



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

JULIA COELHO GOMES SEIXAS DA FONSECA

BLUES E EMANCIPAÇÃO EM ANGELA DAVIS

Salvador

2023

JULIA COELHO GOMES SEIXAS DA FONSECA

BLUES E EMANCIPAÇÃO EM ANGELA DAVIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius dos Santos

SALVADOR

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca Universitária Isaias Alves (BUIA/FFCH)

F676 Fonseca, Julia Coelho Gomes Seixas da
Blues e emancipação em Angela Davis / Julia Coelho Gomes Seixas da Fonseca. –
Salvador, 2023.
149 f.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius dos Santos
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade
Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2023.

1. Blues. 2. Liberdade. 3. Estética. 4. Políticas. 5. Subjetividade. I. Santos, Vinicius dos.
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.42



Universidade Federal da Bahia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA (PPGF)

ATA Nº 2

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA (PPGF), realizada em 20/02/2024 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM FILOSOFIA no. 2, área de concentração Filosofia Contemporânea, do(a) candidato(a) JULIA COELHO GOMES SEIXAS DA FONSECA, de matrícula 2022106636, intitulada BLUES E EMANCIPAÇÃO EM ANGELA DAVIS. Às 09:00 do citado dia, <https://conferenciaweb.mp.br/sala/vinicius-dos-santos>, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. VINICIUS DOS SANTOS, Profª. Dra. SILVIA FAUSTINO DE ASSIS SAES e Profª. Dra. IMACULADA MARIA GUIMARÃES KANGUSSU. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.



Dra. IMACULADA MARIA GUIMARÃES KANGUSSU, UFOP

Examinadora Externa à Instituição



Dr. VINICIUS DOS SANTOS, UFBA

Examinador Interno

Dra. SILVIA FAUSTINO DE ASSIS SAES, UFBA

Examinadora Interna

JULIA COELHO GOMES SEIXAS DA FONSECA

Mestrando(a)

AGRADECIMENTOS

Em agradecimento à Terezinha Pereira Coelho, minha avó, principal responsável pelas alegrias, aprendizagens e levezas dos meus dias. E que mesmo sem compreender ou me acompanhar integralmente até aqui, a convivência, a lembrança e a inspiração em seu sorriso e olhar carinhoso são motores que vêm guiando os meus passos por todos os caminhos em que piso.

À Debora, minha mãe, à Eliane, Cristiane e Rosângela, minhas tias e à Vanessa, minha prima, que me apoiam, me amam e acolhem desde sempre e fazem o melhor para que continue sendo possível realizar uma formação acadêmica. E às minhas irmãs Flávia e Camila, que são suspiros em tempos de escrita intensiva.

A meu padrinho Mário, que me acompanha e acolhe sempre da forma mais cuidadosa, caprichosa e divertida possível.

À Lavínia e Pablo, amigos-irmãos que me inspiram, acolhem e constroem comigo novos mundos possíveis.

A Caique, meu amigo, que ouviu interminavelmente minhas questões sobre a pesquisa e que compartilhou, ensinou e me inspirou. À Milena, à Jaisy Cardoso e à Laise, amigas que me inspiram e são luz em minha trajetória. À Bethânia, Lucas, Marcus, Isadora e Greice, amigadas formadas desde o período da graduação, que me ensinaram e acolheram em diversos momentos. À Geisa pela companhia, trocas e abraços. À Natália Koques pelo encontro, cuidado, carinho e escuta nesses tempos mais intensos e difíceis de escrita.

Ao professor Vinicius dos Santos, meu orientador, pela partilha e atenção. À professora Carlota Ibertis, do Departamento de Filosofia da UFBA, que foi minha orientadora na graduação e me inspira a pensar criticamente. E ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFBA e a CAPES, que fizeram a realização dessa pesquisa ser possível.

Aos meus professores do ensino fundamental e médio Paulo José, Célio Augusto, Elisângela, Paulo Reis e Luzânia pelos anos de aprendizado e por me ensinarem a ser uma pessoa melhor dentro e fora da sala de aula.

A pai Lenilson pelos cuidados e ensinamentos.

A Exu, Oxumarê, Oxum, Yemanjá e Marujo Pitiguary.

FONSECA, Julia Coelho Gomes Seixas da. *Blues e emancipação em Angela Davis*. 149 f. 2024. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

O pensamento de Angela Davis é uma importante fonte para a compreensão dos limites e dos usos da liberdade. Ainda hoje a questão da liberdade enfrenta grandes precedentes na filosofia. A presente dissertação tem como objeto explorar a relação entre o *blues* e a emancipação em Angela Davis, na tentativa de fornecer uma leitura que incorpore, no pensamento filosófico, a música na concepção do conceito e da prática de liberdade. Se propondo a conectar às dimensões políticas e culturais, Davis em *Blues Legacies and Black Feminism*, elabora um estudo que visa analisar a trajetória das cantoras do *blues* clássico como contribuinte para a luta por emancipação do povo negro. Assim, a fim de explorar o objeto proposto e compreender as análises feitas por Angela Davis no que concerne ao *blues* e à emancipação, a dissertação será dividida em três capítulos: o primeiro, dedicado a discutir a relação geral entre arte e política; o segundo, a analisar a questão da emancipação; e o último, a examinar o *blues* no pensamento da filósofa. Ao fim deste trabalho, espera-se elucidar a hipótese de que o *blues* se relaciona com a emancipação ao catalisar o processo emancipatório via criação de uma subjetividade autônoma sexual, criativa e consciente da coletividade da luta e do papel importante das mulheres negras, ou seja, que negue a sensibilidade imposta pelo grupo dominante capitalista e escravagista. A partir do *blues*, uma nova consciência é formada e a emancipação radical passa a ser uma possibilidade real. Assim, trata-se de uma visão que enxergue a música como possibilidade de criar novos sujeitos que serão capazes de promover uma negação consciente e coletiva da realidade estabelecida.

Palavras-chave: *Blues*. Emancipação. Estética. Política. Subjetividade.

FONSECA, Julia Coelho Gomes Seixas da. Blues and Emancipation in Angela Davis. 149 f. 2024. Dissertation (Master) – Post-Graduate Program in Philosophy, University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

Angela Davis's critical thinking is an important source for the uses of freedom and the comprehension of the limits. Even today, the freedom issue faces great precedents in philosophy. The main purpose of this dissertation is to explore the relationship between the blues and emancipation through Angela Davis, in an attempt to provide a reading that incorporates philosophical thinking, the use of music in the conception of the concept, and the practice of freedom. Proposing to connect to political and cultural dimensions, in the work *Blues Legacies and Black Feminism*, Davis develops a study that aims to analyze the trajectory of classic blues singers as contributors to the struggle for the emancipation of black people. Then, to delve into the proposed object and understand the analyses developed by Angela Davis regarding the blues and emancipation, the dissertation will be divided into three chapters: the first, dedicated to discussing the general relationship between art and politics; the second, to analyze the question of emancipation; and the last, to examine the blues in the philosopher's thoughts. At the end of this work, it aims to elucidate the hypothesis that the blues are related to emancipation by catalyzing the emancipatory process, through the creation of an autonomous sexual, creative, and conscious subjectivity of the collective struggle and the important role of black women, or better yet, which denies the imposed sensitivity by the slavery and dominant capitalist group. From the blues, a new consciousness is formed, and radical emancipation becomes a real possibility. Thus, it is a vision that sees music as a possibility of creating new subjects, who will be able to promote a conscious and collective denial of the established reality.

Keywords: Blues. Emancipation. Aesthetics. Politics. Subjectivity.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 7 |
| 1 Arte como fonte de emancipação | 19 |
| 1.1 Arte e a relação histórico social..... | 24 |
| 1.2 Arte e imaginação: algumas formulações sobre a dimensão estética..... | 29 |
| 1.3 Caminhos para a compreensão da música e sua relação com a subjetividade..... | 39 |
| 1.3.1 O som e o Ritmo..... | 42 |
| 1.3.2 Música negra como porta-voz da promessa de liberdade..... | 49 |
| 1.4 A questão da música popular e da indústria cultural..... | 53 |
| 2 O sentido da emancipação em Angela Davis | 59 |
| 2.1 A questão da liberdade..... | 64 |
| 2.2 Identidade, imaginação e solidariedade: romper contra as ideologias racistas e construir a emancipação..... | 73 |
| 2.3 Por uma nova subjetividade: as mulheres negras como medida de humanidade...85 | |
| 3 Blues em Angela Davis, uma questão estética e política | 95 |
| 3.1 <i>Das worksongs aos spirituals</i> , as influências históricas e musicais do <i>blues</i> | 100 |
| 3.2 Realismo, ironia e performance como elementos estéticos-político do <i>blues</i> | 104 |
| 3.3 A incorporação da sexualidade e da mobilidade como forma de emancipação e conhecimento para as mulheres do <i>blues</i> | 114 |
| 3.3.1 Mobilidade e liberdade a partir do <i>blues</i> | 121 |
| 3.3.2 <i>Blues</i> clássico e a dimensão estética..... | 126 |
| 3.4 As “músicas de protesto” no <i>blues</i> clássico..... | 128 |
| 3.5 O <i>blues</i> e a expressão máxima do sujeito..... | 133 |
| Considerações finais | 139 |
| Referências | 147 |

INTRODUÇÃO

O perfil intelectual da filósofa Angela Davis combina conhecimentos advindos da teoria crítica frankfurtiana, do feminismo negro interseccional e do ativismo político. Recentemente, em 2020, a filósofa afirmou se identificar como “comunista, abolicionista, internacionalista, antirracista, anticapitalista, feminista, negra, *queer*, ativista, pró-classe trabalhadora, revolucionária, defensora da comunidade intelectual [...]”¹, enfatizando uma postura solidária e a amplitude de suas referências teóricas e políticas.

Ao formular uma teoria que relaciona a tradição filosófica da teoria crítica frankfurtiana com o ativismo teórico e político do feminismo negro, Davis reconhece que as opressões devem ser situadas na história e não tratadas de modo abstrato: as injustiças não são naturais à humanidade, elas são construídas de acordo com interesses específicos de dominação. Além disso, a autora percebe a importância da interdisciplinaridade para a filosofia e a cultura como uma forte fonte de inspiração e transformação política. Da junção entre essas perspectivas, nasce a metodologia do pensamento de Angela Davis: a narrativa de si, a interseccionalidade e a interdisciplinaridade.

As mulheres da tradição do feminismo negro herdaram os impactos da diáspora forçada e da escravização que durou anos no mundo inteiro. Um dos pressupostos da escravidão era que a pessoa negra era inferior à pessoa branca e, como salvação, o branco precisava escravizá-la. Nessa seara, do negro era roubado tudo aquilo que o fazia humano: a liberdade, os direitos, a vida, a possibilidade de autodefinição, etc. Para o sucesso da escravidão, a realidade, o futuro, o gosto, as ações, os sentimentos, a história, a identidade, a memória, e a linguagem das pessoas negras precisavam ser definidas pelas pessoas brancas. Ao mesmo tempo, na história do povo negro escravizado, há uma profunda tentativa de liberdade e de se autodefinir. Aliás, em verdade, liberdade passa a ser sinônimo de possibilidade de autodefinição e vice-versa.

As autobiografias da *Black Studies*, ficcionais ou realistas, que retratam desde os tempos da escravização (narrativas da escravidão) até os tempos atuais, representam o quão importante é, para a comunidade negra, a autodefinição. Foi preciso falar de si para ter controle de si. Em 1974, ao lançar uma autobiografia, Angela Davis entra para esse movimento que pretende tomar poder de si e criar uma consciência coletiva por via da autonarrativa. No prefácio à primeira edição, a autora demonstra relutância em fazer uma autobiografia aos vinte

¹ Trecho retirado de uma entrevista concedida ao *Black Queer Town Hall*, em 2020. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/CMIUjgZj-sI>

e oito anos por parecer uma postura arrogante. Entretanto, no processo, ela percebe que relatar a sua própria história, não a individualiza ou a coloca hierarquicamente como superior às outras pessoas negras. Ao contrário, narrar a sua própria história, além de lhe conferir poder sobre si, a coletiviza. Trata-se de uma postura política: oferecer o próprio corpo, o conhecimento e a vontade à causa dos oprimidos (Davis, 2019).

Angela Davis coletiviza a sua história porque, embora fale de um ponto de vista particular, convida milhares de pessoas que a leem a perceberem o significado político de suas experiências e a compreenderem a importância do movimento de base popular, “de maneira a desmistificar a noção comum de que história é produto de indivíduos excepcionais que possuem características inerentes de grandeza” (Davis, 2019, p. 16). Nesse sentido, os relatos de sua infância, adolescência e juventude estão sempre permeados pelos impactos sociais do racismo, sexismo e classismo na sua vida privada, na vida de seus amigos, familiares e companheiros de luta, ao mesmo tempo em que mostra a enorme resistência tecida para romper com essas práticas. Davis se autodefine e ajuda a compor uma tradição de insujeição e autoafirmação, rompendo com as expectativas racistas geradas na escravidão².

Para Patricia Hill Collins³ (2019, p.203), “quando a sobrevivência da mulher negra está em jogo, criar autodefinições independentes é essencial”. A vida da mulher negra na sociedade capitalista, racista, sexista, homofóbica, imperialista, etc. está sempre em jogo. Assim, o pensamento feminista negro, de acordo com a autora, reflete os temas distintivos presentes nas experiências das afro-americanas. É preciso incorporar teoria ao cotidiano e fazer dele ferramenta para compreender a teoria. “A experiência como critério de significado com imagens práticas como veículo simbólico é um princípio epistemológico fundamental para os sistemas de pensamento afro-americanos. (Collins, 2019, p. 412)

Essa é a principal metodologia utilizada por Angela Davis e que a difere de uma filósofa do cânone clássico. Os exemplos vividos pelas mulheres negras não esvaem o conceito, mas sim o situa em uma gama de compreensão que demarca que o saber não é apolítico, uma vez que é permeado por relações de poder que indicam aquilo sabemos e o porquê. Nessa perspectiva, a filósofa instaura quais perguntas são necessárias de serem feitas, quais referenciais são centrais no seu trabalho e em que ponto pretende chegar.

² Nesse sentido, é importante compreender que, para Angela Davis e maioria de autoras e autores que debatem sobre liberdade dentro de uma perspectiva racial, de gênero, classe, etc., a escravização de pessoas africanas produziu efeitos que perduram até hoje na nossa psique, na forma como as leis são geradas, no modo como nos comportamos em sociedade de modo geral.

³ Socióloga estadunidense. Uma das principais referências usadas pela Angela Davis e maior referência sobre a tradição do pensamento feminista negro.

Outro estilo marcante que faz parte do complexo pensamento de Angela Davis é a interseccionalidade como um método. Se valer da experiência da mulher negra é, em verdade, uma das características da interseccionalidade. Mas o método vai além: visa reconhecer de que maneira as categorias de raça, classe, gênero, etc. convergem e impactam na experiência do indivíduo, denotando a necessidade de combinar diferentes olhares para dar conta de determinados fenômenos de opressão. O termo interseccionalidade é resultado da postura de mulheres racializadas e oprimidas que se recusaram a aceitar o lugar de submissas. Para posturas interseccionais, as relações sociais são marcadas pela diversidade e pelas experiências individuais da vida cotidiana. Segundo a própria Angela Davis, interseccionalidade se explica nos seguintes termos:

É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (2016a, p. 79)

Para pensar na história da aplicação do termo interseccionalidade, é importante recorrer ao trabalho levantado pela socióloga Patrícia Hill Collins (2017; 2021), uma vez que trata-se da organização mais concisa em torno da sua origem, suas aplicações e dificuldades. No artigo intitulado “*Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória*”, Collins (2017) apresenta a construção do termo no interior do movimento de mulheres negras, sem deixar, contudo, de considerar a participação das mulheres latinas, indígenas e asiáticas ao reivindicar a inter-relação de raça, classe, gênero e sexualidade.

É Kimberlé Crenshaw, feminista intelectual afro-americana, quem ficou conhecida por cunhar o termo “interseccionalidade” em seu artigo chamado “*Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas*”. E do levantamento feito por Collins (2017), destacam-se quatro pontos:

1. A centralidade que Crenshaw fornece às experiências das mulheres negras, sendo estas significativas no entendimento e na solução de questões sociais importantes. Segundo Collins, a autora trabalha com o conceito epistemológico de *standpoint* [ponto de vista], “reconhecendo que a experiência importa, não ao incorporar, simplesmente, as experiências individuais, mas também ao perceber as mulheres de cor a partir de um lugar diferente, como criadoras de conhecimento”. (2017, p.11);
2. Crenshaw também usa a narrativa do eu em seu texto, apontando suas próprias experiências enquanto mulher negra. Nesse sentido, “experiência e conhecimento

corporificado são valorizados, assim como o tema da responsabilidade que acompanha tal conhecimento.” (Collins, 2017, p. 11);

3. A escritora, segundo o levantamento feito por Collins, argumenta que “as necessidades da mulher de cor não podem ser entendidas por um pensamento mono-categórico” (2017, p.11). Ou seja, não há uma primazia nas múltiplas opressões que afetam a vida das mulheres negras. Ao invés disso, explica a socióloga, tais problemas devem ser vistos de forma sinérgica (Collins, 2017), no sentido de entender como essas se constituem mutuamente e devem ser enfrentadas da mesma forma;
4. “O artigo de Crenshaw expressa um *ethos* de justiça social que assume que uma análise mais compreensiva dos problemas sociais pode render ações mais efetivas.” (Collins, 2017, p. 11). Ou seja, trata-se de um trabalho que provoca uma necessidade vital de promover melhorias sociais efetivas.

As questões pontuadas por Collins fazem parte, como já apontado, da metodologia filosófica de Angela Davis. Escrever a partir de si e de suas irmãs é um aspecto fundamental em seu trabalho. A vida íntima pessoal demanda uma atenção político-social e é passível de construir conhecimentos dialogáveis com o globo inteiro. As experiências individual e coletiva, sensível e material devem ser consideradas. Davis percebe sua vida particular como criadora de conhecimento. A vida da sua irmã, a vida da sua mãe e das suas irmãs globais. Todas essas, interligadas, fornecem fios para tecer a história e a prática do *continuum* de revolução e transformar de fato o mundo.

Kimberlé Crenshaw traz para a academia a importância da perspectiva metodológica da interseccionalidade. Apesar disso, a criação do termo “interseccionalidade” não data o início de como as mulheres negras entendiam a impossibilidade de pensar as categorias de opressões de forma separada (Collins, 2017). June Jordan (1981), Audre Lorde (1984) e Angela Davis (1981) são nomes de mulheres acadêmicas e ativistas que insistiram de modo pioneiro nessa inseparabilidade, estabelecendo “as bases para o que veio a ser conhecido como interseccionalidade” (Collins, 2017, p. 9). De modo semelhante, Collins também reconhece a importância do manifesto criado pelo coletivo *Combahee River*, que, nas palavras da autora,

propunha que os sistemas separados de opressão, como eram tratados, fossem interconectados. Porque racismo, exploração de classe, patriarcado e homofobia, coletivamente, moldavam a experiência de mulher negra, a libertação das mulheres negras exigia uma resposta que abraçasse os múltiplos sistemas de opressão. (2017, p. 8).

Interseccionalidade, portanto, é um conceito que também é influenciado pelos movimentos sociais e faz parte de uma postura existencial das mulheres negras. Angela Davis,

quando em *Mulheres, Raça e Classe* (2016) faz um exame crítico levantando questões éticas e sociais das experiências das mulheres negras no movimento pela emancipação, demonstra bem esse aspecto. Mesmo sem usar o termo “interseccionalidade”, ela argumenta como as opressões estão interligadas, influenciando o modo como as pessoas entendem a si mesmas e são entendidas socialmente. A experiência da mulher negra que Davis aborda em seu livro mostra como diversas opressões perpassam um mesmo indivíduo, ressaltando a necessidade de compreender as especificidades desses. Não existe o problema da Mulher que seja universal, abstrato e represente todos os sujeitos-Mulher do mundo. As privações pertinentes às mulheres brancas são diferentes das frequentes às mulheres negras.

Quando as especificidades de cada sujeito são ignoradas e prevalecem os problemas universalizados, considerando apenas ideologias que são difundidas sobre esses, os sujeitos que não se enquadram são considerados *outsiders*⁴ ou como não-ser. Segundo a análise de Davis (2016), as mulheres negras no período da escravidão eram socialmente entendidas como desprovidas de gênero. O sistema escravagista defendia o povo negro como propriedade e as mulheres “eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos” (2016, p. 19). Correspondente a isso, a ideia de feminilidade não era aplicada às negras. O discurso “Não sou eu uma mulher?” da ex-escrava e abolicionista Sojourner Truth demonstra isso:

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (Truth *apud* Davis, 2016, p. 71).

A pergunta “não sou uma mulher?” feita por Truth expressa a invisibilidade enfrentada pelas mulheres negras. Se ela podia apanhar e trabalhar como um homem, se não tinha o direito de criar os seus próprios filhos – enquanto socialmente entendia-se que a mulher não podia trabalhar fora de casa e tinha como dever natural cuidar das crianças –, então Sojourner Truth não era uma mulher? As mulheres negras que levavam a mesma vida que ela não eram mulheres? As mulheres negras, *outsiders*, eram invisíveis na sociedade. *Outsiders* que demonstravam existencialmente contradições da ideologia dominante da época, uma vez que, com esse discurso, a abolicionista demonstra como a noção de fragilidade não condiz com a

⁴ Termo usado pelas intelectuais do feminismo negro para descrever o não-lugar ao qual a mulher negra está inserida. Ela pertence sem pertencer, um dentro que está fora. Ver em: Collins, P. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016; Lorde, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020; etc.

sua vivência e derruba “as alegações de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio” (Davis, 2016, p. 70).

Sojourner Truth também expressa como diferentes sujeitos são perpassados por diferentes opressões. No caso de Truth está em evidência como opressões de gênero, raça e classe são conectadas: o racismo e a pobreza afetaram a maneira como foi oprimida, fazendo com que as limitações impostas às mulheres da época (como fraqueza física e obrigação de permanecer no lar cuidando da família) não fossem aplicadas à ela; ao mesmo tempo em que era privada de direitos assim como as mulheres brancas de classe média, mesmo que por questões diferentes.

As opressões estão interligadas e insistir em dividi-las representa um enfraquecimento no conceito e na luta, beneficiando apenas o opressor. O individualismo tanto na práxis quanto na teoria é muito perigoso, uma vez que esse tipo de compreensão é próprio do capitalismo, fonte da opressão de raça, gênero, classe, etc. É esse que cria “heróis”, dissolvendo o impacto da coletividade que os movimentos têm. E, de modo semelhante, cria também as ideologias e análises genéricas, que pretendem aprisionar o oprimido na condição de inferior. Por isso, Angela Davis insiste que a luta de oposição às opressões deve ser interseccional e é imprescindível que reconheçamos isso.

Ademais, o uso da interseccionalidade no pensamento de Davis fornece base também na formação de uma nova sociedade que compreenda a vivência além da binaridade e do individualismo; para compreensão das diversas opressões e maneiras de solucioná-las de forma solidária. Pensar interseccionalmente é a base para pensar diferente das imposições da elite dominante. Essa perspectiva junto à dimensão utópica (advinda da influência do pensamento frankfurtiano, sobretudo de Herbert Marcuse) do pensamento de Angela Davis promove o projeto de uma nova subjetividade, que condensa a necessidade de um novo olhar sobre o modo como a sociedade está organizada e aquilo que ela pode se tornar.

No pensamento de Angela Davis, o projeto de nova subjetividade está ancorado na experiência de luta das mulheres negras. Elas são a medida da nova humanidade. Isso porque, segundo a autora, em conferência realizada em 2017 na reitoria da Universidade Federal da Bahia (UFBA),

As mulheres negras estão entre os grupos mais ignorados, mais subjugados e também os mais atacados deste planeta. As mulheres negras estão entre os grupos mais sem liberdade do mundo. Mas, ao mesmo tempo, as mulheres negras têm uma trajetória histórica que atravessa fronteiras geográficas e nacionais de sempre manter a esperança da liberdade viva. As mulheres negras representam o que é não ter liberdade sendo, ao mesmo tempo, as mais consistentes na tradição, que não foi rompida, da luta pela liberdade, desde os tempos da colonização e escravidão até o presente. (Davis, 2017b, p.8)

As mulheres negras ocupam os piores empregos, têm as piores rendas e são constantemente atacadas pelo Estado (Davis, 2017). Desde a escravidão, são tratadas como mercadoria; desprovidas de gênero, são submetidas ao trabalho, à força e à produtividade sob a ameaça do açoite (Davis, 2016, p. 19), ao mesmo tempo em que sofrem maus tratos e outros abusos sexuais que só poderiam ser submetidos a elas. Também, durante o período da escravização estadunidense, pessoas negras eram proibidas de formar famílias: seus filhos eram vendidos como escravos e os familiares que conviviam no mesmo espaço eram constantemente obrigados a se separarem (Davis, 2016). A família, a liberdade e a fraqueza feminina, estatutos máximos da ideologia norte-americana, eram ideias constantemente contrapostas pela experiência feminina negra. Desse modo, parece justo dizer que as mulheres negras estejam entre o grupo mais atacado, ignorado e subjugado do planeta. Elas são as mulas do mundo, retomando a alusão que Davis faz à Zora Neale Hurston. Então, o que aconteceria “se as mulas do mundo se tornassem o mais alto nível da humanidade?” questiona-se Davis em “Abolition and Refusal”, publicado em 2017. Inspirada na teoria marcuseana, que entende a Grande Recusa como a oposição à repressão e necessidade de pensar em um mundo novo transformado quantitativamente e qualitativamente; e na revolução haitiana, que estabelecia os negros como medida da cidadania, Davis vai mais além e pede para que imaginemos as mulheres negras nessa posição:

As hierarquias raciais foram temporariamente derrubadas pela Revolução Haitiana, estabelecendo uma meta pela qual continuamos a aspirar hoje. Se as hierarquias raciais precisam ser derrubadas, então, as hierarquias de gênero também. Zora Neale Hurston nos lembrou que a mulher negra é a mula do mundo. E se as mulas do mundo se tornassem o mais alto nível da humanidade? Esta é a questão que se coloca com a insurreição dos jovens de hoje. É por isso que o Feminismo Negro é tão central para a Tradição Negra Radical (Davis, 2017c, p. x).

Quando a sociedade puder olhar para as mulheres negras como medida de humanidade depois destas terem sido transformadas nas mulas do mundo, de terem seus filhos roubados, de terem apanhado e sido violentadas sexualmente; então, enfim, a sociedade terá avançado e suas leis e morais terão finalmente mudado. Nesse caso, quais os caminhos apontados para essa transformação social? Como as mulheres negras poderiam tornar-se medida da nova humanidade? Essas são questões que serão respondidas ao longo dos capítulos desta dissertação.

Por fim, a respeito da metodologia do pensamento de Angela Davis, é importante ressaltar que por parte da teoria crítica, a autora incorpora a concepção que privilegia o papel da reflexão filosófica, “ao mesmo tempo em que reconhece que nem sempre a filosofia é capaz,

por si só, de dar respostas às perguntas que ela levanta” (Davis, 2020, p. 23). E continuo com Davis na sequência:

Quando a investigação filosófica dialoga com outras disciplinas e métodos, temos condições de produzir resultados muito mais frutíferos. Marcuse cruzou as fronteiras disciplinares que separam a filosofia, a sociologia e a literatura. Adorno trouxe a música e a filosofia para o diálogo. Estes foram os primeiros esforços sérios para legitimar a investigação interdisciplinar. (2020, p.23)

É importante compreender a postura interdisciplinar da filosofia. E é nessa seara que o *blues* entra. A relação entre política e cultura vira um objeto na filosofia de Angela Davis quando a autora se propõe a investigar, no livro *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), obra que norteia a pesquisa proposta, as cantoras Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday, como precursoras do feminismo dentro da comunidade negra. Davis então defende que, embora não feministas, essas artistas deram, pela via da dimensão estética, material para que os assuntos pertinentes à justiça e igualdade para as mulheres negras fossem discutidos coletivamente dentro da comunidade.

Em obras anteriores ao *Blues Legacies*, como *Women, Culture and Politics* (1989) e *Woman, Race and Class* (1981), Davis já apontava o impacto da arte diante da subjetividade oprimida e a necessidade de criar um sentimento comum de revolução. Na obra de 1981, Davis, durante sua narrativa, apresenta uma série de músicas cantadas durante o período da escravidão e que serviram ao impulsionamento da consciência da libertação entre as pessoas escravizadas, além de mostrar alguns poemas trocados entre prisioneiras comunistas e que serviram como estimulantes na criação de um vínculo em comum. Na obra publicada em 1989, Angela Davis reserva uma seção inteira às questões sobre educação e cultura e define a arte progressista como catalisadora no processo de consciência sobre as forças objetivas e subjetivas que agem pela dominação e pode incitar pessoas no sentido da emancipação social.

É claro que a comunidade negra, e sobretudo as mulheres, ganham um destaque central nas obras de Angela Davis. Mesmo que pense em todos os oprimidos de maneira interseccional, a mulher negra é o sujeito do conhecimento e da revolução no pensamento da filósofa. E por isso o *blues clássico* é escolhido como fonte de análise. No *blues clássico*⁵, as mulheres negras tomam controle das suas vidas e comunicam ao mundo aquilo que sentem e querem. Além de ser, na época, a maior fonte de registro histórico que a comunidade negra tinha em mãos. O *blues* é então um espaço de registro, de tomada de consciência, de construção da coletividade

⁵ “*Blues clássico*” é o nome dado ao segmento do *blues* representado por mulheres nos anos 20 e 30.

do povo negro. No espaço do *blues*, o branco não tem poder. A mulher negra e o homem negro tomam controle – estético – de suas próprias vidas.

As questões discutidas até aqui, fundamentais no pensamento de Angela Davis, como a narrativa de si e a interseccionalidade, são possíveis de serem vistas no *blues clássico*, mesmo que não tenham sido anunciadas pelas cantoras. Como será objetivo transmitir ao longo das páginas, a música – o *blues* – foi o modo que o povo negro encontrou de narrar a si em um mundo em que fazê-lo publicamente não era bem-vindo. E mesmo sem discutir teoricamente as canções de *blues*, como analisa Davis, foi fonte de percepção das interrelações entre as opressões sociais e individuais das mulheres negras. Uma agressão doméstica não dizia respeito somente à esfera privada; uma desilusão amorosa por conta do abandono poderia ser também expressão do abandono social em que viviam as pessoas negras e o impacto disso em suas vidas.

Nessa seara, o objetivo principal desta dissertação é discutir a relação entre o *blues* e a emancipação no pensamento de Angela Davis, percebendo o modo como os aspectos subjetivos sobressaem diante da opressão e da necessidade de libertação. Destarte, o foco de discussão serão as implicações subjetivas e culturais para a libertação, sem, contudo, deixar de abordar também as questões objetivas e estruturais. O *blues* seria o marco cultural que representaria não só a liberdade, mas também a própria necessidade de conquistá-la. Assim, vale perguntar: por que a autora vê no *blues* uma força emancipadora? Quais são os elementos presentes neste estilo musical que possibilita sua potência subversiva? São questões que serão elucidadas diante da divisão explicitada a seguir.

No **capítulo um**, *Arte como fonte de emancipação* (p. 19), será explorado, de um modo mais geral, a relação entre arte e política. A ideia é apresentar a arte como catalisadora de transformações, tal como Davis define em *Mulheres, Cultura e Política* (2017). Em vista disso, as noções que envolvem a filosofia de Angela Davis serão postas, sobretudo àquelas pertinentes aos pensamentos marxista e marxiano e aos estudos culturais da negritude. A arte pode catalisar processos políticos – é o que essas linhas têm em comum e procurarei explorar no capítulo; ela pode ser emancipatória quando seu conteúdo se aproxima das lutas progressistas através de um realismo crítico – como será apresentado na seção *Arte e a relação histórico-social* (p. 24); ou simplesmente pela força da sua forma, que transcende a realidade e cria um espaço estético de Grande Recusa no pensamento marcuseano – como será apresentado na seção *Arte e imaginação: algumas formulações sobre a dimensão estética* (p. 29). A tradição negra em diáspora considera a arte como fonte de conhecimento, autoconhecimento e inscrição no mundo, sobretudo a música, manifestação artística que mais consegue sobreviver no período da

escravização (Davis, 2017). Música resiste como o único espaço em que o branco não tinha poder, isto é, em que as pessoas negras escravizadas formulam uma autoconsciência independente da escravidão e sustentam a chama da libertação. Através da música as pessoas negras transcendem a realidade e se imaginam livres. Nesse sentido, música, oralidade e seu potencial epistemológico e estético também serão explorados no capítulo, na seção *Caminhos para a compreensão da música e sua relação com a subjetividade* (p. 39).

No **capítulo dois**, o exercício filosófico será o de compreender o significado de “emancipação” no pensamento de Angela Davis. A escolha pelo uso da palavra “emancipação” e não “liberdade” se dá por, no pensamento da filósofa, estar inscrito a proposta da liberdade como algo que precisa ser constantemente conquistado. “Emancipação” porque a filósofa insiste na necessidade de reconhecer historicamente e filosoficamente que a liberdade, longe de ser apenas um atributo do homem, foi negada às pessoas negras e outros grupos historicamente oprimidos. Além disso, o uso do termo, mesmo que em diversas vezes Davis use como sinônimo de libertação, demarca o caráter histórico e a relação que a liberdade tem com o período da escravidão.

Como será de interesse apresentar no referido capítulo, Davis reconhece que ainda vivemos dentro da ótica da escravidão: nossas ideias, nosso comportamento e o modo com que nos relacionamos são influenciados pela ideologia da escravidão que impôs ao negro o lugar de inferioridade e insubmissão. A sociedade está ideologicamente estruturada para ser racista, mesmo que isso não signifique a existência de leis separatistas, ou que o Estado tenha tornado o racismo ilegal. As práticas cotidianas ainda são racistas, a mulher e o homem negro ainda sofrem mais negligência, são os mais assassinados e estão, em maioria, em situação de vulnerabilidade social. É preciso romper com o racismo estrutural e simbólico do cotidiano. E, para isso, há de se ter uma nova subjetividade.

A questão de uma nova subjetividade ganha abordagem primordial no pensamento de Angela Davis. Como será retratado no **capítulo dois**, essa influência marcuseana se traduz no pensamento de Angela Davis como uma nova sensibilidade que tenha a mulher negra como medida de humanidade. Isso muda totalmente os paradigmas sociais e transforma a liberdade em uma necessidade do cotidiano e valoriza a solidariedade como principal afetação humana que conduz à liberdade. Na seção *Identidade, imaginação e solidariedade: romper contra as ideologias racistas e construir a emancipação* (p.73), a questão da solidariedade será mais bem discutida, bem como as categorias de “identidade” e “imaginação”, importantes para a compreensão de liberdade em Davis.

O **capítulo três** marca a investigação, no pensamento de Angela Davis, do *blues* como uma ferramenta estética-política do povo negro. A principal obra a ser usada é o *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), livro em que Davis explora a contribuição das mulheres negras artistas para o movimento de libertação. *Blues* é um ritmo musical desenvolvido pelos negros estadunidenses. Tal como é defendido na filosofia da música, o *blues* tem uma primazia em relação ao sujeito, na medida em que é capaz de expressar e dialogar com os sentimentos mais íntimos da pessoa negra. É no *blues* que o sujeito cria de maneira independente e se coloca no mundo. Além disso, é através dele que o sentimento de coletividade é criado, transformando desejos, dores e necessidades individuais em coletivas.

O sujeito negro é marcado pela escravização. Nela, a inferioridade e insubmissão são impostas às pessoas negras, que perdem o controle de sua própria vida: liberdade, suas escolhas, sentimentos e direito de ir e vir. A escravidão destrói a subjetividade da pessoa negra, obrigando-a a manter-se dentro das ideologias e condutas que impõe mesmo após o seu fim. Ou seja, mesmo objetivamente livre, subjetivamente, a pessoa negra continua sendo escravizada pelos símbolos, valores e discursos impostos pela elite branca de dominação. A música marca também a tentativa de se opor a essa subjetividade oprimida. Assim, o capítulo contará com uma explicação da história do *blues* e a busca coletiva e musical por emancipação na seção *Das worksongs aos spirituals, a influência histórica do blues* (p. 100.) e a relação entre estética e política na seção *Realismo, ironia e performance como elementos estético-político do blues* (p. 104).

Além disso, é preciso reforçar que como a mulher negra é o sujeito principal na filosofia de Angela Davis, o ponto de partida da autora será o *blues* clássico, difundido pelas mulheres nas décadas de 20 e 30 nos Estados Unidos. Seguindo a metodologia de trazer à tona a experiência individual e coletiva das mulheres negras, Davis apresenta a trajetória musical de Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday e como suas músicas foram precursoras do feminismo dentro da comunidade negra. Como será discutido no **capítulo dois**, uma das diversas formas de reprimir as mulheres é sobre a sua sexualidade, na criação dos mitos midiáticos. Através desses, durante e após a escravização, os corpos e mentes das mulheres negras são controlados para que essas exerçam o papel desejado pela branquitude⁶. Assim, pensar em emancipação é pensar também na ruptura com estes mitos. E as artistas de *blues* faziam isso sabiamente, como será explorado na seção *A incorporação da sexualidade e da*

⁶ Termo que explica o pertencimento étnico-racial de pessoas brancas dentro de uma perspectiva de superioridade racial. Ou seja, o modo como pessoas brancas se comportam e propagam o racismo. O termo é explorado por Cida Bento em: *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

mobilidade como forma de emancipação e conhecimento para as mulheres do blues (p. 114) do **capítulo três**.

O valor estético e político que Angela Davis atribui ao *blues* é a capacidade de se conectar intimamente e profundamente com o sujeito, expressando seus sentimentos – bons e ruins – e seus desejos para o futuro. Esta expressão, que a princípio parece ser algo particular à pessoa, na música, ganha um caráter coletivo, à medida em que aquilo que é cantado por uma voz, é entoado por várias outras. Como Davis discute no capítulo *Preaching the blues: spirituality and self-consciousness*⁷, “a estética do *blues* é uma estética da autoconsciência” (1998, p. 127). Compor, cantar e ouvir *blues* é estar consciente em um mundo que a todo momento tenta aniquilar a sua consciência. Ao reconhecer isso, Davis atribui ao *blues* uma primazia em relação à subjetividade da pessoa. É o *blues* que fala primeiro, que transforma primeiro. Na seção *O blues e a expressão máxima do sujeito* (p. 133), abordo isso, focando, sobretudo, na capacidade do *blues* em nomear (Davis, 1998), e a partir dessa nomeação que aparentemente é particular, criar um sentimento comum à toda comunidade.

Realizar todo esse processo é fundamental para compreender a relação entre *blues* e emancipação no pensamento de Angela Davis. A hipótese da pesquisa é que o *blues* catalisa a emancipação ao criar uma subjetividade independente das imposições dos dominadores e consciente da coletividade de suas dores e desejos, consciente da coletividade da luta. No *blues* clássico, mulheres foram incentivadas a serem solidárias com outras mulheres; a reconhecerem que seus problemas particulares fazem parte de uma dimensão pública e devem ser nomeados em todos os espaços; e que desejar livremente é o primeiro passo para a liberdade – seja falando de amor ou de trabalho. Por isso, também, é possível dizer que o *blues* antecipa a tradição feminina interseccional de compartilhar as experiências a fim de ter poder e conhecimento sobre as suas próprias vidas. *Blues* é espaço estético-político de autodefinição, autoaceitação, fim da alienação de si, ao mesmo tempo em que é espaço estético-político da consciência e definição de comunidade.

⁷ In: *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Vintage, 1998.

1 ARTE COMO FONTE DE EMANCIPAÇÃO

A relação entre arte e emancipação é um tema amplo, bastante explorado e não concluído na filosofia. Neste capítulo, alguns preâmbulos dessa relação serão abordados, principalmente aqueles que compõem o ponto de vista da literatura marxiana e negra radical – que influenciam ou que podem contribuir para a compreensão do pensamento de Angela Davis. Na intenção de corresponder ao objeto da dissertação (a relação entre *blues* e emancipação em Angela Davis), a compreensão da música como fonte de emancipação será crucial, embora que, num primeiro momento, a arte será pautada de forma geral. Assim, dentro das abordagens teóricas presentes no capítulo, a relação entre arte e emancipação apresentar-se-ão em três formas principais: arte progressista; dimensão estética e imaginação; e música como porta-voz da promessa de um povo.

Pode a arte conduzir processos emancipatórios? Qual é o seu limite? Quais são os elementos que permitem uma transformação social através da manifestação artística? Qual o papel da música? São questões necessárias quando se pretende uma abordagem que vise destacar o vínculo entre arte e os interesses sociais.

A interação da arte com a política pode ser feita por duas vias: negativa, quando a arte é usada para reafirmar ou impulsionar um sistema opressor; e positiva, quando pode se apresentar em oposição a esse poder, criticando-o e contestando-o. Assim, há um uso da arte que tende especificamente para a opressão, e então a reproduz, e conduz a sociedade a aceitar e comportar-se de acordo com os interesses de dominação; como também há um espaço totalmente contrário, em que a arte se propõe a criar um mundo novo a partir da denúncia das opressões que ocorrem no mundo estabelecido. A proposta do capítulo é justamente compreender esse segundo aspecto, com o comprometimento de analisar na arte configurações que permitam esse tipo de subversão.

Para Angela Davis (2017), a arte exerce uma função especial de sensibilizar o indivíduo e catalisar a busca por mudanças sociais radicais. Nas palavras da autora,

A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprenderem não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (Davis, 2017, p. 166)

Esta “arte progressista” referida pela autora não é necessariamente aquela que lida, em seu conteúdo, diretamente com problemas políticos, dado que, “uma canção de amor pode ser progressista se incorporar certa sensibilidade em relação à vida de mulheres e homens da classe trabalhadora” (Davis, 2017, p. 166). Diante disso, a arte pode ser reivindicada no processo de

aceleração do progresso social ao ser possível retirar dela uma compreensão e inquietação das forças político-culturais opressoras. Arte, para Davis, acima de tudo, expõe e organiza os sentimentos e desejos das pessoas. Expostos e organizados, esses que parecem pertencer à dimensão particular da vida da pessoa, ganham reflexos coletivos. Da noção de coletividade de suas dores, alegrias, experiências e desejos, pessoas criam sensibilidade e conhecimento necessários à transformação. Nesse sentido a arte tem uma práxis, uma relação com a sociedade e pode, sim, conduzir processos emancipatórios.

