência, como mostra Baldwin e mostrou Simone com *Mississippi Goddamn*, tem um plano físico e virtual, ambos entendidos de um ponto de vista material, e foi um efetivo sistema de controle social que instalou um específico tipo de terror nas comunidades negras.

Pode-se concluir, então, que o uso da violência nas comunidades negras como forma de controle social foi uma constante e um problema que não se solucionou na sua raiz.

Historicamente falando, o que se verifica em todos os paralelos entre a situação social do negro no seu presente e o entendimento de sua história até então, são as diversas manobras que continuaram e continuam a cercear as populações negras a um papel específico, utilizando a violência, mesmo em um cenário de aparente “progresso” na questão racial.

Em 1964, a Lei dos Direitos Civis acabou com a discriminação oficial em locais públicos. A Lei de Direito ao Voto de 1965 garantiu ao negro o pleno exercício de sua cidadania tanto ao poder ir às urnas votar quanto a ter uma participação política efetiva enquanto candidato.

Porém, os momentos de ganho começaram tão rápido quanto acabaram. A elite branca, atuando comumente dentro da lei, começou a buscar uma nova forma de segregação que não poderia ter “raça” estampado no seu novo sistema, já que os Direitos Civis aparentemente acabaram com as segregações no país.

Alexander diz: Os defensores da hierarquia racial descobriram que poderiam instalar um novo sistema de castas raciais sem violar a lei ou os novos limites do discurso político aceitável, exigindo "lei e ordem" em vez de "segregação para sempre" (ALEXANDER, p. 40, 2010).

Nesse sentido, fica mais clara a motivação deste capítulo de iniciar a discussão sobre os Direitos Civis a partir de alguns aspectos sociais da comunidade negra no presente.

Partindo do presente, pretendeu-se falar de como as políticas de guerra às drogas, foram um desdobramento das políticas de *Law and Order*, que por sua vez foram o *backlash* dos ganhos dos Direitos Civis.

O Movimento pelos Direitos Civis marcou um período em que se desestabilizaram a narrativa e as práticas de segregação oficial do Regime Jim Crow, que por sua vez são



resultado de uma manobra que pretendeu separar negros e colocá-los em uma condição de cidadão de segunda-classe desde o suposto fim da escravidão quando a violência era uma constante.

A resposta à violência é tida como uma das maneiras encontradas no plano individual e coletivo para articular mudanças estruturais na sociedade dos EUA na pauta racial.

Outra alternativa será explorada a seguir. Uma que pudesse trazer mais controle dos negros sobre como pensar sua própria resistência, envolvia o empoderamento e a aceitação das características da negritude como forma de subverter essa mesma realidade de violência.

### **3.5 To be Young, gifted and Black: empoderar e resistir**

O ano de 1969 é tido como significativo para a construção da ideia de empoderamento negro por vários motivos. Foi neste ano que Nina Simone apresentou ao público pela primeira vez uma canção que viria a ser um dos seus maiores sucessos: *To Be Young Gifted and Black*.

Na verdade, o dia em que Simone cantou a canção pela primeira vez não é preciso. Em algumas matérias de jornais<sup>106</sup>, aparece o dia 17 de agosto de 1969, descoberta graças à recente produção do documentário *Summer of Soul: Quando a revolução não pode ser televisionada*. Porém há a gravação de um show feito em junho do mesmo ano em que Simone já canta o título.

Independentemente dessa discordância, o documentário por si só ajuda a responder por que 1969 foi um ano tão especial. Lançado em 2021 e dirigido por Ahmir “Questlove” Thompson, explora o Festival Cultural do Harlem, que aconteceu de 1967 a 1974 tendo sido o de 1969 o de maior sucesso.

Realizado aos domingos, entre junho e agosto de 1969, o festival desse ano contou com participações ilustres como B.B King, Stevie Wonder, Abbey Lincoln e Max Roach, Nina Simone, Mahalia Jackson entre outros nomes de peso.

Muitas questões são abordadas no documentário que interessam diretamente à presente discussão. Tido coloquialmente como o *Woodstock* negro, ele evidencia como o evento buscou celebrar diversos aspectos da experiência negra nos EUA e suas nuances.

---

106

Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/entertainment/movies/2021/01/29/sundance-summer-of-soul-questlove-1969-harlem-cultural-festival/4303806001/>. Acesso em: 09/03/2022.

Uma fala do apresentador Tony Lawrence, entre uma apresentação e outra, pode servir de exemplo para entender as transformações de 1969. Ela refere-se a como o *showman* introduz o show do dia: “Nós não somos europeus, nem africanos, somos um povo novo: *black*” .

Até 1969 o termo politicamente correto para referir-se à uma pessoa afro-americana era a palavra “negro” (lê-se em inglês), porém, a partir de uma crescente onda de aceitação da negritude, valorização de traços negros e culturas negras, passou-se a adotar o termo *black*, que vinha carregado de uma conotação política de resistência.

Charlene Hunter, famosa jornalista do *New York Times*, tendo sido a primeira jovem negra a cursar jornalismo na Universidade da Geórgia, comenta que por estar ouvindo a sua comunidade, escreveu uma coluna onde usava pela primeira vez no jornalismo estadunidense a palavra *black*, em um sentido de empoderamento.

“Um editor branco mudou de volta a palavra para *negro*” diz a jornalista. “Eu fiquei tão indignada que escrevi um *memoire* de onze páginas fazendo um chamamento para a mudança, e a partir de então, com o *ok* do editor Abe Rosenthal, começamos a usar o termo *black*”.

A simples transição da palavra “negro” para “black” no jornalismo estadunidense não é suficiente para entender o contexto histórico-cultural das transformações que naquele momento estavam em movimento. Todavia, elucidam uma virada epistemológica de uma comunidade negra que queria mais do que os direitos conquistados com a recente situação dos direitos civis: era preciso empoderar para garantir a manutenção desses direitos.

Não alheio a essas questões de empoderamento, o evento frisou a máxima “*I am black, I am beautiful, I am proud*” e celebrou o momento histórico que constituía o aniversário do recém assassinado líder negro Martin Luther King como feriado nacional.

Outro aspecto interessante destacado pelo documentário é a apresentação do casal Abbey Lincoln e Max Roach. O filho do baterista, na entrevista exclusiva para o documentário diz: “meu pai e Abbey não viam o movimento pelos direitos civis como uma coisa americana. Estavam articulados com o caribe e com o continente africano”.

O documentário tem o poder de expressar de maneira muito autêntica o caráter global do Harlem naquele momento, destacando apresentações como a do percussionista negro cubano Mongo Santamaria e do cantor e trompetista sul-africano Hugh Masekela.

Com isso, pode-se constatar que, estar junto a mais de 50.000 pessoas em um evento para se ouvir música negra, sobre negros, era ao mesmo tempo ver emergir um tipo de indivíduo destacado pelo próprio apresentador do evento: o *black*, que não é nem europeu,

nem africano, e celebrar este indivíduo negro como articulado a muitos outros em escala global.

Como mencionado anteriormente, a apresentação de 17 de agosto contou com a participação de Nina Simone. Na sua apresentação, cantou títulos como *Backlash Blues*, *Revolution* e a canção autoral (talvez não inédita mas recente) *To Be Young, Gifted and Black*<sup>107</sup>.

Como pode-se supor pela simples reflexão do que diz o título da canção, trata-se de um vínculo entre a palavra talento, juventude e a palavra da moda em 1969: *black*.

Na sua entrevista para o documentário que refletiu sobre o impacto do festival, Charlene Hunter rememora os dias que encontrou hostilidade quando fez história ao ser a primeira estudante negra da Universidade da Geórgia e revela onde encontrou suporte: na mais recente canção de Nina Simone.

Referenciando a canção, Hunter diz: “Há um mundo esperando por você, a sua busca está apenas começando”. “Em 1961 eu e meu colega Hamilton Holmes fomos os primeiros estudantes negros a dessegregar a Universidade da Geórgia. Eu queria ser jornalista e eles tinham um curso de jornalismo”. E então continua: “Muitos estudantes brancos não nos queriam lá, houve um tumulto”. “Eles me colocaram em um dormitório no primeiro andar. Todas as meninas brancas estavam no segundo piso. Elas costumavam fazer turnos para bater no chão porque sabiam exatamente onde era meu quarto. Porém, eu tinha os álbuns da Nina Simone, então enquanto elas estavam batendo no chão para me deixar desconfortável, eu estava escutando Nina Simone, bem em paz”.

