

Nas trincheiras se faz música, e ela é preta*

nathalia barroso**

Resumo: O presente artigo apresenta o entrelaçamento entre a teoria estética desenvolvida por Herbert Marcuse sobretudo nas obras *Eros e Civilização* e *A Dimensão Estética*, e as investigações realizadas por Angela Davis na obra *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. As manifestações culturais negras recebem destaque, salientando a importância do Blues enquanto manifestação estética capaz de exemplificar a “nova sensibilidade” proposta por Marcuse. Partindo das ideias de Davis propõem-se demonstrar a maneira pela qual o gênero musical pode ser tomado como um dos responsáveis por potencializar as significativas transformações na consciência social da classe negra trabalhadora norte-americana. O Blues Clássico feminino recebe destaque a fim de explicitar sua potência de mudança evidenciada através das canções do gênero, para além de evidenciar o poder revolucionário de experiências estéticas.

Palavras-chave: Marcuse, Angela Davis, Blues, Estética, Experiência estética.

Abstract: This article presents the interconnection between the aesthetic theory developed by Herbert Marcuse, especially in his works "Eros and Civilization" and "The Aesthetic Dimension," and the investigations conducted by Angela Davis in the work "Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude 'Ma' Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday." Black cultural manifestations receive emphasis, highlighting the importance of Blues as an aesthetic manifestation capable of exemplifying the "new sensitivity" proposed by Marcuse. Building upon Davis's ideas, the article aims to demonstrate how the musical genre can be considered one of the catalysts for significant transformations in the social consciousness of the African American working class. Female Classic Blues is highlighted to elucidate its transformative power evidenced through the genre's songs, while also highlighting the revolutionary power of aesthetic experiences.

Keywords: Marcuse, Angela Davis, Blues, Aesthetics, Aesthetic Experience.

* Artigo recebido em 15/02/2024. Aprovado em 25/05/2024.

** Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. E-mail: nathalia.barroso@aluno.ufop.edu.br. Orcid: 0009-0000-9674-7106.

INTRODUÇÃO

O foco no sujeito e na subjetividade é algo essencial ao pensamento de Herbert Marcuse, e será utilizado pelo filósofo de modo a trazer à tona problemas que não são apenas particulares e individuais, mas sim problemas coletivos. A subjetividade ganha destaque ao longo de suas obras para ressaltar problemas que transcendem ao sujeito. E para o filósofo, a sensibilidade exacerbada dos artistas exige uma forma de vida que não encontra lugar no mundo cotidiano. Então, a questão do artista seria construir uma realidade na qual sua sensibilidade possa ser experienciada por todos, assim sendo, configura-se em uma questão também política. A proposta fomentada por Marcuse é a reafirmação dos mais altos valores dos seres humanos através do desenvolvimento de suas próprias e verdadeiras potencialidades, para tal é preciso uma restauração da realidade em curso e as obras de arte abrigam a potência para tal.

Cabe aqui alguns apontamentos de Angela Davis, ex-aluna de Marcuse, para apresentar a discussão ímpar desenvolvida pelo frankfurtiano acerca do papel de diferentes movimentos sociais do século XX. Assim, no artigo *Marcuse's Legacy*, Davis demonstra a importância dos apontamentos marcuseanos para guiar uma reflexão que tenha por objetivo pensar a possibilidade de transformações da realidade. A autora inicia o artigo problematizando a costumeira associação do trabalho de Marcuse apenas ao período do ativismo radical – por volta de 1960 - nos Estados Unidos, e aponta ser irônico reduzir o significado das obras de Marcuse a esse período, ressaltando que “Marcuse é lembrado por encorajar a reflexão em relação ao pensamento utópico radical, [seu legado] sobreviveu, então, na memória histórica como uma utopia como ‘um lugar que é lugar nenhum’” (DAVIS, In: ABROMEIT, 2004, p. 43). Davis ressalta a possibilidade de realizar o que denomina de “nostalgia produtiva” em relação à filosofia de Marcuse, o que consiste em contrapor as discussões iniciadas e estimuladas pelas obras do frankfurtiano às questões em voga até os dias atuais. A filósofa diz ambicionar por “dias de intermináveis discussões filosóficas sobre temas como os agentes históricos da revolução” (*idem.*, p.44). Tal ambição é tida como uma “nostalgia produtiva” visto que no presente Davis nota que “poucas pessoas parecem acreditar que alguém ainda tenha algum potencial revolucionário” (*idem.*).

