

JEITO DE CORPO: RELAÇÕES DE AUTORIA E ORIGINALIDADE EM DUAS PERFORMANCES DA CANÇÃO *OBEAH (WO)MAN*¹

BODY'S WAY: RELATIONS OF AUTHORSHIP AND LITERARY ORIGINALITY IN TWO PERFORMANCES OF THE SONG *OBEAH (WO)MAN*

Luciane Alves Ferreira Mendes²

RESUMO: Neste artigo temos por objetivo abordar alguns problemas relativos à noção de autoria e de originalidade literária (AGAMBEN, 2005; RANCIÈRE, 2005; SAER, 2009), a partir da análise da canção *Obeah man*, com letra e música assinadas por Tony McKay. Partiremos da interpretação vocal empreendida por McKay, do disco *Exuma* (1970) em comparação à interpretação de Nina Simone para *Obeah woman*, do álbum *It's finished* (1974). Observamos que as funções de autoria e de originalidade literária são conceitos rizomáticos (DELEUZE; GUATTARI, 1995) evidenciados pela presença do corpo empírico inerente à performance vocal (ZUMTHOR, 2014), especialmente da canção, pois jogam com os duplos e os híbridos dos atores linguísticos em cena.

Palavras-chave: Performance. Autoria. Des(re)territorialização. Hibridismo.

ABSTRACT: In this article we aim at discussing some issues related to the notion of authorship and literary originality (AGAMBEN, 2005; RANCIÈRE, 2005; SAER, 2009) by means of analyzing the song *Obeah man*, with lyrics and music signed by Tony McKay. We will start with the vocal interpretation by McKay, recorded on *Exuma* (1970), in contrast with Nina Simone's performance of *Obeah woman*, from the album *It's finished* (1974). We observed that the authorship and literary originality functions are rhizomatic concepts (DELEUZE; GUATTARI, 1995) evidenced by the presence of the empiric body as it arises from the vocal performance (ZUMTHOR, 2014), especially regarding songs, for it plays with the doubles and the hybrids of the linguistic actors on stage.

Keywords: Performance. Authority. De(re)territorialization. Hybridism.

¹ Artigo recebido em 19 de abril de 2018 e aceito em 22 de junho de 2018. Texto orientado pelo Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores (UFPR).

² Mestranda do Curso de Letras (Literatura – Alteridade, Mobilidade e Tradução) da UFPR. Bolsista da Capes – DS.
E-mail: luciane.alves.mendes@gmail.com



INTRODUÇÃO

Quando relacionamos a canção e suas performances vocais dentro do paradigma daquilo que é culturalmente consumido como “objeto literário por excelência” – o texto literário impresso em livro – colocamos em crise alguns conceitos amplamente fixados e desenvolvidos dentro da teoria literária. Em primeiro lugar, a própria noção do que é um objeto literário, para além do suporte textual impresso em livro, atualiza também o foco ontológico da questão “o que é literatura?”, desconstruindo a essência talvez ainda muito ligada à impressão em papel de uma letra, via de regra tida como sem corpo, portanto, tratada como genial ou divina³. Num segundo momento, ao incorporarmos à pergunta ontológica outras qualidades, além do objeto livro, ou, melhor seria dizer, que evidenciam o objeto livro como mais uma das formas/espacos possíveis de ser da literatura, também abrimos o questionamento de quais seriam os elementos fundamentais para a literatura nessa crise ontológica. Se o texto/objeto é apenas mais um dos meios possíveis de ocorrência literária, qual seria o papel do autor e/ou do leitor nessa conta? E as variações sobre o mesmo objeto, tais como a crítica, a tradução, quais papéis desempenhariam num jogo relacional pré-estabelecido por um objeto cuja enunciação é feita por outros meios que não o livro?

Nossa proposta não é colocar toda e qualquer expressão linguística no cabedal do literário, até porque partimos de uma concepção restritiva de literatura, tomada como ficção, ou seja, uma expressão linguística que mescla o empírico com o imaginário (SAER, 2009), cuja experiência perfaz uma partilha do sensível, tal qual na fala de Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que neles definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de

³ Adriana Cavarero, no livro *Voices plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), discorre longamente sobre a separação que se estabelece na metafísica e na tradição platônica de *logos* e *phoné*. Em seu entendimento, essa tradição é uma metodologia científica de se pensar a linguagem *real* como algo possível de ocorrer apenas se for universalizante, divina, portanto, para fora do limitado corpo humano e suas peculiaridades individuais. Assim, nessa tradição logocêntrica a voz – carregada pela respiração e portadora do afeto e tudo o que tange ao límbico do corpo – pode ser descartada no ato científico da linguagem. Para a filósofa italiana, porém, deixar a voz, e o corpo de onde sai essa voz, para fora da ciência, dando ênfase às ideias, advindas de um cérebro que vê claramente o mundo via *logos*, é uma dissecação falaciosa, tanto da relação óbvia do cérebro e da visão a um corpo, quanto da relação da linguagem como algo fálico, advinda de um corpo masculino, portanto completo, *versus* a suposta incompletude do corpo feminino costumeiramente usada como metáfora para os silêncios da linguagem.



espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15, ênfase no original)

Rancière nos fala acerca da relação política inerente às variadas vozes interpretativas deste “*comum*” dialogável, portanto, sempre um **mesmo** e um **outro** em tensão: uma fruição estética compartilhada tanto é experimentada por todos os envolvidos quanto é, ao mesmo tempo, internalizada individualmente. Nesse sentido, a própria definição de literatura quando considerada como uma partilha, não algo estanque ou preso a um objeto, a um sentido pré-definido em livro impresso, por exemplo, já serviria para chegarmos ao nosso ponto. Indo além, a proposta de Paul Zumthor corrobora de modo mais direto nosso posicionamento:

Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência. (ZUMTHOR, 2014, p. 31)

Desse modo, a canção popular, seja um objeto mantido na memória oralizada, seja registrada em álbuns ou outras interfaces, é mais uma das expressões possíveis da literatura, não apenas pelo texto que carrega, mas pela experiência que seu modo de enunciação desencadeia nos atores envolvidos: tanto em quem canta, quanto em quem ouve, para citar alguns dos possíveis agentes da enunciação. A relação estabelecida, nesse caso, opera em um jogo que envolve primordialmente outras partes do corpo. Assim, enquanto na literatura em livro supostamente a visão, e sua ligação instantânea feita com o cérebro, “seria”⁴ um dos sentidos mais aguçados, devido à interface **letra** impressa numa página, na

⁴ Apesar de propormos uma dissecação corpórea, para fins de oposição entre literatura escrita e literatura oral, admitimos que tanto a composição quanto a leitura de um livro são experiências estéticas que não se dão apenas via olhos/cérebro/cognição. Paul Zumthor, no já citado *Performance, recepção e leitura* (2014), aponta para a performance presente no ato de leitura. Para ele, ocorre mais que o simples ato de ver e reconhecer o que está escrito. Há um envolvimento físico e límbico que envolve desde a posição do corpo do leitor (sentado, deitado, em movimento), à(s) voz(es) ecoando pelos seus humores corpóreos, ou seja, há toda uma *incorporação* do que se lê (do próprio objeto livro, mensagem do texto, personagens, narrador, autoria) que interferem na fabricação de sentido da obra literária. Essa mistura de aspectos se aproxima daquilo que Rancière (2009, p. 23-24) fala sobre a obra escrita ser uma interface que relaciona estética e política ao mesmo tempo, pois opera tanto no princípio de uma revolução formal, quanto no princípio de re-partição política da experiência comum.



literatura oral há um envolvimento, de saída, da multiplicidade e da integralidade orgânica – a língua, a voz, a escuta e a respiração, todos em relação, todos agentes corporais não hierarquizados, não excludentes, num **corpo sem órgãos** (DELEUZE; GUATTARI, 1995), num corpo vivo. Antes, porém, vale ressaltarmos que os atores, nos dois casos, jogam papéis similares.

Se em literatura escrita partimos da tríade enunciativa **eu** (quem fala/ autor) - **tu** (com quem/para quem fala/ leitor) - **ele** (de quem/do que se fala/ objeto), em literatura oral – a canção especificamente – partimos de um jogo no qual os papéis se dão em espaços cujas zonas são mais lisas (DELEUZE; GUATTARI, 1995), mas ainda assim relacionáveis na mesma tríade enunciativa **eu-tu-ele**, neste caso, entre **compositor/intérprete** - **intérprete/ouvinte** - **performance gravada/performance ao vivo**, respectivamente. Os papéis desempenhados não são fixos, não poderiam ser unilaterais, definidos por uma imutabilidade, pois estamos na seara dos corpos vivos, portanto mutáveis e não totalizados. Quando vivenciamos a experiência da brincadeira, do jogo que a leitura e a audição literária nos propiciam, cada alteração de estado físico altera também o sentido dessa experiência, cada movimento de análise do experimentado já se evidencia outra relação.