O radialista, ativista e ministro da Igreja Batista também se expressa sobre Nina Simone: “[Ela] cantava em um tom que era alguma coisa entre esperança e luto. Ela definiu toda uma geração porque se conseguia ouvir na voz dela a nossa dor”.

Nina Simone não utilizou a palavra “jovem” de maneira leviana ou contemplativa. A artista sabia que para inspirar a juventude a se aceitar, era preciso mais do que simplesmente compor uma canção, mesmo sendo este feito já grande coisa.

Então, começa a aceitar shows em universidades estratégicas pelo país, onde há a majoritária presença das juventudes buscando qualificação para a vida profissional.

---

<sup>107</sup> Na entrevista para o documentário produzido por Rodis (1970) Simone diz: “Inspiração é uma coisa muito estranha. Às vezes acontece como uma luz”. A cantora continua explicando que fez o título após olhar para a foto da amiga pessoal Lorraine Hansberry: “É isso, ser jovem, talentoso e negro”, referindo-se à peça que a dramaturga estava escrevendo quando morreu precocemente aos 35 anos. A canção, como Simone também deixa claro na entrevista, é de sua autoria, mas por não conseguir explicar em palavras exatamente o que estava sentindo, conta com a participação de Weldon Irvine, inscrito como líricista do título.

Em junho de 1969 na Morehouse College, em Atlanta, Nina Simone faz um show para os estudantes daquela universidade. A data marca a média de um ano da morte de Martin Luther King e não demorou muito para que fosse cada vez mais constante nas apresentações de Simone um toque extra de melancolia lembrando o assassinato do grande líder da comunidade negra estadunidense.

Na verdade, relembrar os mortos era um aspecto do discurso de Simone em palco, sendo várias as ocasiões que mencionou colegas de profissão como Billie Holiday e Langston Hughes, por exemplo.

Dentre os títulos que Simone apresenta, pode-se perceber a presença da canção título deste trabalho: *To Be Young, Gifted and Black*. Sua banda está vestida com dashikis, batas tradicionais da África ocidental. Simone está toda de preto com cabelo *Black Power*, que por sua vez é a maneira que os negros dos EUA buscaram apoiar a libertação em África (KELLEY:1997). Sua maquiagem tem delineador de Cleópatra. Todas as suas joias são de prata. Ao evidenciar alguns desses elementos de sua performance, Gaines (2017) os demarca como propositais: Nina Simone tinha uma intenção específica naquele momento.

A apresentação em Atlanta foi uma das oportunidades que Simone encontrou para disseminar sua mais nova mensagem de encorajamento à beleza negra. A canção, inédita até então, fora lançada como single em 1969, interpretada ao vivo em diversos shows como o festival de Jazz em Berkley, CA (que também vem a se tornar um álbum independente), e em 1970 é lançada mais uma vez no seu álbum *Black Gold*.

Se a Nina Simone dos anos 1960 era conhecida por canções como *Mississippi Goddamn*, em que denunciava casos pontuais, mesmo que nacionais, de violência, no final da década, sua nova canção, inspirada na peça de teatro de sua amiga Lorraine Hansberry, refletia um outro aspecto político das suas canções de protesto: a apreciação e o empoderamento do negro e a especial atenção que começava a dar à juventude, que neste sentido, se apresentou como global<sup>108</sup>.

Na primeira estrofe da canção, lê-se: “Young, gifted and black, Oh what a lovely precious dream, To be young, gifted and black, Open your heart to what I mean, In the whole

---

<sup>108</sup> No último dia de março do ano de 1972 Nina Simone se apresenta em Berkley e ganha do então prefeito Warren Widener a condecoração do Dia da Nina Simone (31/03/1972) e oficializa *To Be Young Gifted and Black* como um hino negro. No site oficial da cantora é possível averiguar o documento que oficializa a data. Disponível em: <https://www.ninasimone.com/1970-1979/>, Acesso: 10/03/2022.

world you know, There was a billion boys and girls, Who are young, gifted and black, And that's a fact<sup>109</sup>”.

Uma possível interpretação de suas intenções no discurso da canção junto de sua caracterização em palco aponta para as maneiras que Nina Simone entendia o fim do racismo nos EUA como um projeto global: no mundo todo há jovens que são ao mesmo tempo talentosos, e negros.

Apreciar a beleza negra dos afro-americanos de seu país passava pelo reconhecimento e valorização das contribuições africanas para a sua identidade, e buscar quebrar uma estrutura social baseada no capitalismo, que usava o racismo como um perverso veículo de dominação, igualmente devia passar pela reflexão da situação social dos negros em todo o globo.

A canção de Simone tem conotação global por dois motivos principais. Primeiro, por ser uma grande ode ao empoderamento do negro que é oprimido por instituições racistas feitas por brancos em todo o globo. Segundo, porque também em termos de espaço Simone transcende as barreiras nacionais ao decidir se apresentar constantemente em universidades.

Sendo um espaço que prioriza criticidade, a ampla e profunda discussão sobre diversas temáticas é na universidade que há a circulação internacional de ideias e suas conexões. Também por ser um local de público majoritariamente jovem, Nina Simone parece dar atenção especial à juventude na disseminação de sua mensagem musical.

A canção continua:

Young, gifted and black / We must begin to tell our young / There's a world waiting for you / Your's is a quest that's just begun / When you feel really low / Yeah, there's a great truth you should know / When you're young, gifted and black / Your soul's intact<sup>110</sup>.

Com a estrofe acima é possível perceber como o orgulho de ser negro, para Simone, é a questão central do seu ativismo. A canção, inclusive, pode ser entendida como uma grande homenagem para a juventude negra, porque ao tocar nesta temática usando o termo “jovem”, Simone parece ter o desejo de conscientizar gerações futuras.

Algo evidente na performance mencionada, que era típico da performance de Nina Simone, era o fato de endereçar certas palavras durante performances que poderiam ajudar a entender melhor a sua mensagem mesmo que não estivessem oficialmente na letra.

---

<sup>109</sup> Tradução livre: “Jovem, talentoso e negro, oh que sonho precioso e amável. Ser jovem, talentoso e negro, abra o coração para o que estou dizendo. No mundo todo, sabe, existem um milhão de meninos e meninas que são jovens, talentosos e negros, e isso é um fato”.

<sup>110</sup> Tradução livre: Jovem, talentoso e negro, nós devemos começar a dizer para os nossos jovens, há um mundo esperando por vocês, a sua missão acabou de começar, quando você está se sentindo pra baixo, sim, tem uma grande verdade que você deveria saber, quando se é jovem, talentoso e negro, sua alma está intacta.

Por exemplo, quando é chegada a hora da canção apresentar a frase “when you’re feeling real low/quando você está se sentindo pra baixo”, Nina Simone adiciona palavras extras a melodia como “deprimido, alienado”, como se quisesse se conectar melhor com seu público.

Na terceira e última estrofe da canção lê-se: “To be young, gifted and black, Oh how I long to know the truth, There are times when I look back, And I am haunted by my youth, Oh but my joy of today, Is that we can all be proud to say, To be young, gifted and black, Is where it's at, Is where it's at, Is where it's at<sup>111</sup>”.

Com *To Be Young, Gifted and Black* é possível perceber como o elogio ao talento negro também tem caráter de protesto na mesma proporção que canções que denunciaram violências específicas porque é uma estratégia política contrária ao silenciamento e a situação social de submissão.

Este silenciamento está presente na canção quando Simone deixa claro que é assombrada pela sua juventude e que a grande alegria de viver o tempo histórico dos anos 1960 era que poderia se expressar com liberdade, autenticidade porque seria exaltada ao invés de reprimida ou recriminada.

Portanto, além de denunciar o silenciamento da sua geração, Simone busca empoderar gerações futuras, e o faz com uma abordagem global porque não só nos EUA existe talento negro, também “no mundo todo”, como evidencia a canção.