A autora ressalta a importância das análises de Marcuse acerca das possibilidades de oposição alinhadas à maneira como o filósofo se comunicava com seus alunos e ouvintes de suas palestras, “sem ilusões, mas ainda mais sem derrotismo” (*idem*). Para Davis, tal combinação serviu para impulsionar estudantes, ativistas, intelectuais e trabalhadores a questionarem suas potencialidades e seus papéis nos movimentos e em oposição ao mundo capitalista. É preciso salientar que Marcuse não reconhecia nos movimentos sociais de sua época uma força em si revolucionária, para ele o movimento estudantil, o movimento negro e feminista, abrigam a potencialidade da crítica à sociedade capitalista, tal qual catalisadores para uma luta contra a sociedade repressiva. Para o filósofo, os movimentos sociais podem expressar manifestações em prol de qualidades opostas às da ordem vigente, em prol de novas possibilidades para emancipação. “Isso significa, primeiro: educação política, desenvolvimento de consciência do que está acontecendo em outros grupos da população; e, segundo: mostrar constantemente a necessidade do protesto, da recusa, da denúncia na teoria e na prática” (MARCUSE, In: LOUREIRO, 1999a, p. 116).

Em *Herbert Marcuse fala aos estudantes*, o filósofo explicita o caráter cultural da revolução pensada por ele, visto tratar-se de uma revolução orientada “contra todo o establishment cultural, incluindo a moralidade da sociedade existente.” (MARCUSE, In: LOUREIRO, 1999b, p. 64). Salienta-se a radicalidade do conceito de revolução proposto por Marcuse, pois para ela se efetivar faz-se necessária “uma total transformação da própria sensibilidade humana. É preciso que o homem se reconcilie com a natureza, externa e interna; é necessária a emancipação dos sentidos” (LOUREIRO, 1998, p. 117). Vislumbrar a possibilidade de uma nova realidade é também vislumbrar a ilegitimidade da situação social, sendo possível realizar uma acusação das condições dadas que impossibilitam a liberdade.

Ao mesmo tempo, Marcuse insiste esperançosamente que os potenciais emancipatórios se encontram presentes nessa própria sociedade. Para ele, a arte desempenha um papel fundamental, pois ao mesmo tempo que é capaz de fortalecer a dominação, é também capaz de fortalecer as possibilidades de libertação ao fornecer o vislumbre de uma realidade distinta da realidade imposta. A potência da música negra ao longo da história dos movimentos de libertação pode ser tomada como um exemplo da maneira como mudanças são possíveis através da dimensão estética, além de ter um papel

de destaque. Sobretudo quando pensamos o movimento feminista negro e na organização dele. A música cantada pelos homens e mulheres negras possibilitou o surgimento de um sentimento de comunidade entre eles, um sentimento de compartilharem uma condição comum expressada através das letras das canções. As canções entoadas pelos negros conseguiam traduzir os lamentos e desejos individuais e expressá-los de uma forma coletiva, criando um discurso comunitário sobre a experiência de ser negro no Estados Unidos.

Em *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*, Davis salienta que as canções dessas mulheres podem ser tomadas enquanto componentes de uma preparação histórica para o protesto social, assim como antecipam temas que seriam relevantes para o movimento feminista negro. “É importante, penso eu, entender o Blues das mulheres como uma forma da classe trabalhadora de antecipar a politização do “pessoal” através da dinâmica da conscientização” (DAVIS, 1998, p. 4). No escopo das cantoras é possível encontrar letras que versam sobre a recusa de “privilegiar o racismo sobre o sexismo, ou o domínio público convencional sobre o privado como o domínio preeminente do poder” (*idem*), algo também visto nos protestos de feministas negras a partir da década de 1970. O Blues Clássico Feminino possibilitou que surgisse entre as mulheres negras da classe trabalhadora, um espaço cultural para a construção de uma comunidade livre das noções burguesas de feminilidade, pureza sexual e inferioridade feminina. Davis aponta que as letras com temas amorosos – grande parte do escopo das canções – apresentam profundas implicações sociais, além de indicarem que “para os afro-americanos, durante as décadas seguintes à emancipação, o amor sexual foi experimentado como evidência física e espiritual – e o blues como evidência estética - da liberdade” (DAVIS, 1998, p. 45). O Blues forneceu uma representação cultural para a nova individualidade das pessoas negras recém libertas da escravização.

Na obra *Contra-revolução e revolta*, Marcuse fornece que a luta pela emancipação humana está ligada à necessidade da afirmação de uma subjetividade que abrigue em si o impulso primordial por liberdade. É preciso que ocorra a união entre o desejo de liberdade e libertação com uma prática política transformadora, tal união só é possível por intermédio de uma nova sensibilidade fundamentada na experiência estética. Assim sendo, uma nova forma de sociabilidade é vislumbrada, entretanto ela só é possível mediante o surgimento de uma nova sensibilidade, de tal forma que a práxis

revolucionária estaria associada à necessidade individual por liberdade, o que só seria possível de se realizar em uma sociedade livre.

Para o filósofo, a “nova sensibilidade é o meio no qual a mudança social se converte em necessidade individual, a mediação entre a prática política de ‘transformar o mundo’ e o impulso de libertação pessoal” (MARCUSE, 1973, p. 63). O Blues Clássico feminino pode ser tomado enquanto um importante mediador cultural para o surgimento de uma nova consciência de gênero formada a partir das memórias coletivas da escravização somadas às experiências das mulheres negras livres. As canções articulam os desejos coletivos aos individuais e os expressam de modo a possibilitar que as ouvintes se identifiquem com o que está sendo cantado. Tanto as artistas quanto as mulheres ouvintes foram capazes de apresentar e trabalhar de forma autônoma um modelo de feminilidade típico da classe trabalhadora, um modelo ideologicamente independente daquele apresentado pela classe média dominante. Sob uma aparente simplicidade, as canções trazem à tona visões complexas que refletem a realidade imposta às mulheres negras norte-americanas.