A própria Davis foi contemplada pelo envolvimento da arte com a política quando foi presa e acusada de assassinato, conspiração e sequestro⁸. Presa no período de 1970 a 1971, a autora conta que sua única esperança de escapar da câmara de gás da Califórnia residia no “movimento popular que estava sendo organizado por todo o país e, com o tempo, também em outros continentes” (Davis, 2017, p. 192). E a manifestação artística foi indispensável nesse processo, na medida em que “com frequência ela podia transmitir nossa mensagem de modo muito mais vigoroso do que os panfletos e discursos habituais, por mais importantes que estes fossem” (Davis, 2017, p.192.). Assim,

O maestro Leonard Bernstein fazia apresentações para arrecadar fundos e financiar o pagamento dos advogados. O músico italiano Virgilio Savona compôs “Angela”, primeira música em favor de Davis. O grupo The Rolling Stones dedicou “Sweet Black Angel” à filósofa. John Lennon e Yoko Ono gravaram “Angela” em apoio à sua libertação. O músico de jazz Todd Cochran, conhecido como Bayete, gravou “Free Angela (Thoughts... and all I've got to say)”. O cofundador da Tribe Records, Phil Ranelin, lançou uma música dedicada a Davis, “Angela’s Dilemma”. As cantoras estadunidenses Aretha Franklin e Nina Simone, assim como o pintor italiano Renato Guttuso, foram outras celebridades que prestaram apoio publicamente à libertação da filósofa. Franklin, inclusive, prometeu o pagamento de sua fiança. (Dos Santos; Sampaio, 2020, p. 357)

Nesse sentido, a arte é importante na medida em que cria também uma relação de coletividade perante a luta de todas as pessoas oprimidas. As manifestações artísticas que envolveram a sua libertação foram importantes também porque evocaram a necessidade de libertar todos os presos políticos. Como o caso da arte de Rupert Garcia, que com sua “simplicidade e persuasão” criou um retrato da autora com a palavra de ordem “*Libertad para los prisioneros políticos*” e “depositou uma profunda responsabilidade moral e política sobre àquelas pessoas que se associavam as causas progressistas” (Davis, 2017, p. 192). A partir desse retrato, a vida das pessoas ameaçadas pela repressão ganhava um certo tipo de defesa

⁸ Em 1970, ocorre um confronto na rebelião de prisioneiros no tribunal de Martin County, São Rafael, Califórnia, em que Jonathan Jackson utiliza armas registradas no nome de Angela Davis. Desse confronto, um juiz sai morto e a filósofa é responsabilizada e incluída na lista das dez pessoas mais perigosas procuradas pelo FBI, mesmo sem estar na cidade em que o confronto aconteceu.

artística e, conseqüentemente, social. Nessa seara, valores que a autora atribui à arte são adiantados: alcançar espaços que o discurso político geralmente não alcançaria; divulgar representações dos povos oprimidos que são historicamente excluídos; fazer um apelo para que as pessoas levem à diante ou se comprometam com o legado da luta pela liberdade; e unir lutas diversas em uma única causa.

Embora a discussão de cunho estritamente político esteja reservada ao capítulo dois, nesse primeiro momento é importante considerar como a filósofa estadunidense compreende a questão da luta política e da emancipação. Luta política, como Davis formula, “tem sido uma questão de como raça, gênero, classe e sexualidade afetam a construção das relações humanas no mundo” (Davis, 2022, p. 95). Ainda hoje, existem estruturas políticas e econômicas de racismo e sexismo que, mesmo sem expor seu caráter discriminatório, continuam a operar em função de manter homens e mulheres negras e outras minorias étnicas e raciais em condição de inferioridade e opressão. Desse modo, Davis insiste no cuidado com as “armadilhas da igualdade abstrata”, que a luta não acabou e que é constante.

A ideia de emancipação para a filósofa está vinculada ao reconhecimento de que não existe uma liberdade plena na sociedade e que ideologias racistas, classistas e sexistas se estruturam a fim de garantir o controle, a renovação e o sucesso da exploração. Essas ideologias tornam-se valores e conduzem a vida em sociedade. Falar de emancipação é, portanto, falar da superação dessas opressões. E um aspecto muito forte em toda teoria da Angela Davis é como a superação vem por intermédio da imaginação. Assim, a autora insiste que “precisamos ser capazes de nos imaginar como cidadãos e cidadãs de uma nova ordem global” (Davis, 2022, p. 90).

A imaginação em Angela Davis pode ser apontada como antecipativa, criativa e situada. Primeiro, ela é situada porque é informada por uma necessidade. É a necessidade de transformar a realidade vigente, a necessidade de libertação, que informa a imaginação. Segundo, é criativa porque não se rende aos limites impostos pela realidade. Se nesta, o racismo, o classismo, o sexismo, etc., se apresentam como naturais e necessários, a imaginação deve romper com essa naturalidade e criar mundos possíveis em que a solidariedade, a libertação e o fim da miséria sejam motores simbólicos e estruturais da sociedade. E, em terceiro, é antecipativa pois é um processo no qual antes de agir é preciso primeiro imaginar que é possível. Em *O Sentido da Liberdade* (2023), Davis insiste que se a liberdade não fosse antes imaginada como possível, não haveria resistência contra a escravização. Da imaginação vem a ação.

Um exemplo da importância dessa imaginação antecipativa, criativa e situada, seguindo a metodologia de Angela Davis de evocar narrativas da *Black Studies*, aparece em *Mulheres, Cultura e Política* (2017), quando a filósofa recorre à Winnie Mandela. Davis retrata que “depois de inúmeras detenções, prisões domiciliares e exílios, depois de vários atentados fatais contra sua vida e repetidos episódios de assédio, Winnie Mandela saiu aparentemente ilesa” (2017, p. 89). Com “sair ilesa”, a autora se refere, sobretudo, ao estado mental da ativista, que se manteve consciente, suave e atuante na luta pela libertação do seu povo. Não sucumbiu às imposições de quem queria dominá-la e frear a sua resistência. Como se manter atuando diante de tanta violência? Como resistir? Como “se manter uma rocha” quando existem forças que te agridem e arrancam o seu coração⁹? Ou, como a própria Davis pergunta referindo-se a Winnie Mandela: “qual é a fonte da implacável coragem dessa mulher?” (2017, p. 92). A resposta que a filósofa encontra está na reflexão que a ativista faz a respeito da sua própria infância:

Quando eu era criança, pensava que possuíamos tudo. A liberdade que você tem quando criança, aquelas planícies ondulantes [de Transkei], a beleza do verde - como corríamos de um extremo ao outro do rio, percorrendo as lindas verdes colinas ondeadas. Eu pensava que aquele era meu país [...] então [...] quando você cresce [...] um homem branco diz a você que seu próprio país não lhe pertence e que você precisa de um pedaço de papel para ficar ali [...]. (Mandela *apud* Davis, 2017, p. 92).

É a lembrança de um tempo em que estava plenamente livre e em harmonia com a natureza, com a sua terra, que parece sustentar a força de Winnie Mandela. Essa liberdade vem acompanhada da imaginação infantil, que não reconhece ainda as forças opressoras que regulam a sociedade. É a possibilidade de retornar, por via da recordação e da imaginação, a esse momento de liberdade, que mobiliza toda sua luta por libertação. Só é possível lutar porque antes a liberdade já foi uma realidade e Winnie Mandela não se esqueceu disso. Assim, imaginar e recordar é uma necessidade no processo de libertação. É de onde o povo negro escravizado, explorado e violentado tirou forças para resistir.

Nesse aspecto, já é possível traçar alguns paralelos entre Angela Davis e Marcuse. Esse último entende que a imaginação é importante ao projeto de libertação uma vez que ela retém a memória “do passado sub-histórico, quando a vida do indivíduo era a vida do gênero, a imagem da unidade imediata entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio de prazer.” (1981, p. 134). A imaginação preserva a imagem de quando o indivíduo não precisava submeter-se aos domínios da repressão. Ao mesmo tempo, esta assume também uma qualidade

⁹ Referência ao poema *South Africa: When a Woman Is a Rock*, de Nikky Finney, que Angela Davis usa para abrir o capítulo citado.

projetiva, devido a sua capacidade de intuir um objeto mesmo ausente. Ela antecipa a meta da libertação e da felicidade. Embora Marcuse esteja se referindo à teoria freudiana, é possível fazer um paralelo com a trajetória negra por libertação. A lembrança histórica de casa, do seu país natal e dos tempos de liberdade são importantes fôlegos para a emancipação. Mesmo o *blues*, como destaca Davis (1998), que é um ritmo musical de negros libertos e que possivelmente não viveram em África, traz em algumas canções a vontade de retornar a esse lugar chamado “casa” em que é possível ser livre.

Destaco, portanto, o papel da imaginação e da memória na condução de superação das injustiças. De acordo com Herbert Marcuse (1981), imaginação possui um potencial revolucionário devido sua insistência naquilo que deve e pode tornar-se real, uma vez que a imaginação consegue ver e criar momentos que ainda não aconteceram, mas que podem vir a acontecer. Desse modo, ela rompe com a realidade estabelecida, projetando a meta da libertação e da felicidade. Ademais, a imaginação cria um universo de compreensão e percepção que é ao mesmo tempo individual e coletivo. A arte, devido ao poder de sua forma, é a expressão desse universo.

Memória é o processo de conservar conhecimento do passado unido com a possibilidade de evocá-lo, tornando-o uma recordação. Para a comunidade negra, a recordação individual e coletiva do passado livre se torna ânimo para imaginar e evocar um futuro verdadeiramente emancipado. Assim, memória e imaginação são a todo momento acionadas no processo de emancipação.

Além de expressão concreta da imaginação, arte também é recordação. A arte pode ter a capacidade de registrar ou recuperar a experiência humana, que tem a sua história descontinuada, apropriada e transformada a partir dessa (hooks, 2019). Assim, na arte, de acordo com bell hooks¹⁰, “existe um esforço de rememoração que expressa a necessidade de criar espaços nos quais seja possível resgatar e recuperar o passado, legados de dor, sofrimento e triunfo de modos que transformem a realidade presente.” (2019, , p. 285). O novo mundo é registrado e conquistado na arte.

Para Angela Davis, dentre as manifestações artísticas associadas à cultura afro-americana, “a música atuou como principal catalisadora no despertar da consciência da comunidade” (2017, p. 167). Durante o período da escravização, em que as pessoas negras sofreram genocídio cultural e tiveram seus costumes proibidos, a música sobrevive enquanto espaço de livre manifestação. Isso porque seu caráter emancipador era despercebido pelos

¹⁰ O nome da autora é escrito em minúsculo devido à exigência da mesma de ser referida assim.

senhores de escravos, que associavam o momento de cantoria como mera abstração e submissão à violência sofrida. A música é, assim, pelo menos nos primeiros anos, o despertar mais latente entre os negros em diáspora. É através dela que a imaginação é exercida, a memória é mantida e a subjetividade da pessoa negra vai sendo construída longe da aniquilação social que a escravidão impunha. Por isso o *blues*, e a música em geral, tem um papel tão fundamental no pensamento de Angela Davis.

Diante do que foi discutido até aqui, é possível definir arte (música, pintura, literatura, arquitetura, etc.) como manifestação de uma atividade produtiva da humanidade, compreendida como fenômeno social e parte da cultura, capaz de gerar material sobre a vida particular e coletiva da pessoa. De acordo com Benedito Nunes, a arte

está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história [...]. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos (1999, p. 9).

A arte representa a vida da pessoa em suas questões pessoais e sociais, salvaguardando no tempo os modos de pensar e agir de uma dada sociedade. Em relação ao que foi discutido até aqui, cabe evidenciar que a arte compõe a manifestação cultural de um povo e, como tal, faz parte do “terreno onde política, poder e dominação são mediados” (Escosteguy, 2010, p. 17). Assim, existem três aspectos fundamentais na relação entre arte e emancipação que merecem atenção: arte como catalisadora de progresso social, arte como expressão do universo criado pela imaginação e arte como representação da vida pessoal e coletiva. As próximas seções serão dedicadas a discutir esse campo aberto e sinuoso da relação entre arte e política.

1.1 Arte e a relação histórico-social

Em Angela Davis, a arte tem uma profunda relação com a realidade¹¹ e pode contribuir para as transformações sociais. A liberdade, de acordo com uma perspectiva interseccional de raça, classe e gênero, é o grande problema do sistema filosófico da autora e as outras questões

¹¹ Fazer tal afirmação não significa dizer que a arte está submetida à realidade. Significa que, ao longo da história, a arte vem sendo reivindicada como importante fonte de conhecimento da vida cotidiana das pessoas, sobretudo as oprimidas que não obtêm controle dos meios oficiais de registro. Assim, na arte, a vida cotidiana é registrada e salvaguardada. Além disso, sem ser reduzida à função de registro do passado, a arte também pode ser evocada para criação de novas realidades e assim, ser materialização do que ainda pode vir a acontecer. Por isso que a arte tem uma profunda relação com a realidade, porque tem uma profunda relação com a vida.

figuram como um suporte à análise desse problema central. Nas discussões que a filósofa faz sobre a arte não é diferente: ela está intimamente conectada com a questão da liberdade e pode oferecer formas de compreensão tanto para o porquê de a liberdade ser corrompida¹², quanto à sua conquista. Assim, para discutir os valores que a autora atribui à arte, faz-se importante visitar parte da teoria marxista sobre a estética e pensar no papel da arte na sociedade; o papel do artista; e a relação da arte com o povo.

Ao abordar a questão da função social da arte, em *Mulheres, Cultura e Política* (2017), a filósofa assume uma aproximação com a arte realista, não na medida em que considera que esta deva ser cópia fiel dos acontecimentos da realidade, mas que deve, sim, encarnar vividamente as “reais dores, alegrias e aspirações da classe trabalhadora” (Davis, 2017, p. 171). No pensamento da autora a arte está circunscrita na sociedade e nos problemas que afloram e é imprescindível que o artista leve em conta as lutas sócio-históricas em que está inserido. Assim, uma produção literária de fantasia, ou uma música cujo tema principal seja o amor, desde que incorpore as reais dores que permeiam a classe trabalhadora, pode ter função social emancipatória.

Davis se opõe a uma estética burguesa que “sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes” (2017, p.171) e se aproxima declaradamente de uma estética marxista que estimula na arte um partidarismo e uma forma de consciência social. Assim, a filósofa aproxima-se de uma noção que valoriza uma arte que tende a “declarar sua relação partidária com as lutas populares por igualdade econômica, racial e sexual” (2017, p. 172). Entretanto, essa noção não deve se confundir com uma incitação à arte panfletária ou que a arte deva, obrigatoriamente, organizar movimentos sociais ou representar a ideia de algum movimento. A arte de cunho emancipatório não precisa falar explicitamente de política – ou não precisa ser política. Ser partidarista e ter consciência social, em Angela Davis, não parece ir além da noção de que a arte não pode ignorar as questões sociais e mentais que assolam a vida cotidiana dos povos oprimidos.

O realismo na arte ao que a filósofa se refere volta-se ao pensamento marxista, na medida em que parte dos pensadores desse grupo¹³ considera a ideia de que arte deveria refletir

¹² “Liberdade corrompida” porque, como será explicado no capítulo dois, Davis alega que a liberdade mesmo após o fim da escravidão, mesmo com leis que pareçam garantir o seu exercício, ainda não foi conquistada. A sociedade é regida por uma falsa sensação de liberdade, por uma falsa sensação de democracia.

¹³ Refiro-me aqui a Lênin, Lukács, Brecht, etc. Cada um tem uma noção específica do que seria esse realismo e como ele deve se apresentar na arte. Devido ao foco deste trabalho e amplitude do tema, não vale a pena esboçar cada uma dessas teorias, embora seja importante ressaltar que cada autor tem sua especificidade no modo de

a realidade em seu “dinamismo, desenvolvimento e contradições internas” (Vázquez, 1978, p. 20). Embora, como Adolfo Vázquez observa, a questão do realismo seja um assunto complexo entre os próprios estetas marxistas, que ora impregnam uma abertura criativa a esse realismo e ora uma normatividade que estabelece normas e fixa modelos, o que se destaca é “um realismo tão amplo e diverso como a própria realidade, um realismo que, longe de encontrar no marxismo-leninismo um freio para captar o real, visse nele a perspectiva ideológica mais adequada para captar a riqueza e o movimento do real” (Vázquez, 1978, p. 22).

Quando se refere à Marx e Engels, Davis reconhece que estes observaram a arte como forma de consciência social, que “tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam” (Davis, 2017, p.166). Nesse sentido, a arte, à medida em que se compromete com a realidade, se garante enquanto uma importante forma de conhecimento. Para esses autores, o realismo é positivo quando há um “triunfo da verdade artística sobre um horizonte ideológico falso” (Vázquez, 1978, p. 32). Ao representar a realidade, o artista oferece novas ferramentas de análise e compreensão da sociedade e, partir desse ponto, também se revela enquanto conhecimento:

A arte aparece, portanto, nos clássicos do marxismo-leninismo, como uma forma de conhecimento: é esta a razão pela qual, na atualidade, partindo de suas considerações sobre as criações dos grandes escritores realistas, é sublinhado - em face de uma interpretação meramente ideológica o valor cognoscitivo da obra artística. Enquanto, segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar sua visão do mundo, e com ela sua época e sua classe, no passar-se do plano ideológico para o cognoscitivo sublinha-se, antes de mais nada, sua aproximação à realidade. O artista aproxima-se dela a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, de seu conteúdo ideológico. Nesse sentido, a arte é um meio de conhecimento. (Vázquez, 1978, p.32).

Dessa maneira, a arte além de sensibilizar, incita algum tipo de conhecimento e, a partir desse movimento, pode “impelir as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais” (Davis, 2017, p. 166). A arte não vai organizar diretamente um piquete, mas pode provocar pessoas a organizarem um.

Cabe pensar também na questão da forma e conteúdo da arte. A perspectiva do realismo vê uma necessidade de cumprir no conteúdo uma relação direta com as relações histórico-sociais. A mensagem que a obra inscreve deve ser de cunho político-social, ou seja, deve representar a vida da classe operária. Ao passo que Davis, como já dito, não desconsidera uma arte que não abrace em seu conteúdo uma perspectiva política, desde que traga em sua forma

elaboração da teoria. A visão trazida aqui é de modo geral, para que possamos compreender a importância que Davis atribui ao realismo.

tais considerações. O conteúdo não precisa ser explicitamente político. A arte pode ser revolucionária não apenas por abordar algum fato histórico-social em seu conteúdo, mas na medida em que pode organizar em sua forma a vida e expressar a experiência do oprimido¹⁴.

Outra relação da estética marxista que Davis acolhe é a relação do partidarismo da arte cunhado por Lênin, quando este desafia a noção burguesa e postula o princípio de partidarismo na arte e na literatura. Ser partidária indica não uma ditadura do partido sobre a arte, mas que esta deve “tornar-se uma roda e um parafuso de uma única e grande máquina social-democrática” (Lênin *apud* Eagleton, 1976, p. 56). Quando Davis recorre a Lênin, não se trata de impor à arte uma visão mecânica e fechada sobre o conteúdo, uma vez que de acordo com o soviético,

Não há dúvida de que a literatura não é nem um pouco sujeita a ajustes mecânicos ou ao nivelamento à regra da maioria sobre a minoria. Não há dúvida também de que, nesse campo, deve ser permitida uma esfera de ação mais ampla à iniciativa pessoal, à inclinação individual, ao pensamento e à fantasia, na forma e no conteúdo. (Lênin *apud* Davis, 2017, p. 172).

Assim, não se trata de uma regulamentação sobre a criação artística, mas sim na insistência da noção de que a arte, para Lênin, deve se opor aos costumes burgueses e organizar, planejar e integrar o partido, tornando-se parte da luta pela revolução. Desse modo, o princípio do partidarismo empreende a necessidade de “aproximar o escritor da vida, assegurar uma perspectiva mais clara e firme da realidade e, finalmente, garantir a verdadeira liberdade de criação” (Vázquez, 1978, p. 15). A arte burguesa, ao pregar uma liberdade subjetiva abstrata, estaria, na verdade, estrangulando a liberdade de criatividade (Davis, 2017). Ao passo que a arte, seguindo a perspectiva leninista, seria livre na medida em que representasse e promovesse a liberdade de milhões de pessoas.

A visão “partidarista” da autora, entretanto, não se direciona à criação de algum partido político. Quando a arte “declara um partido”, está incluindo em sua forma e seu conteúdo a vida, as aspirações e a luta por liberdade dos povos oprimidos. Não precisa necessariamente integrar ou planejar um partido para ser progressista. A arte deve provocar o imaginário e criar uma nova sensibilidade, que vai figurar em uma diferente forma de sentir e ver o mundo. Ao referir ao papel dos fotógrafos, a filósofa é assertiva:

A crítica de fotografia Gisèle Freund afirmou que a importância desse meio não está relacionada apenas à sua capacidade de se desenvolver como uma forma de arte, mas também, e talvez de modo mais significativo, ao “seu poder de moldar nossas ideias, de influenciar nosso comportamento e de definir nossa sociedade”. Se desejamos vencer o racismo nos Estados Unidos, tanto em sua manifestação institucional quanto

¹⁴ Essa posição ficará mais evidente na seção seguinte, ao discutir a influência do pensamento marcuseano.

nas atitudes, então as fotógrafas e fotógrafos afro-americanos certamente terão de representar um papel especial no processo de redefinir as imagens ideologicamente contaminadas de seu povo. Esse processo envolve não apenas sua própria competência técnica ou sua sensibilidade estética e social, mas também, em um sentido bastante essencial, o fim de sua invisibilidade socialmente imposta. (2017, p. 190).

Com isso, salientamos o papel político na arte e as condições que permitem que a mesma possua esse valor. A arte possui modos de dizer que o discurso político não dá conta. E o artista que compreende o papel social de sua arte (ou que busca esse papel), pode transmitir a vida pessoal e política dos povos oprimidos, contribuindo para o movimento de emancipação. Os sentimentos, as emoções e a vida particular dos povos oprimidos fazem parte, influenciam a dinâmica da luta da libertação e devem estar inseridas nessa arte “partidária”. Uma arte que se faça revolucionária, na compreensão da filosofia da Davis, não se resume apenas a transmitir a experiência de luta social do trabalhador, mas também os sentimentos que constituem e influenciam essa vida.

Há, a partir do que foi discutido até aqui, uma profunda diferença entre o pensamento marxista ortodoxo realista e o pensamento de Angela Davis. A autora abre algumas lacunas no que pode ser entendido por “arte progressista” ou “arte partidária”, sem se prender tanto ao panfletário ou à necessidade de uma arte que organize piquetes. Vale postular que, as referências diretas à estética marxista ortodoxa estão presentes na obra *Mulheres, Cultura e Política*, publicada originalmente em 1989, nove anos antes da publicação de *Blues Legacies and Black Feminism*, em 1998. Na obra sobre o *blues*, Davis não faz referência à estética de Lênin e nem ao marxismo ortodoxo.

O realismo, real ou imaginado, não deixa de ser importante à arte e nem para o *blues*. Uma das características fundamentais do *blues* é expressar as questões psicossociais que assolam a comunidade negra (Davis, 1998). Esse realismo, entretanto, não representa uma mera cópia da realidade. Trata-se de um realismo que visa fazer consciente a realidade (romper com a alienação social) e criar uma nova realidade, novas formas de pensar, falar e se comportar no mundo. É assim que o *blues* se relaciona tão intimamente com a realidade e com as pessoas negras.

Diante disso, para aprofundar a questão da arte emancipatória em Angela Davis, cabe recorrer à dimensão estética postulada por Herbert Marcuse.¹⁵ Ao romper com a estética do

¹⁵ Evocar a dimensão estética de Herbert Marcuse nesse estudo se faz importante pelo uso que a própria Davis faz do termo quando se refere ao *blues* e pela proposta de transformação radical do sujeito que a arte, segundo a teoria marcuseana, pode proporcionar. Assim como a filósofa, Marcuse atribui à arte uma possibilidade de transformar radicalmente o sujeito. Essa transformação não se dá apenas na vida concreta (e talvez nem tenha efeitos imediatos

marxismo ortodoxo, o filósofo nega a necessidade do partidarismo e da reprodução da vida da classe trabalhadora para que a arte promova a libertação. A realidade deve ser contestada – e não fielmente reproduzida – pela arte. A evocação da realidade vem por meio de um projeto: negar o que está estabelecido e criar algo novo. A realidade deve ser transcendida e a arte tem esse poder.

1.2 Arte e imaginação: algumas formulações sobre a dimensão estética

Em Herbert Marcuse a filosofia é um projeto político. Com isso, o filósofo assume um papel que define como terapêutico: “mostrar a realidade como aquilo que realmente é e mostrar aquilo que essa realidade impede de ser.” (1982, p. 187). Desse modo, Marcuse pretende responder à questão “é possível uma sociedade sem mais-repressão?”¹⁶, na qual, em linhas gerais e adiantando várias etapas da sua teoria, a resposta seria que sim, é possível. Uma sociedade em que não opere o trabalho alienado, a fome e a miséria, a desigualdade social - ou, fugindo um pouco do escopo do autor, o racismo¹⁷, é sim possível¹⁸. Cabe à filosofia compreender as forças que impedem o surgimento dessa sociedade.

Para Herbert Marcuse, de acordo com as considerações da obra *A Dimensão Estética* (2016), a arte tem verdades próprias e desenvolve um mundo que informa aquilo que é reprimido e distorcido na realidade. A arte cria um novo universo – com novos valores, símbolos, linguagem, etc. – em que a construção de uma nova ordem social é insinuada (Davis, 2018a). E com isso, passa a possuir o papel importante de sustentar a promessa de um mundo novo e a recusa da realidade opressora.

Quando o autor desenvolve a dimensão estética e centraliza o papel da arte, é possível identificar o objetivo geral da sua filosofia: compreender e resolver problemas político-sociais. Embora, em Marcuse, a arte não seja política (ou não tenha que ser), isso não quer dizer que ela deixe de tensionar os domínios da opressão. A obra artística não precisa ter uma relação direta com a práxis, não é ela que vai diretamente solucionar os problemas sociais. Catalisar,

sobre essa), mas sim, sobretudo, na esfera subjetiva. Logo, há no autor uma importante valorização da subjetividade como fonte de transformação.

¹⁶ Pergunta que Marcuse faz no livro *Eros e Civilização* (1981)

¹⁷ Embora não seja um tema constante e principal para Marcuse, o autor, principalmente a partir da década de 60, passa a incluir esse tema em parte da sua teoria e prática política. Muito, parece, por influência da própria Angela Davis e da sua estadia nos Estados Unidos.

¹⁸ O significado e a importância desses conceitos serão desenvolvidos no capítulo dois.

estimular e preparar o surgimento de uma nova realidade que, sim, aparece como qualidade da arte em Herbert Marcuse.

A arte é impulsora da Grande Recusa, termo frequentemente usado pelo frankfurtiano para designar a luta pela forma suprema da liberdade, por viver sem angústia. Grande Recusa, termo que o filósofo toma emprestado de Whitehead¹⁹, representa “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade” (Marcuse, 1981, p. 139). Marca, assim, a oposição às injustiças e opressões, junto com a necessidade de pensar em um mundo novo transformado quantitativamente e qualitativamente. Ou seja, trata-se de uma mudança tanto em níveis concretos, como mudar leis, estruturas e o modo de fazer política, quanto em nível subjetivo, quando Marcuse vai falar da indispensabilidade de uma nova sensibilidade.

Uma vez que as imposições da civilização já estão tão impregnadas na nossa consciência através de imagens, símbolos e morais que se apresentam como verdadeiras, necessárias para o funcionamento social e racionais, a Grande Recusa só é possível de “ser formulada sem punição na linguagem da arte” (Marcuse, 1981, p. 139). No mundo concreto, ela é designada a má utopia, ou seja, àquilo que é impossível de ser realizado. Porém, Marcuse não se prende às críticas convencionais à utopia. No autor há uma relação entre utopia e arte, quando o mesmo compreende essa primeira como aquilo que tem possibilidade de realização no mundo real, mas que é impedido de surgir devido ao poder das forças estabelecidas. Nesse sentido, a arte também é o registro ou a manifestação dessa vontade que, por ora, é utópica. E, “a utopia que vem à manifestação na grande arte, nunca é a simples negação do princípio de realidade, mas a sua preservação transcendente em que o passado e o presente projetam a sua sombra na realização”. (Marcuse, 2016, p. 66). Arte é também meta de transformação, promessa.

Ademais, é importante salientar que, assim como para Angela Davis, há em Marcuse uma primazia na transformação qualitativa da sociedade. De acordo com o autor, “uma nova experiência básica de ser transformaria integralmente a existência humana” (Marcuse, 1981, p. 139). Por “nova experiência básica de ser”, Marcuse refere-se a uma nova sensibilidade. Uma vez que a mudança radical jamais poderá surgir se os sujeitos continuarem reproduzindo a linguagem da repressão, da exploração e da mistificação, é necessário um novo sistema de necessidades (Marcuse, 2000), em que “os instintos agressivos, repressivos e de exploração

¹⁹ Ao cunhar o termo, A. N. Whitehead deseja definir a característica essencial da arte (Referência possível de encontrar em: Wiggershaus, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002). O exercício de trazer transformar a Grande Recusa na luta pela forma suprema de liberdade não apaga essa relação. Inclusive, é por ter, como atesta Whitehead, como característica essencial a Grande Recusa, é que a arte aparece em Marcuse como precursora da transformação radical.

sejam subjugados pela energia sensual e apaziguante dos instintos vitais” (2000, p. 263). Ou, como o autor postula em *Um Ensaio Pela Libertação* (1977), a nova sensibilidade marca o desenvolvimento da “necessidade vital da abolição e da miséria” (1977, p. 41).

A liberdade humana está enraizada na sensibilidade humana; os sentidos não só "recebem" o que lhes é dado, na forma em que se lhes apresenta, como não "delegam" a transformação do dado numa outra faculdade (o entendimento); pelo contrário, eles descobrem ou podem descobrir por si mesmos, em sua "prática", novas possibilidades e capacidades (mais gratificantes), novas formas e qualidades das coisas, e podem instigar e guiar a sua compreensão. A emancipação dos sentidos faria da liberdade o que ela ainda não é: uma necessidade sensória, um objetivo dos Instintos de Vida (Eros). (Marcuse, 1977, p. 75).

Uma nova sensibilidade é o reconhecimento de que a emancipação deve tornar-se uma necessidade (Kangussu, 2008). A nova sensibilidade permite ao sujeito identificar a sua condição de não-liberdade mesmo quando os recursos políticos, midiáticos, religiosos, filosóficos, etc., do grupo de dominação dizem o contrário. Ao reconhecer essas artimanhas, o novo sujeito deixa de se identificar e recusa as imposições, rompendo com o *continuum* de dominação. Assim, a nova sensibilidade emerge na

negação de todo *establishment*, da sua moralidade, da sua cultura; afirmação do direito de construir uma sociedade onde a abolição da pobreza e do trabalho árduo conduz a um universo onde o sensível, o lúdico, a tranquilidade e o belo se tornam formas de existência e daí a forma da própria sociedade. (Marcuse, 1977, p. 42).

Os sentidos precisam ser libertados antes mesmo que a libertação física/política aconteça. Ou melhor: a liberdade física só é possível mediante a subjetiva. Isso quer dizer que a linguagem, a moral, o símbolo, as condutas da sociedade estabelecida também devem ser negadas e transformadas. O sujeito precisa, por assim dizer, guiar-se por outra ótica: a da contemplação, do sentimento e da imaginação (Marcuse, 2017). Nela, “a técnica deveria então tornar-se arte, e a arte serviria para formar a realidade” (Marcuse, 1977, p. 40), isto é, as leis da arte (beleza, harmonia, ordem) que devem reger a civilização e, assim,

anular-se-ia a oposição entre o imaginativo e a razão, as faculdades mais altas e as mais baixas, o pensamento poético e o científico. Dar-se-ia a emergência de um novo princípio de Realidade, sob o qual a nova sensibilidade e uma inteligência científica dessublimada se combinariam na criação de um *ethos* estético. (Marcuse, 1977, p. 40).

Transformada em técnica, a arte traduz a sensibilidade subjetiva em forma objetiva, em termo de realidade. Ou seja, o que a arte cria tem lugar no mundo concreto, podendo mudar

suas características ou até antecipar e fundamentar uma sociedade livre. O novo sujeito, regido pela nova sensibilidade, é um sujeito estético²⁰.

A nova sensibilidade²¹, desse modo, marca a mudança nos costumes e a ruptura com a experiência mutilada (Kangussu, 2008). O sujeito passa a se relacionar consigo, com outros e com a natureza de uma outra forma, contrária aos abusos destrutivos da tecnologia à serviço da exploração (Marcuse, 1973). A ordem artística, regida pela beleza e sensualidade, é que passaria a ser qualidade de uma sociedade livre, que teria a sua linguagem, percepção e compreensão remodeladas. Destarte, qualquer mudança passaria primeiro pela linha da arte. Eis o papel primordial da dimensão estética: recusar a sociedade estabelecida e insinuar a criação de uma nova ordem. A arte, ao mesmo tempo que é a meta da transformação, é o fim dela, uma vez que a sociedade deverá virar forma artística. Desse modo, nas páginas que seguem, é objetivo elucidar as principais faculdades da arte (imaginação, alienação e autonomia) que permitem tal associação.

Ao começar pelo papel da fantasia, é importante insistir que a arte, segundo Marcuse, diz respeito a um mundo ideal. Segundo os termos apropriados pelo autor, diz respeito ao princípio de prazer e nega as imposições despertadas pelo princípio de desempenho²². Esse “princípio de prazer”, termo retirado da teoria freudiana, refere-se ao funcionamento da psique humana que estimula o sujeito para a obtenção imediata de prazer. A realidade e os limites nela contidos não seriam considerados nesse princípio²³.

À disposição do princípio de prazer está a fantasia (imaginação)²⁴, que tem as suas próprias leis e valores de verdade, preservando uma autonomia em relação ao princípio de desempenho e superando-o. Em vista disso, de acordo com Marcuse em *Eros e Civilização*

²⁰ “Estético” no duplo sentido: relativo aos sentidos e relativo à arte.

²¹ A questão da sensibilidade/subjetividade voltará no capítulo dois, principalmente para compreensão de como essa também é manipulada e violada pelos discursos morais, símbolos que visam a opressão do homem e da mulher negra em Angela Davis. Por ora, é importante entender o papel da arte no desenvolvimento e na libertação desta.

²² Princípio de desempenho é um termo cunhado por Marcuse a partir de uma associação da teoria freudiana com a teoria marxiana. Assim, princípio de desempenho, forma histórica do princípio de realidade, é o princípio no qual ocorre a mais-repressão, restrições requeridas pela dominação social. Os temas são mais bem desenvolvidos em: MARCUSE, H. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica de pensamento de Freud*. 8. ed. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1981.

²³ Os limites da realidade, de autoconservação e preservação são atribuídos pelo princípio de realidade, outra categoria da teoria freudiana.

²⁴ Marcuse, principalmente em *Eros e Civilização*, usa fantasia como sinônimo de imaginação. Sobre o assunto, a professora Imaculada Kangussu oferece uma importante contribuição no artigo *A arte da fantasia, a partir de Herbert Marcuse* (2019), ao explicar que ao usar fantasia e imaginação como sinônimos, Marcuse liga “o processo mental denominado por Freud como *das Phantasieren* àquele que, de acordo com Kant, é realizado pela faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*).” Assim, fantasia aparece em Marcuse não como delírio, mas também como algo capaz de gerar um outro algo.

(1981), a fantasia preserva a liberdade, o desejo e a gratificação desinibidos. E com isso, transcende o presente e imagina o futuro, apresentando ao sujeito aquilo que ele pode vir a ser (Kangussu, 2019, p. 172). A imaginação é potência, conserva as imagens de liberdade e direciona para o surgimento de uma nova ordem, radicalmente livre. Assim,

A fantasia desempenha uma função das mais profundas camadas da estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas ideias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade. (Marcuse, 1981, p. 132).

Destarte, a fantasia em Marcuse não possui um papel negativo, de mera ilusão a ser negada do quadro político revolucionário. Ela é necessária, uma vez que possui a função de criar um objeto ausente e reprimido no mundo concreto – a própria liberdade (Marcuse, 2006). Ao retomar a teoria kantiana, Marcuse insiste que a projeção realizada pela imaginação deriva da experiência sensorial. Nesse sentido, as imagens criadas compõem e são retiradas da própria realidade. Nas palavras da professora Imaculada Kangussu:

Quando Marcuse unifica fantasia e imaginação, a fantasia passa a ser também responsável pela ligação entre fenômenos e conceitos. Isto é, uma vez unida à imaginação, a fantasia cria o esquema através do qual ajuizamos, avaliamos, consideramos, analisamos e categorizamos o mundo fenomênico produzido por nossa capacidade de apresentação (Kangussu *apud* Ramponi, 2022, p. 351)

A fantasia transcende a realidade usando os elementos que lhe estão inseridos, provando que um objeto criado por ela é possível de tornar-se real. (Marcuse, 1997; 2017). Em suma, a fantasia (ou imaginação), pela sua capacidade de intuir um objeto mesmo ausente, conserva a verdade da libertação dentro de uma dimensão da possibilidade: fomenta a Grande Recusa frente ao princípio de realidade estabelecido pela mais-repressão²⁵ (princípio de desempenho). Imaginação é vista em Marcuse como faculdade da cognição, “capaz de transcender e romper o feitiço do *establishment*” (Marcuse, 2006, p. 261). A linguagem da imaginação é de acusação e protesto, e prepara o solo para ação revolucionária. Nas palavras de Marcuse:

A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. Conquanto essa harmonia tenha sido removida para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste em que deve e pode tornar-se real, em que o conhecimento está subentendido na ilusão. As verdades da imaginação são vislumbradas, pela primeira vez, quando a própria fantasia ganha forma, quando cria um universo de percepção e compreensão – um universo subjetivo e, ao mesmo tempo, objetivo. Isso ocorre na arte. (1981, p. 135).

²⁵ Repressão produzida no princípio de desempenho. Distingue-se da repressão “básica”, uma vez que são restrições requeridas pela dominação social. Ver in: Marcuse, H. *Eros e Civilização*.

Assim, a obra de arte é a realização da fantasia. Quando ela deixa de dizer respeito ao inconsciente, ao pensamento particular do indivíduo, e passa a ressoar entre uma extensa comunidade. A liberdade na linguagem da fantasia permite que a obra de arte também escape da imposição do princípio de desempenho, denunciando “a liberdade em meio de um mundo de não-liberdade.” (Marcuse, 2006). Com isso, Marcuse insiste na arte como o “retorno do reprimido”, quando “a imaginação artística modela a “memória inconsciente” da libertação que fracassou, da promessa que foi traída” (Marcuse, 1981, p. 135).

A memória desperta na teoria marcuseana como aliada da imaginação (e vice-versa) é fundamental para a libertação das imposições causadas pelo princípio de desempenho. É em conformidade com a capacidade de reter lembranças (memória), que a fantasia preserva imagens de um passado sem repressão e guarda a lembrança do futuro que antecipa. Ou seja, é a memória que permite que o indivíduo lembre da liberdade, do desejo e da gratificação desinibidos preservados pela fantasia (Marcuse, 1981). E, recordando-se do mundo que pode vir a ser, consciente de que a realidade pode sim ser transformada, é que o sujeito continua lutando pela emancipação.

A tríade alemã Kant-Marx-Freud é bem estabelecida no pensamento marcuseano. Além das absorções feitas às teorias kantianas e freudianas, cabe citar também o empréstimo que o autor frankfurtiano faz da teoria marxiana. Em *Contrarrevolução e Revolta* (1973), Marcuse se volta à visão do jovem Marx sobre recordação como conhecimento. A recordação como faculdade epistemológica não é a mera lembrança de um “passado dourado” que nunca existiu. É, antes, “síntese, reunião dos pedaços que podem ser encontrados na humanidade distorcida e na natureza desvirtuada” (Marcuse, 1973, p. 73). O que retoma, também, o papel da imaginação. Uma vez que aquilo que é recordado, já que não aparece na realidade pela experiência, vem à tona pela imaginação como “ideias inatas”. Assim, “a imaginação, como conhecimento, retém a insolúvel ideia e realidade, o potencial e o real. É este o núcleo idealista do materialismo histórico: a transcendência da liberdade para além das formas dadas” (Marcuse, 1973, 73). Imaginar e recordar possuem um caráter crítico em Marcuse, na medida em que são atos de resistência contra limitações impostas à liberdade. Somente essas funções podem mostrar aquilo que pode vir a ser. São as forças criadoras de mundos.

Ao mesmo tempo em que Marcuse exalta a memória, também alerta para os perigos do esquecimento. Para o autor, essa faculdade mental “sustenta a capacidade de submissão e renúncia. Esquecer é também perdoar o que não precisa ser perdoado se a justiça e a liberdade não prevalecerem.” (1981, p. 200). Ao perdoar essas forças, o indivíduo corre o risco de não as

derrotar e se transformarem nela. Como Marcuse afirma em *A Dimensão Estética* (2017, p. 66), toda "reificação é um esquecimento". Quando o significado literal de reificação é transformar algo em coisa, em que a pessoa perde a condição que a faz humana, o esquecimento é também um corrompimento de si. Ao passo que na arte a reificação é combatida, "fazendo falar, cantar e talvez dançar o mundo petrificado" (Marcuse, 2017, p. 66).

Por isso a memória é tão fundamental. Ela se estabelece como um vínculo de libertação, contra a rendição ao tempo, contra o que é esquecido e apagado. Por outro lado, a própria memória e o esquecimento são também produtos da civilização. O esquecimento aparece como um processo da própria educação da sociedade, que estimula os indivíduos a perdoarem acontecimentos imperdoáveis. Ao passo que, a memória também pode ser controlada pela civilização. Na memória da civilização,

a faculdade foi principalmente dirigida para a recordação dos deveres, lugar de prazeres; a memória foi associada à má consciência, à culpa e ao pecado. A infelicidade e a ameaça de punição, não a felicidade e a promessa de liberdade, subsistem na memória. (Marcuse, 1981, p. 201)

Por isso a memória é aliada da fantasia na mesma medida em que esta é aliada daquela. Ao mesmo tempo em que a memória permite que a fantasia se lembre de situações passadas e das situações projetadas; a fantasia permite que a memória se reconcilie com o tempo, liberando o seu conteúdo reprimido. E na arte, essas duas funções se manifestam livremente:

A arte empenha-se na percepção do mundo que aliena os indivíduos da sua existência e atuação funcionais na sociedade - está comprometida numa emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade. A transformação estética torna-se um veículo de reconhecimento e de acusação. Mas, essa transformação pressupõe um grau de autonomia que a subtrai ao poder mistificador do monopólio da realidade e possibilita a figuração da sua própria verdade. Enquanto o homem e a natureza não existirem numa sociedade livre, as suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas numa forma alienante. O mundo da arte é o de outro Princípio da Realidade, de alienação - e só como alienação é que a arte cumpre uma função cognitiva: comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; contradiz. (Marcuse, 2017, p. 19).

A alienação da arte a que Marcuse se refere é diferente da alienação desenvolvida por Marx. Dessa trataremos no capítulo dois. O filósofo frankfurtiano, quando se refere à arte, postula uma positividade e até uma necessidade em relação à alienação. Isso porque, para escapar da repressão da realidade, a arte precisa alienar-se dela, manter-se distante. Alienada, a obra de arte "apresenta o vislumbre de um outro estado" (Kangussu, 2008, p. 190), permitindo que o sujeito possa enxergar outras formas e possibilidades de ver e sentir o mundo. A arte depende da força da alienação da criação estética para permanecer estranha, antagônica e

transcendente à realidade, ao mesmo tempo em que permanece como o reservatório de desejos reprimidos dos indivíduos (Marcuse, 1998).

Alienação é, assim, uma metodologia do artista, que se dissocia da “realidade alienada e cria um universo irreal, ‘ilusório’, em que a arte tem e comunica a sua verdade” (Marcuse, 1973, p. 97). A realidade estabelecida é ela mesma alienada, Marcuse não nega. Porém, a arte vai promover uma segunda alienação. Uma alienação da alienação. E é nela que o sujeito percebe o mundo alienante e comunica uma nova ordem, a da libertação.

A arte não pode representar a realidade puramente como ela é pois, quando o faz, fala a sua linguagem e perde seu caráter transcendente: “no grau em que se faz parte da vida real, perde a transcendência que opõe a arte à ordem estabelecida; permanece imanente nessa ordem, unidimensional, e, portanto, sucumbe a esta ordem” (Marcuse, 1973, p. 101). Destarte, Marcuse defende que a qualidade radical da arte é justamente quando

A sua acusação da realidade existente e da “bela aparência” da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade reprimida e distorcida na realidade existente. (2017, p. 17).