É possível perceber, então, que *To Be Young, Gifted and Black* traz para a plataforma musical de Nina Simone um outro tipo de protesto, um que versa sobre aceitação, focado na juventude, mas que também aprecia a esperança da liberdade e a conquista de “um sonho precioso” como diz o início da canção.

Em termos musicais, a canção não tem complexidade estética ou um estilo muito específico de jazz, o que faz supor que foi feita para as massas pelo seu alto valor relacionável: era fácil de acompanhar. No piano, Simone transita entre acordes simples como dó, fá e sol em andamento lento.

Embora a canção seja relativamente pouco complexa de se executar em termos de instrumentos musicais e que não esteja inaugurando propriamente uma temática nova nas canções de Simone, ela é poderosa pela atenção que recebeu e foi porta de entrada para que o mundo conhecesse uma Nina Simone menos raivosa e mais otimista.

---

<sup>111</sup> Tradução livre: Ser jovem, talentosa e negra, ah, como eu anseio pela verdade. Há tempos em que eu olho para trás e sou assombrada pela minha juventude. Ah, mas a alegria de hoje, é que podemos todos estar orgulhosos de dizer: ser jovem, talentoso e negro é a chave, é a chave, é a chave.

Contudo, não pode-se dizer que *To Be Young Gifted Black* inaugure no segmento musical de Simone esta vontade de falar de liberdade, esperança e sonhos para o futuro. A canção *Feeling Good*, de Anthony Newley e Leslie Bricusse, gravada por Simone em 1965 é um exemplo de como Simone incorporou ao seu protesto explícito, outras formas de denunciar.

Nesta canção, Simone diz: “É um novo amanhecer, é um novo dia, é uma nova vida para mim, oh, e estou me sentindo bem”, reforçando a ideia de esperança no amanhã e a liberdade de pássaros que voam, como também elucida a canção mencionada.

O fato é que a palavra Liberdade é tida como um conceito que abrange diversas significações, e, atrelada à luta pelos direitos civis dos negros, comumente está relacionada à libertação das violências e privações do racismo norte-americano.

Em outra canção, talvez uma de suas canções mais famosas, cantadas até o tempo presente, Nina Simone preconiza: “Eu queria saber como é ser livre”. A canção *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free*, que foi primeiramente lançada no álbum *Silk & Soul* de 1967 mas que fez parte do repertório de *covers* de Simone por toda sua carreira, foi escrita por Billy Taylor, e já era amplamente divulgada como um hino dos direitos civis desde o início da década de 1960.

Um aspecto particular da canção vê-se no fato de que mesmo sendo tida como uma canção popular cuja autoria não é de Simone, a canção é comumente atrelada à cantora por dois motivos.

Primeiro porque cantores como Don Schirley, Junior Mance, Illinois Jacquet e Solomon Burke gravaram o título em 1968 provavelmente inspirados na empreitada de Simone<sup>112</sup>. Segundo porque em diversas mídias digitais, a canção é associada com a resposta que a cantora dá ao entrevistador Peter Rodis sobre o que é liberdade na sua opinião: liberdade é não ter medo<sup>113</sup>.

A entrevista exclusiva para Peter Rodis virou documentário em 1970 com o título “Nina: uma perspectiva histórica”. No audiovisual de vinte e três minutos é possível perceber as aparições de Nina Simone no *The Village Gate*, famosa e tradicional boate de Nova Iorque, e no estúdio da RCA também em Nova Iorque.

---

<sup>112</sup> Vale mencionar que por toda a década de 1970 a canção é popularizada, inclusive por vozes brancas como John Denver e Mary Travers e ganha outros sentidos de liberdades para além da causa negra.

<sup>113</sup> A fala está presente no documentário “Nina: A Historical Perspective”, produzido por Peter Rodis em 1970.

Suas apresentações recortadas para o documentário estão misturadas com a entrevista onde Simone expressa sua opinião sobre temas como música, liberdade, e a vida de maneira geral.

“Se você não está se apresentando, está dançando, se não está dançando, está compondo, se não está compondo, está ouvindo música, eu estou sempre envolvida com música e a maior parte do mundo também. Mesmo que eu quisesse me livrar disso, eu não conseguiria. Só que existem vários níveis dessa experiência para explorar”.

Na entrevista, ao falar sobre música, Simone explora um aspecto interessante da vida enquanto artista que pouco foi dito de maneira honesta nos estudos sobre sua carreira. Na mesma proporção que a música a libertou e foi um mecanismo de expressão e denúncia, foi também uma prisão. Ela diz: “dezenove pessoas dependem de mim e não querem saber se estou cansada ou não para me apresentar. Eu gostaria de liberdade em algum lugar em que eu não sentisse essa pressão”.

Depois de compartilhar alguns pensamentos profundos sobre música, Simone e Rodis entram no assunto liberdade. “O que é liberdade para você?” Rodis pergunta. Simone, rindo, responde: “A mesma coisa que é pra você. É um sentimento. Como você consegue falar pra alguém como é estar apaixonado? Podes descrever coisas, mas não podes dizer como é. Quando acontecer, vai saber. É isso que eu quero dizer quando falo de ser livre. Algumas vezes no palco eu já me senti livre de verdade, e isso é bastante”. Simone parece ter sentimentos embaralhados ao balbuciar com frequência: “é tipo, é tipo”, e de repente, com seriedade, diz com firmeza: “vou te dizer o que é liberdade: não ter medo”. Simone continua: “sério, não ter medo. Se eu pudesse ter isso metade da minha vida... E isso não é tudo, mas é como eu consigo descrever, um novo jeito de ver as coisas”.

No caso do documentário, sua fala é imediatamente cortada e emendada com a canção *I wish I knew how* onde pode-se perceber momentos de socialização de Simone em diversas situações: um drink na mão, conversas com colegas músicos em estúdio, risadas e momentos em palco, no piano.

A noção de liberdade apresentada pelo documentário parece se referir à uma liberdade individual. Igualmente, não se pode saber a fundo de que tipo de medo Simone está falando quando fala da sua ausência para condição à liberdade. A cantora pode estar falando do medo da solidão, o medo da violência, o medo de decepcionar, o medo de viver uma vida em que faça uma música diferente dos seus princípios. Porém, como tentou demonstrar a dissertação até agora, é evidente que Simone vivenciou o medo de ser negra nos EUA.



A hostilidade racial e a violência são constantes e estão na história das pessoas negras de várias formas, seja no sistema escravocrata, na sua situação de vulnerabilidade social por todo o século XX e na impunidade das ações como as de supremacistas-brancos inclusive até o presente.

Com “I Wish I knew how”, Simone se revolta mais uma vez através da música mas de uma maneira singular: uma mensagem introspectiva sobre o desejo de liberdade, de esperança, que vale a pena cantar por dias melhores. Nesta canção, Simone compartilha seus sentimentos e esperanças e deseja um futuro melhor.

A canção diz:

I wish I knew how / It would feel to be free / I wish I could break / All the chains holding me / I wish I could say / All the things that I should say / Say 'em loud say 'em clear / For the whole round world to hear / I wish I could share / All the love that's in my heart / Remove all the bars / That keep us apart / I wish you could know / What it means to be me / Then you'd see and agree / That every man should be free<sup>114</sup>.

Nesta primeira estrofe, é possível perceber que fala-se de liberdade em um ponto de vista pessoal já que a letra é escrita em primeira pessoa. Por isso, para o caso de Nina Simone, há a possibilidade de interpretar a letra pelo viés de sua vida privada, onde não necessariamente a ideia de liberdade passa pela noção de libertar a comunidade negra da violência racial.

Por exemplo, Simone pode estar querendo falar de sentimentos profundos que a imobilizam de ser verdadeira nas suas ações. Porém, quando diz “eu gostaria de quebrar todas as correntes que me seguram” e “eu gostaria que você soubesse o que quer dizer ser eu”, a pessoalização da ideia de liberdade vira o sentido da canção, porque ser Nina Simone significa ser várias coisas, inclusive pessoa negra.