1 – NOMEAR E COMPARTILHAR EXPERIÊNCIAS ATRAVÉS DO BLUES

Davis aponta como uma das principais características do Blues Clássico feminino, a construção de um espaço de compartilhamento de experiências capaz de instruir outras mulheres acerca da melhor maneira de conduzir suas vidas e se expressarem. Algumas das canções possuem letras com caráter pedagógico, como *Trust No Man*, de Ma Rainey, na qual as mulheres ouvintes são instruídas a manterem-se atentas e desconfiadas. Cabe salientar a dialética encontrada entre a mulher negra – individual – e a comunidade feminina. Enquanto as mulheres são claramente percebidas como antagonistas—como potenciais intrusas nas relações umas das outras – elas também são vistas como possuidoras de medos e interesses comuns. Elas estão localizadas dentro e fora da comunidade de mulheres. Quando as mulheres do Blues Clássico compartilham suas histórias elas possibilitam que uma comunidade estética de mulheres se desenvolva, possibilitam que tais mulheres encontrem umas nas outras apoio e conselhos para suas vidas.

Embora a sociedade em curso perpetue ideais de competitividade e rivalidade feminina, as canções do Blues Clássico retiram tais ideias de cena e fornecem a possibilidade de as ouvintes vislumbrarem uma irmandade fundamentada no compartilhamento de sentimentos, aspirações, medos e desejos. É preciso ressaltar que o realismo presente nas canções de Blues não se limita às interpretações literais que podem ser realizadas. Ao contrário disso, as canções do Blues Clássico feminino apresentam muitas camadas de significados complexos e profundos, sendo aqui necessário recorrer à escuta atenta. Isso decorre do fato de as canções do Blues darem voz a questões emocionais, sexuais e pessoais, muitas vezes relacionando-as.

Cabe salientar que durante o período da escravização, as pessoas negras eram privadas de se reconhecerem enquanto indivíduos com aspirações e desejos, tais sentimentos só poderiam ser expressos de maneira coletiva. As canções do Blues trazem à tona tais sentimentos e os articula com a realidade histórica específica concernente às pessoas negras recém libertas das amarras da escravização. Nas canções encontram-se afirmações complexas que transcendem as particularidades das origens das compositoras, demonstrando o compartilhamento de sentimentos entre as mulheres negras e a possibilidade de juntas conquistarem novos espaços.

As performances das cantoras do Blues Clássico – especialmente Bessie Smith – configuram-se enquanto um dos primeiros espaços culturais nos quais o discurso público sobre a violência masculina poderia ocorrer de forma explícita. Uma explicação para o fato de as mulheres do Blues dos anos 1920 – e os textos que apresentam – não respeitarem o tabu de falar publicamente sobre a violência doméstica, é que o Blues enquanto gênero não reconhece as fronteiras discursivas e ideológicas que separam a esfera privada do público. A violência contra as mulheres as agressões a elas dirigidas foram temas para muitas das canções do Blues Clássico feminino. O Movimento Feminista que se estrutura a partir da década de 1970 apresenta o desejo – ainda não realizado em sua plenitude – de acabar com o silêncio mantido em torno da violência misógina e das agressões e privações impostas às mulheres pela política, e tal movimento encontra um precursor estético no trabalho das cantoras do Blues Clássico.

O sigilo e o silêncio historicamente onipresentes em relação à violência masculina estão ligados à sua construção social como um problema privado sequestrado atrás de muros domésticos impermeáveis, em vez de um problema social que merece atenção

política. Em *Blues Legacies and Black Feminism*, Davis propõe que o Blues Clássico feminino aponta para uma insurgência feminista emergente, pois as canções descaradamente nomeiam os problemas que acometem as mulheres negras, principalmente em relação à violência masculina, as canções expressam desejos e questões que até então eram mantidas reclusas. Ao nomear os problemas, as canções do Blues Clássico feminino tiram as mulheres negras ouvintes das sombras da vida doméstica. Embora não possamos falar de uma perspectiva crítica sendo oferecida pelas cantoras, elas nomeiam os problemas e as consequências geradas por eles, oferecem às ouvintes a possibilidade de, através da dimensão estética, vislumbrarem uma nova realidade distinta daquela da vida cotidiana.