Alienada, a arte permite que verdades escondidas sejam ditas. Além disso, possibilita que quem a aprecia sinta-a em sua completude: que sonhe, que sinta, que deseje junto com o artista. Um sentimento individual passa a fazer parte do coletivo. Alienado da realidade alienante, o sujeito vive a experiência da arte: sustentado pela promessa de um novo mundo, se movimenta em prol daquilo que deseja e não daquilo que lhe é imposto. Sonho é assim convertido em uma força revolucionária: “se a arte sonha de libertação dentro do espectro da história, a realização, a concretização do sonho através da revolução deve ser possível” (Marcuse, 1973, p. 102). A arte coloca a realidade em transe, isto é, a adormece, a transcende para que seja possível superá-la. E quando o faz, é que desperta a liberdade como possibilidade vital de existência, é que descongela aquilo que foi petrificado pelo princípio de desempenho em forma de reificação.

Quando não alienada, a arte perde o seu caráter subversivo: uma vez que é incorporada pelo sistema estabelecido, ela perde seu caráter revolucionário e passa à função de mera contemplação. Toda acusação que a arte produz passa a ser facilmente absorvida pelo sistema que ela mesma acusa (Marcuse, 1998): “a exposição dos campos de concentração, a liquidação contínua das forças antifascistas em todo o mundo rende *best-sellers* ou sucessos de cinema. A

arte revolucionária torna-se elegante e clássica. A Guernica de Picasso é uma peça de museu a ser apreciada.” (1998, p. 201).

Sobre a verdade emancipatória da arte, segundo Marcuse, não está em seu conteúdo ser ou não político, representar ou não uma luta de classes. O político, indo mais a fundo na teoria marcuseana, não deve fazer parte do conteúdo, mas sim permanecer de fora: “como o *a priori* artístico que não pode ser absorvido pelo conteúdo, mas que absorve todo o conteúdo. O político aparecerá então apenas na forma como o conteúdo é moldado e formado.” (Marcuse, 1998, p. 203). A arte não pode, de forma alguma, render-se ao político, pois uma vez que o faz, rende-se à realidade, à opressão. É na forma estética que reside o potencial emancipatório de uma obra de arte. O compromisso do artista com a forma estética é o que marca a aliança da arte com a libertação radical.

A forma é o “*a priori* artístico que molda o conteúdo” (Marcuse, 1998, p. 203), é o “estilo” da obra de arte, aquilo que prevalece e que determina a relação entre as partes componentes (o vocabulários, o ritmo, a estrutura de cada frase, etc.). É a “execução da percepção artística que quebra o automatismo inconsciente e falso e destrói a familiaridade que se instala em toda prática” (Marcuse, 1977, p. 59). É como se fosse uma ruptura com o concreto e imediato da realidade, uma vez que “uma característica essencial da forma estética é sua autonomia em relação ao real” (Kangussu, 2008, p. 248).

A forma é subversiva porque segue a sua própria ordem, o seu próprio princípio de organização (Kangussu, 2008). Na criação de um quadro, por exemplo, leva-se em consideração o tamanho da moldura, as cores e os tons da tinta, etc. O conteúdo do quadro vem depois, de acordo com estilo que o artista pretende seguir. E só de seguir a ordem da beleza, da harmonia, da sensualidade, a arte manifesta um rompimento com a realidade estabelecida.

Na forma estética, o conteúdo (a matéria) surge elaborado para se obter uma condição em que as forças imediatas, indomadas, da matéria, do “material”, sejam dominadas, “ordenadas”. A forma é a negação, a vitória sobre a desordem, a violência, o sofrimento, mesmo quando veicula desordem, violência, sofrimento. (Marcuse, 1977, p. 63).

A forma estética é livre e essa liberdade deve inspirar a realidade. Desse modo, forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas (Marcuse, 2017). É a forma estética que permite que o conteúdo seja livre (Marcuse, 1973). A realidade é imediatamente transcendida. Assim, a objetividade reificada das relações sociais é destruída e uma nova dimensão da experiência é aberta: “o renascimento da subjetividade rebelde” (Marcuse, 2017,

p. 18). A verdade da arte está, portanto, em seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida. Está na sua Forma:

A recusa, o protesto radical, manifesta-se no modo como as palavras são agrupadas e reagrupadas, libertas de seu uso e abuso tradicionais. Alquimia da palavra: a imagem, o som, criação de uma outra realidade a partir da existente - permanente revolução imaginária, surgimento de uma "segunda história", dentro da sequência histórica. (Marcuse, 1973, p. 106).

Por outro lado, a arte também pode ser facilmente absorvida pela sociedade estabelecida, tornando-se maquinário da indústria cultural, conciliando e apaziguando as opressões. Nesse sentido, a arte passa a servir apenas como entretenimento e perde seu caráter de “segunda alienação”. E quando a arte perde seu caráter subversivo, ela torna-se satisfeita com a ordem vigente. Quando a indústria incorpora a verdade da arte, mesmo que inconscientemente insatisfeito, o indivíduo acredita estar feliz com a ordem estabelecida e não se coloca contrária a ela. Esse é o perigo que a arte pode trazer, quando vira mera distração²⁶.

A partir dos anos 60, Marcuse passa a enxergar na linguagem do movimento negro, principalmente nas músicas de origem afro-americana, uma das maiores expressões contra a realidade estabelecida. O autor defende que esse movimento traz consigo uma “revolta linguística”, em que as palavras são empregadas e definidas em seu contexto oposto, na negação do *establishment* (Marcuse, 1977).

Deste modo, os negros “apoderam-se” de alguns dos mais sublimes e sublimados conceitos da civilização ocidental, dessublimam-nos e redefinem-nos. Por exemplo, a “alma” (branca na sua essência como os lírios, desde Platão), base tradicional de tudo quanto é verdadeiramente humano no homem, terno, profundo, imortal - palavra que se tornou embaraçosa, banal, falsa, no universo do discurso estabelecido -, foi dessublimada e na sua transubstanciação emigrou para a cultura “negra”: por exemplo: “eles são irmãos de alma”; a alma é “negra”, “violenta”, “orgiástica”; já não está em Beethoven ou em Schubert, mas nos *blues*, no *jazz*, no *rock and roll*, no “alimento das almas”. (Marcuse, 1977, p. 54).

A própria “alma” vira forma estética, quando os negros transformam-na no ritmo musical *Soul*. Sobre a especificidade da música negra, Marcuse parece compreender que essa desfaz a tensão entre arte e realidade ao conservar uma base autêntica no reviver da própria vida e morte dos homens e mulheres negros: o grito primal dos escravos e dos *ghetos*. Incorporada à estética negra, a música é corpo, “a forma estética é o ‘gesto’ de dor, sofrimento, mágoa, denúncia” (Marcuse, 1973, p. 113).

A liberdade das formas musicais é apenas a tradução estética da vontade de libertação social. Transcendendo a estrutura tonal do tema, o músico encontra-se numa situação de liberdade. Essa busca de liberdade é traduzida em musicalidade atonal; define um

²⁶ Ver seção 1.4 deste capítulo.

clima modal em que o Negro expressa uma nova ordem. A linha melódica torna-se o meio de comunicação entre uma ordem inicial que é rejeitada e uma ordem final que se espera. A posse frustradora de uma, em conjunto com a realização libertadora da outra, estabelece uma brecha na tessitura da harmonia que dá lugar a uma estética do grito (*esthétique du cri*). Esse grito, o característico elemento sonoro da "música livre", nascido numa tensão exasperada, anuncia a violenta ruptura com a ordem branca estabelecida e traduz a violência promotora de uma nova ordem negra (Lere *apud* Marcuse, 1973, p. 112).

O corpo reage à música antes de compreender e pensar. Antes que as imposições da mais-repressão se apoderassem do controle da mente dos indivíduos, a música já conquistou o seu objetivo: fez possível, fez imaginável a possibilidade de libertação. Aqui, a música negra expressa tudo aquilo que foi abordado sobre a dimensão estética marcuseana: a mobilização do sujeito e da comunidade, por meio da liberdade da forma estética, atraindo-os para a rebelião. O próximo tópico será dedicado à compreensão das qualidades da música e seu impacto na comunidade negra em diáspora.

1.3 Caminhos para a compreensão da música e sua relação com a subjetividade

Pensar na música, sobretudo na música negra, imprime uma necessidade de ressaltar a oralidade como uma potente manifestação que um povo ou uma cultura possui. Talvez, principalmente no mundo ocidental, essa função esteja em defasagem ou renegada a uma manifestação primária do saber. Porém, durante muito tempo a tradição oral foi a principal forma de compartilhar e armazenar conhecimento que as civilizações possuíam.

Embora não seja objetivo ir aos primórdios da relação da pessoa com a música, é importante considerar que na história da música ocidental, esta tem origem no termo *musiké*, que significa “aquilo que é das musas”. Musas são seres pertencentes à cultura helênica e, de acordo com o professor André Balboni em seu livro *O Sopro das Musas* (2018), possuíam a função de transmitir sabedoria necessária ao bem-viver. Essa sabedoria era propagada a partir da oralidade: as Musas, jovens mulheres, sussurravam ideias no ouvido dos *aedos* (poetas cantores), que as transmitiam para o resto da população por meio de canções ou poemas. Assim, com o auxílio das Musas, o sujeito tinha acesso à “origem do cosmo e dos deuses, a criação do ser humano e os feitos dos heróis, evitando que eles caíam no esquecimento” (Balboni, 2018, p. 29).

Em meio à essa relação mística, o poeta-cantor tinha a função de transmitir e salvaguardar o conhecimento da história do seu povo. Nisso, a música adquire um papel

fundamental: lutar contra o esquecimento. Por serem filhas da Memória, as Musas são “guardiãs da memória do humano” e permitiam que, através da musicalidade do ritmo, da harmonia e da poesia, “as coisas importantes fossem guardadas e transmitidas” (Balboni, 2018, p. 32). E nesse sentido, a música é até necessária para o funcionamento e a existência de um povo. Nas palavras de José Wisnik,

sempre que a história do mundo fosse bem contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste. A música aparece aí como o modo da *presença* do ser, que tem sua sede privilegiada na voz, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao centro, ao círculo, ao mito/rito, e a encantação como modo de articulação entre a palavra e a música (2012, p. 39).

Assim, para a sociedade grega antiga, a música, diferente de como compreendemos hoje, tinha uma importância capital: possuía vínculos diretos com a medicina, a filosofia, a religião, ética, psicologia e a vida social (Tomás, 2005). O fazer musical, muito além de uma articulação ritmada de sons que despertam prazer, era parte do sistema constitutivo educativo da sociedade. Além disso, fazia parte de uma manifestação interdisciplinar, que condensava várias outras manifestações de arte-conhecimento. Em seu estudo “*Música e Filosofia: a estética musical*” (2005), Lia Tomás discute bem essa singularidade:

estudar música na Grécia consistia também em estudar a poesia, a dança e a ginástica. Esses campos, entretanto, não eram entendidos como áreas específicas, com saberes e atuações próprios como se os concebem hoje, mas sim como áreas que poderiam ser pensadas simultaneamente e que seriam, assim, equivalentes. Todos esses aspectos, quando relacionados com a música, tinham uma igual importância e, portanto, não existia uma hierarquia entre eles. (Tomás, 2005, p. 13).

Fazer poesia, dançar, cantar, tocar faziam parte da mesma seara e constituía o bem-viver do povo grego. Além dos mares Mediterrâneo e Vermelho, o povo do continente africano, outra comunidade de tradição oral, também produzia uma relação com a música distinta da que conhecemos hoje, mas que ao mesmo tempo, influencia toda uma tradição da música negra e, conseqüentemente, o *blues*.

Oralidade diz respeito à prática interativa de emitir conhecimento através dos sons da fala. Interativa porque pressupõe o compartilhamento – íntimo – do conhecimento, de pessoa a pessoa, através da quentura e do frescor do hálito. Para a historiadora Maria Antonietta Antonacci, em “*Memórias Ancoradas em Corpos Negros*” (2014), a tradição africana pertence à “cultura da voz” em que “voz” subentende o som, a fala, a música, mas também o gesto, o corpo, a dança como formas de conhecimento e lugares de memória. Os sons, ritmos, cantos e danças anunciam a espiritualidade, o modo de ser e criar dessas civilizações. Portanto, oralidade é a expressão, reação e ação do sujeito no mundo (Antonacci, 2014). Diante disso, é possível

destacar a importância da música como forma de comunicação em que a experiência e a transformação da pessoa são articuladas. O som é valorizado enquanto o relacionar íntimo do sujeito com o outro, consigo e com o mundo. A voz se mantém no tempo e, para a pessoa negra, essa oralidade é garantida como forma de sobrevivência. Música, nesse caso, também é forma de criar e garantir memória, de sobreviver e prosperar em uma realidade que faz parecer que isso seja impossível.

No que diz respeito ao objeto desta dissertação, interessa pensar na música como capaz de impulsionar o conhecimento que a pessoa tem de si e do mundo. Em verdade, nossa hipótese, no que diz respeito à relação entre o *Blues* e a Emancipação em Angela Davis, é que o *blues* catalisa o processo emancipatório via criação de uma nova subjetividade que seja autônoma, sexual, criativa e consciente da coletividade da luta e do papel central das mulheres negras. Isto é, que negue a sensibilidade imposta pelo grupo dominante capitalista escravagista, ao transcender a realidade e apresentar novas formas de ser e estar no mundo, livre das imposições racistas e sexistas da sociedade opressora. Assim, o *blues* impulsiona um conhecimento de si e do mundo e tal conhecimento empodera os sujeitos, colaborando com a luta contra as opressões.

Quando recorro ao uso da música e sua influência no pensamento de Angela Davis, a discussão que se faz técnica sobre o que é ritmo, harmonia, melodia, ou, a discussão sobre a história da música ocidental ou africana, não recebe uma centralidade. Assim, o objetivo desta seção – principalmente para servir de base à discussão específica do objeto –, é considerar práticas musicais, de modo geral, enquanto um elemento de análise e compreensão para as relações sociais e uma possível construção de uma nova subjetividade/identidade individual e coletiva. Os autores com maior destaque na seção fazem parte de uma tradição em que é possível situar a Davis, ao mesmo tempo em que podem contribuir também para a elucidação do problema posto, sendo parte da bibliografia da autora ou não.

De acordo com os estudos culturais e com os estudos referentes à filosofia da música, essa pode apresentar-se enquanto forma e conteúdo da interioridade humana (Hegel, 2002) e articuladora ou construtora de uma identidade (Davis, 2017; Gilroy, 2012, Sodré, 2018), possuindo recursos estéticos, epistemológicos e psíquicos para a compreensão que o sujeito faz de si e do mundo. Ao longo da dissertação será reforçado que a música, ao mesmo tempo em que reflete os sentimentos e sentidos do sujeito em sua forma e conteúdo, é também composição histórica para o surgimento desses. A música não apenas reproduz aquilo que sentimos, como também articula e impulsiona um novo desejo de ser. Isso se dá devido ao caráter da

imaginação, uma vez que a música não representa o sentimento estático ou passado, mas sim conserva o sentimento futuro, ou seja, a promessa. No caso, a promessa de libertação.

Para esta pesquisa, o valor representativo e criativo da música possui importância na medida em que ajuda na compreensão da subjetividade/identidade negativa ou que constrói uma nova. De acordo com Davis, e isso será melhor explorado no capítulo dois, a identidade é passível de transformações e usada como arma de controle para a submissão dos povos explorados. Desse modo, à identidade não é atribuída uma essência ou imutabilidade. Do ponto de vista da formação da subjetividade do povo negro no contexto de escravização e pós, a identidade é negativa. Isto é, controlada a partir dos interesses dos grupos dominantes. O negro é um não-ser e vários discursos são criados para a manutenção dessa percepção. Assim, ao menos nesse primeiro momento, é possível compreender a identidade como uma construção discursiva.

Para muito além de distração ou contemplação, a música pode fornecer sentido e ações aos sentimentos humanos. Com isso, está presente a ideia de que a música pode combinar a percepção das sonoridades, a interpretação corporal, o pensamento poético e a história social. De acordo com José Wisnik em “*O Som e o Sentido*” (2017), a música pode reter uma percepção do tempo histórico: “as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, [...] que poderão ser emolduradas em novos momentos, por novas interpretações.” (2017, p. 216). Desse modo, há um limiar em que “a música fala, ao mesmo tempo, ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um sem deixar de reduzir as outras linguagens” (2017, p. 15).

Devido, e reforço mais uma vez, ao objetivo de compreender a relação entre *blues* e emancipação no pensamento de Angela Davis, cabe explorar quando essa função da música auxilia na criação de uma subjetividade autônoma, ao mesmo tempo que também cria uma consciência coletiva, livre das imposições dos grupos de dominação e antecipando “as transformações que estão se dando, que vão se dar ou que deveriam se dar na sociedade” (Wisnik, 2017, p.16). Assim, de modo geral, a seguinte questão guia os próximos subtópicos: o que permite que a música possua uma relação tão íntima com a subjetividade dos sujeitos? Para respondê-la, convém elucidar a questão do som e do ritmo da música e a especificidade da música para o povo negro.

1.3.1 O som e Ritmo

Embora explicar os aparatos técnicos musicais não estejam no objetivo desta dissertação, para compreender como a música se relaciona com a subjetividade do sujeito, faz-se necessário compreender alguns dos elementos que a constituem. Pensando nisso, os principais elementos da música abordados aqui serão o som, o ritmo e sua relação com a pessoa. Como tal análise não se encontra na teoria de Angela Davis, cabe recorrer às outras teorias que fazem esse esforço analítico. Por isso, as obras referidas são "*O som e o Sentido*" (2017), de Miguel José Wisnik, em que o autor constrói uma análise filosófica das técnicas musicais; "*Cursos de Estética Vol. III*" (2002), de Hegel, em que o filósofo se volta à análise da filosofia da música, sobretudo, como já dito, na relação entre conteúdo e forma e interioridade do sujeito; e "*Pensar Nagô*" (2017) e "*Samba, o dono do corpo*" (1998), de Muniz Sodré, obras nas quais o autor emaranha a música com o corpo e com a *arkhé* de um povo²⁷. Nenhum dos autores são citados por Davis em seus trabalhos referentes ao *blues* e à música. Porém, o conjunto dessas obras revelam a incidência do *blues* no ocidente: fonte nascente entre a relação da música clássica europeia e da música africana, traz melodias e ritmos ocidentais e africanos, canta o que é da subjetividade do som e da objetividade do corpo, ao mesmo tempo em que inverte o jogo e transforma o que é som em objetividade e corpo em subjetividade.

Tecnicamente falando, o som é uma "onda que ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência" (Wisnik, 2017, p.19). A onda sonora é uma movimentação composta de impulso e repouso, que marca a continuidade e oscilação do som, "pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal" (2017, p. 20). Assim, Wisnik insiste que, dialeticamente, o som é ausência e presença: não há som sem pausa, não há pausa sem som. Ao mesmo tempo em que o som é permeado de silêncio, o silêncio também é permeado de som.

Outra característica fundamental, segundo Wisnik, é que a onda sonora obedece a um pulso, ou seja, segue o princípio da pulsação/ritmo. O som também corresponde a uma escala corporal em que o tempo é medido e, dessa maneira, "toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais

²⁷ O uso dos autores pode soar estranho em um primeiro momento, mas é importante que se observe a contribuição para o tema proposto. Embora os autores não sejam citados por Davis, fazem parte de uma contribuição filosófica a respeito da música que combina, com suas devidas observações, questões que é possível aproveitar ao falar de *blues* e emancipação. Além disso, Hegel contribuiu para uma noção de música dentro do pensamento histórico-social materialista (Ver em: FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1981) e Wisnik e Sodré, com suas devidas diferenças, para uma relação mais íntima entre a música e a história de um povo. Essas contribuições fazem importante retornar a esses autores para pensar o *blues* em Angela Davis.

jogamos ao ler o tempo e o som” (Wisnik, 2012, p. 21). Por “somático” o pensador refere-se, por exemplo, ao pulso sanguíneo, à respiração e ao andar; enquanto o “psíquico” diria respeito ao humor que o sujeito possui. Assim o ritmo de uma música pode ser dado tanto pela respiração, o batimento cardíaco, etc., quanto pela alegria ou tristeza que a pessoa sente. Nas palavras de José Wisnik:

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram. (2017, p. 22).

Diante disso, a música é uma organização harmônica de sons. Do ponto de vista da filosofia interessa compreender como esse som, na música, elabora uma relação íntima desta com o sujeito e os seus sentimentos. Hegel em “*Cursos de Estética Vol. III*” (2002), quando analisa o lugar da música na vida humana, assume que o som, material da música, possui uma primazia na relação com os sentimentos devido a sua falta de materialidade:

Com o som a música abandona o elemento da forma exterior e sua visibilidade intuitiva e também necessita, por isso, para apreensão de suas produções, de um outro órgão subjetivo, o ouvido que, assim como a vista, não pertence aos sentidos práticos, mas aos sentidos ainda teóricos e ele mesmo ainda mais ideal do que a vista. Pois a contemplação quieta, sem desejo, de obras de arte, deixa certamente os objetos subsistirem por eles mesmos em repouso tal como estão aí, sem querer destruí-los, mas o que ela apreende não é oposto do mundo ideal em si mesmo, e sim, ao contrário, o que se mantém em sua existência sensível. (Hegel, 2002, p. 279).

O maior atributo ao som é que esse não está em lugar nenhum e não pode ser procurado, evidenciando a abstração musical, elemento fundamental no pensamento hegeliano. O som não é físico ou concreto, mas sim subjetivo, fugidio e constante. Esse vibrar oscilante, o som, permite que a música expresse a interioridade do sujeito. A interioridade não pode ser transmitida por algo material ou permanente e, na música, ela consegue alcançar uma exteriorização (Hegel, 2002), uma vez que o som, “destituído de consciência e que já desaparece imediatamente em seu nascimento e existência” (2002, p. 278), compõe o seu material.

Essa relação demonstra a complexidade do trabalho temporal da música: ela está em constante movimentação, em um jogo no qual, para que o som se gere, é preciso negar outro som (Werle, 2015). Isto é, ao mesmo tempo em que um som está tocando, ele deixa de tocar para dar lugar a outro e assim sucessivamente. E a constância dessa sucessão é o que marca o som, em que um simultaneamente supera e produz outro: à medida que um som se desenvolve, faz nascer outro e assim “ambos se sucedem, se encadeiam, se possuem mutuamente, se transformam, desaparecendo e aparecendo alternativamente vencidos e vitoriosos”. (Hegel,

2002). Diante disso, é marcado o movimento dialético em que a música é gerada por meio da superação dos sons, em que “superação” significa coexistir (Trindade, 2011).

Destarte a música, que nega intensamente a materialidade, não pertence ao espacial, mas sim ao temporal: ela conquista sua existência através do tempo. O som não pode ser possuído ou detido, pois é puro e constante movimento do tempo. O tempo, como tal, é assim o elemento universal da música (Hegel, 2002) e, do mesmo modo, é o que constitui a conexão desta com o interior subjetivo:

O tempo do som ao mesmo tempo é o tempo do sujeito, então o som já penetra, segundo esta base, no si-mesmo, apreende-o segundo a sua existência a mais simples e põe em movimento o eu por meio do movimento temporal e seu ritmo, ao passo que a outra figuração dos sons, como expressão dos sentimentos, acrescenta, além disso, um preenchimento mais determinado para o sujeito, pelo qual este é igualmente tocado e transportado. (Hegel, 2002, p. 295).

Nesse sentido, todo som é dinâmico e tem um poder “mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível.” (Wisnik, 2017, p. 30). Hegel afirma que a tarefa principal da música consiste em ressoar “o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal.” (Hegel, 2002, p. 280). Isso quer dizer, a saber, o acesso mais direto ao absoluto, tratando-se assim da expressão dos mais altos dos interesses humanos (Werle, 2015, p. 93). Assim, Hegel insiste na música como “a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo” (2002, p. 280). Seu conteúdo, desse modo, é o subjetivo em si mesmo e a exteriorização não conduz a uma objetividade.

Também, o som tem uma relação fundamental com o ânimo. Quando o sujeito entra em contato com a sonoridade da música, “que passa rápida e ruidosamente penetra imediatamente pela orelha no interior do ânimo e dispõe a alma para sentimentos simpáticos” (Hegel, 2002, p. 283) – o que se assemelha muito com a noção antiga de que a música induz a certos tipos de sentimentos e atos. De modo mais preciso, Hegel explica que a música pode agir sobre o ânimo da seguinte forma:

[...] tão logo os sentimentos que ela suscita em nós, segundo sua própria natureza e alma artística, se configurem em nós como intuições e representações mais precisas e, com isso, também levem à consciência a determinidade das impressões do ânimo como intuições mais firmes e representações mais universais. (Hegel, 2002, p. 287).

O som tem poder, sempre avisa que algo está acontecendo: assusta, entristece, anuncia, alegre, marca algo, etc. O som por ele mesmo, fora da arte, é capaz de expressar dor e alegria, sendo a “exteriorização imediata a mais viva dos estados da alma e dos sentimentos, o “ah!” e

“oh!” do ânimo” (Hegel, 2002, p. 290). Quando arte, música, esses sentimentos devem ser colocados “(...) em relações sonoras determinadas e retirar a expressão natural de sua selvageria, de seu irromper rude e moderá-las.” (Hegel, 2002). Desse modo, o reino do som funciona para o filósofo como

uma totalidade de diferenças, que podem se dividir e se unir nas espécies imediatas mais diversas de sintonias, de oposições, de contradições e de mediações essenciais. A estas oposições e unificações, bem como a diversidade de seus movimentos e transições, do seu intervir, progredir, lutar, dissolver-se e desaparecer, numa relação mais próxima ou mais distante, a natureza interior tanto deste ou daquele conteúdo também dos sentimentos, em cuja Forma o coração e o ânimo se apoderam de um tal conteúdo, de modo que tais relações sonoras, apreendidas nesta adequação, dão a expressão animada do que está presente no espírito como conteúdo determinado. (Hegel, 2002, p. 291).

Aqui evidencia-se também a relação intrínseca entre conteúdo e forma na teoria hegeliana. Em Hegel há uma concepção orgânica desses termos, que não são apresentados de forma separada e tende a expressar a mesma coisa. No caso da música, ambos forma e conteúdo, devido também às suas relações com o som, expressam o sentimento humano.

Em Hegel, a música é uma arte com acesso mais imediato ao absoluto, capaz de expressar a interioridade humana. Ou melhor, é característica essencial da música o ressoar da subjetividade. Isso quer dizer três coisas fundamentais: primeira, de que a música fala a linguagem dos sentimentos (e isso já vimos quando abordamos a questão do som), segunda, que o conteúdo da música é a interioridade e, terceira, e talvez o mais interessante em Hegel, é que a própria forma da música é também subjetividade humana. Som, forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados e representam a mesma coisa: a interioridade, uma vez que “a música é uma arte da interioridade e para a interioridade e não pode ser tomada como uma imitação da natureza” (Werle, 2015, p. 6). A interioridade da música é uma interioridade do sentimento e por isso que a música tem tanto poder sobre esse.

No âmbito do sentimento, a música em Hegel possui um certo tipo de liberdade que as outras artes não têm. Tanto a forma quanto o conteúdo não estão submetidos às normas e imposições da exterioridade. Assim, além da forma não imitar nada que esteja presente na natureza, o conteúdo da música também deve ser livre, visto que este não precisa necessariamente de um texto predeterminado e nem expressar nenhum conteúdo exato²⁸ do

²⁸ Aqui é necessário pontuar que, nesse caso, Hegel estaria se referindo a música instrumental, que não precisa estar acompanhada pelo texto. Nesta dissertação, pela ligação com o *blues*, a nossa principal questão será a música que se faz com o texto e, também, como já dito, a música que se faz com o corpo (questão que será explorada no capítulo três). Recorrer a Hegel não nega esse ponto nem apaga o valor da canção, na medida em que essa, também segundo o autor, segue sendo representação das emoções humanas.

mundo concreto (Hegel, 2002, p. 289). O conteúdo da música é a expressão espiritual, “a liberdade do interior, uma entrega de si em si mesmo” (2002, p. 283). A música não se preocupa com o conteúdo, preocupa-se apenas com a subjetividade, em como ela ressoa no indivíduo. E essa liberdade da música em relação ao conteúdo é, inclusive, o que permite a sua universalidade, uma vez que diferentes pessoas podem se sentir conectadas por ela. Nas palavras do filósofo:

Uma vez que a expressão musical tem por seu Conteúdo o interior mesmo, o sentido interior da coisa e o sentimento, e o som em sua existência sensível pura e simplesmente passageira que na arte pelo menos não progride para as figuras especiais, então ela penetra com os seus movimentos imediatamente na sede interior de todos os movimentos da alma. (Hegel, 2002 p. 293).

Assim, música é sempre um som que toca uma pessoa. Que é levado para dentro da obra segundo o centro da sua existência espiritual e colocado em atividade (Hegel, 2002) – o que pode ser exemplificado na relação da música com a dança, da marcha, com o esporte ou até mesmo da música com o choro. O sujeito que ouve a música é reivindicado como a pessoa representada nela. Essa é a grande potência da música em Hegel: a sua atuação sob o ânimo, o modo como ela se conecta com a subjetividade do indivíduo e produz uma linguagem universal que se traduz em verdade (embora Hegel não use o termo “linguagem”, seria mais som universal mesmo).

Do nosso lado do globo, o filósofo e comunicólogo Muniz Sodré, em “*Samba o Dono do Corpo*” (1998), marca para a música de matriz africana não apenas o tempo como constituinte do sujeito, mas também o espaço, na medida em que a dança se faz essencial para música. Das diferenças postuladas pelo autor e que servirão de base para pensar o problema posto, cabe elucidar a questão da primazia do ritmo para essas culturas e a compreensão do ritmo enquanto um operador da passagem de um espaço-tempo a outro.

O tempo do som em Sodré – de maneira semelhante a Hegel, diga-se de passagem –, é ordenado no ritmo. Este combina durações temporais, em que volta continuamente sobre si mesmo, transmitindo uma informação, o som. Desse modo, Sodré defende o ritmo enquanto uma “forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (1998, p. 19).

Ao mesmo tempo, o ritmo também é marcado pela dança. Não é foco deste trabalho adentrar na dimensão da dança e sua relação na música, mas, também, não há negar a importância crucial que o corpo tem para a música negra – e isso a própria Davis atesta quando

fala do *blues*²⁹: no movimentar do corpo, no juntar dos corpos, na resposta que um corpo dá a determinada canção também há a sensação da mensagem que determinada música deseja transmitir. E aqui há uma separação crucial de Hegel, que compreendia que o conteúdo da música fosse acessível apenas ao sentimento e ao pensamento (Werle, 2015). Não se faz ou se sente a música sem ou para o corpo. A musicalidade resulta de um processo em que o “corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de um contato com o outro corpo” (Sodré, 1998, p. 20).

Na cultura africana, de modo geral, à música (ao contrário de como é no ocidente) não é atribuída uma autonomia: a música opera na medida em que dialoga com as danças, os mitos, lendas e objetos (Sodré, 2017). O ritmo se faz na dança e na música e é justamente o ritmo da dança que acrescenta espaço ao tempo. Dançar, aqui, atesta a expressão do sentimento que a pessoa tem com a música. Longe de ser prejudicial para a compreensão do sentido da música, a dança incorpora e traduz a sensação que o sujeito tem diante de uma canção, é quando o sujeito entende a si mesmo: “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte” (1998, p. 23). Para os negros isso é crucial, sobretudo considerando o contexto em diáspora, em que música ganha também significado de sobrevivência, quando esses se negam a serem domados.

O ritmo é, dessa maneira, movimento, ordenação, transformação e reprodução das coisas. Essas “coisas” que o ritmo produz são justamente a existência da pessoa, sua forma de criar o mundo e entender-se nele: “cada palavra, cada som, cada gesto carrega não apenas as convenções de toda língua, mas também a experiência histórica e a *Arkhé* do grupo” (Sodré, 2017, p. 153). Ao citar Raymond Williams, Sodré explica que a transmissão organizada pelo ritmo não é algo separado da vida dos sujeitos:

Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição da experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro... um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros (Williams *apud* Sodré, 1998, p. 20).

Do que confere à esfera musical nas culturas de matrizes africanas, Sodré (2017) marca o ritmo como restituição da dinâmica do acontecimento mítico, o momento em que a vida e o tempo se constituem. Desse modo, o ritmo cria um espaço próprio em que a musicalidade é base para criação de uma comunidade que se compreende e retroalimenta via poder do som.

²⁹ Esse assunto será desenvolvido no capítulo três, quando falarmos da dimensão performática do *blues*.

Esse som é elemento fundamental nas culturas africanas, uma vez que “o som é condutor de axé, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência.” (Sodré, 1998, p. 20). Assim, há na música uma rede em que as pessoas criam, transformam e compreendem a sua existência ao mesmo tempo em que cantam à criação do mundo antigo (memória) e do mundo novo (imaginação): “todo som que o indivíduo humano emite reafirma e sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é alegria transbordante da atividade, do movimento induzido” (Sodré, 1998, p. 21). Desse modo, ainda de acordo com o autor, o sentido de uma música deve ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social.

A música é ordenação do mundo em que os sons, os sentimentos e o tempo são organizados de modo que o sujeito enxergue a si e as engrenagens opressivas que sustentam o mundo.

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrarem em acordo profundo e não visível sobre intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo porque insemina nele um princípio de ordem). (Wisnik, 2017, p. 29).

Há, assim, dois elementos da função musical: o tonal, via passagem hegeliana, e o modal, via olhar cosmológico da filosofia de Sodré. O *blues* se faz nessas duas passagens. É um ritmo modal, mas, ao mesmo tempo, incorpora elementos do tonal. É oriundo dos negros estadunidenses que incorporam tanto influências europeias dos hinos religiosos, quanto características das músicas dos povos africanos, passeando pelo que é tonal e modal na música. É algo completamente novo, é um lançar-se no mundo diaspórico. E quando a comunidade negra se lança no mundo através do *blues*, ela também está reivindicando para si.

1.3.2 Música negra como porta-voz da promessa de liberdade

Do ponto de vista da contribuição do pensamento e da experiência afro, a música, mesmo que com suas óbvias diferenças, possui também uma primazia em relação aos sentimentos e a construção do interior do sujeito. De acordo com Muniz Sodré em “*Pensar Nagô*” (2017), a música é um “recurso vital de transcendência da dualidade mente/corpo, que converte a filosofia numa estética de revelação do substrato fundamental e afetivo do homem” (p. 139). Afetivo, nesse sentido, diz respeito às emoções de um estado particular da consciência

e que se apresenta tanto no desejo, na vontade, quanto na disposição psíquica que o sujeito carrega.

A música tem como matéria o som. Para Sodré, som é a experiência física singular que se expressa na intenção do outro, “para desaparecer logo em seguida e renascer, renovada, na repetição que implica o ritual” (2017, p. 146). A palavra-som (música) é ação e partilha a potência de movimentação e transformação. Ao mesmo tempo em que outorga aquilo que é particular ao sujeito, no pensamento Nagô³⁰, “a música é central como manifestação radical do axé” (2017, p. 140). Isto é, transmite a força e a ação, qualidade e estado do corpo e suas faculdades de realização, presidindo o ciclo das trocas simbólicas “do dar e do receber, fazendo funcionar os códigos comunitários” (2017, p. 134). Trata-se, portanto, da manifestação de algo que é desejado e construído em comunidade. Nas palavras de Sodré:

Na experiência dita afro há igualmente uma inesgotável reconfiguração da *Arkhé* pelo ritmo: o espaço litúrgico cria ritmicamente os saberes da festa, isto é, os cânticos, os toques percussivos, os gestos e os passos coreográficos de base. É como se a vida encontrasse no movimento sonoro e corporal a sua forma originária de liberação. (2017, p. 144).

A experiência musical, por essa via, é expressão máxima do desejo coletivo ao mesmo tempo em que também é condutora da criação desse desejo. O som que se liberta pelo ritmo, pela dança, é também o desejo do sujeito que se faz cantar, que se liberta. E, para os povos escravizados, africanos ou descendentes, a liberdade é o querer principal que mobiliza. E por muito tempo conteúdo e forma na música se confundiam com conteúdo e forma por liberdade no mundo concreto:

Na América dos anos de 1950, músicos de vanguarda como John Coltrane, Miles Davis, Charlie Parker, Thelonius Monk e Ornette Coleman elevaram-se a um plano extraordinário de qualidade, marcando uma distância cultural identificada como “afro” (catarse coletiva, recurso a soluções da oralidade, improvisação etc.) frente às convenções ocidentalizadas. Dizia Coltrane: “A música de Monk é como verdades simples”. Ou então Coleman, sugerindo que os padrões rítmicos deveriam ser mais ou menos naturais como os padrões respiratórios, admitia: “Eu gostaria que a seção de ritmo fosse tão livre quanto estou tentando ser”. Em termos filosóficos, “livre” significa o reconhecimento da contingência histórica em oposição à suposta “necessidade” de formas dadas como eternas, portanto, a busca de novas fontes de estrutura e de organização, na distância das formas ocidentalizadas. (2017, p. 146).

Falar de filosofia da música, portanto, é falar de filosofia dos sentidos: “permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental e pela semântica.” (Sodré, 2017, p.

³⁰ Sodré entende por “pensamento Nagô” a filosofia dos povos africanos.

147). O que importa da música é aquilo que sentimos quando a escutamos. É a forma que damos ao desejo. No caso do povo afro é o desejo por libertação.

Aqui, música se manifesta como mimese. No caso do pensamento de Muniz Sodré, mimese aparece como potência de automodelagem dos sentidos. Com isso, reforça a tese da música enquanto mimese dos sentidos, porém não no sentido de cópia, mas no sentido do “jogo aristotélico” em que o sentimento pode ser experimento “também, analogicamente, como “pensamento”” (Sodré, 2017, p. 148), e, acrescento, como projeção. A música partilha o sensível e as condições de sua realização. Como exemplo, Sodré utiliza a experiência afro-estadunidense do *jazz*, que transformou o modo estabelecido do sentir, dando-lhe uma nova forma. O *jazz* suspendeu o *ethos* corriqueiro ou normalizado “por uma melancolia envolvente suscetível de fazer viajarem músico e ouvinte para um sentido de nostalgia e revolta” (2017, p. 145). A palavra-som move e transforma para ação.

A realidade revela-se não apenas em sua forma concreta, mas também naquilo que *deve-ser*. O mundo é reduzido ao inobservável, no entanto é mas sentido, intuído. E o sentimento mais radical no negro é, insisto, o de liberdade. Assim, devido ao seu papel, diversos autores e autoras consideram a música em uma posição de privilégio da autenticidade negra.

Para Angela Davis, dentre as manifestações artísticas associadas à cultura afro-americana, “a música atuou como principal catalisadora no despertar da consciência da comunidade” (2017, p. 167). Durante o período da escravização, em que as pessoas negras sofreram genocídio cultural e tiveram seus costumes proibidos, ela sobrevive enquanto espaço de livre manifestação. Davis argumenta que o caráter emancipador da atividade musical era despercebido pelos senhores de escravos, que associavam o momento de cantoria como mera abstração e submissão à violência sofrida. “Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com a sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade.” (2017, p.167).

A sonoridade musical era capaz de falar àquilo que fora silenciado. Do ponto de vista da autora, segue sendo até hoje um dos principais pontos de resistência em que o “*continuum* de lutas” do povo negro é sustentado, uma vez que a música “construiu pontes sonoras entre o movimento trabalhador, o movimento afro-americano, o movimento pela paz e as lutas em solidariedade” (Davis, 2017, p. 178). Assim, de modo geral, o pensamento de Angela Davis nos convida a compreender a música durante e pós o período da escravidão como um artifício epistemológico e psicológico que os negros utilizaram para garantir que a chama da libertação continuasse acesa no interior da consciência das pessoas negras.

A partir da música a população negra vem articulando-se e projetando-se de modo autônomo no mundo, ao expressar seus anseios e construir a sensibilidade motora da liberdade. Pensando nisso, Davis valoriza o *Sisterfire*, festival anual de música desenvolvido por mulheres e que desempenhou um papel fundamental ao “tentar dar concretude ao conceito de política de coalização por vias culturais” (Davis, 2017, p. 179). As organizadoras fizeram um momento de apreciar e aproveitar a música em momento de repensar e organizar a sociedade e, então, em um de seus manifestos, se dirigem assim ao público: “uma saudação a todas as mulheres, pessoas da classe trabalhadora, minorias e pobres que se levantam contra os sistemas políticos e econômicos desumanizadores” (*Sisterfire apud Davis, 2017, p.179*). E, ainda citando o manifesto, Davis demonstra a importância da arte musical:

A cultura, em sua forma mais legítima, expressa um caráter de massa ou popular. Ela não deve ser definida nem perpetuada pelos poucos de uma elite para o benefício de poucos. A cultura deve, inevitavelmente, refletir e registrar a tentativa da humanidade de viver em harmonia consigo mesma e com a natureza. [...] Nós estamos construindo pontes entre o movimento de mulheres e outros movimentos por mudança social progressista. Estamos brincando com fogo e não queremos nada menos deste evento do que liberar as energias criativas, poderosas e extraordinária de todas vocês. (2017, p. 179)

A musicalidade negra, nesse sentido, figura como uma espécie de elemento cultural de formação da identidade e resistência, em que as pessoas negras fornecem para si e para a sua comunidade novas formas de ser. Como foi dito até aqui, a primazia da música é em relação aos sentimentos. Assim, podemos dizer que a música fornece novos modos do negro sentir e compreender o seu interior. Esse interior é coletivizado e contribui para criação de uma espécie de consciência de massa negra.

A música negra funciona enquanto o movimento em que a população capturava e adaptava a experiência vivida, informando e registrando as condições históricas dos seus sentimentos: “a música é nossa testemunha e nossa aliada. A batida é a confissão que reconhece, muda e conquista o tempo. Logo, a história se torna um traje que podemos vestir e compartilhar e não um manto no qual nos esconder; e o tempo se torna um amigo” (Baldwin *apud Gilroy, 2012, p. 378*). Desse modo, a música assume um meio estético de explorar criticamente e reproduzir politicamente a negritude (Gilroy, 2012).

Até aqui, portanto, cabe evidenciar que a relação entre a emancipação e a arte, sobretudo a música, possui uma forte influência na autonomia da memória e na criação de uma subjetividade emancipada. Uma vez que devido a sua relação com o tempo, a música permite que o passado seja audível no presente, a interpretação musical cumpre uma função mnemônica de

dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social. O contar e o recontar dessas histórias desempenham um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo “racial” e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa - as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. (Gilroy, 2012, p. 370).

A partir dessa discussão busco defender que a música seria um elemento cultural de formação da identidade dos povos negros e de reconstrução e conhecimento de sua própria história. Desse modo, a música, muito além de uma dimensão hedônica do divertimento e da mera distração, possui para os negros um papel formativo de resistência. Ela está intimamente conectada à vida do indivíduo, presente em momentos de rituais, de mobilização política, de comemoração ou na estimulação de desejos. A música negra dá forma e conteúdo aos sentimentos da comunidade negra, partindo daquilo que pode ser individual ao sujeito de se tornar coletivo a todos, estimulando o entendimento de que um sentimento particular pode ser fruto de uma experiência coletiva e deve ser tratado de formas coletivas (o momento em que uma pessoa ouve uma música, se identifica e pensa “não estou sozinha”). Esse sentimento, expresso de diferentes maneiras na música, pode aparecer tanto na forma diretamente política e apresentar-se como a expressão de um manifesto social, quanto sentimento amoroso, em que diga apenas “quero amar e ser livre para isso”, como é o caso do *blues*.

1.4 A questão da música popular e da indústria cultural

Ao abordar a questão da música negra, é preciso reconhecer que, em termos da filosofia, musicologia, sociologia, etc., ela está associada ao tipo de música chamada “música popular”. Da diferença entre música séria e música popular, esta última representa para a crítica um tipo de música que faz parte e é mais facilmente absorvida pela indústria cultural. Theodor Adorno é responsável pela crítica mais conhecida acerca da música ligada ao entretenimento e, mesmo que seus escritos desviem da posição de Angela Davis sobre a música negra, é importante retomar algumas nuances do seu trabalho para pensar nos impactos que a indústria cultural tem na música e na arte em geral. Assim, cabe compreender um pouco mais a fundo a crítica que Adorno faz à indústria cultural, uma vez que é preciso considerar também os possíveis limites da hipótese já apresentada. Diante disso, vale pontuar três questões que parecem centrais na teoria adorniana: a crítica à repetição, ao divertimento e a enganação que a música popular proporciona.