Sobre esse objeto que se refaz continuamente, Zumthor nos descreve uma experiência por ele vivida ainda em sua infância e que significou muito para a relação que futuramente estabeleceria com a literatura:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. (ZUMTHOR, 2014, p. 32, ênfase no original)

Seu relato, além de priorizar essa memória fundamental mantida em seu corpo, também aponta para a pluralidade de elementos contidos no espaço-tempo dessa performance em particular. O significado do objeto literário não se atinha apenas ao texto impresso, mas a todo o ambiente no qual era executado. Tal percepção o faz considerar o objeto literário canção em performance como sendo uma forma, em suas palavras, “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2014, p. 32). Essa “forma” não é



regida por uma regra anterior, mas é a própria regra “a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (p. 33). Ele nos fala, a partir dessa experiência em particular, de um problema comum à canção e à performance inerente à interpretação e a sua significação. A *per-forma-nce*, sendo a ação fundamental para a canção, opera como uma forma per-feita, com movimento e abertura em continuidade:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma” improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. (ZUMTHOR, 2014, p. 36, ênfase no original)

Embora seja problemático trabalharmos com um conceito de performance nesse espaço liso, relacionável e aberto ao devir, ao mesmo tempo o problema nos joga num universo novo de possibilidades para uma análise formal e hermenêutica de um objeto, qual seja, literário, pois o desterritorializa de uma tradição cujos sentidos partilhados estejam já há muito enraizados.

INCORPORAR O VODU: ALGUMAS RELAÇÕES NO VIRAR DO CORPO EMPÍRICO E(M) IMAGINÁRIO

Todo o preâmbulo teórico feito até aqui nos ajuda a situar melhor o que nos interessa analisar no presente artigo: como os conceitos de autoria e de obra original, fundamentais para uma interpretação da literatura a partir da sua estrutura, se modificam e se readaptam a cada vez que nos deparamos com a **mesma** obra interpretada em/por corpos distintos? Para vias de análise, selecionamos duas performances de uma suposta mesma canção. No primeiro caso, nos ateremos à performance de *Obeah man*⁵, canção composta,

⁵ Performance de estúdio extraída do disco *Exuma* (McKAY, 1970).



assinada, interpretada e registrada em estúdio pelo bahamense Tony McKay⁶, ou Exuma, no disco *Exuma*, de 1970, da qual analisaremos alguns excertos.

O primeiro problema que nos surge é a transferência para o papel de uma letra de canção performada em estúdio com uma porção de elementos sonoros presentes no arranjo. A interface papel/escrita, na qual a letra da canção se apresenta, não carrega a profundidade sonora, já que, no papel, a letra perde a carne da voz presente no corpo de seu intérprete, a ambiência de execução e de recepção. Ainda assim, é possível uma hermenêutica breve da canção escrita de modo a questionar quem é a autoridade por trás da letra. Tony McKay a assina, mas quem canta é Exuma, pseudônimo assumido pelo músico e compositor bahamense. Pseudônimo do cantor, mas também nome de um dos distritos que compõem o arquipélago das Bahamas. Pseudônimo do cantor e também nome da banda que o acompanha. Quem **se** canta é Exuma. Exuma é outra assinatura para o sujeito empírico Tony McKay. Exuma, desse modo, é autor, personagem de si e objeto, ao mesmo tempo. A canção brinca e mescla o imaginário e o empírico. Exuma, em letra transcrito, coloca em questão o problema inerente à escritura e à noção de autoridade sobre a escritura, como pondera Agambem:

El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: “la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia”. (AGAMBEN, 2005, p. 81, ênfase no original)⁷

Mais que manter-se *em* ausência, Tony McKay, ao incorporar-se **em** Exuma, coloca-se numa dupla abertura subjetiva: é o sujeito empírico, performando seu eu-lírico e servindo de receptáculo, ou cavalo, para o *Obeah man*/homem vodu, como a letra diz: “Tony McKay was my given name/ Given on Cat Island when my mother felt the pain” (McKAY, 2018a)⁸.

⁶ Macfarlane Gregory Anthony Mackey (1942-1997), ou Tony McKay, foi um compositor e músico bahamense. Nascido na Ilha do Gato, no arquipélago das Bahamas, fez carreira musical em Nova York, reunindo-se com mais sete outros músicos para formar o corpo, em forma de banda, nomeado de *Exuma*. Misturando *calypso*, *reggae*, *folk*, *ska*, *junkanoo*, *rock*, entre outros ritmos, as canções performam principalmente o *Obeah* – culto tradicional, porém proibido, nas Bahamas cujas raízes africanas se assemelham ao Vodou Haitiano, ao Candomblé Brasileiro e à Santeria Cubana.

⁷ “O problema da escritura, sugere Foucault, não é tanto a expressão de um sujeito, como a abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não termina de desaparecer: ‘a marca do autor está tão somente na singularidade de sua ausência’.” Todas as traduções apresentadas em nota foram feitas pela autora deste artigo.