2 – O BLUES CLÁSSICO FEMININO ABRIGA UMA POTÊNCIA

O potencial estético da cultura negra, do Blues e Jazz clássico feminino, foi reconhecido por Marcuse em *Um ensaio para a libertação* e desenvolvido por Angela Davis em *Blues Legacies and Black Feminism*. Entrelaçar a teoria estética marcuseana aos apontamentos de Davis permite demonstrar, para além de inferir, que a teoria crítica de Marcuse foi e pode ser levada adiante para exploração de áreas e territórios não pensados pelo filósofo. Marcuse e Davis reconhecem no movimento negro e na música negra uma mudança de linguagem e de moralidade, identificam o surgimento de uma nova sensibilidade ligada à transvaloração dos valores para uma forma de se viver qualitativamente distinta daquela possível na sociedade industrial avançada.

O Blues distingue-se de outras formas musicais populares entre os norte-americanos na década de 1920 pela liberdade representativa e independência intelectual de suas canções. O principal desvio da cultura musical popular estabelecida é encontrado nas imagens provocativas e sexuais presentes nas letras de Blues. As relações amorosas apresentadas pelas canções não eram compatíveis com a ideologia dominante, visto que comumente as letras traziam a descrição de relações extraconjugais, violência doméstica e efemeridade dos relacionamentos. Embora o status econômico das pessoas negras não houvesse sido muito alterado após a abolição, o status de suas relações pessoais foi amplamente revolucionado. “Pela primeira vez na história da presença africana na

América do Norte, massas de mulheres e homens negros estavam em posição de tomar decisões autônomas sobre as parcerias sexuais em que entrariam” (DAVIS, 1998, p. 4).

No artigo *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo*, Angela Davis ancora-se nas ideias de Marcuse e salienta a existência de um poderoso vínculo entre a luta para a libertação da população negra e a expressão artística dessas pessoas. Davis afirma que “durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música” (DAVIS, 2017, p. 167-168). As pessoas escravizadas ao cantar, incorporavam uma estética de resistência capaz de nutrir e encorajar umas às outras para uma luta ativa pela liberdade. Davis ao longo de suas análises acerca do Blues demonstra como as canções sempre estiveram presentes na luta do povo negro norte-americano, seja na forma de canções de trabalho, dos spiritual de “Harriet Tubman e Nat Turner até ‘*Poor Man’s Blues*’, de Bessie Smith, ‘*Strange Fruit*’, de Billie Holiday, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos de 1980” (*idem.*, p. 168). Para a autora, essas canções foram capazes de criar uma nova linguagem de luta para as pessoas negras ao mesmo tempo em que tal linguagem não é completamente e imediatamente compreendida pela cultura branca e dominante.

O Blues popularizou-se por tratar dos inúmeros aspectos da vida dos afro-americanos, principalmente da classe trabalhadora. As letras podiam conter temas que eram considerados tabus, vícios e ilegalidades. Muitas vezes cantava-se sobre prostituição, crimes, violência, álcool, drogas, jogos, voodoo e sexo, possibilitando assim que a audiência se identificasse com o cantado. É possível notar uma potência no Blues ao levar em consideração que o artista partilhava com o público as experiências cotidianas, positivas e negativas, que eram comuns a todos no ambiente. As vivências, a história e cultura dos negros eram cantadas de forma realista, havia uma identificação do ouvinte com as canções, o gênero musical serviu como uma válvula de escape para os sentimentos e emoções dos afro-americanos. Os cantores assumiram sua raça, seu papel enquanto negro, cantavam sobre sua própria cor e intensificaram o processo de identificação racial.

Ainda que os primeiros artistas de Blues tenham sido os homens da zona rural dos estados do Sul, foi uma mulher a responsável pela primeira gravação de um Blues. Em agosto de 1920, Mamie Smith (1883–1946) gravou em Nova York, o primeiro Blues:

Crazy Blues. A década de 1920 contou com várias mulheres cantoras de Blues, foram elas as responsáveis por caracterizar o Blues Clássico. Apesar do sucesso nos palcos, muitas das cantoras tiveram vidas tão trágicas quanto as canções que entoavam, muitas morreram sozinhas e esquecidas pelo público. Chicago e Nova York são os principais palcos para as cantoras de Blues, que em sua maioria eram intérpretes urbanas que mesclavam os arranjos elaborados do Norte, ricos em efeitos vocais sofisticados e acompanhados por uma orquestra, com o country Blues que era realizado no sul rural. As performances ficaram famosas por serem compostas por alta dramaticidade, beirando o teatral, principalmente nas canções que traziam como tema as relações amorosas, conflitivas, abusivas e apaixonadas.

As rainhas do Blues Clássico foram consideradas controversas, indecentes e promíscuas, visto que na maioria de suas apresentações davam mais ênfase ao amor e à sexualidade do que os homens faziam em seus shows. “Mas o que finalmente é mais marcante é a forma como o Blues registrou a sexualidade como uma expressão tangível da liberdade; foi essa dimensão que mais profundamente marcou e definiu a secularidade do Blues” (DAVIS, 1998, p. 4). As rainhas do Blues Clássico Feminino lideraram a luta pelos direitos das mulheres negras e com a música possibilitaram que profundas mudanças começassem a ocorrer na consciência dessas mulheres. Essas cantoras incentivaram modelos alternativos de comportamento e atitude para as mulheres negras, incentivaram que se mudasse a atitude em relação a elas, além de mudar a forma como tais mulheres eram vistas. Elas preservaram e disseminaram pelo país a cultura e herança africana dos negros.