A canção continua: “I wish I could give / All I'm longing' to give / I wish I could live / Like I'm longing' to live / I wish I could do / All the things that I can do / And though I'm way overdue / I'd be starting a new”. Neste segundo momento é evidente que Simone fala de racismo porque tensiona o público a escutar que ela é capaz de fazer coisas e é impossibilitada, ou que ela vai começar a fazer coisas que já deveria ter começado a muito tempo atrás.

---

<sup>114</sup> Tradução livre: Eu gostaria de saber como / Seria a sensação de ser livre / Eu gostaria de poder quebrar / Todas as correntes que me prendem / Eu gostaria de poder dizer / Todas as coisas que eu deveria dizer / Dizê-las em voz alta, dizê-las claramente / Para o mundo inteiro ouvir / Eu gostaria de poder compartilhar / Todo o amor que está em meu coração / Remover todas as barreiras / Que nos separam / Eu gostaria que você pudesse saber / O que significa ser eu / Então você veria e concordaria / Que todo homem deveria ser livre.

Na terceira e última parte da canção, é possível perceber que Simone fala não somente de liberdade de um ponto de vista de libertação do racismo mas também de como é possível imaginar saídas:

Well / I wish I could be / Like a bird in the sky / How sweet it would be / If I found I could fly / Oh I'd'd soar to the Sun / And look down at the sea / Then I'd sing cause I know, yeah / Then I'd sing cause I know, yeah / Then I'd sing cause I know / I'd know how it feels / Oh I'd know how it feels to be free<sup>115</sup>.

A imaginação de saídas por parte de Simone na canção leva a dois grandes pontos: o primeiro é a evidência de uma situação ruim que faz com que seja necessário em primeiro lugar ter que se libertar; o segundo é como Simone escolhe abordar o tema do racismo nesta canção, e sua escolha se mostra especialmente importante por se tratar de uma canção que não foi composta pela cantora.

Diferentemente de outras canções onde é possível perceber a denúncia, o protesto, os sentimentos de raiva de maneira explícita, nesta canção, é possível perceber uma Nina Simone menos comum no palco: serena, imaginativa, esperançosa pelo simples prazer da esperança.

Com esta canção Simone parece estar desarmada das suas ferramentas mais conhecidas de indignação. Parece não endereçar nenhuma situação específica, nem responsabilizar ninguém nem nenhum estado pela privação da liberdade.

Contudo, isso não é dizer que a indignação não está presente ou que esta canção é menos uma canção de protesto do que as outras. Pelo contrário, nesta canção vemos o protesto nos moldes de Billie Holiday: em sua versão introspectiva em que o caminho a se seguir é a esperança cega em dias melhores.

Vale destacar que, mesmo seguindo os aspectos gerais de ser uma canção sobre liberdade e esperança em que Simone pode estar tratando do tema de maneira individual e coletiva, há outras variáveis que devem ser levadas em consideração quando se analisa a canção de um ponto de vista crítico.

A versão de *I wish I knew how* de Nina Simone é diferente da versão de outros artistas. Internamente, a versão que apresentou em palco é diferente da maneira como a canção foi gravada e disseminada nas rádios e isso interfere diretamente nas intenções de Simone na sua mensagem sobre liberdade.

---

<sup>115</sup> Tradução livre: Bem, eu gostaria de ser / Como um pássaro no céu / Que bom seria / Se eu descobrisse que poderia voar / Oh, eu voaria até o Sol / E olharia para o mar / Então eu cantaria porque eu sei, sim / Então eu cantaria porque eu sei, sim / Então eu cantaria porque eu sei / Eu saberia como é / Oh, eu saberia como é ser livre.

De maneira geral, qualquer canção na sua versão *live* tende a ser diferente da versão gravada em estúdio. Isso acontece porque a versão em estúdio tem todo o suporte de uma banda fixa, uma leitura de partitura para ser interpretada e alguns padrões de gravação na qual devem estar submetidos os músicos.

Por isso, pode-se dizer que *I wish I knew how* tem uma versão de estúdio, padrão, e múltiplas versões de shows ao vivo feitos por Simone. A versão de estúdio tem em média três minutos de faixa e as versões de palco documentadas em shows gravados variam entre cinco e oito minutos, sem contar as inúmeras oportunidades em que Simone fez apresentações não gravadas onde é impossível o alcance destas ocasiões.

No caso das apresentações ao vivo, muitas questões devem ser levadas em consideração porque interferem diretamente na execução da canção. Mesmo sendo uma canção em que Simone mantém um humor positivo, por exemplo, houve apresentações ao vivo em que Simone estava visivelmente incomodada, marcando o seu humor ao inserir os acordes precipitados e abruptamente no contratempo da canção. A intérprete faz isso no show de Montreux em 1976 e o que se conclui com sua ação é a pressa, em sair do palco ou de obter a liberdade explorada na canção.

Executar alguns acordes no contratempo da canção também pode evidenciar como Simone tem um ativismo político singular, porque se a linearidade do andamento da canção pode representar o uníssono das massas nas conquistas de suas reivindicações, Simone ao usar o contratempo da música mostra que é preciso estar atento a tudo e que mesmo formando unidade às massas sempre buscou questões particulares.

Além disso, a cantora traz para o palco a socialização de algumas notícias pontuais sobre a comunidade negra e faz também seus comentários, opiniões e sentimentos frente a estas notícias. Por se tratar de uma canção que endereça o tema Liberdade tão explicitamente, Simone não hesitou em demonstrar como sente sua liberdade em termos de estética musical.

Para além do conteúdo escrito da letra, é possível perceber a fluidez do seu piano pela maneira como o interpreta. Especificamente na apresentação de Montreux, é possível perceber um aspecto particular de Simone em palco destacado pela historiografia: sua junção da música clássica com a popular.

A maneira como utiliza de um aspecto tão próprio do jazz, a improvisação, para elucidar referências da música clássica presentes no seu grande ídolo Bach, demonstram como a liberdade que fala, para além da causa negra, é também sobre liberdade musical.

Vale destacar ainda que, da mesma forma que em algumas apresentações Simone faz uma ode à música clássica com tais referências, por vezes, elas passam completamente despercebidas e ganham um outro caráter.

Na *Westbury Music Fair*, em 1968, por exemplo, a canção tem um ritmo especialmente lento, com marcações claras do tempo pela bateria, guitarra e piano, de maneira que se torna muito convidativo o acompanhamento de palmas por parte da sua plateia. Contudo, é importante destacar que isso não é particular das apresentações ao vivo porque a versão em estúdio faz uma marcação *upbeat* do tempo com o estalar dos dedos.

Esta apresentação de oito minutos é particularmente longa porque no final da canção, onde são repetidas inúmeras vezes a frase “porque eu saberia...”, no momento em que seria dito “porque assim eu saberia como é ser livre”, os músicos brincam de improvisar. Simone diz frases como: “eu me sinto melhor agora”, “eu poderia ser um pouco mais livre, um pouco menos eu”, “a bíblia diz: seja transformado pela renovação da sua mente”.

É interessante perceber que se repete tanto a frase “cause I’d know” (porque eu saberia) que em algum momento as palavras parecem mudar dando a impressão de estarem cantando “cause I know” (porque eu sei), “eu sei como é ser livre”.

Este aspecto da análise da canção se mostra curioso porque pode apontar para uma mudança repentina entre a atitude dos músicos em palco e a letra original da canção: estão todos livres naquele momento porque estão juntos.

No documentário de Rodis (1970) é possível ter conhecimento da fala de Simone quando revisita esta apresentação: “Se algum músico quisesse levar aquela canção por dez minutos, ele levaria e a gente seguia. Se ele quisesse parar, a gente parava, não existe esse negócio de final”. “É como estar em contato com duzentas milhões de coisas ao mesmo tempo, isso é uma coisa fantástica”.

Contudo, nem sempre Nina Simone estava colaborativa em palco para que a canção se tornasse uma grande socialização da Liberdade. Na própria apresentação de Montreux já mencionada, Simone logo no primeiro minuto, com olhar distante, avisa o público: “não me acompanhem”.

Além disso, no meio da performance há a marcação forte e destacada dos seus acordes no piano quando diz “eu gostaria que vocês soubessem o que significa ser eu”. Seu humor muda repentinamente e, raivosa, Simone improvisa: se não somos livres, somos assassinos”.