⁸ “Tony McKay foi o nome a mim dado/ Dado na Ilha do Gato quando minha mãe sentiu as dores.”



A mescla do histórico dado biográfico com a imaginária ligação corpórea espiritual à sua natureza original segue por toda a letra, como veremos nos excertos adiante: “When I was born the midwife screamed and shout/ I had fire and brimstone coming out of my mouth” (McKAY, 2018a)⁹.

Tony McKay performa-se na letra que se reapropria de sua história e nos canta uma **estória**¹⁰: seu nascimento é tanto o nascimento de um corpo, quanto o de uma ilha bahamense transmutada num corpo estranho que habita solo estrangeiro, os EUA. Além disso, é também a passagem dada à diáspora africana que sobrevive via corporeidade dada por ele. Reencarnando como uma força da natureza no corpo do performado Tony McKay, Exuma se diz *Obeah*, ou vodu, e, nesse performativo linguístico, traz a relevância política de seu corpo negro, artístico, detentor de um local de fala, em solo norte-americano, uma terra que não é sua de origem, mas que, tal qual as Bahamas e todo o Caribe, convive com a herança africana em todo seu território. Apesar da negação histórica e das tentativas de apagamento da **re-existência** da cultura negra, evidenciadas desde a necessidade de uma luta por direitos civis, garantias básicas em discussão nas não tão distantes décadas de 1960 e de 1970, até o recente movimento *Black Lives Matter*, iniciado em 2013, o cidadão norte-americano convive e reconhece algumas dessas formas de sobrevida. Os cultos de vodu, extremamente difundidos no sul dos Estados Unidos, habitam o imaginário bastante atrelado à magia negra e são carregados de preconceitos por parte do cidadão médio, dada a racialização estrutural perpetuada desde o período escravagista. O corpo negro de Exuma que performa tantas camadas de tradição e preconceitos resiste, explicando suas origens:

(...) Exuma was my name when I lived in the stars
Exuma was a planet that once lit Mars
I've got the voice of many in my throat
The teeth of a frog and the tail of a goat
(...)
When I've got my big hat on my head
You know that I can raise the dead
And when I got my stick in my hand

⁹ “Quando eu nasci a parteira gritou e bradou/ Eu tinha fogo e enxofre saindo da minha boca.”

¹⁰ Alexandre Nodari (2017) desenvolve o conceito de **estoriedade** como um desdobramento da oposição feita por Barbara Smith entre eventos históricos e eventos a-históricos. Para ele, “a *estoriedade*, ou *contra-historiedade* remete a uma temporalidade da experiência literária que consiste num *encontro*, a partir (*ex-*) da história, com algo que está fora (*ex-*) da história, contra-histórico, no sentido de que não é histórico, mas não cessa de se *encontrar* com a história” (NODARI, 2017, p. 64). Nesse sentido, **estória** é termo aqui condicionado a uma oposição, tensão ou resistência aos eventos que ocorrem num determinado tempo histórico. Em nosso entendimento, tensionar **história** e **estória** retoma a mescla entre empírico e imaginário, nos mesmos termos desenvolvidos por Juan José Saer (2009).



You know that I am The Obeah Man
(...)
I've sailed with Charon, day and night
I've walked with Hougaman, Hector Hippolite
Obeah, Obeah, Obeah, Obeah's in me
I drank the water from the firey sea
(...)
I can make the sun
Fall from the sky.
(...)
Creatures of the Earth, Space, Sea, and Land,
I'm Exuma, I'm The Obeah Man. (McKAY, 2018a)¹¹

Essa reapropriação pela voz é atravessada por intertextos e autorias. Seja de seus ancestrais africanos na fusão corpo/força da natureza, seja na referência aos mortos levados pelo barco de Caronte, o fogo da escrita de si na letra coloca esse autor em **estado de feitura**, tal qual o filho de santo que primeiro ingere todo o Obi¹² como ritual de passagem de um ser humano comum para um filho da casa onde está sendo feito, futuro incorporador do sagrado. Além disso, Tony se transforma em Exuma e em *Obeah* ao colocar seu imenso chapéu feito de palha da costa, mesmo elemento utilizado na fabricação das bonecas de vodu, nos contra-eguns de proteção dos filhos de santo, bem como nas vestimentas de Omulú ou Obaluayê – Orixá senhor da doença e da cura, também da morte, num intertexto claro com Caronte. O objeto da palha dá significado à subjetividade do sujeito. Não se trata apenas de uma substituição de função do corpo, mas de abertura para outras autoridades que viverão nesse corpo. Nesse sentido, quando Tony McKay autoriza seu corpo, via performance, a ser cavalo para outras vivências (Exuma, *Obeah*), ele transpõe o limite de sua existência empírica e a reconfigura física e politicamente. Inscreve-se e escreve-se na história, oralmente, e canta sua ancestralidade, literalmente. A função autor revela-se um *gesto*, tal qual a proposta de Agamben ao ler Foucault. *Gesto* carregando a ampla significação de substantivo – ato, gesticulação, aceno, movimento de corpo,