3 – AS VOZES NEGRAS DA REVOLUÇÃO QUE ESTÁ POR VIR

Angela Davis no artigo *Women and Capitalism*, reconhece a função revolucionária do feminino enquanto uma antítese do princípio de desempenho. Marcuse salienta que as qualidades tipicamente femininas também podem ser tomadas como sendo antítese às qualidades comumente associadas aos homens, e por assim ser, qualidades ligadas ao domínio e poder. Características como receptividade, sensibilidade, ternura e não violência “aparecem, de fato, como o oposto da dominação e exploração. No nível psicológico primário, pertenceriam ao domínio de Eros, expressariam a energia dos

Instintos de Vida, contra o Instinto de Morte e a energia destrutiva” (MARCUSE, 2018, p. 81). A consolidação das características femininas enquanto protetoras da vida e em oposição às características masculinas, se deu a partir de um processo histórico que acompanha o desenvolvimento da civilização.

Durante o período histórico no qual a sociedade estabelecida dependia de uma defesa oriunda da força física, as mulheres tiveram suas funções restritas à reprodução e cuidado com os filhos. “A dominação masculina, uma vez estabelecida por esses motivos, se espalhou da esfera originalmente militar para outras instituições sociais e políticas. A mulher passou a ser considerada inferior, mais fraca, (...) como instrumento de reprodução” (*idem.*, p. 82). A partir da expansão do número de trabalhadoras, as mulheres conseguiram alcançar uma forma de igualdade repressiva em relação aos homens, pois embora estivessem inseridas no universo do trabalho, as condições, opções e remunerações não eram as mesmas para ambos.

Marcuse reitera que as mulheres ao se inserirem no mercado de trabalho tinham corpo e mente reificados, tornavam-se objetos a serem utilizados visando ou a reprodução e procriação, ou a prostituição, “assim como o seu desenvolvimento intelectual foi bloqueado, o mesmo aconteceu como seu desenvolvimento erótico” (*idem.*). Cabe destacar que os avanços técnicos e tecnológicos da sociedade industrial ampliaram a exploração feminina enquanto instrumentos de trabalho.

A participação crescente das mulheres no processo de trabalho industrial, que minou os fundamentos materiais da hierarquia masculina, ampliou também a base humana da exploração quanto o excedente de exploração da mulher como dona de casa, mãe, empregada doméstica, além de seu trabalho no processo de produção (*idem.*, p.84).

Entretanto, a mesma sociedade capitalista altamente exploradora possibilitou que condições materiais fossem criadas a fim de tornar realidade a ideologia de determinadas características femininas, possibilitou o surgimento de “condições objetivas para transformar a fraqueza que estava ligada a elas em força”, transformando-as em sujeitos, retirando-as do status de objeto sexual. O capitalismo avançado gradualmente criou a possibilidade de o feminismo emergir enquanto força política oposta ao sistema, “a libertação da mulher de fato apareceria ‘como a antítese do princípio de desempenho’, como a função revolucionária da mulher na reconstrução da sociedade” (*idem.*, p. 86).

Tal reconstrução não se daria como estímulo à submissão feminina, mas sim com a utilização das características femininas para ativar a energia necessária para ir contra a dominação e exploração às quais as mulheres são submetidas.

Elas operariam como necessidades e fins últimos na organização socialista da produção, na divisão social do trabalho, no estabelecimento de prioridades uma vez vencida a escassez. E assim, entrando na reconstrução da sociedade como um todo, as características femininas deixariam de ser especificamente femininas, na medida em que seriam universalizadas na cultura socialista material e intelectual (*idem.*, p. 86-87).

Gertrude “Ma” Rainey e Bessie Smith foram as mais conhecidas cantoras de Blues das décadas de 1920 e 1930, ambas cantavam sobre o amor e sexualidade, e ao fazê-lo articulavam uma experiência coletiva de liberdade aos ouvintes, assim como evidenciavam com suas vozes o fato de a escravidão não mais existir. As canções de Blues têm em suas letras a incorporação de relações pessoais dos cantores/letristas que tem seus próprios significados históricos e suas ressonâncias sociais e políticas. O amor não é representado enquanto sendo um reino idealizado no qual sonhos ainda não realizados de felicidade ficam reclusos. As cantoras de Blues apresentam uma visão do amor sexual individual vinculada inextricavelmente às possibilidades de liberdade social tanto no domínio econômico, quanto no político.

“Ma” Rainey e Bessie Smith transmitem em suas canções as exigências históricas contraditórias impostas às mulheres negras. Se por um lado, em virtude do gênero, elas enfrentavam as expectativas ideológicas de domesticidade e subordinação, por outro lado, devido as transformações políticas, emocionais e econômicas advindas da abolição, ambicionavam vivenciar a liberdade. As músicas criam um universo e demonstram uma realidade oposta à realidade em curso, demonstrando as possibilidades de as mulheres negras irem contra as imposições machistas e racistas. As canções do Blues Clássico feminino dão uma voz histórica às mulheres negras norte-americanas, elas demonstram que tais mulheres compartilham experiências, e anseios e desejos comuns.