Nas análises sobre música há uma forte distinção entre “música séria” e “música popular”, em que a primeira seria mais complexa e elevada, enquanto a música popular, não. Adorno não compactua com essa ideia. Há, inclusive, fases de seu trabalho que também apontam problemas na música dita séria. A grande crítica adorniana à música popular³¹ é a estandardização ou padronização, fórmulas esquemáticas da música popular. Na estandardização da música popular, os detalhes musicais deixam de ser importantes e cada detalhe é substituível. Já na música séria, ao contrário, qualquer evento específico está em sintonia com o todo (Adorno, 1986).

De acordo com Adorno, trata-se não de complexidade, mas sim de padronização que transforma os detalhes musicais em engrenagens de uma máquina. Como bem discute Witkin (2003), a questão da estandardização não é meramente uma questão de forma, mas sim de contexto. Os detalhes musicais da música clássica derivam inteiramente do significado do contexto e, então, o todo está presente no detalhe e é preciso se concentrar para entender o que está sendo transmitido. Ao passo que na música popular detalhes tão complexos quanto, servem apenas, na visão de Adorno, para embelezamento, sem necessidade de concentração. O detalhe não tem relação com o todo, é indiferente, imperturbável e despercebido (Adorno, 1986) e, assim, desatenção e distração são as atitudes mentais para ouvir música popular (Witkin, 2003). E é justamente padronização, embelezamento e falta de necessidade de concentração que aproxima a música popular da indústria do entretenimento. Assim, faz-se válido voltar aos elementos dessa indústria e às críticas construídas por Adorno.

A crítica à repetição gira em torno da música popular seguir os mesmos modelos do trabalho alienado: trata-se da repetição do “sempre igual”, não apresenta nada que seja novo (Adorno, 2011, p. 129) ao mesmo tempo em que almeja e induz o ouvinte a achar que está consumindo algum tipo de novidade. Para Adorno, a repetição da música deve ser considerada na seguinte forma:

A estrutura do material musical requer uma técnica peculiar, através da qual ela é imposta. Esse processo pode ser aproximadamente definido como *plugging* [colocação no circuito, promoção]. O termo *plugging* tinha originalmente o estreito significado da repetição incessante de um hit particular, de modo a torná-lo "um sucesso". Nós aqui o usamos no sentido amplo, de uma continuação do processo inerente à composição e ao arranjo do material musical. A promoção pelo *plugging* [literalmente, "arrolhamento"] almeja quebrar a resistência ao musical-mente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre-igual. Isso leva o ouvinte a extasiar-se com o inevitável. E leva, assim, à institucionalização e à estandardização dos próprios hábitos de audição. Os ouvintes se tornam tão

³¹ Embora não seja objetivo do trabalho se debruçar sobre as análises adornianas sobre música, é importante considerar que o autor não constrói simplesmente um sistema que privilegia a música séria frente a popular. Para Adorno, mesmo a música séria é passível de ser aglutinada à indústria cultural e existir enquanto um produto.

acostumados à repetição das mesmas coisas que reagem automaticamente. A estandardização do material requer um mecanismo de promoção vindo de fora, visto que cada coisa iguala qualquer outra numa extensão tal que a ênfase na apresentação proporcionada pela promoção precisa substituir a falta de genuína individualidade no material. [...]. A repetição confere ao hit uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Essa promoção é o inevitável complemento da estandardização. (Adorno, 1986, p. 125).

Não há novidade na música industrial, apenas a repetição de algo vendível que tende a produzir *hits*. Assim, fica difícil falar em música que represente a interioridade da alma ou até mesmo de uma música revolucionária. Uma vez que aquilo que o compositor e cantor produzem e o ouvinte consome, não passa de repetição disfarçada de novidade. No ponto de vista da teoria adorniana, não há sentimento autêntico na música da indústria³². Assim, Adorno parece fazer uma distinção entre um juízo estético e um juízo comercial, em que a música popular, carente deste primeiro, corresponderia apenas a um juízo comercial.

A música popular gera uma falsa sensação de reconhecimento, em que ganha o ouvinte pela vaga sensação de recordação. De acordo com Adorno (1986), a música nunca sai da cabeça do sujeito, que sempre fica com a impressão de tê-la ouvido em algum lugar. Dessa vaga recordação, quando o sujeito se depara com uma canção que segue os mesmos padrões, repete-se o processo de identificação e a reconhece como algo que faz parte dele. Diante disso, o sentimento, a autenticidade e até a autonomia da música são corrompidos. Não se trata de expressar uma emoção, mas sim um sucesso que vai ser consumido enquanto tocar repetidamente.

O segundo aspecto que merece atenção é a questão do divertimento. Segundo Adorno (1986, p. 136), a música popular sustenta-se e perpetua-se na estrutura da distração e desatenção: “os ouvintes são distraídos das exigências da realidade por ‘distrações’ que tampouco exigem atenção”. Por outro lado, “a distração não é apenas um pressuposto, mas também um produto da música popular. As próprias melodias embalam o ouvinte à desatenção. Dizem-lhe para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada” (1986, p. 138). Nessa concepção a música popular faz parte de uma indústria do entretenimento que impede “que os seres humanos ponderem sobre si mesmos e sobre o seu mundo, iludindo-os a um só

³² Por outro lado, Adorno admite uma identificação autêntica no ouvinte com a música “séria” (erudita). Em defesa desta, o filósofo diz que há uma conexão espontânea no ouvinte e no compositor em experimentar a novidade da composição. Isto é, a música erudita estaria sempre apresentando uma novidade, “algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo” (Adorno, 1986, p. 131).

tempo com a ideia de que tal mundo está corretamente disposto, já que lhes é dado possuir uma tal abundância de coisas jubilosas.” (Adorno, 2011, p. 117-118).

A música popular é voltada para fazer o público feliz e felicidade assume o caráter de mera ilusão, uma vez que ela não existe na realidade cotidiana. O público que consome a música popular referido por Adorno parece ser a classe trabalhadora³³. Esta, rígida devido à mecanização do processo de trabalho que “engendra temores e ansiedades quanto ao desemprego, perda de salário e guerra” (1986, p. 136), deposita na música (e no entretenimento em geral) a sua oportunidade de felicidade e de relaxamento. A música popular não pode envolver nenhum tipo de concentração, pois a vida do trabalho já exige isso. Nessa concepção, o sujeito temporariamente assume uma vida que não é dele: “quanto menos os sujeitos se sentem vivos, mais felizes ficam com a ilusão de estar ali onde se convencem de que estão vivendo a vida dos outros” (2011, p. 122). Assim a nova vida, feliz e temporária, reconcilia o sujeito com as imposições imorais do mundo do trabalho.

A função que a música popular apresenta na indústria, de acordo com Adorno, é a de apaziguar a relação do sujeito com o trabalho e repor suas energias, para aumentar a sua capacidade de trabalho. A pessoa nunca escapa dos interesses de dominação, apenas submete-se ainda mais a ele sem que se dê conta. E nesse sentido, não há função revolucionária na música popular, que “como função social, assemelha-se então a um embuste, à falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma” (Adorno, 2011, p.123). Não passa de mera enganação, que, com todo o seu som, silencia o sujeito mediante às opressões. Diante disso, ao invés de catalisar (usando os termos da linha deste trabalho) uma subjetividade autônoma frente às opressões, a função da música industrial seria aquela de adestrar o inconsciente com vista aos reflexos condicionados (2011, p. 135).

Na esteira desse pensamento, Adorno critica a dança, prática tão importante no elemento da música negra. Sem citar diretamente essa tendência musical, e referindo-se muito mais ao *jazz* alemão, o filósofo considera absurda a ideia de música que tem *swing* ou, especificamente, *jitterbugs*. Esse irrompe com a espontaneidade da música, forçando a pessoa a produzir “reações passivas em relação ao que é dado a eles, tornando-se meros centros de reflexos socialmente condicionados” (Adorno, 1986, p. 144). Desse modo, a dança aparece para reforçar o caráter mecânico e reprodutivo da música popular:

³³ É importante pontuar que, como alguns pensadores da Escola de Frankfurt, ao contrário do que prega a teoria marxista, o proletariado não aparece como aquele capaz de se opor às opressões e transformar radicalmente a sociedade. Devido ao estresse da vida cotidiana, o trabalhador estaria totalmente corrompido pelas ideologias do grupo de dominação e não conseguiria, por si só, quebrar o *continuum* de opressão.

As funções corpóreas que o ritmo copia são, elas mesmas, na rigidez mecânica de sua repetição, idênticas àquelas dos processos de produção que roubaram do indivíduo suas funções corpóreas. A função da música não é ideológica apenas na medida em que simula, aos seres humanos, uma irracionalidade que não tem nenhum domínio sobre a disciplina de sua existência, mas também porque essa irracionalidade se assemelha aos paradigmas do trabalho racionalizado. Eles não se livram daquilo de que esperam fugir. O tempo livre consagrado à soneca esgota-se na mera reprodução da força de trabalho que lança sua sombra sobre tal tempo. Pode-se entrever, na música consumida, o fato de que nenhum caminho conduz para além da imanência total da sociedade. (Adorno, 2011, p. 133-134).

Destarte, o maior problema de Adorno em relação à música popular parece ser a falta de autonomia que se impregna na pessoa que a consome. A aglutinação da música na indústria certamente oferece perigos – e ofereceu um perigo ao *blues*. No entanto, a teoria adorniana deve ser lida com muito cuidado quando se trata do *blues* e da música negra. Há um fatalismo em Adorno, que considera o desvalor de toda música popular, fadando-a inevitavelmente aos domínios da indústria cultural. Por outro lado, antes de assumir tais considerações fatalistas, é preciso compreender que “grupos distintos possuem tipos distintos de capital cultural, compartilham expectativas culturais distintas e fazem música de maneira distinta” (Frith, 2001, p. 415). A música negra é um complexo cultural que não deve ser reduzido à questão de padronização.

De fato, e sobretudo se tratando das músicas contemporâneas, as relações econômicas também tomam conta do modo como se consome e produz-se música. Uma vez que “a produção capitalista é hostil a certos ramos da produção espiritual, particularmente a poesia e a arte” (Marx *apud* Davis, 2017, p. 177), seria ingenuidade não reconhecer que a música fora sim acoplada ao ritmo industrial que tende a ignorar a disposição que volta-se ao subjetivo e às questões histórico-sociais. Ou, pior, que reconhece essa disposição e a usa para o controle. Entretanto, reconhecer essa relação não exclui o potencial estético-revolucionário da música popular.

Este trabalho não pretende compactuar com a noção de que a música popular é feita apenas para ser vendida. Evidentemente, ela está presente na indústria como uma mercadoria – principalmente a música urbana – na medida em que se trata de um produto, que gera lucros, empregos, etc. Porém, ela não segue somente os interesses da indústria. Defendo, portanto, que a música popular, sobretudo a música negra, possui sim uma autenticidade, na medida em que apresenta algo novo: uma ideia, um sentimento, a experiência do povo negro que, pelo menos tratando-se dos tempos de escravização ou logo após, era ignorada dentro de outras artes, da mídia e da indústria em geral. Assim, a música articulava aquilo que ainda nem estava dito e ao mesmo tempo era negado para a comunidade negra: a ideia de emancipação. É preciso entender

a música em seu contexto e é isso que Angela Davis faz no *Blues Legacies and Black Feminism* (1998).

2 O SENTIDO DA EMANCIPAÇÃO EM ANGELA DAVIS

A liberdade figura como o problema principal na filosofia de Angela Davis. Na verdade, dentro da sua construção filosófica dizer apenas “liberdade” soa incompleto, uma vez que o termo nunca aparece em si mesmo, é sempre liberdade de ou a um grupo. Assim, o correto é dizer que a liberdade de todas as pessoas oprimidas figura como o principal problema na filosofia de Angela Davis. Se a filosofia tem alguma função, essa é, em Davis, sobretudo a de “questionar as realidades históricas e contemporâneas que normalmente tendem a ser, sobre outros aspetos, excluídas” (2020, p. 22). E olhar a liberdade como uma possibilidade social e não como condição essencial ao homem é uma forma de questionar e resgatar as *realidades históricas excluídas*.

De modo geral, o pensamento de Davis parte da tentativa de identificar: a natureza, os limites e a extensão do conceito e da prática de liberdade; as causas e a forma como a opressão é perpetuada; o impacto objetivo e subjetivo para o oprimido; o processo pelo qual o oprimido toma consciência de sua condição; e a maneira como recusam a opressão. São a causa, o conceito, os argumentos e o impacto que provocam na pessoa e na comunidade que importam à metodologia filosófica de Angela Davis.

A liberdade é, filosoficamente, um atributo essencial do homem e, no entanto, nem todos são livres. Historicamente, a sociedade é absorvida por inúmeros exemplos em que homens tiram a liberdade de outros homens – direito supostamente inalienável. Os Estados Unidos, país de origem da autora, é um dos maiores exemplos atuais. O seu lema constitucional é “liberdade para todos” e a sua democracia foi construída para ser um exemplo no mundo todo. Porém, contraditoriamente, o Estado estadunidense promove guerras dentro e fora da nação em prol da suposta liberdade. Nem todos – uma maioria – têm o direito de serem verdadeiramente livres.

Davis figura como uma filósofa que pretende transformar o mundo. Para isso, compreender a raiz dos problemas sociais é fundamental. Nesse sentido, a filósofa se aproxima daquilo que é estimulado por Marx³⁴: não apenas interpretar o mundo de diferentes maneiras, mas também transformá-lo. Razão que não a afasta da preocupação com a subjetividade e coisas sensíveis como a exigência de novas formas de pensar e ser, mas que a figura, sobretudo, na posição de alguém que compreende como as formas objetivas e subjetivas se afetam. Traço que, é importante dizer, a autora herda também de Herbert Marcuse.

³⁴ Karl Marx e Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. São Paulo, Boitempo, 2007.

Sem absorver a analítica da psicologia, Davis incorpora as ideias de Marcuse no que diz respeito à importância de uma nova subjetividade capaz de conduzir à libertação. Assim como em Marcuse, a utopia aparece em Davis como uma dimensão, algo possível de tornar-se real. Um ponto de partida, um projeto para transformação do mundo. Segundo Davis (2018a), uma de suas passagens favoritas de Marcuse expressa bem essa questão:

Como a filosofia, ela [a teoria crítica] opõe-se à justiça da realidade, opõe-se a um positivismo satisfeito. Entretanto, diferentemente da filosofia, sempre extrai seus objetivos a partir das tendências existentes no processo social. Portanto, ela não tem medo da utopia, pela qual a nova ordem é denunciada. Na medida em que a verdade não for realizável dentro da ordem social existente, mesmo assim ela tem para esta o caráter de uma mera utopia. Tal transcendência não fala contra, mas sim pela verdade. O elemento utópico foi, na filosofia, durante muito tempo, o único elemento progressivo: como as construções dos melhores Estados, do prazer superior, da felicidade perfeita e da paz perpétua. A teimosia, que vem de se apegar à verdade contra todas as aparências, tem dado lugar, na filosofia, hoje, à extravagância e ao oportunismo sem pudor. Na teoria crítica, a teimosia foi mantida como a autêntica qualidade do pensamento filosófico. (Marcuse apud Davis, 2018a, p. 142).

Destarte, a utopia que anuncia a nova ordem e a teimosia de insistir na possibilidade de uma realidade alternativa à opressora são dois dos elementos que mais chamam atenção de Davis, que, por sua vez, insiste que a teimosia é uma das principais qualidades dos movimentos radicais veteranos, por “sustentar que as promessas emancipatórias ainda estão emaranhadas no terrível sistema capitalista sempre em expansão” (Davis, 2018a, p. 30).

Com isso, o que destaque é que para a autora há uma profunda ligação entre resistência e libertação e estas informam o conteúdo central de toda luta por liberdade (Davis, 2012). E juntas, resistência e libertação são sinônimos de Grande Recusa – conceito reformulado radicalmente por Marcuse. Segundo a interpretação de Davis (2017c, p. viii), Grande Recusa tem como princípio a oposição à injustiça e à repressão, indicando uma profunda conexão com os movimentos abolicionistas. O próprio movimento negro é, para autora, uma manifestação histórica da grande recusa, por ser uma tradição que emana das teorias e das práticas de libertação negra das Américas (Davis, 2017c, p. viii).

Davis pensa em termos objetivos e subjetivos da liberdade e não-liberdade. Na esteira da tradição crítica da filosofia, a autora reconhece que a dominação não se manifesta apenas por vias objetivas, através da violência física, do controle geográfico, da mudança de lei, retenção econômica, etc., como também se manifesta – e se sustenta – pela via subjetiva ao criar valores éticos e morais, linguagens, identidades, memórias e epistemologias que validam a visão do opressor e pretendem retirar do oprimido aquilo que o faz humano. A subjetividade,

ao ser oprimida, intensifica a transformação do sujeito em instrumento³⁵, degradando o seu reconhecimento, o direito ao conhecimento, à cidadania, à vontade e à qualidade de vida.

A escravidão de pessoas africanas e descendentes marca, em Davis, uma das maiores violações à liberdade existentes no mundo. Além disso, mesmo com a abolição da escravidão, a sociedade ainda é estabelecida de acordo com as expectativas geradas durante esse período. Ou seja, que a pessoa negra seja inferior, submissa e disponível à pessoa branca. O racismo (e também o sexismo, o classismo e a homofobia, como a autora discute em *Mulheres, Raça e Classe*) é o principal herdeiro da escravidão e instalou-se estrutural e simbolicamente na sociedade. Assim, Davis (2023) insiste que o mundo social e psíquico continuam moldados pela escravidão. O racismo organiza clandestinamente estruturas, práticas e ideologias presentes na era do neoliberalismo. Assim, é necessário romper com esse “silenciamento” e falar de maneira clara e direta sobre o racismo:

A incapacidade de reconhecer a persistência contemporânea dos racismos dentro de instituições e outras estruturas sociais resulta na responsabilização dos indivíduos que são as vítimas pelos efeitos por eles provocados, agravando ainda mais o problema de não identificar as operações econômicas, sociais e ideológicas do racismo. Existe uma lógica semelhante por trás da criminalização dessas comunidades, que estão super-representadas em prisões e presídios. Ao não reconhecer as forças materiais do racismo responsáveis por oferecer enorme quantidade de jovens de comunidades negras e latinas ao Estado carcerário, o processo de criminalização imputa a responsabilidade aos indivíduos que são as vítimas, reproduzindo, assim, as próprias condições que geram padrões racistas de encarceramento e sua capacidade aparentemente infinita de expansão. A interpretação equivocada desses padrões racistas replica e reforça a privatização que está no cerne do neoliberalismo, pela qual a atividade social é individualizada e os enormes lucros gerados pela indústria punitiva são legitimados. (Davis, 2023, p. 135-136).

A filósofa fez parte do movimento pelos direitos civis nos anos 60³⁶ e defende que para pensar na liberdade radical é importante reconhecer que a mudança das leis não produz espontaneamente mudanças efetivas no mundo (Davis, 2018; 2023). De acordo com a autora, embora as leis “tenham tido o efeito de privatizar atitudes racistas e eliminar as práticas explicitamente racistas das instituições, essas mesmas leis são incapazes de apreender a existência estrutural profunda do racismo e, portanto, permitem que ele continue a crescer.” (Davis, 2023, p. 138). Por isso faz-se mister reconhecer os símbolos da dominação e romper radicalmente com eles. É preciso ter novos símbolos de resistência e, como será exposto nas próximas páginas, a mulher negra é, para Davis, o maior deles.

³⁵ Não é mais visto como pessoa, mas sim como animal, mercadoria, coisa.

³⁶ Movimento popular que consistia em abolir a segregação racial, a discriminação e conseguir espaço político.

Compreender e contestar ideologias tem um espaço importante no pensamento de Angela Davis. Ideologia, dentro do pensamento marxista, versa sobre um sistema de ideias embutidas no sistema social como um todo e que aparecem como naturais, inevitáveis e universais, atribuindo forma à experiência e ao comportamento. Ela camufla a opressão e suprime a liberdade como necessidade. Narrativas são criadas para estabelecer a normalidade da opressão e apagar agências de lutas. Em um dos exemplos, seguindo a metodologia da escrita de si, Davis explica como funciona a intenção da ideologia:

Fui descrita como perigosa e armada. E, sabem, uma das coisas que pensei foi: “Para que tudo isso? O que eu poderia fazer?”. Então, percebi que aquilo não tinha nenhuma relação comigo; não tinha nenhuma relação com o indivíduo. Tratava-se de transmitir uma mensagem para um grande número de pessoas que as autoridades pensavam desencorajar de se envolver nas lutas por liberdade daquela época. (Davis, 2018, p. 75).

Davis constata que essas estratégias ocorrem para encobrir os motivos específicos pelos quais ela e as pessoas lutam, e por aquilo que é necessário lutar. Nesse sentido, ideologia é uma ameaça também à própria utopia. Herbert Marcuse, em “*Eros e Civilização*” (1981), argumenta sobre isso ao pensar nas revoluções traídas e no sentimento de culpa. Em “*Eros e Civilização*”, o autor constata que as revoluções socialistas são também revoluções traídas: em um dado momento da história, quando se pensava que estavam prestes a conquistar a vitória, acabam sendo derrotadas (Marcuse, 1981). Segundo Loureiro (2005), junto do “termidor histórico-social, vem o ‘termidor psíquico’: os rebeldes, ao derrubarem o velho poder, se identificam com ele e por isso tornam a instituir um novo poder tão ou mais opressivo que o anterior.”

Historicamente, as revoluções são traídas porque, embora mudem as leis, embora a estrutura da sociedade pareça mudar, a sensibilidade ainda é a mesma. Os símbolos que regem a sociedade ainda são os mesmos. O modo de pensar, se comportar, agir e falar ainda são os mesmos. Não há uma mudança radical na sociedade e as opressões são adaptadas às leis, de modo que seja possível continuar dominando e oprimindo o outro. Por isso uma perspectiva radical reconhece a necessidade de pensar liberdade em termos objetivos e subjetivos, conferindo, no caso da Davis, uma primazia na mudança da subjetividade.

Ao falar de situações que evoquem interferências na subjetividade, a filósofa irá concentrar-se nos discursos ideológicos (ou mitos midiáticos, como chama) para revelar como a estrutura de dominação corrompe a interioridade do sujeito, formando imagens de controle e construindo um terreno sólido para a opressão. Os discursos ideológicos que reforçam a dominação e a exploração examinados pela autora são vários: do mito da inferioridade feminina ao mito do estupro negro, Angela Davis demonstra como quem está no poder se aproveita

desses discursos para controlar a identidade, a liberdade e até a imaginação da sociedade como um todo e das pessoas alvos dos mitos midiáticos.

A formação submissa e insubmissa da imagem da mulher negra é central no pensamento de Angela Davis. Para a autora, as mulheres negras, estereotipadas como “serviçal resistente e confiável”, representadas nas imagens das Dilseys, Berenices e Tias Jemimas³⁷, se tornaram figuras arquetípicas da cultura estadunidense, sendo tratadas como as mulas do mundo³⁸, expressão usada para se referir à condição de servidão e trabalho explorado que as mulheres negras desempenhavam (Davis, 2016, p. 102). Ao mesmo tempo, a trajetória das mulheres negras, marcada pelas revolucionárias cantoras de *blues*, que cantaram sobre si e sobre o que tinham vontade; pelas líderes da emancipação negra como Ida B. Wells e Sojourner Truth, que desmistificaram o papel de inferioridade e inumanidade destinada às mulheres negras; e pelas milhares de mulheres negras que ousaram sonhar e imaginar um mundo diferente possível, demonstra a forte movimentação de insubmissão às imagens de controle, à inferioridade e à imposição da não-liberdade.

Seguindo nessa esteira, cabe comentar a figura capaz de sustentar a revolução trabalhada por Davis. Se para o marxismo tradicional o sujeito do conhecimento e da revolução é a classe do proletariado, colocando-o em um ponto de vista superior, em Angela Davis acredito ser possível dizer que o sujeito do conhecimento e da revolução é a mulher negra. Essa é, para Davis, a figura central na qual é possível encontrar os limites do conceito de liberdade e a centralidade na sua conquista. À mulher negra foi negada a liberdade, mas é também da mulher negra que vem a condição de liberdade mais justa e radical possível. Quando as mulheres negras alcançarem a liberdade, então, o mundo estará mais próximo de sua conquista.

Compreender o limite da liberdade é, portanto, levantar a questão de que há indivíduos que não têm liberdade, ao mesmo tempo em que existem outros que promovem a não-liberdade e ganham com ela. Quem são esses indivíduos? Que sociedade ganha com essa contradição? Como ela se organiza? De modo geral, é possível adiantar a resposta à essas perguntas: a sociedade que ganha com a privação de liberdade ao mesmo tempo em que parece ter esta como uma máxima é a sociedade capitalista avançada, que estimula o racismo, o sexismo, o classismo, o imperialismo, a homofobia e todas as opressões. Em suma, a questão da liberdade

³⁷ Personagens literárias famosas nos Estados Unidos, que imortalizaram as mulheres negras como empregadas domésticas bondosas e gentis, sempre prontas para servir.

³⁸ Referência à noção desenvolvida por Zora Neale Hurston, à obra literária *Their Eyes Were Watching God* (Philadelphia: J. B. Lippincott, 1937).

em Angela Davis condensa todas essas ideias. Como bem define Robin Kelley, liberdade no pensamento da filósofa condensa “um processo de devir, de ser capaz de perceber e compreender a diferença dentro da unidade e de resistir à tendência de reproduzir as hierarquias entranhadas no mundo que queremos transformar” (2023, p. 14). Será, portanto, importante explorar essas linhas para compreender como o *blues* se relaciona por emancipação.

2.1 A questão da liberdade

Como já foi dito no capítulo um, a filosofia da libertação de Angela Davis segue o seguinte modelo: reconhecer que vivemos em uma realidade em que a liberdade é negada, na qual ideologias racistas, classistas e sexistas se estruturam a fim de garantir o controle e sucesso da exploração. Essas ideologias viram valores e conduzem os comportamentos, crenças e a vida em geral. De modo que, cabe aos movimentos e às teorias emancipatórias retornarem às raízes e evocar narrativas de luta e superação dessas opressões, libertando a imaginação e conduzindo à criação de um mundo sem opressão.

Robin Kelley (2023) abre a apresentação ao livro *O Sentido da Liberdade* (2023) pontuando que Angela Davis se opõe à tradição liberal da filosofia política, “que compreendem a liberdade como o direito do indivíduo de fazer o que ele quiser, sem restrições nem impedimentos, desde que seja permitido pelo Estado” (Kelley, 2023, p. 7). Trata-se de uma liberdade “negativa” que supervaloriza a propriedade privada – diante de qualquer medida em prol da segurança dessa posse – e o acúmulo de riqueza. Nessa compreensão de liberdade, uns possuem direitos e reconhecimentos a mais sobre os outros. Ao passo que em Davis, segundo Kelley, a concepção de liberdade é mais extensa e radical:

a liberdade coletiva; a liberdade de ganhar sustento e viver uma vida saudável e plenamente realizada; a liberdade de não sofrer violência; a liberdade sexual; a justiça social; a abolição de todas as formas de cativeiro e encarceramento; a liberdade de não sofrer exploração; a liberdade de movimento; a liberdade como movimento, como um esforço coletivo pela verdadeira democracia. Para Davis, liberdade não é algo concedido pelo Estado na forma de lei, decreto ou norma; a liberdade é batalhada, é duramente disputada e transformadora, é um processo participativo que exige novas formas de pensar e ser. (Kelley, 2023, p. 7).

A partir disso, é possível figurar Davis como uma filósofa que pretende transformar o mundo, não apenas interpretá-lo. E os conceitos que ela discute versam sobre isso. Por isso “liberdade” é muito mais do que um atributo humano. Liberdade, em Davis, é conquista, é, como disse Kelley, movimento. Trata-se de uma ideia de liberdade que permita que o mundo

seja habitável para todas as pessoas independente das condições econômicas ou da origem racial (Davis, 2023).

Davis pensa a liberdade em termos radicais, isto é, além de tomar as coisas pela raiz, reconhece que é necessário estimular a oposição ao racismo; resistir ao colonialismo; dedicar-se às lutas da classe trabalhadora; unir luta e arte; formular uma análise integrativa; lutar pelos direitos das pessoas trans; romper com o heteropatriarcado e as imposições binárias de gênero; e criar uma noção de coletividade na luta (Davis, 2017c). Assim, para pensar liberdade, a filósofa volta-se à raiz do problema – a não-liberdade estimulada pela escravização e pelo capitalismo – e estimula o rompimento com os símbolos e as estruturas que provocam a negação da liberdade.

Embora o tema esteja presente e seja o norte de todas as obras de Angela Davis, as principais obras em que a autora discorre sobre o conceito, os limites e os usos de liberdade são *Lectures on Liberation*, *O sentido da Liberdade*, *A liberdade é uma luta constante* e *Mulheres, Raça e Classe*. O primeiro texto, publicado originalmente em 1971³⁹, quando a filósofa estava presa, é fruto das aulas que ministrou sob o título de “Temas filosóficos recorrentes na literatura negra”⁴⁰, juntando ferramentas conceituais advindas da tradição da filosofia alemã e da literatura do *Black Studies* (estudos negros), para pensar na trajetória complexa da escravidão à liberdade. A recorrência ao *Black Studies* é justamente para demonstrar como na prática o conceito filosófico de liberdade possui enormes lacunas. A questão principal criticada pela autora é que, apesar da pessoa ser definida pela sua liberdade inalienável, historicamente a liberdade tem sido constantemente negada.

Ao longo da história da filosofia e da sociedade, a questão da liberdade é apresentada como um extenso paradoxo, uma vez que, embora “num plano filosófico a liberdade tenha sido delineada da forma mais elevada e sublime, a realidade concreta sempre foi permeada pelas formas mais brutais de falta de liberdade, de escravidão.” (Davis, 1971, p. 3). O que significa

³⁹ *Lectures on Liberation* é fruto de aulas que Angela Davis ministrou enquanto era professora de filosofia. Enquanto estava presa, o movimento Free Davis publicou duas aulas ministradas pela autora como parte do acervo que buscava pedir pela sua liberdade, mas também reunir teorias e ações que faziam entender o motivo das opressões e do aprisionamento de presos políticos. Como dito no capítulo um, manifestações artísticas também fizeram parte desse acervo e serviram como registro possível para compreensão dos porquês das opressões e das prisões.

⁴⁰ É importante observar que esse texto é fruto da produção acadêmica de uma “jovem” Davis. Na introdução que faz a edição de *A vida e a época* de Frederick Douglass (2022), a autora considera que nessas primeiras análises sobre liberdade, ainda há uma lacuna no reconhecimento da importância fundamental do desenvolvimento das análises de gênero. Somente depois, ao produzir “*The Black Women’s Role in the Community of Slaves*” [o papel das mulheres negras na comunidade de escravos] é que a autora passa a incorporar, em textos acadêmicos – uma vez que essa compreensão já fazia parte da sua prática política – a centralidade das mulheres negras em relação à liberdade.

que, para Davis, há uma enorme lacuna entre a teoria e a prática de liberdade. O mundo real não a reconhece como um fato, ou, verdadeiramente como um direito de todos. E ao longo da história é possível encontrar, ao mesmo tempo, diversas teorias que justifiquem porque “todos” não inclui realmente “todos”. Ao longo das páginas que seguem, alguns desses argumentos serão incorporados a título de elucidação.

A experiência negativa da liberdade, a não-liberdade, é, talvez, ainda mais expressiva que a experiência da liberdade. Como exemplo, Davis usa a sociedade ateniense da Grécia antiga. Embora a noção filosófica de liberdade da época compreenda a necessidade do homem se realizar através do exercício da sua liberdade como cidadão da polis, a maioria da população não eram consideradas cidadãs, ou seja, não eram livres. Mulheres não eram aceitas como cidadãs e os não-gregos, chamados de bárbaros, “pela sua própria natureza, não podiam ser **merecedores** ou mesmo capazes de liberdade” (Davis, 1971, grifo nosso). Destaco a palavra “merecedores” uma vez que, a partir disso, é possível adiantar um sério problema no conceito de liberdade: na prática, passa a ser uma escolha de quem merece, dentro de interesses políticos e econômicos, fazer parte dignamente da sociedade. E essa escolha, que estendida até os dias atuais, é com base na cor, no gênero, na nação, na classe, na idade, na sexualidade, etc.

Ainda em relação ao desafio às noções canônicas de liberdade, Davis também dialoga com a teoria sartreana. Conforme a leitura da autora, Sartre afirma que mesmo o homem acorrentado permanece livre, uma vez que ele sempre tem a condição de acabar com a posição de escravo, mesmo que isso signifique sua morte. Ele seria livre na medida em que sempre pode escolher – uma ação-escolha, pode projetar sua escolha. A questão é que a única escolha que o negro escravizado tem, nessa leitura, é a morte e, argumenta Davis, “quando opta pela morte, o escravo faz muito mais do que obliterar sua condição de servidão, pois ao mesmo tempo ele abole a própria condição de liberdade, a vida” (1971, p. 5). A pessoa escravizada não tinha qualquer definição sobre a sua própria vida. Não havia uma liberdade de escolha justa nesse sentido. Assim, para a autora, há uma insustentabilidade na noção sartriana, uma vez que ao negro, a condição de liberdade ainda é negada.

Todo ser humano não é livre? Os seres humanos que não são livres, não são seres humanos? São perguntas que podem encontrar, segundo Davis, na *Black Studies*, uma resposta. Embora leve em consideração os desafios encontrados por todos os oprimidos no que diz respeito às questões sobre a liberdade, é na pessoa negra que Davis encontra a maior expressão de seu problema. Primeiro, acredito, pelo fato da autora ser uma mulher negra que cresceu no Alabama, um dos estados mais segregados dos Estados Unidos e viveu diariamente o impacto

da não-liberdade; e segundo, “porque a *Black Literature* neste país e em todo o mundo projeta a consciência de um povo a quem foi negada a entrada ao mundo real da liberdade”, ao mesmo tempo em que “os negros expuseram, pela sua própria existência, as inadequações não da prática de liberdade, mas da sua própria formulação teórica” (Davis, 1971, p. 4). As pessoas negras representam a experiência negativa e positiva da liberdade e é sobre isso que Davis irá se debruçar em "*Lectures on Liberation*" e demais obras.

A experiência negativa da liberdade é marcada pelo escravo e sua relação com a escravidão. Angela Davis (1971) define a essência do escravo como a de “um ser humano a quem, por uma razão ou outra, é negada a liberdade” (1971, p. 6). No entanto, indaga a filósofa, “a essência do ser humano não é a sua liberdade?”. O escravo é ou não é humano? Davis descarta essa noção. Embora as teorias que buscam justificar a escravidão definam a pessoa escravizada como não-humanas, isso não releva a inumanidade da pessoa negra, mas sim a incapacidade da sociedade escravocrata de lidar com a natureza contraditória da escravidão. Uma vez que o lema dessa própria sociedade é que “todos os homens devem ser livres”, é muito mais fácil transformar aqueles que não são em não-humanos.

Nessa seara, a liberdade como um atributo essencial do ser humano não passa de uma enorme contradição do ocidente. Perante a escravização, à dominação e o controle, a liberdade é uma ilusão. O seu exercício está condicionado ao poder: quem tem poder é livre, mas também é prisioneiro da sua própria ignorância perante a dependência ao dominado e, quem é dominado tem sua liberdade privada, ao mesmo tempo em que possui condições concretas de libertar-se. Esse último revela um dos principais pontos da teoria de Angela Davis: a liberdade como um ato. Cito a autora:

A primeira condição da liberdade é o ato aberto de resistência – resistência física, resistência violenta. Nesse ato de resistência já estão presentes os rudimentos da liberdade. E a retaliação violenta significa muito mais do que o ato físico: é a recusa não apenas em se submeter à flagelação, mas a recusa em aceitar as definições do senhor de escravos; é explicitamente uma rejeição da instituição da escravidão, seus padrões, sua moralidade, um esforço microcósmico em direção à libertação. (Davis, 1971, p. 7).

Para pensar resistência, Davis examina os caminhos de Frederick Douglass por meio da obra *A vida e a época de Frederick Douglass*. De acordo com a filósofa, a primeira experiência de liberdade de Douglass vem ao observar um escravo se defender contra a violência de um feitor. Se colocar contra, recusar, negar fisicamente ou mentalmente as imposições do senhor faz com que a pessoa negra, embora seja legalmente uma escrava, torne-se virtualmente uma pessoa livre (Douglass, 2022). A pessoa negra escravizada está consciente de que a liberdade

não é um fato, mas sim algo pelo qual lutar (Davis, 1971). O negro, a pessoa oprimida, vivencia positivamente a liberdade quando resiste contra o seu aprisionamento.

A resistência ao sistema escravagista pode ser tanto física quanto mental. A primeira fase da libertação é a decisão de rejeitar “a imagem de si mesmo que o senhor de escravo criou, de rejeitar a sua própria existência, de rejeitar a si mesmo como escravo” (Davis, 1971, p. 7). O que significa que a pessoa escravizada precisa tomar consciência da sua alienação e recusar a sua redução à propriedade e sub-humano. Nesse sentido, é importante, mais uma vez, apresentar a interpretação filosófica que Davis faz a respeito da experiência de Frederick Douglass:

O escravo, Frederick Douglass, transcende assim mentalmente sua condição em direção à liberdade. Aqui reside a consciência da alienação. Ele vê a liberdade concretamente como a negação da sua condição – ela está presente no próprio ar que respira. “A liberdade, como direito de nascença inestimável de todo homem, converteu cada objeto em uma afirmação desse direito. Eu ouvia isso em cada som e via em cada objeto. Estava sempre presente para me atormentar com uma sensação de minha miséria, mais horrível e desolada era minha condição. Não vi nada sem ver e não ouvi nada sem ouvir. Não exagero quando digo que me olhou em cada estrela, sorria em cada calmaria, respirava cada vento e se movia em cada tempestade”. (Davis, 1971, p.9-10)

Douglass sabia que a liberdade havia sido convertida em um privilégio e que as pessoas negras não estavam incluídas nisso. E, ao mesmo tempo em que toma consciência disso, sabe também que a liberdade precisa ser conquistada e isso implica na recusa absoluta em aceitar a alienação imposta.

O que se destaca é que para Davis o conceito de “liberdade” se transforma na luta pela libertação através do conceito de resistência. Liberdade, libertação e resistência são, para a autora conceitos interdependentes e fornecem base para discutir até que ponto a liberdade é possível dentro da escravidão. A pessoa escravizada não é livre porque é uma pessoa, não é livre ao tomar decisões, ela é livre quando resiste. Em resumo, acredito que liberdade pode ser definida em Davis enquanto uma atitude, física ou mental, de resistir contra a opressão. Não é simplesmente um atributo característico do ser.

A análise do conceito de liberdade a partir da experiência de Frederick Douglass revela, por outro lado, uma equivalência entre “liberdade” e “masculinidade” (Davis, 2022a). O que pode significar que as mulheres negras estão, por definição, excluídas de desfrutar de todos os benefícios da liberdade. As narrativas de Douglass frequentemente evocam a mulher no lugar de sofrimento nas formas mais brutais possíveis. O que não era uma especificidade do seu estilo, uma vez que “retratos de mulheres negras sofredoras foram amplamente usados para transmitir os horrores da escravidão” (Davis, 2022a, p. 641). Entretanto, relatar violências ocorridas

contra as mulheres não significava uma preocupação e protagonismo à mulher negra. Pelo contrário, argumenta a filósofa, muitas violências retratadas foram interpretadas como uma agressão implícita ao homem negro:

A instrumentalidade da violência contra as mulheres escravizadas era tal que poderia ser materialmente eficaz na manutenção do sistema, mas também era ideologicamente eficaz na sustentação de hierarquias de poder ligadas a gênero, mesmo em círculos abolicionistas negros.

Assim, ao criticar a abundância no texto de imagens de mulheres negras escravizadas, espancadas e agredidas, não deveríamos ler essas imagens como se precisassem ser extraídas da autobiografia, mas, em vez disso, devemos tentar desenvolver uma estrutura que ponha em primeiro plano tanto as complexidades da violência de gênero sob a escravidão quanto as possíveis estratégias de gênero para a liberdade. Podemos começar examinando a instrumentalidade das violências de gênero da escravidão, que não foram produtos de individuais inerentemente maus, e sim projetadas para promover o próprio sistema de escravidão. (Davis, 2022a, p.641).

Em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), *O sentido da liberdade* (2023), *A liberdade é uma luta constante* (2018) e *Mulheres, Cultura e Política* (2017), dentre tantas outras, Angela Davis pensa ativamente no papel das mulheres negras na definição de liberdade. Um movimento que reconhece a trajetória das mulheres negras como de resistência consciente contra a escravidão e outras opressões que seguiram na sua esteira. Se a partir da análise das narrativas de Frederick Douglass é possível incorporar ao conceito de liberdade a resistência, a partir das experiências das mulheres negras escravizadas é possível compreender que solidariedade também faz parte do conceito da liberdade. E é possível falar em termos de liberdade = resistência = solidariedade = libertação.

No tempo escravagista as mulheres negras resistiram e sofreram quase tanto quanto os homens. A ela era conferida uma dupla violência: primeiro, por ser negra; segundo, por ser mulher. Em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Davis discute que as mulheres negras foram desprovidas de gênero, isto é, eram vistas não menos que os homens, como unidades de trabalho lucrativas. Era um corpo reificado, como qualquer outro sob a sombra da escravidão. Para o proprietário, era uma trabalhadora em tempo integral. Não era mulher, não era mãe, não era dona de casa. O que contradiz a ideologia de feminilidade, “que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos” (Davis, 2015, p. 18).

Ao mesmo tempo, as mulheres negras sofriam violências que realçavam bem a questão de gênero, uma vez que “eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas” (Davis, 2016, p. 19). Assim,

a postura dos senhores de escravo em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de

modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (Davis, 2016, p. 19).

Diante disso, é preciso compreender historicamente e filosoficamente o papel das mulheres no movimento e definição de emancipação. O jogo nocivo com a figura da mulher negra demonstra as formas mais cruéis e planejadas de dominação. O corpo violado da mulher negra representava o corpo violado – em potência – de toda comunidade negra. Para Davis, no artigo intitulado “*Reflections on the black woman’s role in the Community os slaves*”⁴¹, a dominação sexual pelo senhor de escravos representava um elemento de contrainsurgência. “Aspirando com suas agressões sexuais, estabeleceu-a como um animal fêmea, ele estaria se esforçando para destruir suas tendências à resistência” (1998a, p. 123). O seu corpo se torna uma resistência a ser quebrada:

O ato de cópula, reduzido pelo homem branco a um ato animalesco, seria símbolo do esforço para vencer a resistência que a mulher negra poderia desencadear. Ao confrontar a mulher negra como adversária sexual em uma competição sexual, o senhor de escravos deseja submetê-la à forma mais elementar de terrorismo especificamente adequada à mulher: a violação (Davis, 1998a, p. 123).

O controle da sexualidade é um ataque direto à mulher negra com potência de insurgência. Nesse sentido, Davis também se consagra como uma das primeiras teóricas a compreender o papel político e opressor do estupro. Não havia prazer, não havia doença; havia uma profunda e planejada vontade de dominar. E dominar não apenas a mulher individual vítima de tal abuso, mas toda a comunidade: “ao lançar a guerra sexual contra a mulher, o senhor não só afirmaria a sua soberania sobre uma figura criticamente importante da comunidade escrava, como também estaria a deferir um golpe contra o homem negro.” (1998a, p. 124). O homem negro perdia o seu status de homem ao não poder defender as mulheres de tais abusos.