¹¹ “Exuma foi meu nome quando eu vivi nas estrelas/ Exuma foi uma planeta que uma vez acendeu Marte/ Eu carrego a voz de muitos na minha garganta/ Os dentes de um sapo e o rabo de um bode (...)/ Quando eu tenho em minhas mãos meu chapéu imenso/ Você sabe que eu posso levantar os mortos/ E quando eu tenho em minhas mãos meu cajado/ Você sabe que eu sou o Homem-Vodu (...)/ Eu velejei com Caronte, dia e noite/ Eu caminhei com Hougaman, Heitor, Hipólito/ Vodou, Vodou, Vodou, Vodou está em mim/ Eu bebi da água do mar de fogo (...)/ Eu posso fazer o sol/ Cair do céu. / (...) Criaturas da Terra, do Espaço, do Mar e do Solo/ Eu sou Exuma, sou o Homem-Vodu.”

¹² *Obi*, noz-de-cola ou noz-de-caminho, é um fruto originário da África Ocidental. Carregado de sementes, o fruto é alimento sagrado na religião dos Orixás, sendo indispensável nos rituais de iniciação dos filhos de santo. Normalmente é a tradução mais tradicional para *Obeah*, tanto pela aproximação sonora quanto pelo significado de corpo sagrado que carrega.



trejeito, aparência – e de verbo – do latim *gesto*, *-are* (levar, trazer, transportar, criar). Autor, nessa leitura, é conceito e sujeito, ambos nômades:

El nombre del autor no se refiere simplemente al estado civil (...) se situa, sobre todo, “en los límites de lo texto” (...). “La función-autor caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discurso dentro de la sociedad”. (AGAMBEN, 2005, p. 82-83, ênfase no original)¹³

Além da análise da letra em questão, não podemos esquecer que o arranjo sonoro e a performance vocal e corporal também interferem, e muito, na construção de sentido, sendo a canção toda a ambiência onde ocorre. Melhor seria afirmarmos que toda a leitura hermenêutica da letra flerta no duplo, com o fora da letra, com o corpo que performa essa letra. A semântica, inscrita na letra e nos significados possíveis de cada palavra ali relacionada, não seria possível sem o mundo de vivências não inscritas no papel. Em suma, uma análise apenas estrutural, *close reading*, não se daria na pureza na letra, mas na relação dela com cada entorno de cada performance. Por isso, propomos uma leitura de signos não puramente semânticos, presentes no áudio da canção e que corroboram alguns dos sentidos elencados anteriormente.

Abrindo o álbum de 1970, logo no início, ouvimos um latido e um uivo longo, sapos coaxando, grilos cantando, alguns passos. Entram sino, tambores e outros instrumentos percussivos, seguidos de um violão. Tony McKay entoa a letra logo após uma vocalização. Sua voz carrega um timbre rouco que opera no trato contralto. Os versos são falados seguindo o *beat* percussivo. O violão marca a harmonia, mas a batida marca mais o *beat* do que a cadência melódica, funcionando como mais um instrumento percussivo. Enquanto vocaliza os versos, a cada virada, surgem gritos e outras vozes respondendo os versos com “*yaaaah*”. No refrão, quando a melodia fica mais clara, surge um coro, composto pelos instrumentistas que fazem parte da banda Exuma, respondendo “*obeah*” e todos os sons emitidos por animais no início retornam num crescendo, tanto da voz quanto dos instrumentos, do coro, dos sons externos aumentando em volume. A voz transcende o corpo de Tony McKay e se integra aos instrumentos. Os instrumentos ecoam para dentro desse corpo que canta. Exuma é um corpo na mescla sonora com a banda. Obeah se apresenta em vibração de vários corpos, elementos sonoros e encantamentos enunciados pela letra. Quem ouve é

¹³ “O nome do autor não se refere simplesmente ao estado civil (...) se situa, sobretudo, ‘nos limites do texto’ (...). ‘A função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos dentro da sociedade’.”



atravessado por uma gama de afetos e transe que fazem sentido pela comunhão de todos esses elementos. Poderíamos dissertar longamente sobre os efeitos sonoros no corpo de quem canta, no de quem toca e no de quem ouve, mas nos limitaremos a apontar essa trilha possível, não negando sua forma em devir, como elucida Zumthor:

A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na "performance". (ZUMTHOR, 2014, p. 33, ênfase no original)

Até porque, se fizéssemos uma dissecação mais detalhada dos nossos afetos quando em contato com essa interpretação em particular, nos encontraríamos no paradoxal jogo da linguagem dialética problematizado pela metáfora da arborescência de Deleuze e Guattari (1995). Seria preciso pontuar o dia e a hora, os humores do corpo e suas pulsações, a descarga de pensamentos possivelmente advinda de um estado límbico do corpo, portanto, anterior à linguagem. Nosso foco aqui é colocar a forma, a autoria e sua autoridade, a originalidade da obra registrada em relação rizomática: local de passagem de experiências não ditas.