O Blues Clássico Feminino apresenta canções permeadas de significados pré-feministas em um sentido histórico, assim como demonstra que as mulheres negras do começo do século XX estavam reconhecendo, discutindo e explorando questões que se configuram enquanto centrais ao discurso feminista contemporâneo. Os primeiros momentos do Movimento Feminista do século XX caracterizam-se pelo enfoque dado à

questão da violência misógina, fato que expôs a centralidade da separação ideológica das esferas pública e privada, e do poder concedido à estrutura de dominação masculina e branca. O início da década de 1970 é marcado pela organização do Movimento Feminista, quando “as mulheres começaram a falar publicamente sobre suas experiências de estupro, agressão e violação de seus direitos reprodutivos” (DAVIS, 1998, p. 25). Até então tais agressões eram mantidas obscuras, eram consideradas como um fato da vida privada que deveria ser protegido para não vir à tona na esfera pública.

As feministas, ancoradas pela noção de que “o pessoal é político” deixaram claro que o encobrimento das agressões não seria mais tolerado entre elas. Entretanto, as cantoras de Blues já expressavam tal intolerância nas décadas de 1920 e 1930. As performances das cantoras do Blues Clássico - especialmente Bessie Smith - configuram-se enquanto um dos primeiros espaços culturais nos quais o discurso público sobre a violência masculina poderia ocorrer de forma explícita.

Uma explicação para o fato de as mulheres do Blues dos anos 1920 – e os textos que apresentam – não respeitarem o tabu de falar publicamente sobre a violência doméstica, é que o Blues enquanto gênero não reconhece as fronteiras discursivas e ideológicas que separam a esfera privada do público (*idem*).

Gertrude “Ma” Rainey é considerada uma pioneira no circuito de entretenimento negro, assim como foi a responsável por moldar o Blues Feminino por muitas gerações de cantoras de Blues. Apenas uma das canções gravadas por Rainey contém a representação de uma mulher verdadeiramente oprimida pelas expectativas associadas à instituição do casamento, trata-se de *Misery Blues*. A personagem da canção está cantando o “blues da miséria”, temos uma mulher que se permitiu ser enganada por um homem que prometeu a ela um casamento, uma maneira de apoiá-la perante a sociedade patriarcal tradicional. Essa mulher via no casamento uma esperança para a libertação de sua labuta diária, porém o futuro marido não apenas renega a promessa de casamento, assim como também foge com todas as economias da mulher abandonada. *Misery Blues* é uma canção que pode ser interpretada como um conselho dado às mulheres ouvintes, como uma advertência às mulheres que poderiam ser enganadas pelas expectativas românticas associadas à instituição burguesa e patriarcal do casamento.

Algumas das canções gravadas por Bessie Smith trazem à tona desafios ainda mais explícitos à dominação masculina que ideologicamente impera nos matrimônios. *Money Blues* pode ser tomada como exemplo. A personagem da canção é uma esposa que torna a vida de seu marido insuportável com suas incessantes exigências de dinheiro e uma vida considerada de alta classe. Em *Young Woman's Blues*, composição da própria Smith, a protagonista não se interessa pelo casamento. Davis salienta que a performance de Smith da canção “exala um senso autoconfiante de independência feminina e entrega inabalável ao prazer sexual” (*idem.*, p. 17).

As mulheres encontram nas canções maneiras para expressarem o desacordo com os padrões dominantes estabelecidos para feminilidade. O Blues Clássico feminino fornece exemplos enfáticos da independência feminina negra, da coragem dessas mulheres e da necessidade de afirmarem seu direito de serem respeitadas “não como apêndices ou vítimas de homens, mas como seres humanos verdadeiramente independentes” (*idem.*, p.20). As canções do Blues Clássico feminino dão expressão a considerações maiores, assim como refletem visões de mundo específicas para comunidades negras da classe trabalhadora. Embora as canções muitas vezes não desafiem a conduta machista de maneira óbvia, elas apresentam a questão enquanto sendo um problema comum às mulheres ouvintes.

O que fica faltando, entretanto, é que se realize uma nomeação ou análise das forças sociais e políticas que corroboram com a continuidade da violência masculina contra mulheres. As canções de Blues “realizam o que podem dentro dos limites de sua forma. A análise política deve ser desenvolvida em outro lugar” (*idem.*, p.33). As personagens femininas que permeiam as letras das canções de Blues Clássico não se encaixam no estereótipo das típicas vítimas de abusos. As canções versam sobre mulheres independentes, fortes e assertivas. Embora algumas canções apresentem o reconhecimento por parte das mulheres dos maus tratos a elas infligidos, elas não se definem enquanto impotentes diante de tal violência. “Na verdade, elas revidam apaixonadamente” (DAVIS, 1998, p.38). As mulheres evocadas pelas canções desafiam à sua maneira as imposições de inferioridade baseadas em gênero. As canções possibilitam que se vislumbre uma outra realidade, uma realidade no qual as mulheres não são inferiores, e dessa maneira o Blues oferece a possibilidade de se interromper a internalização rotineira do domínio masculino.