Claramente o senhor de escravos esperava que, uma vez que o homem negro fosse atingido pela sua manifesta incapacidade de resgatar as suas mulheres das agressões sexuais, ele começasse a sentir dúvidas profundas sobre a sua capacidade de resistir. (Davis, 1998a, p. 124)

A liberdade como um todo é violada no ato de estupro. Por outro lado, a trajetória das mulheres negras demonstra uma imensa capacidade de *resistir*. Resistência física, quando atacavam os senhores agressores, quando fugiam ou quando defendia seus companheiros e filhos de ataques. Mesmo que os abusos tenham criado um impacto profundo na comunidade

⁴¹ Esse foi um dos artigos que Angela Davis produziu enquanto estava na prisão. A edição usada pode ser encontrada na obra *The Angela Y. Davis Reader*, organizada por Joy James.

escravizada, não foi suficiente para reprimir a resistência (Davis, 1998a). A mulher negra transcendeu, recusou-se, reagiu e afirmou-se acima e contra as opressões dos senhores de escravos, uma vez que, “ela própria tinha sido forçada a deixar para trás o reino sombrio da passividade feminina para assumir o seu lugar de direito ao lado do homem insurgente” (Davis, 1998a, p. 125).

A resistência física, embora de importância fundamental, não é o maior diferencial da participação da mulher na luta por libertação. Em virtude da força brutal das circunstâncias, “foi atribuída à mulher negra a missão de promover a consciência e a prática da resistência” (Davis, 1998a, p. 114). Davis aponta que os africanos escravizados foram desenraizados do seu ambiente natural, das suas relações sociais e da sua cultura. Foi justamente na sobrevivência de um ambiente sociocultural que as mulheres negras resistiram. Esse ambiente era, sobretudo, o ambiente doméstico, o reino que estava afastado da arena imediata da dominação (1998a, p. 114).

Davis supõe que em um sentido material muito real, era apenas na vida doméstica⁴², que os escravizados podiam afirmar a sua liberdade. E a mulher negra era a encarregada “natural” de manter a “casa em ordem”. Assim, a filósofa diz:

Como destino biológico, a mulher deu frutos da procriação; como destino social, cozinhou, costurava, lavava, limpava a casa, criava os filhos. Tradicionalmente trabalho feminino, o trabalho doméstico supostamente complementa e confirma sua inferioridade.

Mas com a mulher negra escravizada há uma estranha reviravolta: na angústia infinita de atender às necessidades dos homens e crianças ao seu redor (que não eram necessariamente membros da sua família biológica), ela estava realizando o único trabalho da comunidade escrava que não poderia ser direta e imediatamente reivindicada pelo opressor. [...]. O trabalho doméstico era o único trabalho significativo para a comunidade escrava como um todo. (1998a, p. 115).

As atividades voltadas para sobrevivência eram uma forma de resistir à escravidão. Nesse movimento de cuidado da vida doméstica é que poderiam ser lançadas as bases para criação de algum grau de autonomia. Na vida íntima a liberdade começa a ser uma possibilidade real para toda a comunidade negra. Davis conclui que a mulher negra era essencial para a sobrevivência da comunidade. Ela era a guardiã de uma “casa de resistência” (Davis, 1998a)

Quando a mulher negra se movimenta, toda a sociedade se movimenta com ela. E nesse sentido, é importante ressaltar que Davis retoma um princípio avançado por Marx, Lênin, Fanon

⁴² É importante ressaltar que para Davis, mesmo enquanto realizava as atividades domésticas, o papel da mulher negra na comunidade escrava não era idêntico ao papel feminino historicamente desenvolvido. Não havia um desempenho passivo nas atividades domésticas e nem uma associação de “feminilidade” à mulher negra. Bem como, o trabalho doméstico para as famílias brancas, ao contrário dos discursos formados, também não era uma atividade que as mulheres negras exerciam com passividade. Dos vários exemplos que Davis traz em seu artigo, os mais notórios são de casos de envenenamento de homens brancos por parte de mulheres negras.

(e outros numerosos teóricos), de que o estatuto das mulheres em qualquer sociedade é um barômetro que mede o nível global de desenvolvimento social. “Como Fanon demonstrou magistralmente, a força e a eficácia das lutas sociais – e especialmente dos movimentos revolucionários – têm uma relação imediata com o alcance e a qualidade da participação feminina” (Davis, 1998a, p. 125-126). E a trajetória da mulher negra ilustra, na visão da filósofa, perfeitamente o significado desse princípio:

Ela poderia usar a arma da igualdade na luta contra o sistema escravista avarento que engendrou a mera caricatura da igualdade na opressão. As atividades da mulher negra aumentaram a incidência total de ataques antiescravagistas. Mas o mais importante é que sem mulheres negras conscientemente rebeldes, o tema da resistência não poderia ter-se tornado tão profundamente entrelaçado no tecido da existência quotidiana. O estatuto das mulheres negras na comunidade de escravos era definitivamente um barômetro que indicava o potencial global de resistência. (Davis, 1998a, p. 126)

As mulheres negras escravizadas formaram um legado de resistência. A libertação transforma-se em uma necessidade existencial. Uma prática do cotidiano. E neste sentido, Davis também reconhece que “a função histórica da luta de libertação negra como arauto da mudança em toda a sociedade se deve, em parte, à maior igualdade objetiva entre o homem negro e a mulher negra” (1998, p. 126). A união de mulheres na resistência transforma totalmente o paradigma da dominação, que provém o homem como o herói. E uma nova forma de compreender e exercer liberdade é desenvolvida.

Latente ou ativamente, Davis defende que a comunidade negra sempre foi uma comunidade de resistência. Resistir é um ingrediente orgânico da vida negra. Mesmo quando, e sobretudo porque, a liberdade não vinha como um fato inalienável. Ao olhar para as cantoras de *blues*, é possível perceber um legado dessa tradição. Assim como as suas ancestrais que criaram novos códigos e formas de estar diante da dominação branca capitalista, as artistas souberam unir a comunidade negra em prol da libertação – seja cantando músicas com conteúdos explicitamente políticos ou de amor. Assim como suas ancestrais escravizadas, as mulheres do blues souberam recusar aquilo que lhes foi imposto e resistiram à não-liberdade, à alienação e ao status de submissão.

Antes de entrar na seara do *blues*, pretendo ainda na próxima seção discutir a importância das categorias “identidade”, “imaginação” e “solidariedade”, dentro de uma perspectiva interseccional, no pensamento de Angela Davis. Em Davis, liberdade é um emaranhado e a ideia será justamente apresentar como essas categorias informam a liberdade enquanto conceito e prática.

2.2 Identidade, imaginação e solidariedade: romper contra as ideologias racistas e construir a emancipação

Como já foi abordado no capítulo anterior e é ponto chave para compreensão do objeto desta dissertação, a escravização dos africanos contou com uma forte aniquilação da cultura, dos símbolos e da sociabilidade das pessoas escravizadas. Para ser escravo, foi necessário que antes a pessoa deixasse de ser vista como pessoa. Para dominar o oprimido, o opressor utiliza as mais variadas das ferramentas, apelando tanto para a coerção física quanto para a subjetiva. Feministas negras estadunidenses como a própria Davis, Audre Lorde, Patricia Hill Collins, bell hooks e Saidiya Hartman discutem que o processo de objetificação é fundamental para que as pessoas oprimidas se tornem pacíficas, organizadas, dóceis e disciplinadas. Objetificadas, as pessoas negras escravizadas passam a assimilar aquilo que o branco permite e induz. Nessa indução, o negro perde o próprio posto de “pessoa”. E como não-ser, vira o Outro, um objeto a ser manipulado e controlado (Collins, 2019) e “[...] a realidade da pessoa é definida por outras, sua identidade é criada por outras, sua história é nomeada apenas de maneiras que definem sua relação com pessoas consideradas sujeitos” (hooks apud Collins, 2019, p. 138).

No caso das mulheres negras, como Davis chama atenção ao longo de toda a sua obra, mas sobretudo em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), elas foram desprovidas de gênero em momentos específicos, como o de trabalhar de igual para igual com os homens no que dizia respeito à produtividade, força e viver sob a ameaça do açoite. Porém, ao mesmo tempo, sofriam abusos sexuais e de maus tratos que só poderiam ser direcionados a elas. Assim, Davis afirma:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (Davis, 2016, p. 19).

O uso do termo “fêmeas” é importante, pois ser abusada sexualmente não faz com que as mulheres negras sejam socialmente vistas como mulheres. Em verdade, para os costumes da época, que “enfetizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram verdadeiras anomalias.” (Davis, 2016, p.18). Além desses abusos, eram vistas como animais “cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar” (2016, p. 19). Não eram “mães” e sim reprodutoras, não eram pessoas e sim animais.

Assim, o que é ser mulher e, sobretudo tudo, ser mulher negra também foi ditado e corrompido pelos interesses de dominação do branco. Fora isso, as mulheres negras também tiveram sua humanidade corrompida a partir de discursos, chamados por Davis de mitos midiáticos, que tendiam a construir uma imagem submissa, negativa e controlada da mulher negra. Assim, as mulheres foram transformadas em “*mammies*”, escravas domésticas dóceis e submissas à família que a escraviza, e “*Jezebeis*”, mulheres escravas sexualmente promíscuas e agressivas, “fornecendo assim uma justificação eficaz para os ataques sexuais de homens brancos [...]” (Collins, 2019, p. 155).

A mulher negra como doméstica sustenta a ideia de que estas são serventes, submissas e inferiores ao restante da sociedade (Davis, 2016) – visões que são alimentadas até os dias atuais. Durante e após o período da escravização, “a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza do campo era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs meeiras ou a das operárias encarceradas, trazia o familiar selo da escravidão.” (Davis, 2016, p. 98).

Mesmo na época pós-escravidão, as pessoas negras eram tautologicamente associadas à serviçais: “negros são serviçais, serviçais são negros”, argumentariam os brancos, segundo Davis (2016). Assim, as mulheres negras eram vistas como empregadas naturais, conforme justificativas de que estas são boas serviçais, confiantes e agradecidas. Para a ideologia branca capitalista, essas mulheres estavam sempre vinculadas à dependência e ingenuidade e o serviço doméstico era mais visto como um favor que as pessoas brancas concediam às negras do que um trabalho de fato.

Com o intuito de discutir esse imaginário, Davis traz figuras da literatura que imortalizaram as mulheres negras no papel de domésticas. Em suas palavras: “a literatura dos Estados Unidos e os meios de comunicação populares no país fornecem numerosos estereótipos da mulher negra como serviçal resistente e confiável. As Dilseys (à la Faulkner), as Berenices (de “*A convidada do casamento*”) e as Tias Jemimas de fama comercial se tornaram personagens arquetípicas da cultura estadunidense.” (Davis, 2016, p. 102). Ou seja, ideologicamente – e, por consequência, economicamente – a mulher negra só tinha esse espaço na sociedade. Era um traço cultural necessário para a manutenção da sociabilidade opressora estadunidense. De modo que, em Davis (2016), emancipação para a mulher negra começa com o fim da equiparação quase que imediata dessa como serviçal. Emancipação, nesse sentido, começaria no imaginário social e por isso Davis faz tanta questão de desfazer os mitos. As próprias palavras da autora podem elucidar essa questão:

Em um ensaio ferozmente crítico intitulado "The Servant in the House" [A serviçal na casa], W. E. B. Du Bois argumentou que, enquanto o serviço doméstico fosse a regra para a população negra, a emancipação permaneceria uma abstração conceitual. "O negro", insistia Du Bois, "não alcançará a liberdade até que esse odioso emblema de escravidão e medievalismo seja reduzido para menos de 10%". As mudanças estimuladas pela Segunda Guerra Mundial forneciam apenas uma sugestão de progresso. Após oito longas décadas de "emancipação", os sinais de liberdade eram sombras tão vagas e distantes que era preciso forçar os olhos para vislumbrá-las. (Davis, 2016, p. 106).

Há no mito da empregada doméstica uma ligação entre raça, classe e gênero que busca denunciar a não-liberdade vivenciada pelas mulheres. Questão racial porque era a condição de ser negra que fazia com que fossem vistas automaticamente como serviçais. As mulheres brancas da época eram proibidas de trabalhar fora de casa e, mesmo que pudessem, o trabalho doméstico era visto como incompatível com a cor branca. "Qualquer homem branco "decente" cortaria o pescoço da própria filha antes de permitir que ela aceitasse um emprego doméstico" (Davis, 2016, p. 100). A opressão de gênero aparece presente na natureza desse trabalho, uma vez que os serviços domésticos eram também locais no qual as mulheres negras eram constantemente abusadas pelos homens brancos:

Desde o período da escravidão, a condição de vulnerabilidade das trabalhadoras domésticas tem sustentado muitos dos mitos duradouros sobre a "imoralidade" das mulheres negras. Nesse clássico "círculo vicioso", o trabalho doméstico é considerado degradante porque tem sido realizado de modo desproporcional por mulheres negras que, por sua vez, são vistas como "ineptas" e "promíscuas". Mas as aparentes inépcia e promiscuidade são mitos que se confirmam repetidamente pelo trabalho degradante que elas são obrigadas a fazer. Como W. E. B. Du Bois disse, qualquer homem branco "decente" cortaria o pescoço da própria filha antes de permitir que ela aceitasse um emprego doméstico. (Davis, 2016, p. 100).

Assim, o mito da mulher negra promíscua é também fruto da escravização e dos serviços domésticos. É um mito que serve para justificar também o abuso sexual cometido às mulheres negras. Por conta da mistificação, a violação nem sempre foi compreendida abertamente como algo violento, visto que sempre foi vista como algo natural. Na história da escravidão as mulheres negras foram injustamente consagradas enquanto amantes, dóceis e apaixonadas pelo branco. Entretanto, como foi visto na seção acima, violar o corpo da mulher negra era uma forma de contrainsurgência, uma tática política contra a resistência. Segundo a autora:

Essas agressões têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais. Até mesmo a extraordinária escritora Gertrude Stein descreveu uma de suas personagens negras como possuidora da "simples e promíscua imoralidade do povo negro". A imposição dessa maneira de enxergar as mulheres negras aos homens brancos da classe trabalhadora foi um momento de triunfo para o avanço da ideologia racista. (Davis, 2016, p.181)

O abuso sexual aparece quase como uma ação necessária diante da promiscuidade da mulher negra, revelando um dos intuitos para o qual os mitos midiáticos são criados: justificar uma opressão e fazer com que a vítima seja culpada. Além disso, essa situação também informa como as opressões são naturalizadas: o estupro é visto como algo natural ao homem, quando, na verdade, Davis (2016) elucida o quanto é uma construção social que visa à dominação e à exploração tanto de uma pessoa quanto de uma comunidade.

O abuso sexual é, portanto, construído e perpassado pelas opressões de raça, classe, gênero, nação etc. e deve ser interpretado na ótica da intersecção. Em Davis, esta é uma relação em que podemos perceber bem como as opressões estão conectadas:

Uma vez que os homens brancos estavam convencidos de que podiam cometer ataques sexuais contra as mulheres negras impunemente, sua conduta em relação às mulheres de sua própria raça não podia permanecer ileso. O racismo sempre serviu como um estímulo ao estupro, e as mulheres brancas dos Estados Unidos necessariamente sofreram o efeito indireto desses ataques. Esta é uma das muitas maneiras pelas quais o racismo alimenta o sexismo, tornando as mulheres brancas vítimas indiretas da opressão dirigida em especial às suas irmãs de outras etnias. (Davis, 2016, p. 181).

Olhar para os mitos midiáticos e as ideologias envolvidas pelo racismo – ou que sustentam o racismo – é perceber que a experiência negativa da liberdade, a não-liberdade, é permeada pela ignorância de si. Para que o oprimido continue submisso às vontades do opressor, esse provoca naquele um certo tipo de alienação (Davis, 1971). De acordo com Davis:

A escravidão é uma alienação de uma condição natural, é uma violação da natureza que distorce ambas as partes – o escravo e o proprietário de escravos. A alienação é a ausência da identidade autêntica, no caso do escravo ele fica alienado da sua própria liberdade. (1971, p. 7)

Para Davis, filosoficamente falando, o escravo é aquele que fica alienado de sua própria liberdade. A existência do escravo é a negação direta do conceito de liberdade. Nesse sentido, cabe retornar à noção de Frederick Douglass, que afirma que a escravidão não é orgânica, uma vez que “a natureza nunca pretendeu que homens e mulheres fossem escravos ou proprietários de escravos” (Douglass apud Davis, 1971, p. 7). É preciso reconhecer que a escravidão só se firma por meio de muita persistência. Por isso que é uma condição de alienação. A condição de humanidade é a todo momento denegada para que escravizar o próximo seja socialmente aceito. Quanto mais desumanizada a pessoa é, menos ela quer ser livre.

Há algo muito interessante no trabalho que Frederick Douglass faz e que é retomado pela Davis, que é a compreensão da dialética entre o senhor e o escravo. Há também uma inumanidade e um aprisionamento na atitude do senhor. A liberdade desse, segundo Davis (1971, p. 5), está em controlar a vida do escravo, “ele é livre às custas da liberdade do outro”.

É um falso conceito de liberdade, no qual, “o senhor é escravo de seus próprios equívocos, dos seus próprios erros, da sua própria brutalidade, do seu desejo de oprimir” (1971, p. 5). E nesse sentido, “surge um círculo vicioso em que o proprietário de escravos perde toda a consciência de si mesmo” (1971, p. 6).

O método dialético, nessa perspectiva é, para a autora, crucial. É preciso compreender que “no processo de funcionamento do mundo, o próprio homem passa por mudanças que estão em consonância com suas ações”, isto é, continua Davis, “o homem não pode realizar uma tarefa no mundo sem ser afetado por esse desempenho” (1971, p. 20). Quando o senhor de escravo mutila a humanidade do escravizado, ele está ao mesmo tempo mutilando a sua própria humanidade. Ele assume as características da própria tarefa que está desempenhando: comporta-se e torna-se um animal para violentar, perseguir e aprisionar o escravo.

O proprietário de escravos também se aliena de si nesse processo. Ele é considerado livre, independente, enquanto o escravo é considerado não-livre e dependente. No entanto, a liberdade e independência do senhor, filosoficamente, não passa de um mito (Davis, 1971). A vida, a riqueza e a liberdade do senhor dependiam do escravo. Nesse ponto a dialética entre o senhor e o escravo elaborada por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*⁴³ é crucial. O principal ponto que Davis destaca é a noção de que o senhor, “ao atingir a consciência de sua própria condição deve tomar consciência de que sua própria independência se baseia na dependência do escravo” (p. 24). O que, na realidade, se traduz da seguinte forma:

Se o escravo não estivesse presente para cultivar a terra, construir as suas propriedades, servir-lhe as refeições, o senhor não estaria livre das necessidades da vida. Se ele tivesse que fazer todas as coisas que o escravo faz por ele, ele estaria tão em estado de escravidão quanto o escravo. Só que o escravo é a zona tampão e, nesse sentido, o escravo é uma espécie de senhor – é o escravo quem possui o poder sobre a vida do senhor: se ele não trabalhar, quando ele parar de trabalhar seguir ordens, os meios de sustento do mestre desapareceram. (Davis, 1971, p. 22).

Por isso que o senhor também está alienado e sua liberdade é um mito. Isso não apaga o poder do senhor sobre o escravo, mas ajuda a compreender que há, nessa relação, uma brecha em que o escravo pode tomar controle da situação. O senhor, afirma firmemente Davis (1971, p. 22), “está sempre prestes a se tornar escravo e o escravo possui o poder real e concreto para se tornar senhor”. E, nesse sentido, para o escravo ainda há uma vantagem: esse consegue enxergar o seu lugar de dependência, mas o senhor não. Ao contrário, ele experimenta a

⁴³ Davis diz ser importante voltar-se para a *Fenomenologia do Espírito* para analisar as trajetórias complexas da escravidão à liberdade. A relação entre o senhor e escravo explicada por Hegel versa sobre uma relação de interdependência do sujeito (o senhor) e o objeto (o escravo). Nesta, o sujeito toma consciência de si enquanto um eu, mas essa tomada de consciência só é possível pois ele se reconhece no objeto. É no outro que o sujeito se reconhece.

liberdade como um fato, como algo inalienável: “ele não tem consciência de que também foi escravizado pelo seu próprio sistema.” (1971, p.7).

Voltar-se à alienação da identidade da pessoa negra e ao processo de reconhecimento durante a escravidão é o modo que Angela Davis tem de destacar a resistência e luta como constituinte da identidade das pessoas negras. Ao definir “negro” em *O sentido da liberdade* (2023), Davis diz que sua definição é política. **Negro** “é aquele que está antes de tudo associado à luta pela liberdade. O sentido da negritude no contexto histórico está inexoravelmente ligado ao sentido da liberdade – ao sentido da democracia” (2023, p. 146). A trajetória de luta das pessoas negras é o verdadeiro significado de liberdade. Com isso, a autora nega todas as ideologias racistas, sexistas, classistas etc. que conferem à pessoa negra o lugar de submissão.

É preciso reconhecer as ideologias que impedem-nos de viver uma experiência concreta de liberdade. É preciso reconhecer que quando a violência não é física, ela é psíquica, social e cívica. Em *O sentido da liberdade* (2023), décadas após a escravidão, Davis aponta como ainda estamos em uma sociedade à sombra de vestígios visíveis e invisíveis da escravidão e vivenciando novas formas de racismo. Cito-a:

A escravatura fazia parte da ditadura e da tessitura da vida estadunidense, especialmente no Sul, mas também no Norte. E as palavras por si só não foram suficientes para fazê-la desaparecer. Se a escravatura foi declarada morta, foi, ao mesmo tempo, ressuscitada por meio de novas instituições, novas práticas, novas ideologias. Podemos pensar no modo como as instituições de punição serviram como receptáculos para as estruturas e as ideologias de escravização que foram traduzidas em termos de liberdade – escravização traduzidas em termos de liberdade. (2023, p. 110-111).

Mesmo com o fim da escravidão, a liberdade ainda é um privilégio de poucos, uma vez que novas práticas de não-liberdade foram impostas. A liberdade que abole a escravidão, mas segue estimulando a morte social, cívica, psíquica por meio das prisões, do nacionalismo e das guerras não é liberdade. Dominar é o verdadeiro projeto. Angela Davis reconhece que enquanto a sociedade continuar sendo mobilizada pela ótica da opressão, não é possível falar que a emancipação foi alcançada. Um dos exemplos disso é como o racismo continua tão presente na sociedade:

Há todo um reservatório psíquico de racismo neste país. O racismo está presente nas estruturas, está em nossa psique coletiva. Todos somos afetados por ele. Não estou apenas falando de pessoas brancas como condutoras do racismo. Estou falando de ideologias e lógicas que influenciam a maneira como todos nós nos relacionamos com o mundo. (Davis, 2023, p. 112).

Com isso, Davis insiste que “o racismo não é estático. Ele muda. Ele é transformado” quando as circunstâncias históricas mudam (Davis, 2023, p. 80). E, mais do que isso, “está

entrelaçado ao sexismo, à homofobia e a uma exploração de classe sem precedentes, ligada a um capitalismo ameaçadoramente globalizado” (2023, p. 16). As práticas racistas, contemporaneamente, se aproximam cada vez mais ao campo da ideologia, isto é, às formas implícitas de racismo ancoradas na linguagem, no comportamento, nos símbolos, nas mensagens deixadas nas mídias, sem que haja uma atitude direta ou física que seja considerada racista. “Aprendemos a pensar em termos racistas” (2023, p. 99) e isso faz com que o racismo tenha tanto sucesso, mesmo diante de várias leis que proibam sua prática.

Ideologicamente, critica Davis, o racismo é aceito como um fato da vida social. É inevitável, natural, universal. A inferioridade ainda é subjetivamente imposta à pessoa negra, para que esta continue em um lugar inferior à pessoa branca – mesmo diante de várias leis que pareçam pretender o fim do racismo e sublinhar a igualdade de acesso. A ideologia racista ajuda a nutrir um reservatório psíquico de racismo e falar em liberdade é reconhecer isso. Assim, mesmo diante do fim da escravidão e das leis que proibam práticas racistas, a opressão racial ainda é um *modus operandi* que irrompe nas falas e ações dos indivíduos. É preciso reconhecer os códigos e marcadores raciais latentes e reconhecer o racismo mesmo quando os marcadores convencionais não estão presentes (Davis, 2023, p. 19). Por isso é necessário pensar em termos de uma nova subjetividade que se manifeste em uma consciência histórica expressiva e coletiva. A luta deve continuar como um imperativo. E é esse um dos principais pontos de Angela Davis em suas obras.

Davis defende que é preciso mudar e compreender o senso criado pelo capitalismo para que seja construído um senso comunitário necessário para que as massas “defendam as liberdades civis, defendam os direitos dos imigrantes e se manifestem contra a filtragem racial em abordagens de segurança pública de pessoas de origem árabe, muçulmana, médio-oriental e sul-asiática”(Davis, 2023, p.60. Assim, é possível notar em Davis, tal como àquele apontado em Marcuse, um reforço à importância de pensar uma nova subjetividade, de moldar uma nova existência em que a luta e a liberdade apareçam como uma necessidade.

A nova subjetividade que Davis aponta nos textos de *O sentido da liberdade* (2023) versa sobre como é imprescindível acreditarmos na necessidade de mudança e de imaginar **ativamente** futuros possíveis para além da prisão e do capitalismo. Imaginação, deste modo, é uma importante categoria na filosofia de Angela Davis. No texto “*Racismo: passado e presente*”, a filósofa fala sobre a importância de imaginar:

Um passo necessário para conquistar mais liberdade e mais justiça é imaginar o mundo como queremos que seja, um mundo em que as mulheres não sejam consideradas inferiores aos homens, um mundo sem guerras, um mundo sem xenofobia, um mundo sem fronteiras cercadas projetadas para nos fazer pensar nas

pessoas do México e da América Latina como estranhas e inimigas. É importante imaginar um mundo em que as concepções binárias de gênero não governem mais os modos de segregação ou associação e em que a violência seja eliminada das práticas estatais, bem como de nossa vida íntima, tanto das relações sexuais heterossexuais quanto nas relações homoafetivas. E, é claro, é importante imaginar um mundo sem guerra. (Davis, 2023, p. 106).

Há de se ter imaginação. A imaginação aparece no pensamento de Angela Davis como um projeto. Como dito no capítulo um, imaginação em Davis é antecipativa, criativa e situada. É dela que há o impulsionamento para a transformação política. Uma imaginação sobretudo crítica. Se não formos capazes de imaginar, não seremos capazes de transformar. Como, por exemplo, o fim da escravidão que precisou ser imaginado para que então se tornasse real (Davis, 2023). Outro exemplo pode ser encontrado no capítulo “*O sentido da liberdade*”, em que Davis diz:

Sugiro que usemos nossa imaginação para tentar chegar a versões de democracia em que, por exemplo, a prática do Islã não sirva de pretexto para encarceramento em um centro de detenção de imigrantes ou em uma prisão militar; em que a tortura e a coerção sexual não sejam consideradas tratamentos apropriados. Precisamos usar nossa imaginação para vislumbrar versões de democracia que possibilitem muitas coisas: o direito a um emprego satisfatório com um salário digno; o direito à educação de qualidade; o direito de viver em um mundo em que a educação não seja mercadoria, e sim uma disciplina criativa que nos permita compreender todos os mundos que habitamos, humanos e não humanos, o tipo de educação que nos faça transcender os limites do patriotismo nacionalista para nos imaginarmos como cidadãos e cidadãs do globo. (2023, p. 117-118).

Imaginação é a capacidade humana que transforma a liberdade em uma necessidade; que faz perceber que a mudança é possível e que rompe com as ideologias de dominação. É na imaginação que a luta toma forma. E, aqui, é possível notar a influência do pensamento marcuseano em Angela Davis. Seguindo na esteira do filósofo, a imaginação não aparece em seu pensamento como uma capacidade desinteressada. Imaginar, na filosofia de Davis, é descontinuar os efeitos da opressão. É um espaço de recusa. Somos transformados individualmente e coletivamente à medida que imaginamos uma nova possibilidade de existir (Davis, 2016). Essa atitude transforma a subjetividade, atribuindo um lugar do qual podemos articular o novo sentido de mundo. A imaginação é também lugar de luta.

Por outro lado, a autora não nega que o capitalismo tem uma forte influência sobre a imaginação e se “insinuou em nossos desejos, nossos sonhos, nossas formas de pensar em nós mesmos” (Davis, 2023, p. 108). Davis argumenta também que a noção burguesa de democracia estabelece limites perigosos à possibilidade de imaginar alternativas, visto que as ideologias construídas por essa fazem parecer natural as desigualdades existentes: “o discurso da lei e da ordem é racista, o sistema penal existente foi profundamente definido pelo racismo histórico”

(Davis, 2023, p. 25). É preciso contestar esses limites ideológicos. Por isso, entendo em Davis também a necessidade de transcender a realidade com a arte. Nas reivindicações por outras incidências do imaginário, a música aparece como uma forte fonte de radicalização da imaginação:

[...] seja como for, na cultura popular negra a juventude está ajudando a moldar a visão política de seus contemporâneos. Há na juventude negra artistas absolutamente brilhantes. Eles não são só musicalmente fascinantes, também tentam produzir críticas antirracistas e anticapitalistas. [...]. Uma imaginação cultural e política como a dessas pessoas pode ajudar a elucidar nosso dilema atual e talvez guiar-nos para fora da pior situação já enfrentada pela população negra neste século. (Davis, 2023, p. 18)

A música forma comunidades. De acordo com Robin Kelly (2023), em Davis, a concepção de liberdade coletiva requer uma concepção radical de comunidade. É importante transformar o individual em coletivo. A música, sobretudo o *blues* como será discutido no próximo capítulo, é o meio estético que possibilita isso. Identidade, imaginação, confiança e resistência são, também, possíveis de serem elaborados pela música.

Davis reconhece a incompletude das lutas planetárias por igualdade, justiça e liberdade. Para superar essa incompletude é preciso pensar na violência racial simbólica e estrutural que afeta o globo todo e reconhecer em que medida os elementos culturais e estruturais da escravidão ainda nos acompanham. Por isso, “o desenvolvimento de novas formas de pensar sobre o racismo exige que nós tenhamos não só uma compreensão das estruturas econômicas, sociais e ideológicas, mas também das estruturas psíquicas coletivas.” (Davis, 2018, p. 87). Continuo com Davis na sequência:

Um dos principais exemplos da violência do racismo consiste na criação de gerações do povo negro que não aprenderam a imaginar o futuro – e que agora que não estão de posse da educação e da imaginação que lhes permitem visualizar o futuro. Essa é uma violência que leva a outras formas de violência – violência contra crianças; violência contra cônjuges, violência contra pessoas amigas... Em nossa família e em nossa comunidade, com frequência damos continuidade, inconscientemente, à ação de força mais ampla do racismo, supondo que essa violência seja individual e *sui generis*. (2018, p. 87).

Assim, é preciso compreender o enraizamento da violência racista. É preciso pensar que o racismo não é um ato de uma pessoa só. É preciso ter atenção aos perigos do individualismo. As lutas progressistas, aponta a autora, “estão fadadas ao fracasso se não tentarem desenvolver uma consciência sobre a insidiosa promoção do individualismo capitalista” (Davis, 2018, p. 19). O fracasso em questão se dá por uma situação já mencionada: quando separados ou recusando-se a reconhecer as intersecções das opressões, os movimentos por liberdade perdem força e acabam reproduzindo as mesmas opressões que tentam negar.

O sistema capitalista cria “heróis” para distrair ou dissolver o impacto da coletividade que os movimentos têm, como se apenas um herói fosse capaz de libertar os oprimidos e não a força e a organização de uma comunidade. Um exemplo que Davis traz é o de Nelson Mandela, uma vez que as mídias o transformaram em um herói, como se vários homens e mulheres não tivessem lutado ao seu lado. Para Davis, esse individualismo é extremamente perigoso. Em suas palavras: “é fundamental resistir à representação da história como o trabalho de indivíduos heróicos, de maneira que as pessoas reconheçam hoje seu potencial agência como parte de uma comunidade de luta sempre em expansão.” (Davis, 2018, p.19). Indivíduos “comuns” e a coletividade por trás dos movimentos sociais são apagados. Destarte, obter novas agendas de luta torna-se cada vez mais complicada, visto que muitos dos considerados heróis estão mortos (ou seja, é como se a luta tivesse morrido com eles) ou que as pessoas ficam na expectativa de novos heróis, novas lideranças para fazer o trabalho por elas.

Além disso, Davis observa que seguindo a ideologia patriarcal, os heróis têm sempre rostos masculinos. O indivíduo poderoso representado na história é sempre do sexo masculino e a participação das mulheres, sobretudo as negras, é frequentemente apagada. As mulheres negras são vistas como representantes da libertação, mesmo que elas sempre tenham trabalhado na organização de movimentos negros radicais. Contrário a isso, é preciso reconhecer que “quando as mulheres negras se erguem – como fizeram durante o boicote aos ônibus em Montgomery, como fizeram durante a era da libertação negra – ocorrem mudanças que agitam o mundo” (Davis, 2018, p. 85). Assim, Davis insiste que reconheçamos a participação dessas mulheres comuns, uma vez que

Os regimes de segregação racial não foram destituídos pelo trabalho de líderes, presidentes e legisladores, e sim pelo fato de que pessoas comuns adotaram um posicionamento crítico na compreensão que tinham de sua relação com a realidade. Realidades sociais que podem ter parecido inalteráveis, impenetráveis, começaram a ser vistas como maleáveis e transformáveis; e as pessoas aprenderam a imaginar o que significaria viver em um mundo que não fosse tão exclusivamente governado pelo princípio da supremacia branca. Essa consciência histórica emergiu no contexto das lutas sociais. (Davis, 2018, p. 69-70).

Angela Davis fundamenta a ideia de que coletividade, ação e esperança fazem parte da noção e ação de emancipação. É preciso romper com o individualismo. O individualismo é um componente ideológico central no neoliberalismo. “A ideologia neoliberal leva a nos concentrarmos nos indivíduos, em nós, nas vítimas individuais, nos indivíduos que cometem crimes” (Davis, 2018, p. 125) e faz com que esqueçamos as condições sócio-históricas que possibilitam a violência, a miséria, o sofrimento. Em contraponto a isso, Davis sugere o exercício de uma consciência de coletividade e solidariedade capaz de evocar novos futuros.

No pensamento de Angela Davis, podemos encontrar diversas alusões à solidariedade. Seja quando a autora relata que, quando estava presa, a sua própria vida só foi garantida pelo movimento global que uniu forças e pediu pela sua liberdade (Davis, 2018; 2019); quando descreve os momentos históricos em que mulheres negras e brancas se uniram para garantir o acesso de crianças negras à educação (Davis, 2016); ou quando clama para que mundialmente seja prestado um apoio à Palestina (Davis, 2018). A solidariedade sempre fez parte da conduta e da filosofia de Angela Davis.

União é, precisamente, um forte elemento da solidariedade proposta pela filósofa. Os movimentos progressistas que acreditam no fim das injustiças e na igualdade, devem unir-se e incorporar em suas agendas de justiça social solidariedade para com outros grupos oprimidos (Davis, 2018). Esse é o caminho à liberdade que a filósofa valoriza. Em sua passagem pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2017, a autora aponta a importância e o impacto da união:

A Marcha das Mulheres em Washington foi liderada por mulheres negras, latinas, asiáticas, indígenas, muçulmanas, e também mulheres brancas. Nos encontramos em Washington, por todo o mundo e todos os países, para dizer que nós resistiremos. Todos os dias da presidência de Trump, nós resistiremos. Nós resistiremos ao racismo, à exploração capitalista, ao heteropatriarcado. Nós resistiremos ao preconceito contra o Islã, ao preconceito contra as pessoas com deficiência. Nós defenderemos o meio ambiente contra os insistentes ataques predatórios do capital. Aqui em Salvador, no dia 25 de julho, dedicado às mulheres negras na América Latina e no Caribe, afirmamos ainda de forma mais forte: com a força e o poder das mulheres negras dessa região, nós resistiremos. (Davis, 2017b)

Além disso, esse trecho elucida outra importante característica da solidariedade: o vínculo em comum. Em verdade, os movimentos de libertação não são homogêneos. Mas a diferença entre eles não deve servir para a formação de um isolamento autoimposto, visto que os movimentos que se preocupam verdadeiramente com a libertação devem incorporar a diversidade e reconhecer, por exemplo, a intersecção entre as explorações: o sexismo não é o único sintoma da supremacia masculina; o capitalismo, o imperialismo e o racismo também são. “Se esse vínculo não for criado, não importa o quanto você peça às pessoas, não importa quão genuíno seja seu convite para que se unam a você, elas continuarão a enxergar a ação como algo seu, não delas.” (Davis, 2018, p. 35). Assim, sem a criação de um veículo em comum o individualismo propagado pelo neoliberalismo segue ganhando.

Como foi dito no capítulo um e será abordado no capítulo sob a ótica do *blues*, a música é fundamental na criação de um vínculo comum. O canto entoado por um e gritado por vários cria a noção de que não somos sós. Por isso é possível ensaiar uma relação da música com a emancipação a partir de Angela Davis. Existem outras formas de criar um vínculo comum e

que foram e são exploradas pelos movimentos de libertação. Mas, talvez, a música, pela sua relação mais íntima com a pessoa e a comunidade, facilite esse envolvimento. O que é cantado nunca pertence somente à pessoa que canta. A música é do mundo, as pessoas apropriam-se e identificam-se nela. Uma comunidade é criada e isso é fundamental para a emancipação.

Quando os grupos se isolam, correm o risco de não conseguirem adesão suficiente às suas pautas e de continuarem perpetuando certas opressões sociais. Diante disto, é importante pensar na solidariedade como a compreensão de que “nossas histórias nunca transcorrem isoladamente” (Davis, 2018, p. 124). Outras histórias, outras narrativas fazem parte das nossas próprias narrativas e por isso é importante conhecê-las: “trata-se de um processo dialético que nos exige recontar nossas narrativas constantemente, revisá-las, recontá-las e relançá-las” (2018, p. 164) e assim, ainda de acordo com Davis, reconhecemos a relação entre raça, classe, etnicidade, nacionalidade, sexualidade e rompemos com o *continuum* de opressões. Nesse sentido, Davis cita Martin Luther King: “todas as pessoas do mundo estão presas em uma rede inescapável de mutualidade, entrelaçadas em uma única trama do destino. O que afeta uma pessoa diretamente afeta todas indiretamente.” (King apud Davis, 2018, p. 66).

Ainda: “a injustiça em qualquer lugar do mundo é uma ameaça à justiça em todo o mundo” (King apud Davis, 2018, p. 66). É importante que as pessoas possam enxergar aproximações entre seus dilemas e a trajetória das mulheres negras parece elucidar bem essa questão. Mulheres como Ida B. Wells reconheceram que não existia apenas o problema da mulher negra, da mulher branca ou do homem negro. Todas essas questões aconteciam em conjunto e era preciso que fossem enfrentadas da mesma forma. Ida B. Wells e outras mulheres negras seguiram unidas, defendendo o sufrágio de todos, o fim do linchamento e melhor qualidade de vida para toda a comunidade negra: mulheres, homens, idosos e crianças.

A solidariedade rompe com as leis e morais do capitalismo. É a negação do individualismo e do egoísmo frequentemente aludido pela sociedade capitalista. Nesse sentido, faz-se necessário refletir sobre a importância do movimento. Para isso, cito Davis:

O que eu quero que as pessoas recordem é o fato de que o movimento que exigiu minha liberdade triunfou. Foi uma vitória contra obstáculos insuperáveis, ainda que eu fosse inocente; a suposição era que o poder daquelas forças era tão forte nos Estados Unidos que eu acabaria na câmara de gás ou passaria o resto da vida atrás das grades. Graças ao movimento, estou aqui com vocês hoje. (2018, p.120).

Movimento, nesse sentido, condensa o que Davis entende por solidariedade: a união de pessoas que encontram um vínculo em comum. Movimento é estar em solidariedade. E além disso, é também estar em devir, é entender a luta como uma constante tentativa. Ele é, no

pensamento de Davis, a prática de resistência que possibilita a libertação. É nele que a liberdade se faz possível. A noção de movimento requer uma nova subjetividade.

A liberdade como uma luta constante é a máxima do pensamento de Angela Davis. A frase “*freedom is a constant struggle*” [Liberdade é uma luta constante] que leva o título de uma de suas obras é retirada de uma canção libertária cantada no sul dos Estados Unidos no período do movimento pela liberdade do século XX. “Seus demais versos evocam o choro, o sofrimento, o luto e a morte: “dizem que a liberdade é uma morte constante/ Morremos há tanto tempo que devemos ser livres””. Esses versos, segundo Davis, evocam a ironia frente a não liberdade, ao mesmo tempo em há resignação e promessa, crítica e inspiração: “devemos ser livres”.

2.3 Por uma nova subjetividade: as mulheres negras como medida de humanidade

Uma nova subjetividade/sensibilidade aparece na filosofia de Angela Davis como essencial para a emancipação radical. Nesta seção será importante mostrar quais são seus fundamentos e o que ela pretende romper em relação à subjetividade estabelecida. Para isso, é importante discutir também as teorias que influenciam o pensamento da autora, sobretudo no que diz respeito ao pensamento marcuseano e marxiano.

Em *A Democracia da Abolição* (2019), Angela Davis afirma que “*Contrarrevolução e Revolta*” de Herbert Marcuse é uma das suas principais inspirações. Na obra citada, Marcuse (1973), insiste na criação de uma nova sensibilidade para o desenvolvimento de uma liberdade radical. Para Davis, essa é uma obra filosófica que faz uma leitura dos movimentos sociais da década de 60. Nesse sentido, é possível notar uma forte influência do movimento “o pessoal é político” – que desponta no movimento feminista da década de 60 – e do sentimento coletivo de libertação a partir do sentimento individual. Em uma das passagens, Marcuse afirma:

Longe de ser um mero fenômeno “psicológico” em grupos ou indivíduos, a nova sensibilidade é o meio em que a mudança social se converte numa necessidade individual, a mediação entre a prática política de “transformar o mundo” e o impulso de libertação pessoal. (1973, p. 63).

A discussão da sensibilidade em Marcuse passa por uma compreensão singular do materialismo histórico. Muito mais próximo do jovem Marx dos “*Manuscritos Econômicos e Filosóficos*”, o frankfurtiano aborda o potencial subversivo da sensibilidade e da natureza como um campo da libertação. Nos *Manuscritos*, na leitura de Marcuse, Marx sublinha a necessidade do surgimento de um novo tipo de homem, “diferente do sujeito humano da sociedade de classes

em sua própria natureza, em sua fisiologia” (Marcuse, 1973, p. 73). Falar, nesses termos, é fazê-lo na emancipação dos sentidos. Os sentidos geram novas relações entre homem e homem, homem e coisa e homem e natureza, e uma nova forma de racionalidade, liberta da racionalidade da exploração.

Marcuse parte da crítica ao marxismo ortodoxo, que se afasta das considerações feitas pelo jovem Marx, minimizando o papel da subjetividade para a mudança social:

A ênfase marxista sobre o desenvolvimento da consciência política mostra escasso interesse pelas raízes das relações sociais aí onde os indivíduos mais direta e profundamente experimentam seu mundo e a si próprio: em sua sensibilidade, em suas necessidades instintivas. (Marcuse, 1973, p. 66).

Como foi discutido no capítulo um, para a liberdade ser radicalmente alcançada, em Marcuse, é preciso que ela seja vista como uma necessidade vital. Para isso é preciso romper com a reprodução dos velhos senhores, dos Adões, dos Prometeus, dos homens brancos engravatados. O caminho⁴⁴ é pela arte. Mas antes de voltar a essa discussão, cabe explorar mais os fundamentos da nova sensibilidade em Marcuse.