RETERRITORIALIZAR: NINA SIMONE CANTAUTORA

Após apontarmos a abertura de lugares possíveis de autoria analisando apenas a letra em performance de Tony Mckay, propomos uma mudança de corpo e de gênero. Neste segundo momento, nos ateremos à problemática "mesma" canção reincorporada por Nina Simone¹⁴ em sua

¹⁴ Cantora e pianista negra norte-americana, filha de pai marceneiro e mãe doméstica Eunice Kathleen Waymon (21/02/1933 - 21/04/2003) é o nome de batismo de Nina Simone. Os patrões de sua mãe fizeram um fundo para bancar as aulas de piano que duraria até ela completar a maioridade. Aos 18, não tendo mais bolsa nem como se sustentar, Eunice começou a tocar em clubes noturnos e adotou o nome artístico de Nina Simone. Nessa época se viu forçada a cantar. Sua voz de timbre e tessitura únicos e a maestria com que tocava o piano trouxeram reconhecimento, e ela foi convidada a gravar seu primeiro single, *I loves you, Porgy* (George Gershwin, Ira Gershwin e DuBose Heyward). Isso lhe deu mais visibilidade e rendimentos. No auge de sua carreira como intérprete, Nina se reconheceu na luta pelos



performance para *Obeah woman*¹⁵, cuja letra, igualmente, analisaremos via excertos, mais adiante.

Primeiramente percebemos que não se trata da mesma canção, seja no que tange ao título, à letra ou à melodia, tampouco o arranjo se aproxima da original de Exuma. Como poderia esta ser chamada de uma composição de Tony McKay se há uma abertura criativa inscrita na própria letra? Também, mais que a letra, o próprio arranjo musical já é outro. Sem contar a outra corporeidade implícita na interpretação, agora num corpo feminino, outra vivência política no mundo. Como seria possível ela, Nina, mulher, cantora negra, performer, norte-americana, ser o mesmo Exuma, se seus sujeitos habitam lugares tão singulares no mundo; se a linguagem reduz, por definição, suas pessoas a gêneros?

No disco em que foi gravada, ao vivo, a canção *Obeah woman* aparece registrada como sendo de autoria de Tony McKay, ou seja, os direitos autorais, o registro dessa canção em particular, por mais que seja já outra, e toda a parte institucional, cara ao Estado e suas tentativas de controle de corpos, estão sob a responsabilidade do compositor bahamense. Nina Simone retoma a canção de McKay ao invocá-lo via elementos: no chapéu de palha da costa característico do cantor e compositor bahamense presente na capa do disco, nas características de ser *Obeah* via ligação intrínseca com forças da natureza, e, mais explicitamente, no primeiro verso "*Exuma, you hear*", num jogo de incorporação espiritual do som e do sentido da canção original, mas num *modus operandi* de ser em outro corpo. Ela vira a canção para seu corpo. E vira seu corpo, de dentro para fora, do ar que inspira para a voz que exala dele, ao se abrir em *ser vodu, Obeah woman*.

Essa eficiência em transmutar o que é do outro para si aparece em outras inúmeras performances que Nina faz de canções bastante populares. Basta citarmos *Suzanne*, de autoria de Leonard Cohen, a qual, ao passar pelo corpo da cantora, ganha outra tonalidade, outros significados, numa performance ao vivo em que ela domina o palco, o tempo da execução, a vibração da música pelo próprio corpo, o instrumental que a acompanha. Ou ainda lembrarmos a tradução de intenção por ela feita para as canções de Bob Dylan, em especial *I shall be released* e *Just like a woman*, essa última com modificações de pronomes pessoais os quais transforma toda a percepção do sujeito cantado e que se canta na canção em relação à tônica lírica romântica de Dylan. No caso de *Obeah woman*, com

direitos civis empreendida por negros norte-americanos, tornando-se grande amiga de Martin Luther King e Malcom X. Suas performances dessa época são marcadas pelo discurso de empoderamento e aceitação da própria negritude, além de assumir um tom político bastante ácido. Seu discurso politizado, porém, desagradou a indústria cultural norte-americana, gerenciada por homens brancos. Ela viu seus discos devolvidos, seus shows cancelados e teve até mandado de prisão expedido contra si por sonegação de impostos. Diante disso, deprimida e frustrada com um casamento violento, Nina se exilou na Libéria, onde conviveu com Fela Kuti e Miriam Makeba. Sem dinheiro, se mudou para Suécia e depois para a Holanda, onde se manteve com apresentações em clubes. Depois, se estabeleceu na França, até sua morte em 2003 (NINA SIMONE, 2018).