As mulheres do Blues [...] trouxeram para suas letras e performances um novo significado enquanto interpretavam e reformulavam a experiência negra de sua perspectiva única, como mulheres negras na sociedade americana. Elas perceberam um mundo que não protegia a santidade da feminilidade negra, como defendia a ideologia burguesa; apenas as mulheres brancas de classe média – ou alta – eram protegidas por ela (*idem.*, p.38).

As rainhas do Blues Clássico expuseram em suas canções os estereótipos dos relacionamentos românticos e desafiaram a política de gênero implícita nas representações culturais tradicionais das relações amorosas. Elas recusaram-se a romantizar os relacionamentos românticos e ao invés disso, exploraram as contradições existentes em tais relações e demonstraram a existência de “outro lugar” para as mulheres negras. As canções de Blues podem ser comparadas às estratégias de conscientização associadas ao movimento de libertação feminina dos anos de 1960 e 1970, pois a partir de tais canções conversas entre mulheres sobre o comportamento delas próprias, comportamento masculino e outras questões relativas a serem mulheres negras poderiam ocorrer.

Davis aponta como uma das principais potências do Blues Clássico Feminino a criação de uma comunidade entre artistas e público na qual era permitido que tais pessoas se envolvessem esteticamente com ideias e experiências que não lhes eram acessíveis na vida real, cotidiana. A imaginação é de extrema importância para que a comunidade do Blues Feminino se sustentasse e continuasse a lutar contra os desafios impostos às mulheres negras, principalmente aqueles relacionados ao domínio masculino. As canções do Blues Clássico Feminino enquanto uma forma estética, devem ser compreendidas como um meio encontrado para testemunhar, registrar e denunciar a falta de possibilidades reais e alcançáveis de transformação social na realidade em curso. Além disso, é possível verificar uma dimensão de protesto, mesmo que não se encontre uma chamada ativa para protestar, um meio viável de transpor o protesto para o mundo cotidiano.

O idioma das canções é caracterizado pela honestidade em retratar a vida dos negros, é um idioma que ignora os tabus, “qualquer que seja a figura no quadro maior das realidades afro-americanas da classe trabalhadora – por mais moralmente repugnante que possa ser para a cultura dominante ou para a burguesia negra – é um tema apropriado do discurso do Blues” (*idem.*, p. 107). Nada e nem ninguém fica de fora.

Confrontar o Blues, reconhecer o blues, contar o Blues e nomear o Blues através da música, é o meio estético de expressar o Blues na vida. Esta é uma expressão do papel histórico da canção afro-americana (...). Também revela como o espírito do Blues constantemente disputa as fronteiras entre "realidade" e "arte". Na obra de Gertrude Rainey e Bessie Smith, as canções de Blues representam as aflições coletivas da comunidade, juntamente com a determinação de superá-las (*idem.*, p. 135).

CONCLUSÃO

O Blues permitiu que muitas tragédias individuais e aflições que afetavam as comunidades negras da classe trabalhadora pudessem ser reformuladas enquanto adversidades sociais, coletivas e impostas. Se não fossem as cantoras do Blues, provavelmente tais reformulações não ocorreriam, ou demorariam ainda mais para acontecer.

Transformando emoções individuais em respostas coletivas às adversidades, elas [as canções] transcendem as circunstâncias particulares que as inspiram e se tornam metáforas sobre a opressão, enquanto a distância estética alcançada através da música forja uma consciência que imagina a comunidade entre as pessoas que compartilhavam vislumbres da possibilidade de eventualmente ir além dessa opressão (*idem.*, p. 111).

Um protesto adquire um caráter explicitamente político apenas se houver uma estrutura política organizada que seja capaz de funcionar como um canal para a transformação das queixas individuais em efetivos protestos coletivos. Davis salienta que a arte pode encorajar atitudes críticas e incentivar que seus fruidores desafiem as condições sociais impostas. Porém, reitera que a arte não pode estabelecer o terreno do protesto por si só, ela apenas pode encorajar as atitudes críticas. Ao nomear os problemas das comunidades negras da classe trabalhadora, as canções de Blues poderiam provocar “uma consciência rudimentar da comunidade sobre a necessidade de uma eventual transformação social” (*idem.*, p. 112). Uma mudança na consciência dos ouvintes poderia ser desperta a fim de buscarem realizar no mundo real uma realidade que só poderia ser experimentada através das músicas.

As canções de Gertrude Rainey e Bessie Smith podem ser interpretadas precisamente como uma preparação histórica para o protesto político. Elas certamente são mais do que queixa, pois começam a articular uma consciência que leva em conta as condições sociais de exploração de classes, racismo e dominação masculina como visto pelas lentes das complexas respostas emocionais das mulheres negras. Embora possa não haver uma linha direta

para o ativismo social, as posições das ativistas são inconcebíveis sem a consciência que tais canções sugerem (*idem.*, p. 118).