A sociedade estabelecida limita e controla as noções de liberdade que o seu povo consegue produzir. De acordo com Marcuse, em uma “sociedade baseada no trabalho alienado, a sensibilidade humana está embotada: os homens só percebem as coisas nas formas e funções em que lhes são dadas” (1973, p. 74). A sensibilidade humana foi reificada, petrificada, mutilada e nenhuma lei, nenhuma teoria, nenhuma argumentação pode romper com essa “prisão” a menos que a sensibilidade dos indivíduos seja “dissolvida”, “aberta a uma nova dimensão da história até que a familiaridade opressiva, com o mundo objetual dada seja quebrada – numa segunda alienação, esta, a que nos afaste da sociedade alienada” (1973, p. 74). A segunda alienação é a arte.

Embora a discussão que Marcuse faz sobre a nova sensibilidade nessa obra gire mais em torno da questão da relação da pessoa com sua própria existência e a natureza, para dialogar com o pensamento evocado por Davis, cabe discutir aqui a respeito da dialética do universal e do particular, quando o autor se pergunta, “como pode a sensibilidade humana, que é *principium individuationis*, gerar também um princípio *universalizante*?” (Marcuse, 1973, p. 75). Nesse sentido, cabe retomar a discussão que o autor faz sobre Hegel:

Para Hegel: a reflexão sobre o modo e o conteúdo do meu sentido imediato certamente revela o “Nós” no “Eu” da intuição e da percepção. Quando a consciência ainda irrefletida atingiu o ponto onde se torna consciência de si mesma e de sua relação com os seus objetos, onde é experimentada como um mundo “trans-sensível” situado “além” da aparência sensorial das coisas, ela descobre que nós estamos para além da

⁴⁴ Ver capítulo um, seção *Arte e imaginação: algumas formulações sobre a dimensão estética*, p. 19-39.

cortina de aparência. E esse “nós” desdobra-se como realidade social na luta entre o Amo e o Servo para “reconhecimento mútuo” (Marcuse, 1973, p. 76).

Na leitura de Marcuse, ao reconciliar universal e particular, Hegel inicia a materialização da ideia de liberdade. A emancipação individual dos sentidos supõe a libertação universal porque há um “nós” no “eu”. Ao passo que essa questão é solucionada, resta desenvolver como é possível transformar qualitativamente a sociedade. E a resposta marcuseana está na estética, uma vez que “as qualidades estéticas são não-violentas, não-dominantes” (Marcuse, 1973, p. 77). Assim, cabe à revolução anular a repressão e recuperar necessidades estéticas como uma força “subversiva capaz de neutralizar a agressividade dominante que deu forma ao universo social e natural” (Marcuse, 1973, p. 77). Marcuse insiste em uma nova subjetividade que seja capaz de ver as coisas como são, que experimente a alegria, a fruição e liberte a energia erótica da natureza.

À medida que, para Marcuse, a produtividade seja característica cada vez mais notória da dominação masculina, cabe à revolução buscar a sua negação: a sociedade feminina. Na explicação do filósofo:

Nada tem a ver com um matriarcado de qualquer espécie; a imagem da mulher como mãe é, em si mesma, repressiva; transforma um fato biológico num valor ético e cultural e, assim, apoia e justifica a repressão social da mulher. Em jogo, está, antes, o ascendente de Eros sobre a agressão, em homens e mulheres; e isso significa, numa civilização dominada pelo homem, “a feminilização” do macho. Expressaria a mudança decisiva na estrutura dos instintos: o enfraquecimento da agressividade primária que, por uma combinação de fatores biológicos e sociais, tem governado a cultura patriarcal. (Marcuse, 1973, p. 77).

É preciso considerar que Marcuse, um filósofo de seu tempo, está fortemente inspirado pelos movimentos sociais da época, sobretudo, nesse sentido, pelo movimento de mulheres. E, arriscaria, pela própria Angela Davis. Embora a sua leitura de matriarcado revele as incidências estritamente ocidentais de seu pensamento e haja uma recepção negativa do movimento feminista aos escritos de Marcuse, cabe considerar o que o filósofo tem a dizer devido a sua conexão com o pensamento de Davis. Então, é importante considerar que, de acordo com Marcuse, o *Women's Liberation Movement* tornou-se uma força radical, à medida que “transcende toda a esfera de necessidades e desempenhos agressivos, toda organização social e divisão de funções” (1973, p. 77). O movimento de mulheres, para o autor, pretende mudar radicalmente com a estrutura da sociedade.

Marcuse insiste que há um movimento dialético na sociedade capitalista que transforma o corpo da mulher em objeto de mais-agressão e contraste natural à ordem capitalista. Como mais-agressão, o corpo da mulher é transformado em mercadoria com alto valor de troca. Esse

corpo, entretanto, é incompatível com o trabalho alienado, uma vez que estimula necessidades estético-sensuais.

Entretanto, a publicidade com o corpo (atualmente, o corpo feminino) como objeto é desumanizante, tanto mais que tira proveito do macho dominante como sujeito agressivo para quem a fêmea se oferece, para ser tomada e deitada. É da natureza das relações sexuais que ambos, macho e fêmea, sejam objeto e sujeito ao mesmo tempo; a energia erótica e agressiva fundem-se em ambos. A mais-agressão do macho está socialmente condicionada assim como a mais-passividade da fêmea. Mas, subjacente nos fatores sociais que determinam a agressividade masculina e a receptividade feminina, existe um contraste natural: é a mulher que "encarna", num sentido literal, a promessa de paz, de alegria, do fim da violência. Ternura, receptividade, sensualismo, tornaram-se características (ou características mutiladas) do seu corpo de sua humanidade (reprimida). Essas qualidades femininas podem muito bem ser socialmente determinadas pelo desenvolvimento do capitalismo. (Marcuse, 1973, p.79).

Socialmente isolada do mundo do trabalho alienado do capitalismo, a mulher foi habilitada a permanecer menos brutalizada pelo princípio de desempenho, a ficar mais fiel à sua sensibilidade e mais humana do que o homem. E é essa mulher que sustenta a promessa da libertação. Em alusão à arte, Marcuse refere-se ao quadro de Delacroix, no qual uma mulher segura a bandeira da revolução e lidera o povo sobre as barricadas. “Ela não usa uniforme algum; tem o seio desnudo e seu belo rosto algum não revele traço algum de violência. Mas tem um rifle na mão – pois ainda é preciso combater pelo fim da violência” (Marcuse, 1973, p. 80). Aqui, os princípios da nova sensibilidade marcuseana são desenhados: feminina, a nova sensibilidade deve estar conciliada com a natureza, com o erótico, com a liberdade do corpo; ser a promessa da paz, do fim da violência (e não da luta); inspirar alegria, beleza e tranquilidade.

Ainda na dimensão da arte, olhando para a contribuição musical, a canção *Super-Homem*, a canção de Gilberto Gil, elucida bem as questões levantadas por Marcuse. Gil canta:

Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesses ter

Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É o que me faz viver

Quem dera pudesse todo homem compreender, ó mãe, quem dera
Ser o verão no apogeu da primavera
E só por ela ser (Gil, 1979)

Super-Homem, a canção marca o conhecimento de que, apesar do universo masculino representar o apogeu social, ser homem não basta. O mundo masculino promete ao homem liberdade e glória, mas o impede de ver, como na dialética do senhor e do escravo, que é tão

oprimido quanto a mulher. E, por estar tão envolvido na dominação, é até mais oprimido que ela. Entretanto, a sua “porção mulher” é o que o faz viver, é o que liberta e o reconcilia com a sua natureza e com a natureza, é o seu “verão no apogeu da primavera”. A mulher evocada por Gil é quem traz Eros de volta à sensibilidade da pessoa.

Angela Davis, ao reconhecer o papel fundamental de uma nova subjetividade, evoca a mulher como central nessa jornada. A autora, entretanto, vai além de Marcuse: ela racializa a discussão e conecta os fios da opressão e libertação feminina aos outros antagonismos sociais invisíveis. Não basta dizer que o movimento de mulheres muda a estrutura e símbolos da realidade: uma vez que ele não considerar as relações entre as opressões de raça, classe, gênero e sexualidade e combatê-las de forma igual, ele estará fadado a reproduzir as opressões sociais, sendo mais uma “revolução traída”. É preciso romper radicalmente com as estruturas e isso só é possível, de acordo com Davis, com a metodologia interseccional.

Antes da publicação de *Conterrevolução e revolta e Marxismo e Feminino* de Marcuse, Angela Davis já havia escrito *Woman and Capitalism*, em 1971⁴⁵, quando estava presa. Trata-se de uma análise da opressão das mulheres na sociedade capitalista, ao mesmo tempo em que, atentando-se para a práxis revolucionária, volta-se para os caminhos que possibilitam a liberação afirmativa das potencialidades humanas das mulheres, sobretudo as negras. Ou uma liberação afirmativa das potencialidades que se faz apenas em acordo e por causa da trajetória das mulheres negras. Mesmo sem dizer, nesta obra, Davis começa a apontar a mulher negra como medida da nova subjetividade.

Em relação à metodologia, o texto se instala na negação dos princípios do movimento de libertação das mulheres com ligações burguesas, que faz uma análise frágil da origem da opressão das mulheres, e do feminismo socialista, que erra ao não reconhecer a importância da mudança para além das estruturas econômicas. E aproxima-se sobretudo das ideias marxianas e marcuseanas ao propor uma visão que reconheça os limites e o alcance da utopia e propor uma mudança radical na subjetividade humana que vise a libertação. Ao mesmo tempo, Davis salta desses pensadores ao propor uma visão interseccional totalmente inovadora⁴⁶, que estabelece a raiz da opressão nas interrelações das questões de gênero, raça e classe.

⁴⁵ A edição usada, entretanto, refere-se ao texto encontrado na obra "*Angela Y. Davis Reader*", organizada por Joy James.

⁴⁶ O termo interseccionalidade nesta perspectiva ainda não havia sido cunhado. Porém, mesmo sem fazer uso do termo, não há como negar a sua realização e, mais uma vez, ressaltar Davis como uma das pioneiras para o surgimento desse termo.

Ao pensar na origem da opressão das mulheres, Davis volta-se à dicotomia socialmente estabelecida entre homens e mulheres e alerta para os perigos de uma associação ingênua à imagem da mulher à natureza:

Ao lado de conquistas tecnológicas impressionantes, mas cada vez mais irracionais, as mulheres filtram a ideologia predominante como anacronismos. Homens (ou seja, sexo masculino) cortaram o cordão umbilical entre eles e a natureza. Eles decifraram seus mistérios, subjugaram suas forças e forjaram sua autodefinição em oposição à natureza que conquistaram. Mas as mulheres são projetadas como personificações dos poderes implacáveis da natureza. Em seu retrato alienado, as mulheres ainda são seres primordialmente indiferenciados - sexuais, férteis, naturais (Davis, 1998a, p. 163)

O “princípio feminino” é contraposto ao “princípio masculino”. Entretanto, essa noção esconde ambivalências com a noção burguesa, na qual a natureza é posta como hostilidade, inexorabilidade misteriosa, uma resistência a ser quebrada. Cabe ao homem dominar a natureza. Cabe ao homem dominar a mulher. A sociedade foi fundada nessa necessidade de dominação:

No modelo hobbesiano, os seres humanos, deixados no estado de natureza, estão presos em um *bellum omnium contra omnes*. A natureza externa e a natureza humana devem ser conquistadas pela ciência, pela indústria, pelo estado - e ainda por outras forças sociais. Porque o domínio da natureza pelo homem envolveu também, e acima de tudo, o domínio do ser humano pelo ser humano, esta visão da natureza foi sempre acompanhada por sua própria contradição. (Davis, 1998a, p. 163)

Abaixo do homem, a natureza também é retratada como “o reino da inocência original, o paraíso de brincadeiras, felicidade e paz que nunca será recuperado” (Davis, 1998a, p. 164). A ideologia de feminilidade equipara as mulheres à essa condição. Nesse sentido, tal como a natureza, as mulheres utopicamente surgiram como denúncias implícitas, embora imponentes, da repressão social e dos intermináveis antagonismos da sociedade capitalista. É uma das várias contradições do capitalismo: como natureza, as mulheres devem ser dominadas e exaltadas ao mesmo tempo. A mulher foi socialmente estabelecida para ser moralmente melhor do que o homem e estimulada a afastar-se das marcas do trabalho, da luta e da violência. É o bem e, como tal, não deve se misturar com o que foi socialmente estabelecido como mal. Portanto, associar a imagem da mulher à natureza, embora tenha empenhos progressistas por sugerir uma nova ordem, pode sugerir ingenuidade se as mulheres são simplesmente exaltadas em sua relação com a natureza.

Por outro lado, Davis também questiona a negação acrítica e abstrata da feminilidade. Para a autora, o “aspecto positivo, embora ainda distorcido, da ideologia de feminilidade foi frequentemente distorcido pelo movimento de libertação das mulheres” (Davis, 1998a, p. 178). Feministas do movimento de mulheres como Germaine Greer falharam ao promover uma

negação de feminilidade que era, por outro lado, uma exaltação oculta da masculinidade. Ao passo que, um movimento verdadeiramente libertário deve se opor às duas noções:

A fim de quebrar a ideologia da feminilidade na medida em que implica afeto reificado, as mulheres também devem combater a ideologia da insensibilidade reificada. Se, como disse Marx, libertação significa, em última análise, também “a emancipação completa de todas as qualidades e sentidos humanos”, que incluem “não apenas os cinco sentidos, mas os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (desejar, amar)”, então as qualidades positivas da feminilidade devem ser liberadas de sua exclusividade sexual, de suas formas distorcidas e distorcidas. (Davis, 1998a, p. 178-179)

Não se trata, portanto, nem na exaltação exagerada da associação da mulher à natureza e nem na sua negação acrítica. A mentalidade estabelecida pela sociedade capitalista precisa ser rompida. Isso quer dizer romper com a racionalidade de dominação e não tentar associar-se ao racional a fim de se proteger da inferioridade socialmente imposta (Davis, 1998a).

De acordo com Davis, a opressão das mulheres na sociedade capitalista serve para maximizar a opressão. No capitalismo, é a mulher quem mais sofre, visto que não usufruem de nenhum privilégio e são acometidas pela opressão de gênero, raça, classe e nação. As mulheres negras nunca foram reconhecidas como partes humanas da sociedade. Assim, “como as estruturas de opressão feminina estão inextricavelmente ligadas ao capitalismo, a emancipação feminina deve ser simultânea e explicitamente à busca da libertação negra e da liberdade de outros povos nacionalmente oprimidos.” (Davis, 1998a, p. 185).

A libertação das mulheres não significa, de modo algum, a possibilidade de poder se igualar ao homem. Bem como, é enganoso representar a igualdade feminina sob o socialismo como equivalente à conquista da participação feminina plena e igual na produção. O modo de produção é que precisa mudar. O comportamento masculino é que precisa mudar e deixar de reger a civilização. A libertação afirmativa das potencialidades humanas das mulheres deverá romper radicalmente com a estrutura e os símbolos da civilização.

Pois, se os suportes materiais e ideológicos da inferioridade feminina não devem ser transportados intactos para a ordem socialista, eles devem ser atacados implacavelmente ao longo do curso de construção do movimento revolucionário. Não só deve haver agitação em torno da situação econômica das mulheres, mas igualmente importante, todo o nexos superestrutural da opressão das mulheres deve ser enfrentado com críticas constantes e ataques organizados. Enquanto caminha para a derrubada do capitalismo, a ideologia da inferioridade feminina deve ser tão completamente subvertida que, uma vez alcançada a revolução, será impossível referir-se impunemente à “minha cara-metade” ou ser o lugar “natural” da mulher como em casa (Davis, 1998a, p. 185).

Frente a isso, a filósofa evoca a libertação dos sentidos que esteja estritamente ligada à libertação das mulheres negras. Uma vez que,

na sociedade americana, a mulher negra é mais gravemente sobrecarregada pelas estruturas de supremacia masculina da sociedade em geral. (Isso não contradiz o fato de que uma maior igualdade sexual pode prevalecer dentro da comunidade negra oprimida.) Sua combinação com as formas mais devastadoras de exploração de classe e opressão nacional desmascara claramente a função sócio-histórica da subjugação das mulheres ((Davis, 1998a, p. 185).

Se “a busca pela libertação das mulheres negras é tecida como uma prioridade na tentativa mais ampla de emancipação feminina” (Davis, 1998a, p. 186), se “as mulheres negras são transformadas em medida da nova humanidade” (Davis, 2017c, p. viii), sem dúvidas, para Davis, o movimento de libertação pode alcançar o seu potencial radical subversivo. E somente com essa consciência “o movimento de libertação das mulheres pode assumir o seu merecido e único lugar entre os atuais coveiros do capitalismo” (Davis, 1998a, p. 186).

Em suma, a autora defende que um movimento de libertação deve estar ciente da libertação mais ampla: não basta inverter a ordem econômica, é preciso mudar radicalmente a consciência que movimenta a civilização. Que a economia deixe de ser o centro da sociedade e outros motores possam impulsionar e formar as relações sociais. É preciso uma nova subjetividade. Uma que não instrumentalize a razão e que nem subjugue a emoção.

Um dos modos não reificados de existir evocados por Davis é o amor, emoção socialmente construída em volta da mulher. Ao citar Christopher Caudwell, Davis faz pensar no amor como capaz de tecer uma cultura e uma sociedade:

Ainda hoje, nas poucas formas econômicas que ainda sobrevive na forma pré-burguesa, podemos ver a ternura como a essência da relação. O fetichismo da mercadoria, que vê na relação econômica da mãe como feto, da criança com os pais [principalmente a mãe] e vice-versa mantém sua forma primitiva para mostrar isso claramente. (Caudwell apud Davis, 1998a, p. 179).

A ótica do amor é contrária à ótica do capitalismo. Uma visão crítica sobre o amor emerge na visão de Caudwell:

Hoje é como se o amor e as relações econômicas se unissem em polos opostos. Toda a ternura não utilizada dos instintos do homem se concentra em um polo e no outro estão as relações econômicas, reduzidas a direitos coercitivos básicos às mercadorias. Esta segregação polar é uma fonte de terrível tensão e dará origem a uma vasta transformação da sociedade burguesa. (Caudwell apud Davis, 1998a, p. 179).

Essa evocação do amor, para Davis, mesmo que aparente um idealismo utópico, sugere uma mediação sociopolítica, na qual amor e ternura são atraídos para o *continuum* de revolução: “amar sozinho é imponente, mas sem ele nenhum processo revolucionário poderia ser verdadeiramente autêntico” (Davis, 1998a, p. 179). No entanto, para que o amor seja realmente revolucionário, é preciso tomar cuidado de compreender os fios que levam diretamente da

utopia à ciência e de volta à utopia⁴⁷. Não se pode deixar que a utopia se perca no mundo ideal irrealizável, é preciso fazer essa apresentar-se na realidade, como integra-se a um processo revolucionário prático (Davis, 1998a). A trajetória da mulher negra constrói bem esse papel. Para fugir dessa perigosa ingenuidade, é preciso evocar uma imagem que não faça parte nem do que foi socialmente imposto aos homens e nem às mulheres. Essa imagem é, em Angela Davis, a da mulher negra, a resistência mais explícita ao capitalismo.

O papel histórico que a sociedade tem dado às mulheres reforça os mecanismos que garantem a continuidade do domínio, então é preciso recorrer a papéis que subvertam isso totalmente. O modo como a comunidade negra subverteu as noções de família é um desses exemplos históricos. Como dito nas páginas anteriores, o papel familiar é crucial no interior da comunidade negra. Como mercadorias, as pessoas negras foram proibidas de formar família. Em resistência, essas pessoas desenvolveram as suas próprias noções familiares.

Os laços formados nas famílias negras não eram pré-estabelecidos com base na obrigatoriedade do sangue. Durante o período da escravidão, a avó, a mãe e os filhos poderiam não dividir o mesmo sangue. E os “fortes laços pessoas entre familiares imediatos, que muitas vezes persistiram apesar da separação forçada, testemunharam a notável capacidade dos negros em resistir à desordem tão violentamente imposta às suas vidas.” (Davis, 1998a, p. 115). Não era um laço criado para trabalhar de acordo com as necessidades do senhor de escravos, mas sim para sobreviver. E, ao fazer isso, o povo negro entende a importância da resistência subjetiva emocional frente à opressão. Sem um laço, sem uma casa, sem amor, não há luta, não há por que lutar. Assim, entre os negros,

prevalece o potencial para uma qualidade de relações diferente e mais humana - relações que muitas vezes escapam da familiaridade falsa e "tapinha nas costas" que é a forma distorcida de associação pessoal. As famílias são frequentemente “estendidas” em vez de “nucleares”, abrangendo mais de duas gerações, bem como primos e outros parentes. O uso crescente de “irmã” e “irmão”, que de forma alguma se limita ao politicamente sofisticado, é um protesto aberto contra a compartimentação da existência. Embora o uso desses termos tenha uma longa tradição, abrangendo muitas e diversas associações, o fato de que agora transcendem filiações políticas ou religiosas e são difundidos na comunidade como um todo, aponta para o desejo de solidariedade humana em meio a uma situação em que a solidariedade quase se tornou obsoleta. (Davis, 1998a, p. 181).

A família negra supera o nuclear privado do capitalismo e se estende à noção de comunidade. É essa comunidade que elabora o continuum de revolução. Sem noção de comunidade, não há luta que seja verdadeiramente emancipatória. E, assim, historicamente o amor se apresenta no *continuum* de revolução como criador de comunidades revolucionárias.

⁴⁷ Metodologia essa que Angela Davis evoca diretamente de Herbert Marcuse.

Isso é possível de elucidar ao abordar o *blues*, no qual o amor é o seu principal tema. No *blues* clássico, como será possível perceber a seguir, a sensibilidade capitalista é transcendida. Tão radical o *blues* é que as mulheres são fortemente exaltadas e todas as mulheres negras renegadas na sociedade ganham um espaço e tornam-se “irmãs” umas das outras em um mundo que as ensinou que ser negra é estar sozinha. O *blues* clássico rompe com a solidão, com o individualismo, com a subjugação da mulher negra.

3 *BLUES* EM ANGELA DAVIS, UMA QUESTÃO ESTÉTICA E POLÍTICA

É objetivo deste capítulo explorar a compreensão estético-político-filosófica que Angela Davis compõe em torno do *blues*. Como já foi citado nos capítulos anteriores, a grande questão da teoria de Angela Davis é a liberdade, seja ela física ou subjetiva. Ao falar do *blues*, Davis evoca o papel das mulheres negras da classe trabalhadora na construção de uma consciência autônoma, capaz de se autodefinir perante um mundo que corrompe sua imagem e tenta a todo custo negar seu direito de autodefinição. Falar de si, nomear os seus problemas, desejos e vontades, mesmo que na dimensão da arte, também é uma forma de experienciar e construir a liberdade e isso fica evidente na leitura do *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), principal obra em que a filósofa discute o tema e que norteia a discussão a seguir.

Parte da teoria crítica, Angela Davis não nega que há uma junção, positiva ou negativa, entre as questões políticas, culturais e mentais. Quando se dedica a estudar o *blues*, Davis está justamente tentando apontar a relação entre o cultural e o político. A música, como já foi dito no capítulo um, é a expressão máxima do sujeito e a visão de Angela Davis sobre o *blues* confirma esse tipo de afirmação. O *blues* é, na visão da autora, a manifestação cultural mais proeminente dos negros estadunidenses pós escravização, atribuindo margem estética aos problemas que assolavam a comunidade negra. Todo problema que perpassava o sujeito negro, seja ele psíquico ou físico (ou ambos), entra no panorama de temas do *blues*.

Há dois usos comuns para a palavra “*blues*”. Um para designar um ritmo musical, o *blues*, e outro para informar um sentimento de melancolia ou tristeza, “estou com *blues*”. Embora seja difícil dizer exatamente como surgiu a palavra, de acordo com o jornalista Roberto Muggiati em seu livro *Blues, da lama à fama*, “um dos primeiros registros escritos da palavra está no diário de Charlotte Forte, uma negra que nasceu livre no Norte e foi trabalhar como professora de escravos na Carolina do Sul.” (1995, p. 16). Ao ser acordada pelos gritos dos escravizados enquanto dormia, no dia seguinte, em 14 de dezembro de 1862, ela faz a seguinte anotação em seu diário: “Quase todo mundo estava alegre e feliz; eu, no entanto, voltei para casa com os *blues*. Joguei-me na cama e pela primeira vez que cheguei aqui, me senti muito solitária e lamentei a minha sorte.” (Forte apud Muggiati, p.16). Assim, destaca-se o uso do termo “*blues*” para designar algo ruim e sofrido.

Como estilo musical, *blues* nasce nas décadas posteriores à abolição da escravidão e converte-se como gênero secular mais proeminente da música negra nos primeiros anos do século XX. E, de acordo com Angela Davis, expressa musicalmente “as novas realidades sociais e sexuais encontradas pelos afro-americanos, mulheres e homens, livres.” (1998, p. 4). A

filósofa argumenta que após o fim da escravidão os negros libertos não haviam experimentado nenhuma transformação radical em relação ao status político e econômico. Diante disso, afirma Davis,

Foi o status de seus relacionamentos pessoais que se revolucionou. 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 suas relações sexuais. A sexualidade foi, portanto, um dos domínios mais tangíveis em que a emancipação foi exercida e através do qual seus significados foram expressos. A soberania dos assuntos sexuais marcou uma divisão importante entre a vida durante a escravidão e a vida após a emancipação. (Davis, 1998, p. 4).

Como a maioria das músicas populares, o *blues* fala de amor. No entanto, ao mesmo tempo, possui uma independência intelectual e uma liberdade figurativa que o distingue das músicas populares da época (Davis, 1998). Falar de amor no *blues* não é idealizar a vida romântica, mas sim mostrar as complexidades e contradições que esse traço possui. O *blues* é um ritmo realista e, diante disso, não se opõe à expressão dos perigos que atravessam e ameaçam a vida íntima e social da pessoa negra.

Ainda diante dos aspectos musicais, as *worksongs* e os *spirituals*, músicas da escravidão, são apontadas como precursoras do *blues*. Isso, inclusive, pode caracterizar sua diferença em relação às outras canções populares. Uma vez que essas músicas são tomadas pelo desejo negro de liberdade diante da escravidão, o *blues*, embora diferente em sua forma e conteúdo, não poderia ignorar e deixar de refletir os problemas sociais que afetam a vida subjetiva da pessoa negra. E como a liberdade ainda não havia sido radicalmente alcançada, o *blues* segue sendo uma expressão de desejo de libertação. Agora não mais diante da escravidão. A liberdade clamada pelo *blues* é a liberdade da pessoa. O desejo de ser livre, de escolher quem se quer ser, quais verdades serão ditas sobre si e o seu povo que marcam a forma e o conteúdo do *blues*.

Uma vez que o *blues* caminha por encruzilhadas e possui diversos “pais” e “mães”, dizer exatamente o que é o *blues* ou quem o inventou é uma tarefa difícil e impossível de ser respondida dentro de uma linearidade. É um ritmo musical, mas também é a expressão de um sentimento – “estou com *blues*” ou “ela morreu de *blues*” –; é um ritmo lento e triste, ao mesmo tempo em que pode ser animado e dançante; segue o padrão de doze compassos, mas também é possível a existência de *blues* de oito ou de dezesseis compassos.

A visão que Davis emprega ao *blues* corresponde mais ao seu símbolo, isto é, àquilo que representa e faz viver na pessoa que o canta e o escuta. Ou seja, aquilo que as cantoras, cantores e ouvintes imaginaram, pensaram e sentiram quando cantaram *blues*. Tanto que para a autora, a importância de seu nome, não é por causa da composição de sua nota musical, a *Blue*

Note⁴⁸, mas sim por expressar os *blues* dos negros (e nesse sentido “*blues*” quer dizer sentimento). Oferecer som e ritmo às dores, aos desejos e anseios da comunidade negra é a principal contribuição do *blues* de acordo com a teoria de Angela Davis. Assim, na filósofa há uma primazia na preocupação a respeito do que essas letras expressam diante de uma realidade capitalista, misógina e racista que oculta a identidade, a verdadeira liberdade, os desejos e emoções das pessoas oprimidas. Nesse ramo de opressões, a vida particular e íntima da mulher negra é apagada e durante muitos anos essas mulheres foram proibidas de falar em público e denunciar as opressões que viviam fora e dentro de casa. Em oposição a isso, as letras, ritmos e performances de *blues* figuram como um espaço de oposição que vai muito além do seu conteúdo, que alcança também uma subversão pela força da sua forma. Dessa forma, Davis insere-o dentro de um contexto crítico-social e, para a autora, expressa muito mais do que aquilo que a canção diz.

O que o *blues* se nega a silenciar? Quais são seus aparatos filosóficos-estéticos? Quando o *blues* assimila uma dimensão política? Qual impacto pode ter na vida das mulheres negras? São questões que pretendemos elucidar ao longo deste capítulo.

Embora os estudos feministas do ativismo histórico afro-americano tendam a se concentrar em indivíduos e organizações solidamente ancorados na classe média negra em desenvolvimento, grande parte da construção teórica de Angela Davis se propõe a reconhecer o papel das mulheres negras e pobres na libertação. Destarte, é o *blues* clássico, desenvolvido pelas mulheres negras e pobres nos anos de 1920, que Davis analisa em seu livro intitulado *Blues Legacies and Black Feminism* (1998). Davis evoca o *blues* clássico para mostrar como, embora as mulheres (negras e pobres) não sejam reconhecidas como lideranças políticas, religiosas e culturais, o trabalho das *blueswomen*, “permite-nos defender as mulheres como enunciadoras de uma consciência histórica que eleva a vida das mulheres a uma posição de igual importância a dos homens” (Davis, 1998, p. 142).

De acordo com a filósofa, há um problema de memória na história dos Estados Unidos. Nesse sentido, o presente, o passado e o futuro das pessoas são adulterados segundo imposições de uma memória coletiva falsa. No caso das mulheres negras, isso ganha proporções extras, na medida que tanto a sua trajetória, dentro e fora da cultura negra, não é reconhecida. Davis (1998)

⁴⁸ Blue Note significa, literalmente, nota fora. Uma nota que não faz parte da escala natural, mas que é adicionada no decorrer da música. A Blue Note é uma criação estritamente norte-americana, quando os negros desenvolvem o *blues*, e é fruto da junção entre os hinos europeus e as músicas do norte da África. Ao declarar que não está exatamente preocupada com a técnica musical que o *blues* incorpora, Davis demarca, sobretudo, a primazia que esse possa ter diante das relações histórico-sociais dos negros estadunidenses. O que o *blues* representa, o que o *blues* pode criar e transformar no mundo, mesmo que esteticamente.

argumenta que existe uma distorção tanto de igualdade de gênero entre os homens e as mulheres negras, como do matriarcado negro em si, o que impõe às mulheres negras o lugar de chefes de família e o da culpa pelo fracasso da comunidade negra. Ao mesmo tempo em que também há um passado que impõe uma herança abstrata na representação cultural africana que frequentemente invoca no imaginário um homem heroico e responsável pela libertação negra e ignora o papel das mulheres.

Considerado pela autora como uma tentativa de romper com o apagamento histórico das mulheres negras, “o *blues* feminino é uma importante fonte de *insights* sobre a consciência histórica afro-americana precisamente porque não tenta erradicar da memória uma era de relações de gênero relativamente igualitárias” (Davis, 1998, p. 121). Há, desse modo, uma visão na teoria de Davis que valoriza o *blues* clássico como fonte de memória, conhecimento e, principalmente, autoconhecimento do povo negro. É o *blues* das mulheres que traz a subjetividade da mulher negra para o centro e, a partir dele, ser mulher vai tomando novos rumos e possibilidades. Seguindo a tradição oral africana, as mulheres do *blues* incentivavam a autodefinição, o orgulho e o reconhecimento entre as mulheres negras. E, como Davis defende, incentivou também a tradição intelectual do feminismo negro, ao ajudar a “construir uma comunidade estética que afirmava as capacidades das mulheres em domínios considerados prerrogativas femininas, como a sexualidade e a viagem.” (Davis, 1998, p. 120).

Como principais vozes do *blues* clássico, a filósofa evoca os nomes de Gertrude Ma Rainey e Bessie Smith. Conhecida como a “mãe do blues”, Ma Rainey ecoou a voz do Sul por todo os Estados Unidos, estabeleceu o *blues* como música feminina e tornou-se mentora e inspiração para inúmeras mulheres. Rainey nasceu apenas uma geração após a escravidão, em 1886, e quando começou a se apresentar, em 1900, a segregação racial pós escravização havia sido firmemente estabelecido no Sul (Davis, 1998, p. 139). Desse modo, suas músicas costumadamente refletiam a cultura rural do Sul e a emergente vida do negro pós escravização.

Bessie Smith, que se inspirou e foi pupila de Ma Rainey, é conhecida como a “Imperatriz do *blues*”, tocando popularmente tanto no sul rural quanto no norte urbano. Davis a reconhece como

uma das personalidades mais extraordinárias da história da cultura popular nos EUA. Quando o Harlem emergiu como a capital da América negra, Bessie Smith tornou-se a quintessência da *blueswoman* do Harlem. E as contribuições audaciosas e inovadoras da imperatriz do *blues* dos anos vinte informariam a evolução do jazz e da música popular para o resto do século. (Davis, 1998, p. 141).

Embora não seja reconhecida pelos seus contemporâneos, Angela Davis defende o *blues* de Bessie Smith como fundamentais ao Renascimento do Harlem, importante movimento

intelectual e cultural dos negros nos anos 20. Por falar para e sobre as massas, o impacto do *blues* foi ignorado pelos intelectuais negros, que pregavam uma consciência negra próxima aos padrões éticos, artísticos e morais do branco (Davis, 1998). Assim, a filósofa afirma que mesmo que seja “a única forma de arte dentro da cultura negra que manteve o vigor das realidades culturais históricas” e tenha fornecido evidências de identidade e consciência racial, também “foi alvo, como a cultura como um todo, de caracterizações racistas como “selvagem”, “primitivo” e “subdesenvolvido”” (1998, p. 150).

O *blues* era visto como primitivo pela elite negra e branca. No entanto, mesmo assim, grande parte deste não cedeu às imposições e seguiu na esteira das músicas da escravidão, expressando a vida da massa trabalhadora negra, dando voz e volume às suas dores e desejos de liberdade. Assim, de antemão, cabe demarcar o lugar de dupla resistência do *blues* clássico: o de falar aquilo que era ignorado socialmente (a vida do negro e, sobretudo, das mulheres negras) e o de, mesmo diante das imposições racistas e elitistas, incorporar em sua forma o modo de ver o mundo da negra pobre e trabalhadora. Mesmo que o movimento da época fosse o de ressaltar e valorizar às qualidades do negro “instruído” que se aproximasse do branco, o *blues* clássico seguiu como arte das massas que fala sobre e para as massas, celebrando a vida da classe trabalhadora ao mesmo tempo em que contestava o lugar das mulheres na cultura dominante e na comunidade negra (Davis, 1998).

O *blues* clássico não estruturava-se nos padrões estabelecidos pela classe média da época. O que Gertrude Ma Rainey e Bessie Smith faziam com suas canções era falar sobre o amor da forma mais direta e “vulgar” possível e, ao fazê-lo, “articulavam uma experiência coletiva de liberdade, dando voz da mais poderosa evidência, de que a escravidão já não existia” (Davis, 1998, p. 9). Ainda citando Davis, ressalto que as *blueswomen*

construíram uma preparação histórica para o protesto social. Elas também renunciavam um tipo de protesto que se recusava a privilegiar o racismo sobre o sexismo, ou o domínio público convencional sobre o privado como o domínio proeminente do poder” (Davis, 1998, p. 42).

Assim, há no ponto de vista da filósofa uma visão que coloca o *blues* como a fonte de força, poder, conhecimento e pertencimento das mulheres negras diante das opressões. Nesse processo, o *blues* é fundamental para a articulação – ou catalisação – da subjetividade emancipada. As mulheres do *blues* aprenderam a reivindicar um lugar no mundo que não lhe concediam lugar algum. Mas um lugar no mundo não bastava. Era preciso mudar esse mundo, mudar a sensibilidade que regia esse mundo. E foi isso que, através da música, elas começaram a fazer.

A fim de compreender a visão de Angela Davis sobre o *blues*, esse capítulo tentará elucidar as principais considerações da filósofa, dividindo-se nas seguintes seções: das *worksongs* aos *spirituals*, a influência histórica dos *blues*; realismo e ironia como elementos estéticos do *blues*, sexualidade como fonte de conhecimento e emancipação para o sujeito do *blues*, as canções de protesto organizada pelo *blues* e, por fim, o *blues* e a expressão máxima do sujeito.

3.1 Das *worksongs* aos *spirituals*, as influências históricas e musicais do *blues*

Durante o período da escravidão no que se tornaria os Estados Unidos da América, os negros roubados e trazidos do continente africano, foram destituídos de humanidade e transformados em mercadoria. Nesse processo, aponta Angela Davis em *Mulheres, Raça e Classe* (2016, p. 17), as pessoas negras eram vistas como “unidades lucrativas de trabalho” e foram fisicamente e psicologicamente transformadas em animais. Ao negro escravizado não havia reconhecimento de sentimentos como amor, amizade ou carinho; não havia possibilidade de formar família, “uma vez que as escravizadas eram consideradas como “reprodutoras” e não como “mães”” (Davis, 2016, p. 19) e as crianças eram vendidas e separadas de suas mães, assim como, pessoas da mesma nação eram separadas para dificultar a comunicação. Todo laço pessoal e íntimo que o povo negro poderia criar, era a todo momento cortado pelos brancos dominadores. Trabalhar como animal para gerar lucro aos senhores, verem seus filhos serem vendidos, irmãos sendo assassinados, mulheres sendo estupradas foi o fardo que os africanos sustentaram por séculos.

Diante disso, dos vários tipos de coerção subjetiva, vale destacar aqui a cultural, uma vez que “o sistema americano exigia a proibição quase que total de uma vida social endêmica dentro da comunidade de escravos” (Davis, 2000, p. 171). No caso dos negros escravizados, a opressão cultural se manifesta nas proibições dos seus ritos religiosos, a deturpação da sua língua, a negação dos costumes da sua terra, proibição das manifestações artísticas africanas como o toque de tambores e atabaques, da dança e do ritmo. Tudo aquilo que o negro africano conhecia como verdade foi corrompido e alterado, de geração a geração, ao longo dos anos da escravidão. O que o negro podia ser, fazer ou consumir correspondia aos interesses econômicos e sociais do branco. E a partir disso, o que era falado, criado, conhecido ou sentido estava refém ao regime da escravidão.

Apesar disso, os negros escravizados resistiram fortemente contra às opressões e lutaram contra à escravização ao longo dos anos. E a cultura, ao mesmo tempo que foi arma do branco explorador, também muniu e fortaleceu os negros, que tinham “uma história terrível e poderosa para contar, cuja narrativa em linguagem explícita lhes foi negada pela repressão e censura.” (Finkelstein apud Davis, 1998, p. 167). Como já foi dito no capítulo um, Angela Davis insiste que das manifestações culturais do negro escravizado, a música foi a que conseguiu prosperar, uma vez que não sofreu tantas proibições como as outras formas de arte e manifestações culturais. Como os instrumentos tipicamente africanos foram proibidos, a voz era a maior ferramenta musical e política dos negros. A respeito da importância da voz, Davis afirma:

Inicialmente, a música escrava era feita pela voz humana desacompanhada, porque o principal instrumento musical associado a várias culturas da África Ocidental - o tambor - foi proibido pelos proprietários de escravos, que sabiam que a comunicação clandestina podia ser transmitida por seus ritmos. A musicalização da fala surge como impulso estético e impulso político, incorporando costumes africanos e expressando anseios emancipatórios. Por meio de gritos de campo e canções de trabalho, os negros comunicaram uns aos outros um sentimento de pertencimento a uma comunidade que desafiava sua identidade coletiva como escravos. (1998, p. 167).

Mesmo proibidos de falar as suas línguas maternas, os escravizados africanos se apropriaram da língua inglesa e tornaram-na potencialmente subversiva. A musicalidade da escravidão ressalta fronteiras fluídas da música e da fala. Ao contrário de uma tradição que valoriza a música instrumental como principal forma de conexão entre o sujeito e o seu interior, Davis destaca na música falada um “poder comunicativo da fala” aprimorado e fundamentado pela estrutura musical e “na qual o poder comunicativo da música está fundamentado em e reforçado por sua relação com a fala” (1998, p. 174). Há, assim, uma relação entre a música e a fala, na medida em que a música destaca o poder da fala e a fala destaca o caráter comunicativo e social da música.

Destarte, foi com a música que o povo negro foi capaz de nutrir “uma comunidade política de luta ativa pela liberdade” (Davis, 2017, p. 167). Assim, para a autora, as músicas da escravidão, principalmente as *worksongs* e os *spirituals*, figuram como a prova estética de que os negros possuíam uma consciência política autônoma. A partir da música, os negros ensaiavam e construíaam a luta pela libertação: promoviam consciência entre si, se comunicavam secretamente e inspiravam esperança em um futuro melhor. Como ressalta Davis,

esse continuum de lutas, que é estético e político ao mesmo tempo, estendeu-se dos *spirituals* de Harriet Tubman e Nat Turner até *Poor Man's Blues* de Bessie Smith, “*Strange Fruit*” de Billie Holiday, “*Freedom Suite*” de Max Roach, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos 1980. (Davis, 2017, p. 167).

As *worksongs*, músicas de trabalho, cantadas pelos escravizados no interior das plantações funcionou como fonte de força e troca de informação entre os negros. Estruturada como um canto repetitivo, em um sistema de pergunta e resposta em que uma pessoa entoava uma frase e o resto respondia em coro, as *worksongs* cantadas pelos negros ganham um aspecto especial porque, através delas, os escravos criaram novos códigos de comunicação e conduta (Poy, 2018). O humor e a ironia eram características comuns dessas músicas, uma vez que a verdade literal não poderia ser expressa para que os senhores ou os capitães não tivessem acesso ao seu verdadeiro significado.

Com as *worksongs*, os negros criaram “uma linguagem cujos significados eram indecifráveis para todos que não conheciam os códigos exigidos.” (Davis, 1998, p. 167). Enquanto os escravocratas acreditavam que ao cantar durante a labuta, os negros mostravam contentamento e submissão à escravidão, o que Davis argumenta é que, na verdade, “os escravos costumavam usar essas canções para lançar ataques estéticos aos senhores de escravos e para compartilhar uns com os outros um profundo anseio por liberdade.” (1998, p. 167).

Com os *spirituals*, de acordo com Davis, o afro-americano criou “uma linguagem de luta que era tão facilmente compreendida por escravos quanto mal interpretada pelos senhores” (2017, p. 167). Assim como com as *worksongs*, os negros escravizados codificaram os *spirituals* europeus e criaram formas de se comunicar utilizando de “modos específicos de resistência por meio de metáforas baseadas nos ensinamentos bíblicos” (Davis, 1998, p. 167). As igrejas, durante os anos da escravidão, funcionaram como um espaço “seguro” para os negros (Poy, 2018) e o cristianismo despertou entre os negros como uma resolução filosófica de liberdade (Baraka, 1963). Os negros tiveram que deixar de lado quase toda a sua tradição religiosa africana, porém, embora os *spirituals* seja um ritmo europeu, não deixaram de incorporar os seus costumes e necessidades diante do sofrimento da escravização, emergindo como uma forma de consciência social coletiva:

Quando escravos e escravas cantavam “Didn’t My lord Deliver Daniel and Why Not Every Man?”, utilizavam de temas religiosos para representar a adversidade concretas de sua própria condição e seu desejo de serem livres. Quando cantavam “Samson Tore the Buldind Down, faziam referência simbólica ao seu desejo de ver o edifício da escravidão vir abaixo. (Davis, 2017, p. 167-168).