Com os exemplos das duas performances mencionadas, então, pode-se concluir que o tema liberdade se desdobra em dois grandes aspectos na performance de Simone.

As vezes é intimista: Simone quer expressar liberdade de um ponto de vista introspectivo; às vezes é mais importante para a artista exteriorizar aquela experiência e fazer com que a platéia participe daquele momento de maneira ativa, dando a entender que a liberdade é coletiva, e construída por todas as partes envolvidas.

É importante destacar que não necessariamente Simone sustentou um caráter totalmente intimista ou extrovertido em uma apresentação específica. As vezes, estes dois polos da sua personalidade se cruzavam em um mesmo show e até mesmo em uma mesma canção.

Escolhendo um aporte intimista ou extrovertido, Simone falou de liberdade de um ponto de vista individual e coletivo, onde até o individual é coletivo. Isso coloca a canção no status de canção de protesto porque a grande necessidade de libertar-se de uma situação de opressão passou pelo entendimento de si.

Para concluir, vale dizer que Nina Simone, com todo seu repertório mas especificamente com *To Be Young, Gifted and Black*, e *I Wish I Knew How*, mostra como foi importante protestar e denunciar situações específicas, mas também elucidar o que há de positivo, manter acesa a chama da esperança por liberdade, imaginar saídas, falar de si e compartilhar sentimentos.

A grande chave do Movimento pelos direitos civis dos EUA virou quando se entendeu que, o coletivo, a formação de unidade e a socialização de sentimentos e experiência era um caminho para a libertação.

## CONCLUSÃO

Na condição de cantora de jazz Nina Simone gravou aproximadamente 40 álbuns e fez incontáveis shows em inúmeras cidades por onde passou ao redor do globo. Pelo caráter político, responsável e íntimo de sua arte, Simone atualmente serve de inspiração para outras mulheres negras em liderança na música, como Beyoncé e Lauryn Hill.

Nina Simone deixou uma grande contribuição não somente pela sua atuação na música mas também pela participação nos direitos civis e questões que envolvem a luta pela igualdade racial mundo afora.

Tendo começado sua carreira nos anos 1960 e falecido no já longínquo ano de 2003, pode-se supor que o legado de Nina Simone está no passado. Porém, uma feliz notícia datada de 18 de março de 2023 é elucidada para contrastar essa ideia: a memória de Nina Simone segue viva e pulsante.

Venus Williams, a mundialmente famosa jogadora de tênis, juntamente com o artista Adam Pendleton estão unindo forças para organizar uma gala beneficente com o intuito de promover uma reforma na casa em que Nina Simone nasceu e passou a infância na Carolina do Norte. Juntamente com o Fundo de Ação do Patrimônio Cultural Afro-Americano do *National Trust*, essas personalidades têm a intenção de construir um leilão de arte para fazer com que a casa de Simone permaneça como um tesouro nacional.

Na notícia, destaca-se o sentimento de honra em tentar proteger o legado de Simone bem como o grande ânimo em promover tamanha colaboração entre artistas para conceber este projeto: “o legado cultural de Nina Simone é de grande significado pessoal para todos os artistas<sup>116</sup>”. A ideia atual do projeto é de expandir a estrutura física do espaço para construir um programa de residência artística para artistas negros.

Independentemente do sucesso do projeto futuro, a questão que se insere com esta empreitada é a maneira como a comunidade negra olha com respeito para a contribuição de Nina Simone no cenário das relações raciais dos EUA no presente.

Seu repertório, que esteve repleto de títulos que falam sobre sua origem negra, desigualdades sociais e liberdade, são ainda inspiração para as juventudes e para os novos movimentos negros.

---

116

Disponível

em:

<https://vogue.globo.com/celebridades/noticia/2023/03/venus-williams-quer-restaurar-a-casa-da-infancia-de-nina-simone-na-carolina-do-norte.ghtml>. Acesso em 31/02/2023

A questão central deste trabalho, desde o período de leitura de bibliografia, passando pela redação do texto, até a análise dos dados é a de perceber o impacto das canções de Nina Simone no processo de politização dos negros nos EUA no recorte temporal dos anos 1960.

Para responder esta questão foi necessário investigar as maneiras como Nina Simone buscou trabalhar e como sua experiência social impactou o conteúdo de sua música. Neste sentido, sua sociabilidade mostrou que foi a partir da colaboração com outros artistas negros que Nina Simone consegue se inserir na cena do jazz e tem um despertar político que pode ser averiguado no conteúdo das suas letras.

Porém, o problema que se destaca ao se aprofundar em algumas amizades de Simone é que é escorregadio o padrão de análise: até quantos amigos? Quais amigos? Neste sentido, pode-se dizer que a escolha se deu de maneira a respeitar o recorte espacial e temporal, e, sobretudo, para não desviar da pergunta de pesquisa e não dificultar o esclarecimento das razões pela qual falamos de seus amigos. Vale destacar também que ao estudar Nina Simone buscou-se priorizar sua produção musical, e portanto, selecionou-se alguns dos principais nomes que artisticamente se aproximavam da cantora.

O que se conclui com a pesquisa é que Simone, ao falar dos seus amigos, inspira a amizade. E a amizade, em um sentido amplo de cooperativismo, impactou o processo de empoderamento político das grandes massas negras e ofereceu apoio aos momentos de protesto, através da consciência de raça, de desalienação racial, e a tomar ação para a transformação: tanto no sentido de conquistar direitos quanto de fazer valê-los em um cenário instável de transição.

Além disso, as maneiras como se constituiu mulher dentro do movimento negro, mostram como esteve sozinha em denunciar a pauta da mulher negra no movimento, mas ao mesmo tempo foi pioneira neste quesito de denunciar questões que envolvem gênero.

Pôde-se constatar que, mesmo incipientemente, por diversos motivos a cantora tentou incorporar para a denúncia negra, também a pauta da mulher negra. Simone menciona em várias entrevistas citadas, sua condição de mulher e como era difícil achar um homem para amar que entendesse seu status de estrela. Ou seja, Simone denuncia o machismo dos homens com quem se envolveu ao deixar claro que um dos motivos por não estarem juntos é que estes não aceitariam que a artista não fosse submissa e que não desenvolvesse o papel social comum de uma mulher dos anos 1960.

Além disso, Simone infiltra aspectos femininos em letras originais de algumas canções onde isso não estava evidente até então. Por exemplo, em *Ain't got no life*, Simone adiciona a palavra seios, referindo-se a seios de mulher quando dá exemplos daquilo que tem para

resistir ao racismo. Nesta canção, Simone fala tudo que não tem para mostrar como é desfavorecida. Então, a música sofre uma virada quando Simone fala tudo que têm para lutar contra sua opressão, entre eles, seus seios, um exemplo de sua força, que neste sentido, é feminina.

Nas canções que Simone adaptou também vê-se suas pistas onde a categoria de gênero é evidente e intersecta outras da sua biografia. Em *My Way*, eternizada por Frank Sinatra, Simone canta trocando a palavra homem por mulher: “O que uma mulher, o que ela tem? Se não ela mesma, então não tem nada. Para dizer as coisas que realmente sente e não as palavras de alguém que se ajoelha”.

Pode-se concluir então, que este posicionamento da artista se deu frente à pouca abertura para a pauta da mulher negra nos movimentos negros daquele momento, mas que mesmo assim, Simone entendeu que a libertação negra, além de levar em conta negros do globo, deviam levar em consideração gênero, classe e outras categorias, muitas das quais explora em seu trabalho.

Em termos de fonte histórica, suas canções foram analisadas sob diversos aspectos. No plano lírico, pode-se perceber que as palavras que utilizou faziam referências pontuais a acontecimentos, pessoas e lugares. No plano musical, Simone, ao utilizar seu piano e dirigir sua banda, busca fazer marcações instrumentais que estão em consonância com o humor das palavras. Isto é, palavras que expressam raiva, ganham uma instrumentação pesada, da mesma forma que palavras que expressam otimismo, esperança e leveza recebem uma instrumentação delicada e suave.