É preciso trazer à baila a noção de “dimensão estética” cunhada por Herbert Marcuse – primeiramente explorada na obra *Eros e Civilização* e posteriormente elaborada na obra *A Dimensão Estética* -, na qual argumenta que “o potencial político da arte reside apenas em sua própria dimensão estética” (MARCUSE, *apud* DAVIS, 1998, p. 164). Assim sendo, Marcuse desafia a suposição de que “o político e a estética, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística, tendem a coincidir” (*idem*) e afirma que

As qualidades radicais da arte são fundamentadas precisamente nas dimensões onde a arte transcende sua determinação social e se emancipa do universo dado do discurso e do comportamento, preservando sua presença avassaladora. Assim, a arte cria o reino em que a subversão da experiência própria à arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade dada (*idem*).

Davis propõe uma conceituação de dimensão estética fundamentada na história e na coletividade, rejeitando a associação com verdades universais. Ela argumenta que a dimensão estética do trabalho das cantoras de Blues e Jazz “representa uma simbiose, desenhando e contribuindo para uma história social e musical afro-americana na qual a agência política feminina é alimentada e, por sua vez, alimenta a agência estética” (DAVIS, 1998, p. 165) A dimensão estética das canções é capaz de simultaneamente confirmar e subverter as representações racistas e sexistas de mulheres. Para tal, ela exige uma escuta atenta por parte das ouvintes a fim de propor a elas reinterpretações da realidade dada. As mulheres do Blues Clássico e do Jazz transformaram as canções de amor sentimentais e as realocaram na tradição cultural afro-americana, assim como desafiaram os limites impostos tal tradição.

Tanto na dimensão estética quanto na fala cotidiana, a linguagem é constantemente reescrita e reformulada, sendo capaz de guiar a novas interpretações e significados. A capacidade de falar o indescritível foi incorporada pelo Blues e Jazz. As cantoras de Blues e Jazz transmitiram novas concepções acerca da independência e autonomia das mulheres negras que podem ter ajudado no despertar de outras mulheres, que vislumbravam a possibilidade de se reconhecerem potentes – em um momento em que a consciência feminista dentre as mulheres negras da classe trabalhadora norte-

americana ainda não era popular. Davis afirma que “à medida que as realidades das mulheres são filtradas através do prisma de suas músicas, somos educados e iluminados sobre nossas vidas emocionais interiores” (*idem.*, p. 173). As rainhas do Blues e do Jazz levantaram questões que incentivaram os ouvintes a refletirem sobre o caráter político da sexualidade, elas forneciam à audiência a possibilidade de novas experiências de uma forma estética, tais experiências serviam como janelas através das quais as mulheres negras vislumbravam criticamente suas próprias vidas. As canções e as performances expressaram uma postura crítica de uma maneira estética, pois o contexto sócio-histórico no qual a cantora estava inserida impossibilitava às pessoas negras vivenciarem as transformações vislumbradas através das canções.

Marcuse salienta que as obras de arte possibilitam que uma nova perspectiva seja vislumbrada, possibilitam o surgimento de atitudes críticas e podem incentivar “a visão de um mundo melhor, uma visão que permanece verdadeira mesmo na derrota” (MARCUSE, *apud* DAVIS, 1998, p. 193). Entretanto,

Na mimese transformadora, a imagem da libertação é fraturada pela realidade. Se a arte promettesse que, no final, o bem triunfaria sobre o mal, tal promessa seria refutada pela verdade histórica. Na realidade, é o mal que triunfa, e só há ilhas do bem onde se pode encontrar refúgio por um breve tempo. Obras de arte autênticas estão cientes disso: rejeitam a promessa feita com muita facilidade; elas recusam o fim feliz desabafado. Eles devem rejeitá-lo, pois o reino da liberdade está além da mimesis (*idem.*, p. 183).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday**. New York: Vintage, 1998.

_____. *Marcuse’s Legacy*. In: ABROMEIT, John; COBB, W. Mark (org.). **Herbert Marcuse a Critical Reader**. New York: Routledge, 2004.

_____. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LOUREIRO, Isabel Maria; MUSSE, Ricardo. (org.). **Capítulos do marxismo ocidental**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Herbert Marcuse fala aos estudantes*. In: LOUREIRO, Isabel Maria (org.). **Herbert Marcuse: a grande recusa hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999b.

_____. *Marxismo e feminismo*. Trad. Mariana Teixeira. In: *Dossiê Herbert Marcuse, Parte 2 (Dissonância: Revista de Teoria Crítica, v. 2, n. 1.2)*, p. 77-90, junho de 2018.

MARCUSE, Herbert. *Pela frente única das esquerdas*. In: LOUREIRO, Isabel Maria (org.). **Herbert Marcuse: a grande recusa hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999a.