Assim, *worksongs* e os *spirituals* inspiraram e deram corpo ao movimento por libertação dos negros. Um exemplo direto e muito referenciado pela Davis, trata-se do uso das músicas como linguagem para comunicação e orientação das rotas de fuga orquestradas pela *Underground Railroad*. Essas informações eram incluídas em algumas canções populares,

principalmente nos *spirituals* – uma vez que a maioria da população era analfabeta e tais informações caso fossem escritas poderiam não receber o alcance necessário ou serem captadas pelos brancos. Assim, temos “*Follow the Drink Gourd*”, que descrevia um mapa para uma seção do *Underground Railroad* e “*Steal Away to Jesus*”, “que era uma canção em código para reunir as pessoas envolvidas na organização da rebelião de Nat Turner.” (Davis, 2017, p. 168). Porém, ao mesmo tempo, Davis reforça que o conteúdo não é o principal ponto destas canções uma vez que, mesmo que não expressem diretamente o movimento por liberdade, “elas sempre serviam, epistemologicamente e psicologicamente, para moldar a consciência das massas do povo negro garantindo que as chamas da liberdade estariam acesas em seu interior” (Davis, 2017, p. 168).

Destarte, o que se ressalta é o espaço que a música compôs na luta por libertação dos negros escravizados. Não apenas porque tratavam-se de canções que explicitamente traziam o tema da libertação, mas, sobretudo, pelo lugar de criação que ofereceu. Sejam apenas canções religiosas, canções de trabalho que retratem o cotidiano sofrido, ou canções que estejam diretamente relacionadas às organizações de libertação; a música, justamente por ser uma das poucas práticas permitidas aos negros e por conseguir representar tão bem as suas realidades, necessidades e emoções, foi fundamental para criação de uma nova linguagem e de uma nova consciência negra.

Em suma, a música no tempo da escravidão refletia a vivência negra e suas necessidades, ao mesmo tempo em que marcava um papel central na socialização e comunicação do povo negro, gerando uma nova consciência coletiva. Como já foi dito, as emoções, ou pelo menos a demonstração, a assimilação e a realização das emoções, eram restritas entre o povo negro em diáspora. Porém, a música construiu um terreno em que isso mudou. A possibilidade de uma nova consciência, embutida de uma nova linguagem, permitiu a união dos povos em torno de um objetivo comum e a salvaguardar a sua própria humanização, visto que a subjetividade negra estava sendo a todo tempo reformulada e empoderada. Diante disso, a tradição negra musical do período da escravidão, e das gerações posteriores, é uma constante afirmação, entre a comunidade e para o mundo, de que as pessoas negras existem e estão dispostas a se libertarem. Assim,

essa capacidade de falar o indizível, de transmitir significados que diferiam e algumas vezes contradiziam os termos particulares empregados para expressá-los, seria mais tarde incorporada ao idioma *blues* da era pós-escravidão” (Davis, 1998, p. 168).

Com o fim da escravidão, houve uma mudança na estrutura social e os ex-escravos foram capazes de reivindicar seus corpos e as suas subjetividades. É nesse contexto que surge

o *blues*. Como Davis aponta em *Blues Legacies and Black Feminism*, o *blues* marca esteticamente o nascimento da nova realidade psicossocial do negro estadunidense, uma vez que esse surge após o fim da escravidão. Ou seja, a subjetividade representada nela é diferente, embora não oposta, a que fora representada nos *spirituals* e nas *worksongs*. Esses dois últimos ritmos expressavam um sentido mais coletivo do desejo de acabar com o sistema da escravidão; o *blues*, principalmente o clássico, tinha como tema principal as relações pessoais que se revolucionaram pós escravização (Davis, 1998), oferecendo expressão e reflexões mais amplas às visões de mundo específicas da comunidade trabalhadora negra. Se antes os negros entoavam sentimentos de desejo de liberdade através da música, no *blues* a liberdade ganha expressão na representação da vida íntima do sujeito.

No discurso que faz no Brasil, intitulado “*As mulheres negras na construção de uma nova utopia*”, Angela Davis explica que

no período imediatamente posterior à escravidão, havia três formas através das quais os negros conseguiam ser livres: o direito de ir e vir e deixar as plantações, o direito à educação, pelo qual muitos deram suas próprias vidas, e o direito de escolherem seus parceiros sexuais. Essa liberdade em relação à sexualidade incorpora muitas outras aspirações por liberdade. Já que não tinha liberdade política e nem econômica, havia certo grau de liberdade nas suas vidas sexuais (2016a, p. 75)

Há no *blues* o reconhecimento do sujeito e de suas necessidades. Enquanto as músicas da escravidão confirmavam que as preocupações individuais das pessoas negras se concentravam no desejo coletivo de acabar com o sistema escravista (Davis, 1998), o *blues* “articulou uma nova valoração das necessidades e dos desejos emocionais individuais” (Davis, 1998, p. 5). Isso, no entanto, não quer dizer que o *blues* ignorava as questões coletivas da comunidade negra ou que não conseguia comunicar-se com ela.

O *blues* representa o “novo negro” e, ao entoar dores ou desejos individuais, “os novos afro-americanos passaram a perceber seus “eus” individuais não apenas como unidos dentro da comunidade, mas também como diferentes e em oposição uns aos outros” (Davis, 1998, p. 45-46).

3.2 Realismo, ironia e performance como elementos estéticos-político do *blues*

Na visão de Angela Davis, o *blues* além de um ritmo musical, funcionou também, durante anos, como a forma do povo negro se colocar no mundo de acordo com os seus próprios interesses e necessidades. Diante disso, o *blues* foi a maior forma de expressão dos negros no

início do século XX e por isso, a vida sentimental e social da comunidade não poderia deixar de fazer parte de suas canções.

Angela Davis defende que as canções de *blues*, quando tomadas em conjunto, “constituem uma colcha de retalhos da história social dos negros americanos durante as décadas que se seguiram à emancipação” (Davis, 1998, p. 91). Principalmente entre o *blues* clássico cantado pelas mulheres, as canções exploravam questões de abandono, crueldade, desejo sexual, esperança no amor, trabalho, prisão, prostituição, desastres naturais e outras questões que perpassavam a realidade psicossocial enfrentada pelos negros da época. Sendo que – e Davis vai estar sempre ressaltando isso – essas questões estavam entrelaçadas em músicas cujo tema era amor e sexualidade. Ou seja, no plano de fundo da visão de amor e sexualidade da comunidade negra, a dimensão política e social se faziam latentes.

Canções de forte apelo sexual e com uma profunda reverência à intimidade negra, os *blues* retratavam um novo começo para os afro-americanos: a possibilidade de se autodefinirem. Por isso que como recurso estético, o realismo e a ironia ganham um papel fundamental no *blues*, uma vez que permitem que as cantoras expressem o seu interior e a realidade vivida pela sua comunidade, ao mesmo tempo em que iniciam um processo de se opor e transcendê-la.

Como já foi dito no capítulo um, parte da estética inspirada no pensamento marxiano entende a arte como reflexo da realidade, sendo essa realidade a interação entre a natureza e a pessoa, mediada pelo trabalho e a sociedade em seu momento histórico. A realidade expressada na música é a da subjetividade; representação daquilo que nasce no interior de nossas almas. Essa subjetividade é também desenvolvida de acordo com as relações da realidade histórica, uma vez que o sujeito é influenciado pelo seu meio. Ou seja, a interioridade é construída a partir da realidade histórico-social, perpassada pelo que é subjetivo e objetivo na experiência. O que permite à música transmutar entre o que é particular ao indivíduo e coletivo à sociedade.

No que tange ao *blues* feminino, Davis indica o realismo “sem adornos e sem medo” como um de seus elementos principais, visto que a realidade vivenciada pela comunidade negra era representada nas canções. E embora fosse um ritmo permeado pelo romantismo, não havia espaço para idealizações, uma vez que as cantoras aplicavam realidade histórica às canções. Diante disso, o amor romântico tinha pouco ou nenhum espaço: “as mulheres do *blues* clássico cantavam as aspirações femininas de felicidade e, com frequência, associavam essas aspirações com o desejo sexual, mas raramente ignoravam as ambiguidades e as contradições deste” (Davis, 1998, p. 9).

Os temas desejo e amor eram representados por questões psicossociais que assolavam a comunidade negra: o racismo, a violência doméstica, o alcoolismo, pobreza, cárcere, desilusão, suicídio, desejo sexual, desejo por outras mulheres etc. O *blues* representava tudo aquilo que ameaçava o bem-estar físico e psicológico do indivíduo, ao mesmo tempo em que também retratava seus sonhos e desejos mais íntimos. Não havia espaço para tabus e moralidade: “o que quer que apareça, no quadro mais amplo da realidade afro-americana da classe trabalhadora, por mais moralmente repugnante que possa ser para a cultura dominante ou para a burguesia negra, é um assunto apropriado para o discurso do *blues*.” (Davis, 1998, p. 107)

Com o compromisso de representar a realidade, o *blues* aparece como um meio de testemunhar e registrar as opressões sofridas pela comunidade. Bem como, salvaguarda também as possibilidades reais de se opor à opressão, uma vez que os desejos e sentimentos expressos, quando colocados para fora e compartilhados com a plateia, ganham lugar no mundo. Cito Davis:

Enfrentar o *blues*, reconhecer o *blues*, contar o *blues*, nomear o *blues* através da música, é o meio estético de expulsar o *blues* da vida. Esta é uma expressão do papel histórico da canção afro-americana, seja ela secular ou religiosa. Também revela como o espírito do *blues* constantemente contesta as fronteiras entre "realidade" e "arte". Na obra de Gertrude Rainey e Bessie Smith, o *blues* representa as angústias coletivas da comunidade, junto com uma determinação de vencê-las. Mas, ao mesmo tempo, adquire um significado especificamente feminino, fornecendo às mulheres um dos raros veículos através do qual suas agonias, suas alegrias e aspirações podem ser expressas. (Davis, 1998, p. 135).

Mesmo que o *blues* não se comprometa com a criação de protestos (e não tinha que se comprometer), mesmo que essa possibilidade de transformação ocorresse apenas na dimensão estética, o realismo do *blues* guarda na memória da comunidade negra o conhecimento de si, o desenvolvimento do amor-próprio e o autorrespeito, sentimentos que antes lhes eram negados.

Por outro lado, Davis alerta que apesar de seu cunho realista, o *blues* não deve ser interpretado literalmente. Ao seguir o legado das músicas do tempo da escravidão, a linguagem do *blues* é repleta de humor, sátira e ironia, uma vez que se expressar literalmente era quase impossível por conta do controle dos escravocratas, forçando os negros a criarem métodos indiretos de expressão (Davis, 1998). Assim, cantoras e cantores de *blues* recorriam à ironia como um meio de impedir que o público-alvo da crítica não entendesse o que está sendo criticado, ao mesmo tempo em que a comunidade negra, maiores consumidores do *blues* na época, entenda o que está sendo dito ao escutar a música.

A ironia se dá no que a pensadora Linda Hutcheon chama de “comunidades amigáveis” que compartilham de “pelo menos alguma similaridade de preocupação, interesse ou

simplesmente conhecimento (de contextos, normas ou regras, intertextos) que capacitam os participantes a desempenharem jogadas de comunicação indiretas” (Hutcheon, 2000, p. 41). Assim, a ironia é tanto uma forma de comunicação que pode agregar grupos que compartilham de um mesmo interesse e se veem envoltos do entendimento de uma linguagem quase que secreta, quanto uma forma de afastar pessoas indesejadas daquilo que se está sendo transmitido.

Como recurso estético, a ironia pode assimilar a existência do dito e do não dito, trazendo à arte a possibilidade de deixar o público desconfortável ao remover as certezas do mundo (Hutcheon, 2000). A ironia desafia a realidade, possuindo uma importante carga crítica. E quando usada, pode ser “um modelo possível para oposição toda vez que alguém está implicando num sistema que esse alguém acha opressivo.” (Hutcheon, 2000, p.34), podendo ser uma arma contra uma autoridade dominante. Nesse sentido, a ironia pode ser também um forte componente da dimensão estética marcuseana, uma vez que, graças ao seu uso, a arte não precisa se aprisionar à realidade. Com a ironia, a arte expressa uma outra verdade, diferente daquela imposta pela realidade estabelecida e possível de tornar-se real. A ironia permite que o *blues*, mesmo que seja um ritmo realista, não se prenda à realidade e a transcenda.

Para o uso e o entendimento da ironia, é necessário ter em mente que esta deve ser levada em conta de acordo com aspectos sociais, históricos e culturais dos seus contextos de emprego e atribuição. A ironia sempre tem um objetivo e uma vítima. No contexto do *blues*, vejo que a vítima é a própria realidade, que tem suas ideologias e verdades controladas pelos grupos dominantes. As imagens de controle criadas estão a todo momento sendo contestadas pelas cantoras do *blues* clássico, que insistiram em romper com o silenciamento, denunciar a realidade em que viviam e se definirem por elas mesmas. Ou seja, o *blues* clássico ironiza a realidade que oprime e reprime as mulheres negras. O *blues* ironiza a opressão, a desigualdade de gênero, a negação da sexualidade e do erótico, a transformação de mulheres negras em submissa. E, a partir dessa ironia, cria um espaço de oposição e transformação da realidade.

A canção “*Yes, Indeed he do*” da Bessie Smith, cuja fama pela sua ironia e comicidade são destacadas por Davis, evidencia bem o papel da ironia. À primeira vista, ou uma interpretação que considere a canção de forma literal, pode parecer que a protagonista da música aceita os abusos sofridos pelo marido. Mas Davis chama atenção para a ironia e o humor que o canto de Bessie carrega, transformando “observações sobre um amante infiel, violento e explorador em uma crítica mordaz a violência machista” (Davis, 1998, p. 26). Assim, Bessie canta:

*Is he true as stars above me? What kind of fool is you?
He don't stay from home all night more than six times a week*

*No, I know that I'm his Sheba, and I know that he's my sheik
And when I ask him where he's been, he grabs a rocking chair
Then he knocks me down and says, "It's just a little love lick, dear."*

*If he beats me or mistreats me, what is that to you?
I don't have to do no work except to wash his clothes
And darn his socks and press his pants and scrub the kitchen floor
I wouldn't take a million for my sweet, sweet daddy Jim
And I wouldn't give a quarter for another man like him
Gee, ain't it great to have a man that's crazy over you? Oh, do my sweet, sweet daddy
love me? Yes, indeed he do."⁴⁹*

Na interpretação de Davis, os elogios direcionados ao marido são falsos para que a desumanidade e a misoginia dos homens sejam destacadas. E essa é a importância da ironia. Mesmo que não haja uma insatisfação direta e que a mulher pareça ser dependente do marido agressor, ela se mostra consciente dos abusos, ironiza o amor do marido e o papel dela na relação, pois diz que graças a ele não precisa trabalhar, exceto lavar suas roupas, limpar suas coisas e esfregar o chão da cozinha. A ironia está justamente nesse “*except*” (exceto), uma vez que os cuidados domésticos e do marido que à agride figura em um tipo de trabalho e em uma forma de desamor. Ironizar os abusos sexuais é, para Davis, uma forma que as cantoras de *blues* encontraram de demonstrar que a vítima desses abusos não deve se encolher diante das agressões, encorajando no público uma atitude crítica em relação a tal conduta.

Angela Davis (1998, p. 4) destaca que “o *blues* marcou o advento da performance na cultura popular” e diminuiu a fronteira entre o cantor e a audiência. Devido ao crescimento da indústria negra do espetáculo, o *blues* evocava ativamente o público na interpretação da música, jogando um jogo privilegiado de convocação de perguntas e respostas dos espectadores. Não há uma passividade no consumo do *blues*, pois seus consumidores também são considerados atores e produtores das canções apresentadas. Assim, existem dois sentidos de performance que são destacados na visão de Davis: primeiro, a de performance enquanto apresentação de show e, segundo, da performance enquanto fazer acontecer algo por meio da execução de uma determinada ação – no caso do *blues*, esse tipo de performance pode ser das mais variadas: um gesto corporal, uma entonação diferente na voz, o uso do riso enquanto canta, a ironia, ou até recorrer ao público para que esse possa incorporar sua visão à música.

As mulheres do *blues* clássico foram as primeiras entre os negros a subirem em um palco para apresentar suas canções. Durante a escravidão, “mais de três pessoas escravizadas não podiam se reunir sob o risco de tomarem quarenta chicotadas” (Hartman, 2022, p. 262),

⁴⁹ *Yes, Indeed he do*, composição do Porter Grainger interpretada pela Bessie Smith. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), Angela Davis, p 354-355.

pois acredita-se que qualquer reunião fornecia oportunidade para uma conspiração. Assim, as casas de espetáculos do *blues* figuram também em um dos primeiros espaços públicos em que as pessoas podiam se reunir, articular e pensar sobre as suas vidas, mesmo que (e sobretudo por isso) enquanto ouviam música.

Embora não apareça no ramo de referências das obras de Angela Davis, a definição de performance realizada pelos negros em diáspora da pensadora negra brasileira Leda Martins pode contribuir para a visão que Davis constrói sobre performance no *blues*. Para a brasileira, “o termo performance se acomoda quer no âmbito, por exemplo, do teatro ou das narrativas orais, quanto escapa a uma colagem sinonímica com os termos representação e encenação [...]” (Martins, 2003, p. 65). A performance conecta, diante da representação e da encenação, aquilo que não está dado no discurso ou na ação. No caso da música, o tom da voz, o gesto corporal, a evocação da audiência são atitudes performáticas. Assim,

[...] numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido performativo. As práticas performáticas não se confundem com a experiência ordinária, são sempre provisórias e inaugurais, mesmo quando se sustentam em modos e métodos de transmissão profundamente enraizados e tradicionais; sempre se apoiam em convenções, estilos e molduras espaciais e temporais, ainda que escorregadias [...]. (Martins, 2003, p.65).

Ao evocar o sentido performático do *blues*, Davis chama atenção para uma ação que remete a um sentido velado: aquilo que não está necessariamente disposto na canção, mas que as cantoras de *blues* querem que o seu público compreenda. Assim, *performance* pode ser incorporada também enquanto um espaço de “inscrição de conhecimento” (Martins, 2003, p. 66).

A conduta performática de acionar o público durante as apresentações sugere o retorno do *blues* à tradição de chamada e resposta das músicas de base na África Ocidental. Ao fazer isso para dialogar diretamente com a sua plateia feminina, as mulheres do *blues* incorporavam nessa tradição um novo caráter feminista (Davis, 1998). Apesar de ser um ritmo altamente pessoal, o *blues* não deixa de adentrar nas dimensões da comunidade. Há, de acordo com Davis, um tipo de performance no *blues* que aciona a plateia, criando espaço para que este responda de forma estridente e espontânea. Sem o envolvimento do público, a performance do *blues* falha. Foi justamente

esse convite para responder que tornou o blues das mulheres um local tão poderoso para a construção da consciência da classe trabalhadora e uma das únicas arenas em que as mulheres negras da classe trabalhadora poderiam se conscientizar do caráter profundamente social de suas experiências. (Davis, 1998, p. 55-56).

Assim, o jogo de pergunta e resposta permite que o *blues* crie uma comunidade estética imaginada. É assim que mulheres individuais se localizam dentro da comunidade sem subtrair sua vida íntima. Nesse sentido, Davis recorre ao pensamento de Patrícia Hill Collins para ilustrar a importância do diálogo:

Composto de interação espontânea verbal e não-verbal entre falante e ouvinte em que todas as declarações do falante, ou “chamadas”, são pontuadas por expressões, ou “respostas”, esse modo de discurso negro permeia a cultura afro-americana. O requisito fundamental desta rede interativa é a participação ativa de todos os indivíduos. Para que sejam testadas e validadas, todos do grupo devem participar. (Collins apud Davis, 1998, p. 56-57).

Os *blues* são construídos de tal modo que qualquer mulher que o ouça possa se identificar. Assim, Davis ressalta que a definição de Collins permite a elaboração de uma dimensão essencial da epistemologia feminista. Ao sinalizar a importância do diálogo, essas pensadoras trazem à tona a importância de uma produção de conhecimento que não “suprima nem o indivíduo em detrimento do bem-estar geral, nem os sentimentos em detrimento do pensamento racional” (Davis, 1998, p. 57). Fazer o “nós” viver no “eu” e o “eu” no “nós” é uma importante contribuição do *blues* clássico.

Davis aponta algumas canções de *blues* que as cantoras iniciam convocando outras mulheres e atribuindo-lhes conselhos. Da Ma Rainey, a filósofa demonstra o *blues* “Trust No Man” em que Ma começa dizendo a seguinte frase “*I want all you women to listen to me*” [eu quero que todas vocês mulheres me ouçam] e começa a proferir diversos conselhos para que as mulheres não confiem nos homens. Do mesmo modo, “*Safety Mama*” em que Bessie Smith aconselha “enfaticamente as mulheres a encontrar maneiras de se sustentar financeiramente” (Davis, 1998, p. 58), também começa com uma convocação à audiência: “*Let me tell you how and what one no-good man done to me*” [Deixe-me contar o que um homem mal fez comigo].

Davis aponta que há uma interrelação interessante entre a “mulher individual e a comunidade feminina” (1998, p. 54). Ao mesmo tempo em que as *blueswomen* entoam seus sentimentos particulares, elas evocam outras mulheres, reconhecendo-as como possuidoras de interesses e medos comuns. Ainda de acordo com Davis, cabe ressaltar que as artistas de blues

estão localizados fora e dentro de uma comunidade de mulheres. Essa comunidade estética de mulheres surge em sua forma mais desenvolvida quando as mulheres do blues compartilham histórias sobre parceiros abusivos ou aconselham suas irmãs sobre como se comportar em relação a esses homens. Daphne Duval Harrison aponta em seu estudo pioneiro dos cantores de blues clássicos que “[um] conselho para outras mulheres é um item básico entre os temas de blues feminino, especialmente como lidar com seus homens”. Muitos desses conselhos parecem aceitar a supremacia masculina sem desafiá-la abertamente, mas também exibem inconfundíveis atitudes de oposição em sua rejeição da passividade sexual como uma característica definidora da feminilidade. (Davis, 1998, p. 54).

O caráter performático do *blues* constrói um reino estético e, a partir dele, a comunidade é criada. Ou seja, primeiramente a comunidade negra é imaginada pelo *blues* para que então possa existir na sociedade. Essa comunidade é, esteticamente, uma comunidade de solidariedade e luta. O conselho que nasce via performance é o modo que as artistas de *blues* encontram de dizer que elas e outras mulheres que sofrem violência, não estão sozinhas. A compreensão da coletividade de suas dores é o primeiro passo à compreensão da necessidade de coletividade no combate a essas dores. As mulheres do *blues* foram pioneiras nesse passo.

Foi apenas nos anos 60, a partir da experiência de conscientização feminista criada pelo grupo *Women's Liberation Movement*, nos Estados Unidos, que a expressão “o pessoal é político” foi criada (Sandenberg, 2018). O lugar do sentimento e o impacto que as violências causam na subjetividade da pessoa passam a ter importante lugar na luta feminista. A partir disso, “mulheres individuais compartilharam experiências pessoais com o objetivo de tornar explícita a política subjacente que molda a vida das mulheres” (Davis, 1998, p. 54-55). Entretanto, continua Davis, “por causa da complicada política racial da década de 1960, que definia o movimento de mulheres como branco, e por causa da sua ênfase na micropolítica pessoal [...], as mulheres negras geralmente achavam difícil de se identificar [...]” (1998, p.55).

Por outro lado, o que Davis mostra em *Blues Legacies and Black Feminism*, é que em 1920 as mulheres negras já faziam isso, podendo ser tratadas como precursoras desse movimento. Ao expressar e compartilhar questões individuais dos relacionamentos amorosos, insiste a filósofa, a cultura do blues oferecia conscientização e insights sobre a construção social da experiência individual. Diante disso, na visão de Angela Davis, principalmente ao abordar questões sobre a violência doméstica, o *blues* serviu como um precursor estético para a práxis do movimento político que pensa a violência sofrida pelas mulheres.

As *blueswomen* nomearam, sem nenhum medo, as violências machistas sofridas pelas mulheres, dirigindo a problemática dessas violências para “fora da sombra da vida doméstica” (Davis, 1998, p. 29). Segundo Angela Davis (1998; 2017; 2020), a violência doméstica vivida pelas mulheres negras não era discutida publicamente. Primeiro, porque as dores dessas mulheres eram ignoradas dentro das questões políticas, e segundo, por conta da unidade negra, forma de homens e mulheres serem solidários entre si. As mulheres negras não sentiam confiança em denunciar as violências domésticas sofridas, sabendo do quão agressiva e destrutiva poderia ser a polícia para com os seus companheiros (Davis, 2017). Entretanto, esse silenciamento custava a sua própria saúde.

Havia um “silêncio e secretismo” acompanhando o problema da violência doméstica. Socialmente, essa questão foi construída como “um problema privado, sequestrado atrás das impermeáveis paredes domésticas, e não como um problema social que merece atenção política” (Davis, 1998, p. 28). Durante muito tempo, a polícia só intervia em violência doméstica em casos muito graves e muitas vezes as questões das mulheres negras não eram reconhecidas. Além disso, não havia, na época do *blues* clássico (os anos de 1920), um espaço em que mulheres pobres e trabalhadoras, negras e de outras minorias étnicas, pudessem discutir e assimilar as violências sofridas.

As cantoras de blues sabiam falar dos problemas que aconteciam no relacionamento e faziam abertamente (Davis, 1998). O silenciamento e a divisão entre o público e o privado foi se rompendo graças a elas. Ao criar a partir da obra de arte um espaço em que esses assuntos são retratados, as mulheres do *blues* estavam dando controle estético sobre as forças que ameaçavam dominá-las (Davis, 1998, p. 129). Com seus *blues* que refletiam a realidade, as *blueswomen* nunca esconderam a violência doméstica e suas letras-denúncia faziam com que outras mulheres se identificassem ao enxergar sua própria realidade e buscassem um meio para se opor à violência. Segundo a filósofa: “escutando esta canção, as mulheres que eram vítimas de tais abusos poderiam percebê-los, conseqüentemente, como uma condição compartilhada e, portanto, social” (1998, p. 29).

São muitos os *blues* que retratam violência machista que Davis analisa ao longo do *Blues Legacies and Black Feminism*. A defesa da autora é que esses poderiam ser catalisadores para “uma crítica introspectiva por parte de muitas mulheres [...] que se encontravam em situações similares. Nomear essas situações de forma aberta e direta colocou a violência misógina a disposição da crítica.” (Davis, 1998, p. 31). Por isso que Davis insiste na capacidade do *blues* de antecipar a politização do pessoal por meio da conscientização musical. Coletivamente, as *blueswomen* denunciavam aquilo que as mulheres negras haviam suportado e o que elas queriam destruir.

Como já foi dito, Angela Davis defende que o *blues* tem uma importante função de nomear aquilo que representa uma ameaça ao bem-estar físico e psicológico do indivíduo. Destarte, a filósofa reconhece no *blues* uma tradição filosófica africana de nomear:

Nas tradições culturais africanas ocidentais dogon, yoruba e outras, o processo de *nommo* - nomear as coisas, forças e modos – é um meio de estabelecer um controle mágico (ou, no caso do blues, estético) sobre o objeto nomeado. Através do blues, problemas ameaçadores são retirados da experiência individual isolada e reconstruídos como problemas compartilhados pela comunidade. Como problemas compartilhados, as ameaças podem ser enfrentadas e tratadas em um contexto público e coletivo. (Davis, 1998, p. 33).

Ao nomear os problemas que assolam o sujeito, o *blues* exorciza esse mal. Tudo nasce, cria-se e transforma-se a partir da palavra. No caso dos negros estadunidenses do início do século XX, nomear também tem uma dimensão importante na medida em que suas dores eram apagadas ou reforçadas socialmente. Assim, cantar um *blues*, por mais violento que esse possa ser, foi um jeito de retirar a violência do reino do silêncio e transformá-la em discussão pública. O *blues* dizia aquilo que era silenciado na e pela sociedade estabelecida e, com isso, podia proporcionar ao negro um meio em que esse possa se compreender e construir sua identidade sem ligação com o que foi imposto pela elite de dominação. Nomear suas dores e vontades permite às pessoas negras criarem uma nova sensibilidade.

Blues foi a forma que o povo negro encontrou de resistir tanto fisicamente quanto subjetivamente. Com o recurso do realismo e da ironia, cantoras de *blues* expunham a realidade sem tabus, ao mesmo tempo em que, principalmente pela ironia, podiam extrapolar a realidade representada. Mesmo que retratasse a realidade, as canções de *blues* não estavam presas a ela. Principalmente porque a realidade estava o tempo todo sendo afirmada e negada. Nesta luta, a negação vencia e algo novo era construído: um mundo em que a mulher negra pudesse viver livremente sua sexualidade e denunciar aquilo que ameaçava sua existência. Situações que a sociedade via como negativas, frequentemente eram transformadas em positivas pelas *blueswomen*. O *blues* “*Prove It on me Blues*”, composição da Ma Rainey, é um bom exemplo disso:

*They said I do it, ain't nobody caught me
Sure got to prove it on me
Went out last night with a crowd of my friends
They must've been women, 'cause I don't like no men*

*It's true I wear a collar and a tie
Make the wind blow all the while
'Cause they say I do it, ain't nobody caught me
They sure got to prove it on me⁵⁰*

A protagonista da música, em oposição às normas ortodoxas, afirma sua independência sexual ao expressar atração por mulheres; além de ironizar os padrões ao dizer que não gosta de homem e usa colarinho e gravata. Para Davis, esse é um dos maiores exemplos de um *blues* que nomeia a “mulher selvagem”, que nomeia seus desejos e interesses independente do que seja aceito socialmente.

⁵⁰ *Prove It on me Blues*, composição de Gertrude Ma Rainey. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), Angela Davis, p 238.

Embora seja historicamente descrito como um ritmo egoísta, Davis afirma que o *blues* parte daquilo que é particular ao indivíduo para aquilo que é inerente à sociedade, refletindo as questões mais amplas da comunidade negra da classe trabalhadora. Como foi dito, o *blues* articula a forma estética com a realidade e a necessidade de transcendê-la, convidando a ouvinte a refletir criticamente sobre o conteúdo de suas canções e, assim, entender-se como parte dessas. Destarte, o *blues* pode ser entendido como um mundo de subversão, no qual a realidade estabelecida é desafiada e novas formas de ser e agir são elaboradas. Além disso, pela capacidade de criar vínculos em comum, o *blues* rompe com o individualismo social e cria comunidades de oposição. As mulheres negras no *blues* viram “irmãs” ou “mamas”.

Diante disso, é compreensível que o *blues*, ao incorporar o realismo, a ironia e a performance denunciam os problemas inviabilizados da experiência individual e os reconstrói como problemas compartilhados pela comunidade. Assim, esses podem ser enfrentados dentro de um contexto público e privado. Desse modo, o *blues* funcionava como uma comunidade emocional baseada na afirmação absoluta e irredutível da humanidade das pessoas negras, principalmente das mulheres.

3.3 A incorporação da sexualidade e da mobilidade como forma de emancipação e conhecimento para as mulheres do blues

Como já foi dito, foi através da sexualidade (direito de escolher os próprios parceiros) e da mobilidade (direito de ir e vir) que as pessoas negras passaram a experimentar liberdade nas primeiras décadas pós-emancipação. Dizer isso, entretanto, não significa que a elite branca de dominação deixou de tentar controlar a sexualidade, a mobilidade e, conseqüentemente, a subjetividade das pessoas negras. O que se destaca é a possibilidade de escolha. Com o fim da escravidão, os negros passam a poder tomar decisão sobre a sua vida particular, isto é, onde morar, aonde ir, onde trabalhar, com quem se casar – ou não se casar -, manter os seus próprios filhos – ou não tê-los. É a possibilidade de escolha que marca essa liberdade.

Ao mesmo tempo, à medida que a comunidade negra ia construindo o próprio percurso diante da sua vida íntima, e uma vez que os discursos e as leis mudam com a necessidade de dar continuidade à opressão, além dos mitos midiáticos, criados desde a escravidão, novas formas de controle, objetivas e subjetivas, foram criadas reforçando no inconsciente da pessoa negra o lugar submisso que a escravização as colocou. No caso das mulheres negras, uma feminilidade casta, doméstica e subordinada continuava sendo imposta e as barreiras de gênero

ainda mais reforçadas. Assim, as noções da cultura dominante da época tentavam impor às mulheres negras quem elas deveriam ser, onde deveriam ficar e como ou onde trabalhar.

Dentro da própria comunidade negra havia um segmento da classe média em negar a sexualidade, associando-se a moralidade cristã e pregando a “promiscuidade” sexual como o corrompimento da raça. Não havia reconhecimento ou valorização do arbítrio sexual para essas mulheres. Porém, Davis alerta que ao negar a sexualidade como um aspecto importante, essas mulheres corriam o risco de negar a consumação da liberdade para as mulheres da classe trabalhadora, uma vez que a dimensão da sexualidade era um dos poucos domínios que o povo negro podia exercer autonomia.

Em retorno à questão do público e do privado, é válido reconhecer que, ao menos para as mulheres, a vivência da liberdade sexual dava-se apenas em sua vida íntima (e mesmo assim, ainda com algumas imposições de gênero). Publicamente falando, não havia liberdade sexual às mulheres negras, sobretudo as pobres. Entre 1882 e 1925, como aponta Saidiya Hartman em seu livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022), algumas formas de intimidade eram ilícitas e imorais como sexo antes do casamento, sodomia, sexo entre menores de idade, estar em casas de prostituição ou de má reputação, etc.:

Aqueles que ousavam recusar as normas de gênero e as convenções sociais de propriedade sexual – monogamia, heterossexualidade e casamento – ou que falhavam em cumprir as normas de respeitabilidade feminina, eram visadas como prostitutas em potencial, praticantes da vadiagem, desviantes e crianças incorrigíveis. Imoralidade, desordem, promiscuidade, inversão e patologia eram os termos impostos para visar e erradicar tais práticas de intimidade e aflição. (Hartman, 2022, p. 235).

A mulher que manifestava o desejo sexual ou tinha vários amantes, era indicada como desajuste social, sem futuro e uma representação de risco ao bem público (Hartman, 2022). Nesse sentido, retorno à discussão que Angela Davis faz sobre os mitos midiáticos para revelar como a estrutura de dominação corrompe a interioridade do sujeito, formando imagens de controle e construindo terrenos sólidos para a opressão. E dentre os vários mitos criados, cabe tratar aqui o mito das “*mammys*” e o da Jezebel (negras promíscuas), uma vez que a questão da repressão da sexualidade acaba sendo bem evidente.

A imagem da “*mammy*” foi criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e imortalizar o papel das mulheres negras como serviçais submissas e gentis. Ela é a negra boa, um exemplo a ser seguido e, como diz Collins, “é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam diante deles.” (2020, p. 142). No imaginário social as mulheres negras são vistas como serviçais que aguentam tudo com um grande sorriso no rosto, são, fazendo referência à Zora Neale Hurston, as mulas do mundo.

Em suma, as *mammies*, “as negras do bem”, como explica Patricia Hill Collins, são seres dessexualizados retratadas com características negativas ao padrão de beleza e com particular desinteresse na própria sexualidade, uma vez que a única função era serem “mães” da família branca. Elas não têm desejos e não estão insatisfeitas com a condição de escravas, uma vez que “amam” cuidar da família branca. O pouco que sabem de si é que devem estar à serviço dos brancos. Mesmo após o fim da escravidão essa imagem continua sendo impregnada na psique das mulheres negras e da sociedade como um todo. O lugar da mulher negra continua sendo aquele que a deixa mais disponível para servir à família branca e negligenciar a si e a sua própria família.

De modo contrário, a imagem de controle da “Jezebel”, representa a “negra do mal”, a mulher hipersexualizada e animalesca, que precisa que a elite branca domine o seu sexo. Como aponta Patricia Hill Collins, a Jezebel representa uma forma desviante da sexualidade feminina negra (2020, p. 155). Criada durante o período da escravidão, “sua função era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo assim uma justificativa eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens branco” (Collins, 2020, p. 155). As “jezebéis” eram retratadas como promíscuas, imorais e com apetite sexual excessivo, o que justificaria os abusos e o aumento da fecundidade das mulheres negras escravizadas que fossem identificadas como tal. As mulheres negras eram consideradas “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar” (Davis, 2016, p. 19). Não eram mães, não tinham o direito e nem o dever de cuidar das suas crianças e a imagem da mammy e da Jezebel, além dos outros mitos, serviam para que isso fosse “normal”.

Pós escravidão, a imagem da Jezebel continua como uma sombra na vida das mulheres negras que viam sua tentativa de liberdade sexual sendo castrada pelas leis e condutas morais da sociedade. Embora não tivesse mais um controle físico sobre o corpo das mulheres negras, era importante para a elite dominante continuar animalizando e impondo esse corpo à imagem do perigo e da imoralidade. Como Hartman (2022) aponta, principalmente no Norte, muitas mulheres identificadas como “Jezebel” foram presas e perseguidas pelas autoridades. Elas eram vistas como riscos ao equilíbrio social, à ordem e à vitória do opressor sob o oprimido.

Nesse contexto, o discurso sobre a sexualidade decide quem vive e quem morre, quem apanha e quem não apanha. Falar de morte, para além do corpo físico, para além do chicote, é compreender que antes a identidade da mulher negra foi anulada: o que sabia sobre si foi inventado por quem queria dominá-la. Assim, de acordo com essas imagens de controle, o

corpo da mulher negra é natural de três funções: o da procriação, do sexo e do trabalho. Idealizadas nas imagens da mãe-preta e das Jezebel, o corpo dessas foi construído como descartáveis, de acordo com os usos e os sentidos da elite branca. Mesmo após o fim da escravidão, essas imagens de controle continuaram fazendo parte do imaginário social e a identidade das mulheres negras manipuladas. O *blues* marca também a tentativa estética de negar essas imagens. E o *blues* clássico fez questão de que o seu público, principalmente de mulheres, soubessem tudo aquilo que elas podiam escolher.

O que não pode nunca ser perdido de vista ao falar do *blues* clássico é que esse trata-se de um ritmo musical cujo tema central é o amor e a sexualidade. Como foi dito acima, é da possibilidade de expressar a liberdade sexual afetiva que negras e negros desenvolvem o *blues*. Sexo, sexualidade, desejo não é meramente uma questão vulgar a ser levada para baixo dos panos sociais. Aliás, tudo que era escondido na sociedade era desvendado pelo *blues* (Davis, 1998). As artistas de *blues* não aceitavam se encaixar nem na imagem da “*mammie*” e nem da “Jezebel” e incentivavam que outras mulheres fizessem o mesmo. Ao criar um terreno estético em que as mulheres podiam expor seu desejo, falar da sua vida íntima e escolher aonde ir, com quem se relacionar ou onde trabalhar, a tradição do blues das mulheres negras criou “condições para elaboração de alternativas às imagens predominantes das mulheres negras” (Collins, 2019, p. 202). Isto é, deram um novo significado para a vida cotidiana da mulher e fontes para que pudessem resistir às opressões.

As artistas negras não tinham medo de expressar o desejo feminino e tendiam a fazer afirmações da autonomia sexual da mulher, negando noções burguesas de pureza sexual e “verdadeira feminilidade”. Na visão do *blues* clássico, as mulheres tinham apetite sexual; tinham liberdade para reclamar se não estivessem satisfeitas sexualmente ou se estivessem insatisfeitas com o modo como seus amantes as tratavam; podiam denunciar abusos físicos abertamente e não precisavam depender de homem para nada. Inclusive, como aponta Davis (1998), construir uma família e tornar-se mulher do lar não fazia parte do horizonte da mulher do *blues*. Elas estavam preocupadas em cantar, dançar, beber, amar e aproveitar a vida. Fazendo isso, elas assumiam controle da sua própria vida e estimulavam que outras mulheres fizessem o mesmo. Um outro ponto de vista interessante é oferecido na teoria da Saidiya Hartman que reconhece que aceitar “o franco desejo sexual era um sinal de saúde em uma cultura que venerava virgens e insultava prostitutas” (2022, p. 111). Diante disso, ao estimular o arbítrio sexual das mulheres negras, as artistas de blues cultivavam a saúde das mulheres e evitavam o adoecimento psíquico.

Resistir ao adoecimento psíquico é também resistir às imagens de controle que lhes foram impostas, uma vez que se essas imagens continuassem predominando na subjetividade das mulheres negras, essas seguiriam agindo e se comportando de acordo com elas. Não há nenhuma declaração das cantoras de *blues* em que fique explícito uma oposição direta às imagens de controle, porém suas letras e performances deixavam claro a negação consciente que tinham diante das imposições de gênero, raça e classe. Assim, o *blues* clássico negou as imagens de controle, ressaltando o status de “mito” e formulou a sexualidade da mulher negra baseada no desejo e na autoaceitação. As mulheres do *blues* não tinham medo de expressar os desejos femininos e tendiam a afirmar sua autonomia sexual (Davis, 1998).

O sexo não estava apartado da necessidade de viver, comer, trabalhar. As *blueswomen* prezavam pelo reconhecimento da liberdade da mulher e pela denúncia das questões sociais e pessoais que as impediam de serem livres. Assim, seus *blues* incentivavam o desejo sexual das mulheres, que se viam capazes de exercerem arbítrio na escolha de seus parceiros, quantos parceiros teriam ou se relacionariam-se com mulheres ou homens. Era o desejo, tão subtraído da vida da mulher, que as artistas do *blues* clássico clamavam em suas canções. Exaltar o desejo sexual foi uma das diversas formas que elas encontraram de viver o eu. Elas foram rebeldes e corajosas em buscar prazer e beleza em uma sociedade com condutas morais repressivas e racistas.

Ao incorporar sem pudor algum, a vida e o desejo sexual das mulheres negras, as cantoras de *blues* construíram um espaço coletivo de insujeição à subjetividade corrompida. Davis reconhece que a sexualidade não é superficial e nem privada no *blues*,

é representada como experiência compartilhada que é produzida socialmente. Essa mistura do privado e do público, do pessoal e político está presente nas milhares de canções de *blues* sobre abandono, deslealdade e crueldade, assim como nas que expressam o desejo sexual e a esperança no amor. (Davis, 1998, p. 91).

Para ilustrar a importância do erótico no *blues*, Davis recorre às noções da pensadora Audre Lorde. Segundo Lorde (2020), o erótico possui uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos, estimulando uma compreensão profunda de si e do outro. Esse conhecimento empodera os sujeitos, tornando-os atores de suas próprias vidas, de modo que não diz respeito somente à esfera da sexualidade, mas de todos os aspectos tangíveis à experiência humana.

O erótico é, assim, o horror de qualquer sistema que provoca o esquecimento de si a partir da definição do que é bom com relação à dominação e exploração, possuindo três operações fundamentais contra à dominação: 1) fornecer o poder que vem de compartilhar

intimamente alguma atividade com outra pessoa; 2) ressaltar de forma franca e destemida a capacidade para o gozo; e, por fim, 3) exigir que a vida inteira seja vivida com a compreensão de que a satisfação é possível, não está restrita ao casamento, a deus ou ao status econômico social.

O *blues* está intrinsecamente conectado com o erótico. Em vista disso, mesmo as músicas puramente sexuais ganham função social no *blues*. Os detalhes sexuais de suas canções transcendem a questão do amor, instigando um olhar para outras condições da vida do sujeito. Nesse sentido, a comunidade negra passa a visionar novas possibilidades de vida a partir do *blues*, bem como, a coletivizar seus desejos particulares, transformando o pessoal em político. O *blues* forneceu linguagem para que desejo, vontade e paixão se tornassem expressão de liberdade. Isso rompia radicalmente com a sensibilidade imposta. E assim, Bessie Smith cantava em *Young Woman's Blues*:

*I ain't no high yella, I'm a deep killer brown
I ain't gonna marry, ain't gon' settle down
I'm gon' drink good moonshine and run these browns down
See that long lonesome road, Lord, you know it's gotta end
And I'm a good woman and I can get plenty men.*⁵¹

Nessa música Bessie canta sobre ser abandonada pelo seu homem, mas ao contrário do que se espera (tristeza, solidão etc.), para ela a vida está apenas começando. Reconhecendo que é uma mulher negra bonita e forte, Bessie recusa a necessidade de ter um homem só e se casar com ele, afirmando que o que quer mesmo é beber e estar com vários homens. O casamento, a vida doméstica e a abnegação de si em prol do outro não fazia parte dos desejos das mulheres do *blues*.