No plano da performance Simone parece ser mais imprecisa. Suas variações de humor no espectro de uma canção, ampliada para vários títulos em um show, mostraram que a artista podia ir da serenidade à extrema raiva em questão de minutos. Embora este aspecto de suas apresentações comumente davam força à sua relação com seu público, de certa forma, fez dificultar a análise da sua performance.

Outra questão que deve ser mencionada referente à performance é que houve um limite para a análise das apresentações de Nina Simone. A intenção de focar na sua performance era de ampliar a sua análise musical e aprofundar o entendimento do significado da sua mensagem. Porém, não é porque se pretendeu analisar letra, música e performance que a cada canção estas três categorias participam em igualdade de valor.

Em alguns casos, apresentações famosas mencionadas na historiografia não estavam disponíveis em vídeos para a análise. Em outros, havia uma ampla variedade de apresentações do mesmo título que se assemelham em vários aspectos. A saída, então, foi



fazer um panorama dos aspectos gerais da performance da artista e aproximar as categorias letra, música e performance. Quando colocados juntos, às vezes fortalecem uma mensagem comum e às vezes deixam a mensagem ambígua. Para fins de análise de dados, os dois casos são extremamente ricos.

Portanto, o processo de politização dos negros, através das músicas de Nina Simone, aponta para duas principais vertentes exploradas neste trabalho. Uma delas é a denúncia explícita de situações de violência que resultou em um grande chamamento para mudanças sociais. A outra, a apreciação da beleza negra, garantiu, pelo empoderamento negro, a celebração e a manutenção de direitos conquistados que resultaram em um mínimo bem-estar social com o fim do regime Jim Crow.

Quando Simone concebe canções na linha de *Mississippi Goddamn*, por exemplo, a partir das notícias de mortes violentas de homens negros por todo o país e denuncia o racismo, a impunidade dos criminosos e responsabiliza os estados do Sul pela manutenção de um sistema racista que continuou e continua a discriminar negros, Simone se constrói como uma importante porta-voz para o Movimento pelos Direitos Civis.

Quando faz suas denúncias de um ponto de vista da mulher negra, endereçando juventudes, como em *Four Women* e *To Be Young, Gifted and Black*, adiciona aprofundamento e visão à sua crítica e além de alcançar um maior número de fãs, os influencia de maneira a tomarem ação política como ela tomou com o despertar de sua própria consciência de raça na década de 1960.

Quando constrói títulos em que celebra o que é discriminado, como em *Ain't Got no, I got Life*, Simone mostra que o que é feio e inapropriado, é também político e que por isso deve ser problematizado. E problematizar, neste sentido, passava por não aceitar a opressão e se empoderar na militância e também na estética.

Nesta pesquisa buscou-se analisar algumas das canções de protesto de Nina Simone. Porém, um aspecto de sua obra é que essas canções constantemente se misturavam a álbuns em que se exploravam títulos sobre solidão, religião, amor e tristeza. A análise das variadas fontes históricas produzidas por Nina Simone através dos seus longos anos de carreira apontam para uma interessante implicação de pesquisa: investigar como Simone fala destas temáticas “menos politizadas”, principalmente se for considerado que a partir dos anos 1980, Simone some do *mainstream*. O que acontece com a artista? Em quais circunstâncias ela perde fama?

A maior parte da historiografia mencionada na pesquisa analisa o impacto de Nina Simone nos anos 1960 e 1970, buscando com isso, separar dois momentos de sua trajetória.

Nestas primeiras décadas há a ascensão e consolidação de sua carreira que estão vinculadas à sua decepção em não se tornar pianista clássica e achar no jazz de protesto um novo significado para sua atuação como musicista. Há, ainda, uma outra Nina Simone que surge a partir dos anos 1980 quando acaba o movimento pelos direitos civis: uma mulher mais velha, com menos fama e prestígio, isolada na Europa buscando produzir música que refletia seus sentimentos de angústia, solidão e arrependimento.

O que se verifica, então, principalmente nas músicas que não têm uma denúncia declarada, é que esses seus dois lados sempre estiveram presentes por todos os anos de sua história. Portanto pode-se dizer que é improdutivo o exercício de separar uma versão de Nina Simone da outra por que, se embora nos anos 1960 ela estava politizada, e nos anos 80 a sua carreira em baixa mostra que ela estava lamentosa, essas duas faces de si sempre se misturaram. Prova disso são títulos sobre amor e religião nos álbuns dos anos 1960, e títulos políticos (a saber: *I was just a stupid dog to them*, e *Liberian Calypso*, ambos de 1982) nos álbuns dos anos 1980.

Isso não quer dizer, contudo, que não houve circunstâncias no seu contexto histórico, político e social que desfavoreceram uma atuação mais politizada ou que potencializaram, no âmbito pessoal, um maior apreço por temáticas introspectivas. Há a possibilidade de desenvolver futuras pesquisas para averiguar esta questão.

O fato é que Nina Simone com sua música ofereceu informação, entretenimento, denúncia, referências, apoio emocional e principalmente, inspiração para que cada um tomasse seu caso pessoal e sua mensagem para se opor a um sistema capitalista que discriminou e discrimina pessoas negras no mundo inteiro. Isso é político e este é o seu legado.

Sua fala no já mencionado show da Morehouse College, nesse sentido, é simbólica e significativa: “Eu sei que só há 300 estudantes negros aqui nesta universidade de quase 17 mil alunos. Isso quer dizer que vocês devem se sentir sozinhos muitas vezes [...] Meu povo não tem nada, e vocês precisam de inspiração 24 horas por dia. Por isso estou aqui”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES PRIMÁRIAS

#### CANÇÕES:

Aretha Franklin. **Respect**. Memphis. Volt Record, 1967.

Belchior. **Apenas um Rapaz Latino Americano**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976.

Nina Simone. **Mississippi Goddam**. New York: Philips, 1964.

Nina Simone. **Young Gifted and Black**. New York: RCA, 1969.

Nina Simone. **Four Women**. New York: Philips, 1966.

Nina Simone. **Work Song**. New York: Philips, 1966.

Nina Simone. **Ain't Got no, I got Life**. New York: RCA, 1968.

Nina Simone. **Backlash Blues**. New York: RCA, 1967.

Nina Simone. **Pirate Jenny**. New York: Philips, 1964.

Nina Simone. **I wish I Knew How**. New York: RCA, 1967.

Nina Simone. **To Love Somebody**. New York: RCA, 1969.

Nina Simone. **My Way**. New York: RCA, 1971.

Nina Simone. **I Was Just a Stupid Dog to Them**. Paris. Studio Davout. 1982.

Nina Simone. **Liberian Calypso**. Paris. Studio Davout. 1982.

#### ÁLBUNS:

SIMONE, Nina. **Nina Simone in Concert: live at Carnegie Hall**. Produtor Hal Mooney. Nova Iorque: RCA Victor, 1964. (35min)

SIMONE, Nina. **Wild is the Wind**. Produtor Hal Mooney. Nova Iorque: Philips, 1966. (39min)

SIMONE, Nina. **Nina Simone sings the Blues**. Produtor Danny Davies. Nova Iorque: RCA Victor, 1967.

SIMONE, Nina. **Silk & Soul**. Produtor Danny Davies. Nova Iorque: RCA Victor, 1967.

SIMONE, Nina. **High Priestess of Soul**. Produtor Hal Mooney. Nova Iorque: Philips, 1967.

SIMONE, Nina. *Nuff Said*. Produtor Joe René pela produtora Stroud. Nova Iorque, RCA, 1968.

SIMONE, Nina. **Black Gold**. Produtor Andrew Stroud pela Stroud Productions. Nova Iorque: RCA Victor, 1970.

SIMONE, Nina. **Here Comes the Sun**. Produtor: Harold Wheeler e Nat Shapiro. Nova Iorque, RCA Victor, 1971.

#### ENTREVISTAS:

**Curtis Institute and the case of Nina Simone**. The Philadelphia Inquirer. 14 de Agosto de 2015, Peter Dobrin, crítico musical. Disponível em: [https://www.inquirer.com/philly/entertainment/arts/20150816\\_Curtis\\_and\\_the\\_case\\_of\\_Nina\\_Simone.html](https://www.inquirer.com/philly/entertainment/arts/20150816_Curtis_and_the_case_of_Nina_Simone.html). Acesso em: 03 de Fevereiro de 2021.