¹⁵ Performance ao vivo registrada no álbum *It's finished* (SIMONE, 1974).



gravação posterior às canções aqui usadas como exemplo, parece-nos haver um domínio da técnica de performar para si o que é do outro, no sentido pontuado por Zumthor:

Performance implica competência. (...) eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2014, p. 34)

Trata-se, em 1974, de uma Nina Simone estranha de si, pois já empoderada de sua negritude, de seu corpo, de sua ancestralidade, de sua história pessoal e de seus caminhos. Na época da gravação do disco *It's finished*, ela residia na Libéria, numa tentativa de retorno às origens que lhe foram arrancadas via escravidão de seus antepassados. Colocar-se no lugar de estrangeiro, habitando o longínquo de si, faz dela um sujeito que se autodesapropria politicamente, como nas passagens de improviso cantadas nos versos "We gotta take our time/ Gettin' this one started"¹⁶ (McKAY; SIMONE, 2018b).

Referindo-se a Exuma, ela pede licença para seu improviso, a seu próprio tempo, com sua própria vivência: "(...) I like money, yeah/ I like fine clothes/ I like all of it/ But I know where my roots are/ You hear me?"¹⁷ (McKAY; SIMONE, 2018b).

Nessa passagem, Nina retoma sua biografia. Abrindo mão de um casamento violento com seu produtor, Andrew Stroud, ela fugiu para Barbados nessa época, mas não pode mais retornar aos Estados Unidos por falta de pagamento de impostos e risco de encarceramento. Suas finanças eram controladas pelo ex-esposo, que, contrariado com a separação, simplesmente parou de quitar os débitos tributários de Nina. Seu exílio na Libéria, após esse episódio, além de significar um retorno às origens de seus antepassados africanos, significou um livramento da vida que levava até ali nos Estados Unidos, marcada por variadas formas de agressão, do racismo à violência doméstica, passando pela censura às canções nas quais as mensagens políticas fossem mais escancaradas. Sua filha, mais tarde, também se mudou para Libéria, e isso também é referido no improviso:

¹⁶ "Nós precisamos ter um tempo/ Para que essa (canção) comece."

¹⁷ "Eu gosto de dinheiro, sim/ Eu gosto de roupas finas/ Eu gosto de tudo isso/ Mas eu sei onde minhas raízes estão/ Você me ouve?"



Sometimes my daughter says
"Mamma I don't understand them people"
I don't either, but I'm fond of 'em
And I like it
(...)
Been through enough
Yeah they call me Nina and Pisces too
There ain't nothing that I can't do
If I choose to, if you let me
(...)
I'm the Obeah woman from beneath the sea
To get to satan baby you gotta pass through me
I know the angels name by name
I can eat thunder and drink the rain
How you think I lasted this long?
(...)
You people from the islands
Know about the Obeah woman
I did't put the name on myself
And I don't like it
Sometimes, but the weight is too heavy
The weight is too heavy
Let' finish it. (McKAY; SIMONE, 2018b)¹⁸

Ao cantar sua biografia numa canção cujos título e intertexto dialogam com o ato de se transformar em outro, com o abrir-se à incorporação de uma entidade extra mundo, Nina desterritorializa as noções de autoria, de originalidade do objeto literário canção e de sujeito, pois reterritorializa esses conceitos no peso individual e político de seu corpo de mulher nômade. Tal qual a gravação de Tony McKay, o que ela canta é legitimado na performance como um todo, não apenas na letra. Percebemos que o local criado pela interpretação vocal, além da letra aqui impressa, opera no movimento que sai dele mesmo, pois:

¹⁸ "Às vezes minha filha diz/ 'Mamãe, eu não entendo essas pessas'/ Eu também não, mas tenho afeição por elas/ E eu gosto disso (...)/ Já passei por muita coisa/ Sim, elas me chamam de Nina e de Peixes também/ Não há nada que eu possa fazer/ Se eu escolhesse, se vocês me deixassem (...) / Eu sou a Mulher-Vodu de além-mar/ Pra falar com Satã você tem que por mim passar / Eu conheço os anjos nome por nome/ Eu posso comer trovão e beber da chuva/ Como você acha que aguentei tanto tempo? (...) / Vocês, pessoas das ilhas/ Sabem da Mulher-vodu/ Eu não coloquei esse nome em mim mesma/ E eu não gosto dele/ Às vezes, mas é um fardo muito pesado/ O fardo é pesado/ Vamos acabar com isso."