**Nina Simone: live at Montreux - 1976**. Festival de Jazz de Montreux organizado por Claude Nobs, Géo Voumard e René Langel. *Montreux Sounds SA*. Show licenciado pela *Eagle Rock Entertainment Ltd*, 2006. 1 DVD, (duração: 1h).

SIMONE, Nina. **Nina Simone: depoimento [1968]**. Entrevista concedida a Lilian Terry. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PQFhQ7\\_7BA4](https://www.youtube.com/watch?v=PQFhQ7_7BA4) . Acesso em: 09 de Junho de 2021.

SIMONE, Nina. **Nina Simone: depoimento [década de 1980]**. Londres. Entrevista concedida a Mavis Nicholson para o programa *Blast from the Past*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ACQIUS05wo>. Acesso em: 09 de Junho de 2021.

SIMONE, Nina. **Nina Simone: depoimento [dez. 1999]**. Entrevistador: Tim Sebastian. Londres: BBC de Londres. Entrevista concedida ao programa *Hard talk*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8olEruTT\\_io](https://www.youtube.com/watch?v=8olEruTT_io). Acesso em: 03 de Fevereiro de 2021.

SIMONE, Nina. **Nina Simone: depoimento [mês. 1988]**. Londres. Entrevista concedida ao programa *The Wire*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZbYX83\\_yZNI](https://www.youtube.com/watch?v=ZbYX83_yZNI) . Acesso em: 04 de Fevereiro de 2021.

**Venus Williams quer restaurar a casa da infância de Nina Simone na Carolina do Norte**. Vogue Celebridades. 2023. Disponível em: <https://vogue.globo.com/celebridades/noticia/2023/03/venus-williams-quer-restaurar-a-casa-da-infancia-de-nina-simone-na-carolina-do-norte.ghtml>. Acesso em 31/03/2023.

#### AUTOBIOGRAFIAS:

MAKEBA, Miriam. HALL, James. **Makeba: My Story**. New York: Penguin Books, 1987.

NEMIROFF, Robert. **To be young, gifted and black: an informal autobiography of Lorraine Hansberry**. 1969.

SIMONE, Nina. CLEARY, Stephen. **I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone**. New York: Pantheon Books, 1991.

## FILMES E DOCUMENTÁRIOS:

**A 13 EMENDA.** Direção de Ava DuVernay. Produção: Howard Barish, Ava DuVernay e Spencer Averick. Estados Unidos: Netflix, 2016. (100min)

**COME BACK, AFRICA.** Direção de Lionel Rogosin. França, 1959. (1h35min)

**I'm not your Negro.** Direção de Raoul Peck. Roteiro de James Baldwin. Produção: Rémi Grellety e Hébert Peck. EUA e França. 2016 (1h35min)

**Madam Nina Simone: the legend.** Direção de Frank Lords. France, 1992. (54min)  
Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x14hgyx>. Acesso em: 02 de Fevereiro de 2021.

**Meeting the man: James Baldwin in Paris.** Direção de Terence Dixon. Reino Unido e França, 1970. (26 min)

**NINA SIMONE: The Sound of Soul.** Direção de Hal Tulchin e Keith Becket. London, 1968. (60min)

**Nina Simone: A Historical Perspective.** Dirigido por Joel Gold e produzido por Peter Rodis, 1970. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x14hgds>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022. 23 min

**SUMMER OF SOUL (...ou, Quando A Revolução Não Pode Ser Televisonada ).** Direção de Ahmir Thompson. 2021. (1h57min)

**What happened, Miss Simone?.** Direção de Liz Garbus. Park City: Netflix, 2015. (102min)

**Into the Abyss.** Produção: Erik Nelson. Direção de Werner Herzog. 2011.

## LITERATURA:

BALDWIN, James. **Da Próxima Vez o Fogo: Racismo nos EUA.** Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1967.

BALDWIN, James. **Giovanni 's Room.** London: Everyman, 2016.

BALDWIN, James. **Go Tell it On The Mountain.** New York: Vintage Books, 2013.

BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BALDWIN, James. **Numa Terra Estranha.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BERNARD, Emily, ed. **The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten, 1925–64.** New York: Alfred A. Knopf, 2001.

HANSBERRY, Lorraine. **A Raisin in the Sun.** New York: Vintage Books. 1959.

HUGHES, Langston. **Ask your mama: 12 moods for jazz**. New York: Hill & Wang, 1961.

RAMBERSAD, Arnold. ROESSEL, David. **The Collected Poems of Langston Hughes**. New York: Vintage Classics, 1995.

#### DISCURSOS:

NKRUMAH, Kwame. Discurso na All African Peoples Conference. Accra, Ghana. 1958. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8KKxpuxpVfc> . Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

KING, Marthin Luther. Discurso no Memorial Lincoln, Washington, DC, EUA, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Of5-IRIQgB8> . Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

#### BIBLIOGRAFIA

ACKER, Kerry. **Nina Simone**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

ALEXANDER, Michelle. **The New Jim Crow: Mass Incarceration in the age of colorblindness**. New York: The New Press, 2010.

ALVES, Amanda Paloma. **Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da "black music" nos Estados Unidos**, Revista de História, 3, 1 (2011), pp. 50-70. [http://www.revistahistoria.ufba.br/2011\\_1/a04.pdf](http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf)

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias Ancoradas em Corpos Negros**. São Paulo: Educ, 2013.

**Background on Conflict in Liberia**. Publicado por Friends Committee on National Legislation, Washington DC, 2004. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20110108133344/http://www.fcnl.org/issues/item\\_print.php?item\\_id=731&issue\\_id=75](https://web.archive.org/web/20110108133344/http://www.fcnl.org/issues/item_print.php?item_id=731&issue_id=75). Acesso em: 24 de Fevereiro de 2021.

BARROS, José D'assunção. **História e Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação**. História & Perspectivas, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018.

BERG, Manfred. **Popular Justice: a history of lynching in America**. Chicago: Ivan R Dee, 2011.

BRAH, Avtar. "Ain't I a Woman? Revisiting Intersectionality." Journal of International Women's Studies 5.3 Feminist Challenges: Crossing Boundaries (2004): 75-86.

BROOKS, Daphne A. **Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910**. North Carolina: Duke University Press, 2006.

BROOKS, Daphne A. **Liner Notes for the Revolution: The Intellectual Life of Black Feminist Sound**. Massachusetts: Harvard University Press, 2021.

- BROOKS, Daphne, A. **Nina Simone's Triple Play**. Callaloo 34.1 (2011), 176–197.
- BRUN-LAMBER, David. **Nina Simone: the biography**. London: Aurum Press, 2009.
- CANALE, Jean Suret. BOAHEN, Adu A. **A África Ocidental**. In: MAZRUI Ali, A. WONDJI, Christophe, (org). *História Geral da África*, VII. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p.849-872. p.191-227.
- CESAR, Rafael do Nascimento. **A Fragata Negra: Tradução e vingança em Nina Simone**. Mana, Abr 2018, vol.24, no.1, p.39-70. ISSN 0104-9313
- CHIMÈNES, Myriam. **Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République**. Librairie Arthème Fayard, Paris, 2004.
- CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. **Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?** Revista de história, São Paulo, nº 157, 2007, p. 15-29. Disponível em Acesso em: 11 Ago 2020.
- CHIMÈNES, Myriam. SIMON, Yannick. **La musique à Paris sous L'occupation**. Librairie Arthème Fayard, Paris, 2013.
- COBB, William Jelani. **The Substance of Hope: Barack Obama and the paradox of progress**. New York: Walker & Company, 2010.
- COHODAS, Nadine. **Princess Noire: The tumultuous Reign of Nina Simone**. New York: Pantheon Books, 2010.
- COHODAS, Nadine. **"Mississippi Goddam"**—Nina Simone (1964). Library of Congress. 2018. Disponível em: <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/MississippiGoddam.pdf>. Acesso em: 18 de Junho de 2021.
- COLLINS, Hill Patricia. BILGE, Sirma. **Intersectionality**. Malden: Polity Press, 2016.
- COSTA, Sérgio. **Descentrando a teoria social: lições do Atlântico Negro**. Encontro Anual da ANPOCS, 2005. GT 25: Teoria social e modernidades múltiplas Coordenadores: Josué Pereira da Silva, Sérgio Costa.
- CRENSHAW, Kimberlé. **"Why Intersectionality Can't Wait."** The Washington Post. 24 Set. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2015/09/24/why-intersectionality-cant-wait/?postshare=5351443143466154>. Acesso em 22 de Janeiro de 2021.
- CRENSHAW, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," **University of Chicago Legal Forum**: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8.

CRENSHAW, Kimberlé. **"Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color."** Stanford Law Review 43.6 (1991): 1241-299.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday.** New York: Pantheon Books, 1998.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo. 1981.

DOWD-HALL, Jacqueline. **O Longo Movimento pelos Direitos Civis e os Usos Políticos do Passado.** The Journal of American History, Vol. 91, No. 4, Mar., 2005.

FAIRCLOUGH, Adam. **Martin Luther King era um marxista?** Traduzido por Andrey Santiago. Disponível em: <https://traduagindo.com/2018/10/13/martin-luther-king-era-socialista/>. Acesso em 12/01/22.

FELDSTEIN, Ruth. **How It Feels to Be Free: black women entertainers and the civil rights movements.** New York: Oxford University Press, 2013.

FELDSTEIN, Ruth. **Screening Apartheid: Miriam Makeba, "Come Back, Africa," and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics.** Feminist Studies , 2013, Vol. 39, No. 1 (2013), pp. 12-39

FELDSTEIN, Ruth. **"I Don't Trust You Anymore": Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s.** : Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s. **Journal Of American History**, [s.l.], v. 91, n. 4, p. 1349-1379, 1 mar. 2005. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.2307/3660176>.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music.** Cambridge (MA): Harvard University Press, 1998.

FRY, Peter. **"Feijoada e "Soul Food": notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais".** In: Para Inglês Ver – identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GAINES, Malik. **Black Performance on the outskirts of the left.** New York: Nyu Press, 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos. **Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo.** In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos (org.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-40.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje.** Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: editora



UFMG, 2003.

HAMPTON, Sylvia e NATHAN, David. **Nina Simone: Break Down and Let It All Out.** Sanctuary Publishing, 2004.

HARRIS, Joseph E. ZEGHIDOUR, Slimane. **África e a Diáspora Negra.** In: MAZRUI Ali, A. WONDJI, Christophe, (org). *História Geral da África*, VII. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p.849-872.

HASHACHAR, Yair. **Playing the backbeat in Conakry: Miriam Makeba and the cultural politics of Sékou Touré's Guinea, 1968–1986.** *Social Dynamics* 43(2):259-273. 2017. DOI: 10.1080/02533952.2017.1364467

HEARD, Danielle C. **DON'T LET ME BE MISUNDERSTOOD: Nina Simone's Theater of Invisibility.** *Callaloo*, Vol. 35, No. 4 (Fall, 2012), pp. 1056-1084.

HIGASHIDA, Cheryl. **Lorraine Hansberry's Existentialist Routes to Black Internationalist Feminism.** In: *Black Internationalist Feminism: Women Writers of the Black Left, 1945-1995.* Chicago, University of Illinois Press, 2011.

HIGASHIDA, Cheryl. **To Be(come) Young, Gay, and Black: Lorraine Hansberry's Existentialist Routes to Anticolonialism.** The Johns Hopkins University Press. *American Quarterly*, Dec., 2008, Vol. 60, No. 4 (Dec., 2008), pp. 899-924

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico.** São Paulo: Editora Elefante, 2020.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora.** *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 273-293, jun. 2012.

JACKSON, Travis, A. **Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora.** In: *MONSON, Ingrid (org). The African Diaspora: A Musical Perspective.* New York, London: Routledge, 2003.

JOHNSON, Bob. **Globalizing the Harlem Renaissance: Irish, Mexican, and 'Negro' renaissances in The Survey, 1919–1929.** *Journal of Global History*, (2006), pp. 155–175.

KELLEY, Robin D. G (1997) **Nap Time: Historicizing the Afro,** *Fashion Theory*, 1:4, 339-351.

KELLEY, Robin D. G. **Freedom Dreams: black radical imagination.** Boston: Beacon Press, 2002.

KERNODLE, Tammy L.. "I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free": Nina Simone and the redefining of the freedom song of the 1960s. **Journal Of The Society For American Music**, [s.l.], v. 2, n. 3, p. 295-317, 18 jul. 2008. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s1752196308080097>.

KILSON, Martin. **Transformation of the black intelligentsia, 1880– 2012.** Cambridge: Harvard University Press, 2014.

- LEEMING, David. **James Baldwin: a biography**. New York: Arcade Publishing. 2015.
- MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.
- MBEMBE, Achille. SARR, Felwine (org). **Écrire L'Afrique-Monde**. Dakar: Philippe Rey, 2017.
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MONSON, Ingrid. **Freedom Sounds: Civil Rights call out to Jazz and Africa**. New York: Oxford University, 2007.
- MORAES, José Geraldo V. “**História e música: canção popular e conhecimento histórico**”. Revista Brasileira de História, 20/39, ANPUH / Humanitas / FAPESP, 2000, p. 203-222.
- MUHAMMAD, Khalil Gibran. **The Condemnation of Blackness: Race, Crime, and the Making of Modern Urban America**. Cambridge: Harvard University Press. 2011.
- MUHAMMAD, Khalil Gibran. **Where Did All the White Criminals Go?: Reconfiguring Race and Crime on the Road to Mass Incarceration. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society**. Volume 13, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. 3a ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NIMTZ, August H. **Violence and/or Nonviolence in the Success of the Civil Rights Movement: The Malcolm X - Martin Luther King, Jr**. Nexus, New Political Science, 38:1, 2016.
- PERRY, Imani. **Looking for Lorraine: the radiant and radical life of Lorraine Hansberry**. Boston: Beacon Press, 2018.
- PIVEN, Frances Fox. CLOWARD, Richard, A. **Poor People's Movements: Why They Succeed, How They Fail**. New York: Vintage Books, 1979.
- PRANDI, Reginaldo. “**Música de Fé, Música de Vida: A Música Sacra do Candomblé e Seu Transbordamento na Cultura Popular Brasileira**”. In: *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 175-187.
- PURDY, Sean. **Rupturas do Consenso: 1960-1980**. In: KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. Editora Contexto, São Paulo, 2010. (p. 235-256)

PURVIS, Thomas L. **Dictionary of American History**. Blackwell Publishing, 1997.

RIOS, Flavia. LIMA, Márcia. **Lélia Gonzalez: por um feminismo afro latino americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROTHSTEIN, Richard. **The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America**. Liveright Publishing Corporation, 2017.

RUFINO, Luiz. **A pedagogia das encruzilhadas: exu como educação**. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, N° 4, p. 262 - 289, 2019.

SCHWARCZ, Bill. KAPLAN, Cora. **James Baldwin: America and Beyond**. Michigan: The University of Michigan Press, 2011.

SILVA-BONILLA, Eduardo. **Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States**. Rowman & Littlefield Publishers, inc. 2006.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, Réne (org.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. p. 231-270.

THOMAS, Katherina Grace. **Nina Simone in Liberia**. Publicado em 19 de junho de 2017. Guernica Magazine. Disponível em: <https://www.guernicamag.com/nina-simone-in-liberia/>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

TRACY, Steven C. **A Historical Guide to Langston Hughes**. Oxford University Press, 2004.

WACQUANT, Loic. **As prisões da Miséria**. Tradução: André Telles. Coletivo Sabotagem, 2004.

WARD, Brian. **Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations**. Routledge, 1998

WARD, Stephen. **Third World Women's Alliance**. In: PENIEL, Joseph E. *Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Routledge, 2013.

WOODWARD, C. Vann. **The Strange Career of Jim Crow**. 3rd rev. ed. New York: Oxford University Press, 1974.