As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

A performance funciona, nesse caso, como um umbral expandido, um entrelugar. Seu jogo opera no nível estético, político e ético, tanto no ato mesmo e na sua ambiência, como, no caso de uma performance gravada, na sobrevida que se abre no tempo e no espaço. Nina Simone, neste caso, coloca seu sujeito biográfico em condição de nômade e habita, com seu canto, todo o território alcançado por sua voz, ecoando o que dizem Deleuze e Guattari:

Para o nômade, ao contrário (do migrante), é a desterritorialização que constitui a sua relação com a terra, de maneira tal que ele se reterritorializa sobre/com a própria desterritorialização. É a terra mesma que se desterritorializa, de tal forma que o nômade encontra nela um território. A terra deixa de ser terra e torna-se um simples solo ou suporte. (DELEUZE; GUATTARI, citado em PARANHOS, 2010, p. 151)

Não sendo mais aceita legalmente em seu país de origem, Nina desvia-se de um lugar – diva do jazz norte-americano – e modifica sua função – não mais lhe cabe o título de jazzista, seu estilo musical a partir dessa nova morada é do mundo –, além de incorporar um gênero outro a seu corpo, sendo *obeah (wo)man*, é também a sobrevida de seu amigo bahamense *obeah man*. Ao apropriar-se do ser *Obeah*, sua voz se mostra também de outros territórios, de outros mundos.

CONCLUSÃO

Neste artigo comparamos duas performances distintas para uma suposta mesma canção com vistas a questionar o peso que termos como **autor** e **obra original** carregam na vasta teoria literária estruturalista. Além de apontarmos para uma tentativa de entendimento da vastidão inerente à conceituação mesma de literatura, vimos que os elementos inerentes a ela – autor,



mundo, leitor, estilo, história e valor tais como nos enumera Compagnon em seu célebre livro *O demônio da teoria* (2010) – embora institucionalizados dentro da crítica e da teoria, são conceitos relacionais, não estanques, principalmente quando chamamos à baila os afetos contidos nos corpos individuais que nela se encontram, convivem e se relacionam.

Essas relações rizomáticas se colocam, a nosso ver, muito mais evidentes quando o objeto literário em questão opera no nível da performance vocal, em especial na canção, pois joga com atores linguísticos variados e não hierarquizados. Nina Simone e Exuma, nesse sentido, são artistas em relação vocal e vital com seu público, com seu entorno, com seu tempo, não sendo possível dar mais peso hierárquico para qualquer uma das partes envolvidas, quando atentamos para o jogo ético apresentado.

Nosso intuito em analisar tais relações a partir dos conceitos-chave de autoria e originalidade tentou operar um jogo de desconstrução de tais termos, evidenciando o corpo da nossa leitura/audição. Ainda que breves, dado o espaço contido neste artigo, as análises que fizemos, antes de qualquer tentativa de solução, ponderam nossas inquietações relativas também a outras formas do literário.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. El autor como gesto. In: _____. *Profanaciones*. Tradução de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 81-94.

CAVARERO, A. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.

McKAY, T. Obeah man. In: _____. *Exuma*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-4gnxxtPtI>. Acesso em: 10 jun. 2018.

_____. *Obeah man*. Disponível em: <https://genius.com/Exuma-exuma-the-obeah-man-lyrics>. Acesso em: 10 jun. 2018a.

_____; SIMONE, N. *Obeah woman*. Disponível em: <https://goo.gl/Ww5P4d>. Acesso em: 10 jun. 2018b.



NINA SIMONE. *The official home of Nina Simone/The high priestess of Soul*. Disponível em: <http://www.ninasimone.com/bio/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

NODARI, A. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. *E-Lyra* [online], n. 10, Porto, dez. 2017, p. 55-77.

PARANHOS, A. L. S. Des(re)territorialização. In: BERND, Z. (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p.147-166.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental; 34, 2005.

SAER, J. J. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro panfleto político-cultural*, n. 15, Florianópolis, ago. 2009, 4p.

SIMONE, N. Obeah woman. In: _____. *It's finished*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gZxnwrGPQEs>. Acesso em: 10 jun. 2018.

WHAT happened, Miss Simone? Direção de Liz Garbus. EUA: Liz Garbus, Amy Hobby, Justin Wilkes, Jayson Jackson; Netflix, 2015. Vídeo on-line (102 min).

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