Também em Ma Rainey fica bem evidente a construção da mulher que deseja independente das imagens de controle criadas para as mulheres negras. Em *Barrel House Blues*, a cantora aciona a liberdade sexual e de ir e vir das mulheres:

*Papa likes his sherry, mama likes her port
Papa likes to shimmy, mama likes to sport
Papa likes his bourbon, mama likes her gin
Papa likes his outside women, mama like her outside men.*⁵²

Ao usar a comicidade, Ma Rainey compara o desejo dos homens e das mulheres, dizendo que na mesma medida que o homem gosta de beber e festejar, a mulher também gosta; se o

⁵¹ *Young Woman's Blues*, composta e interpretada por Bessie Smith. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 17.

⁵² *Barrel House*, composta por Lovie Austin e interpretada por Gertrude Ma Rainey. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 22.

homem gosta de estar com suas outras mulheres, a mulher também gosta de estar com seus outros homens. *Barrel House Blues* na performance da Ma Rainey expressa, portanto, a mulher tão confortável com seu corpo e seus desejos quanto um homem, rompendo com o estigma da mulher do lar que vive em função da sua família. A mulher pode seguir seus prazeres tanto quanto os homens e, a partir desse e de outros *blues*, mulheres negras e pobres obtiveram noção disso.

A mulher expressada pelo *blues* não é assexuada como a elite branca queria que elas se enxergassem para seguir dominando-as. Sua sexualidade, reconhecida fora das limitações da fecundidade e do que era imposto através do mito da matriarca negra, era fruto das suas aspirações de felicidade, da sua independência e do seu próprio desejo. Assim, elas não são nem aquilo que a branquitude queria que elas fossem e nem aquilo que queriam que elas não fossem. As mulheres do *blues* foram aquilo que elas mesmas quiseram ser e dessa forma desafiavam o racismo e o sexismo, bem como impulsionava outras mulheres a se autodefinirem:

para as mulheres negras, resistir fazendo algo que “não se espera” delas não seria possível se não rejeitassem as *mammies*, as matriarcas e outras imagens de controle. Quando combinados, esses atos individuais de resistência sugerem que as mulheres negras têm uma consciência coletiva específica (Collins, 2019, p. 181).

Se a sociedade diz que a mulher deve ser submissa ao homem e esperar realizar todas as suas vontades, que os assuntos domésticos não fazem parte de uma discussão pública ou que à mulher o sexo deveria estar restringido apenas a reprodução, as cantoras subvertiam todas essas ideias. E assim, o *blues*:

encorajava formas de consciência social que desafiavam a ideologia dominante do racismo. O *blues* feminino, especificamente, celebrava e valorizava a vida negra da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que contestava as suposições patriarcais sobre o lugar das mulheres na cultura dominante e nas comunidades afro-americanas. (Davis, 1998, p. 120)

Ao valorizar a vida das mulheres marginalizadas, o *blues* clássico iluminava a possibilidade e a promessa do caminho errante. Assim, transgrediam a linha da cor e negavam os costumes dominantes. Se o curso da história evoca uma mulher submissa ao homem a realizar todas as suas vontades, apaga a existência das mulheres negras ou a reduz a um problema que deve ser combatido, o *blues* estimula às mulheres negras como um “desvio histórico das regras de gênero” (Hartman, 2022, p. 200) e anuncia algo novo: a promessa de libertação, nos convidando a não nos colocarmos nos lugares estabelecidos pela elite branca, reconstruindo a vida íntima das mulheres negras, assumindo sua força e seu poder. As mulheres do *blues* se imortalizam no curso da história como aquilo que quiseram ser, desafiando os

limites do racismo e sexismo, bem como, impulsionavam outras mulheres a seguirem os seus exemplos. Desse modo, o *blues*, retomando José Wisnik, “antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (Wisnik, 2017, p. 15).

3.3.1 Mobilidade e liberdade a partir do *blues*

A mobilidade foi o segundo modo que Angela Davis aponta como realização da liberdade pelos negros recém libertos. Embora o tema da viagem não seja tão frequente no *blues* clássico, a análise que Davis faz da incorporação desse pelas *blueswomen* é de extrema importância para compreensão da relação do *blues* com a emancipação.

No capítulo “*Here come my train*”, Davis discute que durante a escravização a comunidade negra, literalmente, dera a vida para poder embarcar em viagens. Viajar não era uma escolha de prazer pela vida na estrada. Os escravizados que “caíram na estrada” estavam fugindo do cruel sistema da escravidão. Neste sentido, não se trata nem de “viagem” e sim de “fuga”. Fugir em busca da liberdade, em busca da própria vida. Com a abolição da escravidão, a comunidade negra passou a desfrutar da experiência da liberdade na estrada, mesmo diante dos perigos que esta oferecia a um negro no fim do século XIX ou início do século XX.

Davis destaca a mobilidade espacial como sendo importante para o povo negro não apenas no sentido da liberdade concreta de se mover, mas também na utopia que o movimento propunha. Era embarcando em viagens perigosas e desafiadoras que a pessoa escravizada tinha esperança de ser livre, voltar para a sua “terra Mãe” ou encontrar um espaço em que pudessem começar uma nova vida. Quando a escravidão é abolida, a viagem continua com o mesmo sentido de viajar em busca de uma vida melhor.

Como já foi dito, as artistas negras inauguraram as apresentações ao vivo do *blues* e contribuíram para a criação de um movimento em que a comunidade negra pudesse socializar suas experiências particulares e criar, em torno disso, um reconhecimento das implicações sociais que permeiam as suas vidas. Assim, a música permitiu que a comunidade “se envolvesse esteticamente com experiências que não eram tão acessíveis a elas na vida real” (Davis, 1998, p. 66). Nesse aspecto, Davis aponta o imaginário como sendo tão importante para a comunidade feminina do *blues* quanto as experiências da vida real. Era através da música que artistas e público conseguiam dialogar sobre si e tecer novas dimensões para a sua vida.

Ao recorrer a Houston Baker, a filósofa concorda que os *blues* “mesmo quando falam da ausência paralisante e do desejo inerradicável, seus ritmos instrumentais sugerem mudança, movimento, ação, continuidade, possibilidades ilimitadas e intermináveis” (Baker apud Davis,

1998, p. 71). A principal nota do *blues* é a *Blue Note*, uma nota fora da escala natural. É ela que dá ao *blues* a sensação de mobilidade, de algo que está quase acabando, mas que começa novamente. Em forma e conteúdo o *blues* representa continuidade. Assim, catalisa o espírito pulsante por mobilidade da comunidade negra mesmo quando não há uma referência à estrada em suas canções. Mover-se é a forma que o negro estadunidense encontrou para viver a própria vida e as músicas do *blues* clássico souberam reconhecer isso muito bem.

O tema da viagem entra nesse imaginário de liberdade criado pelo *blues* clássico, uma vez que embora viajar fosse sinônimo de liberdade, o ato em si era mais comum entre os homens negros libertos do que entre as mulheres. Enquanto os homens deixavam suas famílias para viajar em busca de oportunidades melhores e ficavam na estrada; as mulheres negras ficavam em casa tomando conta da família e trabalhando nas casas dos brancos. Por outro lado, o que a filósofa vai argumentar é que embora a imagem do *bluesman* seja mais associada ao espírito viajante, as mulheres do *blues* conseguiram definir a própria vida para além dos deveres domésticos e eram tão móveis quanto os homens (Davis, 1998). As artistas se libertaram dos limites da domesticidade, não aceitaram se submeter à divisão de gênero e caíram na estrada para cantar, trabalhar e sentir os mesmos prazeres que a vida em movimento permitia. Destarte, quando Davis ressalta o tema da viagem é para mostrar a construção de um espaço – estético e cultural – em que as mulheres negras se associam à viagem como um modo de liberdade:

Gertrude Rainey, a "Mãe do Blues", canta sobre mulheres que estavam sempre andando, correndo, saindo, pegando trens ou, às vezes, divagando sem rumo. Suas viagens de ida e volta, de ir para longe e voltar para casa, são frequentemente associadas ao exercício da autonomia na vida sexual. Os temas das canções de Rainey, como as de outras mulheres do blues, decidem embarcar em várias jornadas porque foram profundamente feridos por seus parceiros sexuais, mas se recusam, mesmo em meio à dor, a renunciar seu próprio arbítrio. (Davis, 1998, p. 66-67).

Mesmo em torno do tema da viagem, é a sexualidade o motor pulsante da mulher do *blues*. No entanto, como a análise de Davis bem apresenta, falar de sexo ou amor ia muito além do que falar de sexo ou amor. O que se ressalta é a realização da mulher independente, que mesmo diante de uma sociedade com uma política de raça, gênero e classe tão estreita e dominante, se opunha para realizar o que tinha vontade, mesmo que fosse algo tão banal quanto ir atrás do seu homem. Destarte, no processo do *blues* clássico, o tema da viagem foi individualizado, secularizado e sexualizado (Davis, 1998). Foi essa tradição que, na visão de Davis, trouxe uma perspectiva de gênero ao processo da viagem. Assim, Ma Rainey cantava:

I'm going down South, won't be back 'til fall
I'm going down South, won't be back 'til fall
If I don't find my easy rider, ain't comin' back at all

*I'd rather be in the river, drifting like a log
I'd rather be in the river, drifting like a log
Than to be in this town, treated like a dog.*⁵³

Angela Davis utiliza essa canção como demonstração da junção do tema da sexualidade com o da mobilidade. A protagonista da música embarca na viagem à procura do homem que a abandonou – um traço recorrente nas canções do *blues*. Por outro lado, Davis ressalta que mesmo assim essa canção “ênfatiza o movimento e a agência em vez da imobilidade e passividade.” (1998, p. 75). Enquanto a opção para a maioria das mulheres negras que passaram pelo menos abandono retratado na música era continuar em casa trabalhando e cuidando da família, Ma Rainey apresenta uma nova possibilidade: a de sair também, ir aonde que ir e não se submeter aos limites impostos pela cidade que a trata como cachorra. Uma outra possibilidade de ser é apresentada e o público o feminino pode se inspirar e ir em busca daquilo que deseja. Assim, essa é uma canção que convida outras mulheres a “vislumbrar, por elas mesmas, a possibilidade de igualar-se aos seus homens neste movimento de liberdade” (Davis, 1998, p.75).

Arriscando uma interpretação para além do que Davis coloca em sua obra (e ao mesmo tempo influenciada por isso), percebo que o último verso em que a protagonista reconhece que prefere estar à deriva do que “*Than to be in this town, treated like a dog*” [Do que estar nessa cidade tratada como um cachorro], pode muito bem ser ampliado para questões sociais mais amplas em que a “cidade” represente os discursos repressivos que transformam às mulheres em “cachorro” – enquanto que “cachorro” pode se referir a um animal obediente. Ou seja, Ma Rainey canta sobre a vontade e a necessidade vital de ser quem ela quer ser. Mesmo que diante de tantos perigos, mesmo diante da possibilidade de morrer, ao invés de se estabilizar em uma visão que a transforma em um animal obediente, ela prefere se afastar. Aqui também uma forte demonstração de ruptura com a sensibilidade estabelecida. A obediência, principalmente à mulher, ao problema e ao trabalhador/a é estimulada como condição de sobrevivência. Sobrevive que obedece ao marido, ao patrão, ao pai. Mas, em oposição a isso, Ma Rainey estimula a rebeldia como modo de vida. Não mais de sobrevivência, de vida, de Eros.

Diante disso, cabe aqui recorrer a um termo recorrente para a autora. Mesmo que as cantoras de *blues* não tenham se denominado como “feministas” ou que o termo “interseccionalidade” nem tenha existido durante o período do *blues* clássico, há uma singela

⁵³ *Weeping Woman Blues*, composição conjunta entre Bessie Smith e Gertrude Ma Rainey. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 252.

possibilidade de apontar suas canções como interseccionais, uma vez que elaboram uma consciência de gênero, raça e classe. Não existe uma mulher negra que está simplesmente em busca do seu homem. O que existe é uma mulher que, devido a uma série de implicações sociais e pessoais que estão interseccionadas, sai em busca daquilo que deseja. Angela Davis (1998, p. 81) reconhece que praticamente todas as músicas da Ma Rainey foca no relacionamento sexual, no entanto, “muitas vezes as representações da dor sofrida pelas mulheres em suas relações sexuais também parecem ser alusões metafóricas à dor causada pelos obstáculos materiais do sexismo e do racismo”. Assim, é possível apontar o *blues* como material em que é possível obter conhecimento sobre as intersecções das opressões e das conquistas.

Outra canção importante para a compreensão do que Davis pretende dizer ao insistir na associação entre liberdade e mobilidade no *blues* clássico é a “*South Bound Blues*”, também cantada por Ma Rainey. Na canção citada, além de retratar uma frustração no relacionamento amoroso ao ser abandonada por seu amante que a convenceu a sair de sua cidade natal, a cantora também destaca uma frustração no deslocamento do Sul para o Norte ao cantar:

*Oh, you done me wrong, you throwed me down
You caused me to weep and to moan
I told him I'd see him, honey, some of these days
And I'm going to tell him 'bout his low down dirty ways*

*Done bought my ticket, Lord, and my trunk is packed
Gain' back to Georgia, folks, I sure ain't comin' back
My train's at the station, I done sent my folks the news
You can tell the world I've got those South bound blues
Done bought my ticket, Lord, and my trunk is packed
Gain' back to Georgia, folks, mama sure ain't comin' back
My train's at the station, I done sent my folks the news
You can tell the world I've got those South bound blues.⁵⁴*

Nessa música, ao retratar o abandono amoroso, Ma Rainey revela também a dificuldade da vida no Norte. Davis argumenta que o Sul é evocado como a “casa”, o lugar de consolo e inspiração e esteticamente transformado em um lugar de resistência à supremacia masculina. Nesse sentido, “*South Bound Blues*” na visão da filósofa, não representa apenas um sentimento de tristeza e desespero pelo abandono. O último verso da música marca justamente a resistência da mulher em sair de um lugar que faz mal e voltar para casa, entregando-se ao prazer e à dor do retorno. Ou em suas próprias palavras:

Esta canção afirma a cultura afro-americana, enraizada na experiência do sul, como a fonte da energia criativa das mulheres e homens negros e de suas habilidades de desafiar as dificuldades que lhes foram impostas [...]. O que é necessário para sobreviver, a música parece sugerir, é a inspiração que vem do conhecimento de que

⁵⁴ “*South Bound Blues*”, composição do Tom Delaney performada pela Gertrude Ma Rainey. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 245.

a cultura negra do Sul recapitula a resiliência dos africanos que sobreviveram à Passagem do Meio, a escravidão que os aguardava neste hemisfério e o racismo desencadeado que se seguiu à emancipação. As mulheres sofreram não apenas como trabalhadoras, mas também por causa do abuso sexual de homens brancos (e negros também), desmembramento de famílias, procriação forçada e inúmeras outras formas de opressão. O retorno de trem para a Geórgia descrito em "South Bound Blues" pode ser lido como uma identificação espiritual com o *ethos* negro do Sul e as lutas cumulativas que os negros travaram coletivamente ao longo dos séculos. (Davis, 1998, p. 81).

Durante a escravidão, e Davis reconhece que os *spirituals* incorporou isso bem, o Norte foi um símbolo de liberdade e esperança. O Sul, no entanto, viveu sob o reinado da escravidão opressiva e foi o lócus geográfico dos problemas da comunidade negra que só desejava escapar, seja para sua terra mãe, seja para a promessa de liberdade no Norte (Davis, 1998). Quando os escravos embarcavam em viagens-fugas perigosas, era para essas promessas de liberdade que eles seguiam. Com o fim da escravidão, o Sul seguia como um espaço de opressão sanguínea para os negros, mas a comunidade negra descobriu que “o dinheiro não cresce nas árvores do Norte, algumas das quais, como no Sul, serviram até como locais de linchamento” (Davis, 1998, p. 84). Ainda de acordo com Davis:

Notavelmente ausente no Norte estavam a unidade cultural e os sistemas de apoio à família estendida que eles conheceram no Sul, por meio dos quais conseguiram humanizar seu ambiente. À medida que as realidades socioeconômicas do Norte destruíam as ilusões dos imigrantes negros, o significado histórico atribuído ao Sul foi reconfigurado e passou a ser associado à libertação dos traumas da migração. (1998, p. 84).

Nesse caso, não é só o relacionamento amoroso que azedou no Norte. Ao contrário de tantas promessas de mudança de vida, ou de vida melhor, o Norte também é um lugar hostil para a pessoa negra. E, assim como o homem representado na música abandona a mulher, as ilusões de uma vida melhor também. Voltar para o Sul, lugar-casa, é a melhor opção. Retornar ao Sul marca a esperança. É preciso coragem para voltar para o passado e as mulheres do *blues* sabiam disso: “a canção apela para que as mulheres invoquem dentro de si a coragem e independência de suas antepassadas. O movimento de volta ao passado histórico afro-americano torna-se um movimento para a frente, uma exploração progressiva.” (Davis, 1998, p. 81). Evocar o retorno ao passado não é sinônimo de fracasso porque o tempo da música é outro. Não se dá em uma linearidade estática. Ir para trás também é avançar.

Diante dessa discussão destaca-se, mais uma vez, o papel formativo e informativo para a construção da identidade da mulher negra (da comunidade como um todo). O acesso à subjetividade emancipada via arte, por meio de temas tão comuns à vida íntima da pessoa negra, pode contribuir para que uma vasta quantidade de pessoas tivesse acesso a essa discussão.

Assim, mesmo perpassando por temas aparentemente tão banais quanto a sexualidade e a vida na estrada, as cantoras de *blues* ajudaram “na criação de uma nova consciência da identidade afro-americana, uma consciência crítica das experiências de exploração; alienação e, para as mulheres, de dominação masculina [...]” (Davis, 1998, p. 89-90).

3.3.2. *Blues* clássico e a dimensão estética

Quando Angela Davis recorre à dimensão estética marcuseana o faz pensando nas músicas da Billie Holiday, importante cantora de *jazz*, que passa a fazer sucesso na década de 30. Embora incorporasse algumas características do *blues* clássico em sua performance, Billie Holiday não fez parte desta tradição. Davis argumenta que a maioria das canções que a artista cantava eram vendidas e na sua época os artistas negros recebiam as piores músicas possíveis, o resto que sobrava nas gravadoras. Além disso, ao contrário do *blues* que foi nichado dentro da comunidade negra nos seus anos iniciais de sucesso, o *jazz* se urbanizou muito rápido e foi obrigado a incorporar com mais facilidade algumas noções da ideologia burguesa da época.

Diante disso, Davis utiliza a dimensão estética para argumentar que mesmo que as músicas de Billie Holiday fossem mais comerciais, graças ao poder de sua performance, a cantora conseguia incorporar uma tradição cultural de resistência e negação especificamente afro-americana (Davis, 1998). Assim, a filósofa se apoia na teoria marcuseana para, assim como Marcuse, desafiar a necessidade de que o conteúdo político e a qualidade estética tenham que coincidir para que uma obra de arte seja considerada revolucionária. É a performance, a *forma*, que Billie Holiday atribui ao domínio de sua arte e não o conteúdo de suas canções, que atribui o caráter contestatório insurgente de sua arte. Nas palavras da própria Davis:

Meu uso da noção de Marcuse da dimensão estética rejeita sua associação com verdades "trans-históricas" e "universais". Em vez disso, proponho uma conceituação de "dimensão estética" que fundamentalmente a historiciza e coletiviza. Em vez de um produto único do artista solitário criando uma subversão estética "individual", quero argumentar que a "dimensão estética" do trabalho de Billie Holiday representa uma simbiose, extraíndo e contribuindo para uma história social e musical afro-americana na qual a agência política das mulheres é nutrida e, por sua vez, nutre a agência estética. É essa "dimensão estética" das canções de Lady Day que explica seu apelo inalterado, por sua capacidade simultânea de confirmar e subverter as representações racistas e sexistas das mulheres apaixonadas. É esta dimensão estética que exige escuta e leitura atenta de suas canções de amor com o objetivo de propor releituras feministas. Esse estudo cuidadoso dará a seu trabalho um lugar importante na consciência feminista complexa e em constante evolução associada às mulheres de cor. (Davis, 1998, p. 164).

O apelo de Davis é que olhemos para a arte de Billie Holiday para além do seu conteúdo. Como chama atenção Nathalia Nascimento Barroso em sua monografia⁵⁵, trata-se de uma visão em que Davis fundamenta a dimensão estética no historicismo e coletivismo. A filósofa insiste que as qualidades radicais da arte, em concordância com Marcuse, “fundamenta-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende sua determinação social e se emancipa do universo dado de discurso e comportamento, preservando sua presença avassaladora.” (Marcuse apud Davis, p. 164). As canções de Billie Holiday representam bem isso.

Esta dissertação, por outro lado, embora não pretenda negar a importância da trajetória de Billie Holiday ou sua relação com o *blues* clássico, não pretende desenvolver a análise que Angela Davis faz de suas canções. O que interessa ao retomar a relação entre a dimensão estética marcuseana e o trabalho de Billie Holiday é a possibilidade de que as noções que Davis emprega da dimensão estética possam ser válidas para o próprio *blues* clássico.

Mesmo que mais nichadas e com uma consciência social mais forte, o objetivo das músicas do *blues* clássico não era tematizar a vida política e social da comunidade negra. Como foi apresentado até aqui, o principal tema das canções era a vida amorosa sexual. E era a partir dessa dimensão da sexualidade que as cantoras do *blues* atribuíam um reconhecimento de todas as mazelas que assolavam a vida de negras e negros estadunidenses. São raras as músicas, como será apresentado na seção seguinte, que incorporam assuntos diretamente políticos e sociais em seu conteúdo. O *blues* não é estritamente uma arte de protesto e nem uma arte partidária. Ele incita um protesto e toma um lado em consequência de sua relação histórico-social com a comunidade negra.

É a forma do *blues* clássico, como é possível perceber com o uso da ironia e da performance, que atribuiu e permitiu que as cantoras negras conseguissem acessar com tanta facilidade e liberdade a vida íntima da pessoa negra e, ao mesmo tempo, a sua vida social. Ao assumir o erótico como poder, as mulheres do *blues* empregaram na sexualidade, no amor e em Eros a resistência àquilo que ameaçava suas vidas.

Há uma importante passagem em *A dimensão estética* de Herbert Marcuse em que o filósofo argumenta que é muito fácil relegar o amor e outros sentimentos comuns ao ser humano à psicologia, removendo-os da práxis política radical. No entanto, o tema do amor é mais comum à vida cotidiana das pessoas e pode oferecer um acesso mais rápido e efetivo às discussões de cunho político, assumindo para si questões que a sociedade insiste em ignorar:

⁵⁵ Barroso, Nathalia Nascimento. *Nova sensibilidade e afirmação do feminino negro*. 2012.20f. Monografia (graduação em filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2019.

Homens e mulheres falam e agem com menos inibição que sob a repressão da vida cotidiana; têm menos vergonha (mas, também menos à-vontade) no seu amor e no seu ódio; são leais às suas paixões mesmo quando destruídos por elas. Mas também são mais conscientes, mais refletidos, mais adoráveis e mais desprezíveis. E os objetos do seu mundo são mais transparentes, mais independentes e constrangedores. (Marcuse, 2016, p. 46).

O amor não nega a realidade, muito pelo contrário, a reconhece com mais facilidade pois não se prende às repressões que ela impregna. É do amor e não da morte que nasce a revolução. O reconhecimento do amor-próprio, do amor por homens ou mulheres, amor pela família, amor pela sua comunidade etc. quando incorporados na forma estética assumem um caráter profundamente social. É em nome do amor que uma mulher sai da sua cidade e se arrisca na vida da estrada, mesmo sem saber para onde ir ou que fazer. É em nome do amor, o próprio, que uma mulher abandona uma cidade desconhecida e volta para o calor do seu lar. É em nome do amor que as mulheres do *blues* pediam por um homem atencioso, cuidadoso e que não as violentassem. A partir do amor elas falavam de assuntos que eram ocultados da política social e conscientizavam outras mulheres a seguirem o mesmo caminho. Ou pelo menos mostravam que esse caminho era possível. O amor deu forma à rebelião das mulheres negras do *blues* e esse mesmo amor, tão tematizado em suas canções, permitiu que elas definissem-se por si mesmas, longe das imposições da ideologia dominante burguesa. Uma nova mulher negra nascia através do amor tematizado no *blues*.

3.4 As “músicas de protesto” no *blues* clássico

Ao longo do capítulo, o tema da sexualidade apareceu como o principal assunto do *blues* feminino. Através deste, as cantoras deram uma dimensão pública e política sobre os problemas pessoais que circundavam a comunidade negra. Embora Davis reconheça o profundo caráter político das canções de *blues*, a maioria dos críticos não atribuíam essa característica ou, quando o faziam, ignoravam a contribuição das mulheres do *blues* clássico. Nesse sentido, além do racismo e do sexismo que esses estudiosos carregam, há uma incompreensão a respeito do que seria uma música política ou uma música de protesto. Por isso a referência à música de protesto no título deste subtópico está entre aspas.

Davis argumenta que para os críticos do blues, principalmente Samuel Charters e Paul Oliver, há uma inflexibilidade na definição daquilo que constitui um protesto. Música de protesto seria, na visão desses, aquelas que carregam explicitamente em seu conteúdo uma referência direta à revolução ou que faz um apelo ao fim da opressão de classe. No máximo, para os críticos citados, o que as cantoras de *blues* fazem em suas músicas é “reclamar” de algo,

mas que não havia uma compreensão do porquê dessa “reclamação”. Na visão de Oliver, por exemplo:

O fato de o número de blues de protesto ser pequeno é em parte o resultado da aceitação do negro dos estereótipos que foram criados para ele. Nas áreas rurais onde a educação é escassa e os negros não conheceram um ambiente melhor, há pouco com que comparar seu modo de vida. Eles se preocupam principalmente em viver no dia a dia, em "se dar bem" com os brancos, em se conformar e tirar o melhor proveito de suas circunstâncias. Tão certo quanto os brancos do sul pretendem que eles "mantenham seu lugar", a maioria dos negros está preparada para aceitá-lo. Eles sabem que não podem mudar o mundo, mas que precisam viver nele. Desenvolve-se uma apatia que os líderes raciais acham exasperantemente difícil de romper, e mesmo quando o agravamento chega ao ponto em que surge o espírito de revolta contra o sistema, isso muitas vezes é logo dissolvido em pequenas rupturas pessoais e eventual desconsideração. (Oliver apud Davis, 1998, p. 93).

Angela Davis descreve essa visão como racista e ofensiva, desconsiderando todo o movimento por libertação do povo negro do sul dos Estados Unidos. Davis aponta que “foram precisamente esses negros que Oliver caracteriza como estando mais preocupados em “se dar bem” com os brancos do que em desafiar o sistema que iniciaram as mudanças revolucionárias na estrutura social racista dos Estados Unidos” (Davis, 1998, p. 93). E o *blues* clássico soube expressar bem a insurgência negra, seja referindo-se à sexualidade como um problema privado e público, ou com músicas que citem diretamente questões sociais de raça, classe e gênero.

A representante do *blues* clássico que retrata de maneira mais direta em seu conteúdo questões de classe é “*Poor Man’s Blues*”, composta e cantada por Bessie Smith. Para muitos críticos, a canção é considerada uma anomalia na carreira da cantora. Mas, para Davis, é apenas mais um sinal do caráter contestatório da arte de Bessie Smith. A música que inspirou movimentos sociais nos Estados Unidos segue da seguinte maneira:

*Mister rich man, rich man, open up your heart and mind
Mister rich man, rich man, open up your heart and mind
Give the poor man a chance, help stop these hard, hard times*

*While you're livin' in your mansion, you don't know what hard times means
While you're livin' in your mansion, you don't know what hard times means
Poor working man's wife is starvin', your wife's livin' like a queen*

*Please, listen to my pleading, 'cause I can't stand these hard times long
Oh, listen to my pleading, can't stand these hard times long
They'll make an honest man do things that you know is wrong
Wa
Poor man fought all the battles, poor man would fight again today
Poor man fought all the battles, poor man would fight again today
He would do anything you ask him in the name of the U.S.A.*

*Now the war is over, poor man must live the same as you
Now the war is over, poor man must live the same as you*

*If it wasn't for the poor man, mister rich man, what would you do?*⁵⁶

Em “*Poor Man’s Blues*”, Bessie Smith retrata com clareza a violência econômica e racial que as pessoas pobres e negras sofrem. A música foi gravada um ano antes da queda do mercado que desencadeou a grande depressão e sua referência histórica é “o período pós primeira guerra mundial quando os negros se viram apanhados em uma teia de dolorosas circunstâncias econômicas que prenunciavam a Depressão” (Davis, 1998, p. 97). Assim, através dessa canção, Bessie Smith conseguiu reunir e representar uma série de sentimentos, individuais e coletivos, que agoniava o sujeito negro. Continuando nas palavras de Davis:

“*Poor Man’s Blues*” abertamente acusa as classes saudáveis pela pobreza prevalente - e não apenas na comunidade negra - destacando até que ponto seu estilo de vida luxuoso os torna cegos para a injustiça econômica que eles próprios criaram. Quando Smith canta sobre o desespero que inevitavelmente acompanha os “tempos difíceis”, ela explica apaixonadamente as raízes sociais do crime: “Eles farão um homem honesto fazer coisas que você sabe que são erradas.” A estrofe que se refere ao papel desempenhado por homens pobres como combatentes durante a Primeira Guerra Mundial é uma observação precisa sobre o histórico da classe trabalhadora dos soldados da linha de frente em praticamente todas as guerras conduzidas pelos Estados Unidos. A complexidade da afirmação “*He would do anything you ask him in the name of the U.S.A.*” [Ele faria qualquer coisa que você pedisse em nome dos EUA.] aponta para credulidade e compromisso sério, e ela canta com a ironia apropriada. Existem muitas razões pelas quais os negros e trabalhadores de outras origens étnicas levariam a sério a busca por liberdade e democracia. Afinal, os negros lutaram na Revolução Americana, na Guerra Civil, e não apenas atuaram como combatentes nas duas guerras mundiais, mas também desafiaram militantemente a discriminação racista praticada pelo establishment militar. Mas a voz de Bessie Smith também faz uma crítica humorística da postura super patriótica assumida por alguns negros e pobres. (Davis, 1998, p. 97).

A análise que Davis faz desta canção é muito profunda e não falha em compreender as incidências sociais que permeiam o *blues*. Não há um ocultamento do protesto. Aqui o papel do realismo, da ironia e da performance mais uma vez entra em evidência e o *blues* clássico segue com a sua tradição de nomear as dores da comunidade negra, seja de um modo mais direto, seja indireto ou incorporando ambas as transitoriedades.

Para ressaltar que “*Poor Man’s Blues*” não se trata de uma “anomalia” dentro da carreira de Bessie Smith, cabe citar também a canção “*Washwoman’s Blues*” que, por um lado, se “*Poor Man’s Blues*” pode ser “literalmente interpretada como uma canção sobre homens pobres, da mesma forma “*Washwoman’s Blues*” é uma canção sobre as mulheres pobres. E assim Bessie Smith cantava:

⁵⁶ “*Poor Man’s Blues*”, composta e interpretada por Bessie Smith. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 327.

*All day long I'm slavin', all day long I'm bustin' suds
All day long I'm slavin', all day long I'm bustin' suds
Gee, my hands are tired, wash in' out these dirty duds
Lord, I do more work than forty-'leven Gold Dust Twins
Lord, I do more work than forty-'leven Gold Dust Twins
Got myself a achin' from my head down to my shins*

*Sorry I do washin' just to make my livelihood
Sorry I do washin' just to make my livelihood
Oh, the washwoman's life, it ain't a bit of good
Rather be a scullion cookin' in some white folks' yard
Rather be a scullion cookin' in some white folks' yard
I could eat aplenty, wouldn't have to work so hard
Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes
Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes
In the muddy water, wringin' out these dirty clothes⁵⁷*

Para Davis, assim como “*Poor Man’s Blues*”, “*Washwoman’s Blues*” também incorpora o realismo e a ironia para retratar a exploração corrente na vida cotidiana da mulher negra, fazendo também fortes alusões à vida na escravidão. Com ironia, a protagonista diz que prefere cozinhar nas cozinhas dos brancos a ficar o dia todo lavando e esfregando – mas essa preferência é somente para poder comer de sua comida. A canção não deixa de retratar a vida miserável da mulher negra da classe trabalhadora que, desde o tempo da escravidão, estiveram trabalhando ao lado dos homens negros. E, mais uma vez, mesmo partindo de uma experiência individual, o *blues* consegue coletivizar e socializar questões que raramente tinham espaço na discussão pública. Desse modo, para Davis, “*Washwoman’s Blues*”

é um tributo comovente ao incontável número de mulheres afro-americanas cujas mãos labutantes libertaram suas irmãs brancas mais prósperas do trabalho enfadonho do trabalho doméstico. Durante a escravidão, as mulheres negras trabalhavam nas plantações de algodão ao lado de seus homens, realizavam seus próprios afazeres domésticos, e muitas delas também tinham a responsabilidade de manter o casarão em ordem, preparando as refeições, lavando a roupa, esfregando o chão. Durante as décadas pós-escravidão, o trabalho remunerado mais disponível para as mulheres negras - o trabalho que na verdade estava reservado para elas - era limpar a casa, cuidar dos filhos, cozinhar e lavar roupa. Até o final da década de 1950, a maioria das mulheres afro-americanas que trabalhavam fora de casa eram empregadas domésticas e lavadeiras. A versão de Bessie Smith de “*Washwoman's Blues*” simultaneamente homenageia esses milhões de mulheres e lança um grito de condenação contra as condições em que trabalharam, bem como contra a sociedade que os restringe a esse tipo de trabalho. (1998, p. 102)

Mesmo que não oferecesse nenhuma chamada para que as mulheres negras se unissem à sindicalização do trabalho doméstico ou alguma outra atividade organizada, “*Washwoman’s Blues*” e nem “*Poor Man’s Blues*” podem deixar de serem consideradas músicas de protesto.

⁵⁷ “*Washwoman’s Blues*”, composta por Spencer Williams e interpretada pela Bessie Smith. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 349.

Davis alerta que “o “protesto”, quando expresso por meio de formas estéticas, raramente é um chamamento direto à ação. No entanto, a representação estética crítica de um problema social deve ser entendida como constituindo poderosos atos sociais e políticos” (1998, p. 101). Não se trata apenas de “reclamar” ou “lamentar” algo, mas sim de possibilitar, através do que é representado na música, uma contestação das condições opressivas a qual as pessoas negras estavam submetidas e, a partir disso, criar uma consciência coletiva de oposição. Assim, o *blues* pode ser considerado uma arte de protesto “porque unia pensamento, sentimento e ação e ajudava as mulheres negras, entre outras, a ver seu mundo de forma diferente e mudá-lo.” (Collins, 2019, p. 201).

Além dessas, no capítulo “*Blame It on the Blues*”, em que Davis discute o aspecto político e de protesto nas músicas do *blues* clássico, a autora ressalta várias outras canções que deixam claro o papel de protesto do *blues*, para além do que já fora evidenciado na questão do tratamento do tema da sexualidade. “*Poor Man’s Blues*” e “*Washwoman’s Blues*” são apenas as mais literais, que nomeiam diretamente as condições opressivas que permeiam a comunidade negra.

Como já foi dito, o cotidiano da pessoa negra, sem rodeios algum, não deixa de ser representado no *blues* clássico. Assim, Davis cita canções como “*Jail House Blues*”, da Bessie Smith, e “*Chain Gang*”, de Ma Rainey, que retratam o impacto que as prisões têm na vida das pessoas negras; “*Ma and Pa Poorhouse Blues*” gravada pela Ma Rainey e por Papa Charlie Jackson, que de forma cômica retrata o racismo e o sexismo na justiça criminal e a necessidade de se unir perante esses problemas; “*House Rent Blues*”, da Bessie Smith que aborda a questão da pobreza e do despejo; “*Backwater Blues*”, composição da Bessie Smith, em que a artista retrata o impacto das inundações na vida das pessoas negras e pobres, ressaltando já nessa época, o impacto social dos nomeados “desastres naturais” e preservando uma “consciência cultural que foi capaz de transformar tais tragédias em eventos catalíticos, ao invés de remetê-los à memória histórica como meros infortúnios privados” (Davis, 1998, p. 111).

Citar canções de teor não implica em Davis a necessidade de submeter à arte um caráter explicitamente político. A criticidade pode ser importante para funcionar como um canal para transformar a reclamação individual em um protesto coletivo efetivo, mas “o protesto social nunca pode se tornar a função exclusiva ou limitadora da arte” (Davis, 1998, p. 113). O conteúdo não deve ser limitado ao protesto político para que a arte tenha fortes implicações nas pessoas que a consomem. Continuando na visão de Davis:

A arte pode encorajar uma atitude crítica e instar seu público a desafiar as condições sociais, mas não pode estabelecer o terreno do protesto por si mesma. Na ausência de

um movimento popular de massa, isso só pode encorajar uma atitude crítica. Quando os blues "nomeiam" os problemas que a comunidade deseja superar, eles ajudam a criar as condições emocionais para o protesto, mas não constituem e não poderiam, por si próprios, constituir protesto social. (Davis, 1998, p. 113).

Destarte, o que fica demarcado até aqui é o papel duplo de representar a vida pessoal do sujeito e, ao mesmo tempo, criar possibilidades para o surgimento de uma consciência coletiva. O *blues* é pessoal e político ao mesmo tempo, seja falando apenas da sexualidade – dos desejos e dos problemas que rodeiam a vida íntima –, seja abordando explicitamente questões sociais. E é nesse sentido, vale insistir, que Davis aponta a possibilidade de interpretar o *blues* clássico como uma preparação histórica para o protesto político.

3.5 O *blues* e a expressão máxima do sujeito

Ao falar da tradição histórica do *blues*, dos seus elementos estéticos, da sexualidade como fonte de compreensão e conhecimento e sobre as canções de protesto, o que Angela Davis ressalta é a relação íntima e poderosa que o *blues* clássico tem com a mulher negra e, conseqüentemente, com a comunidade. Cantar *blues* é expor os *blues* que atingem a comunidade negra. O sentimento íntimo e a música informam o processo emancipatório e quem canta “confronta o *blues* com o *blues* e usa o *blues* para afastá-lo.” (Davis, 1998, p. 135). *Blues* é ferramenta de compreensão e ação.

A pessoa no *blues* clássico não é uma pessoa individualizada e distante das questões sociais. O Eu, além de ressaltar a individualidade da pessoa negra, dialeticamente, forma o Todo. E nessa relação reside o poder estético de transformação social que o *blues* produz. O sujeito é reconhecido como singular e, após anos de exploração e desumanização, é capaz de expressar o seu interior. Dessa expressão, o coletivo insubmisso renasce. No discurso do *blues*, “a relação pessoal representa tanto a si mesma quanto às aspirações sociais irrealizáveis e sonhos fracassados. O *blues* como forma e prática estética deve ser entendido como um meio de testemunhar e registrar a falta de possibilidades reais de transformação social objetivamente atingíveis.” (Davis, 1998, p. 106).

Davis afirma no capítulo “*Preaching the blues: spirituality and selfconsciousness*”, um dos capítulos que considero como sendo dos mais importantes, que “a estética do *blues* é uma estética da autoconsciência” (1998, p. 127). Em suas músicas, o *blues* expõe e articula o sentimento das pessoas. Em acordo com Paul Gilroy (2012) novamente, ressalto que cantar ou ouvir música não está associado à passividade. A pessoa que canta assume o papel de contação

de histórias, rememorando-as em novos sentidos e arquivando outras formas de ver o mundo. O que Davis apresenta sobre o *blues* evidencia bastante esse aspecto.

Não é novidade para a tradição filosófica da música a relação e a capacidade, seja positiva ou negativa, que a música tem de acessar os aspectos mais íntimos do sujeito. A música fala a linguagem da subjetividade. E, ao abordar o *blues*, Angela Davis demonstra o impacto que a música tem ao revelar camadas da subjetividade de um povo que a pouco não tinha permissão para exercitar e expressar o seu eu. Diante disso, o *blues* sustenta a noção de que o sujeito negro é sim uma pessoa e possuiu um “eu”, uma identidade.

A característica musical do *blues* elucida bem a questão da construção da identidade. A *Blue Note*, como já foi dito, representa uma nota fora da escala musical. Esteticamente isso representa mais do que um avanço na escala. O *blues* é um ritmo musical formado estritamente por pessoas negras, é o avanço da comunidade frente às imposições opressivas. O povo negro é uma nota fora. A *Blue Note* só poderia ser criada por pessoas negras em diáspora, uma vez que é composta da junção de escalas musicais europeias e africanas. É como a pessoa negra roubada de seu continente se impõe no novo mudo: não se sujeita, salta para fora dele e cria algo novo, um som novo, uma nova forma de ser.

O surgimento da *Blue Note* é culturalmente determinado. E o seu surgimento inverte os sentidos naturais da sociedade estabelecida. “Assim, um tom que, segundo as expectativas europeias, seria natural, fica achatado; um apartamento seria duplo; um agudo se tornaria natural.” (Tallmadge, 1984, p. 155). Os modos básicos de falar, ouvir e sentir são transformados e, essa mudança abre o caminho para que mudanças concretas possam existir na sociedade. O *blues* é construído para transcender à linha imposta e representar a contínua negação e substituição da realidade. É movimento contínuo para fora, e esse movimento requer o conhecimento daquilo que se desvia e a imaginação contínuo daquilo que se cria ao mover essa nota fora. O *blues* é um som desorganizado, feito para incomodar, impactar, gritar o que a palavra cotidiana não permite; é uma inquietação seguida de alívio. É a *performance*, não a composição que é a base do blues.

Destarte, através do *blues*, as artistas negras saíram em busca da própria voz, da sua própria forma de ouvir e sentir e, ao fazê-lo, deram condição estética para que outras mulheres negras fizessem o mesmo. Assim, o “eu” individual impulsionou e criou o “nós” coletivo da comunidade negra. O *blues* é um “eu” em relação com o coletivo. É essa camada que sustenta o diferencial não apenas do *blues*, mas de toda a tradição musical dos negros em diáspora.

Diante disso, é seguro afirmar que o *blues* conduziu à reconstrução da vida íntima da mulher e, conseqüentemente, dos homens negros, dando-lhes força e poder. Como aponta Hartman (2022, p.180), “os brancos tinham criado as regras que ditavam a forma correta de ser um homem, de ser uma mulher, de viver em intimidade [...]”, mas o *blues* aponta a Grande Recusa de se submeter à essas imposições, celebrando a vida marginal negra. Como já foi dito, “Grande Recusa” é um conceito marcuseano usado para indicar a oposição à injustiça e a luta pela forma suprema da liberdade. Quando Angela Davis incorpora o conceito de “Grande Recusa”, assume que este tem uma grande aproximação com os movimentos abolicionistas e que o próprio movimento negro é “uma manifestação histórica da grande recusa, por ser uma tradição que emana das teorias e das práticas de libertação negra das Américas” (Davis, 2017c, p. viii). O *blues* segue, e impulsiona, a tradição de Recusa, transformando silêncio em ação. Ou melhor: em música.

Nesse sentido, vale a pena aprofundar a questão do *nommo*, rapidamente abordada na seção 3.2 deste capítulo. O *blues* incorpora a tradição da África Ocidental de nomear os perigos que circundam a comunidade e, ao fazer isso, estabelece um controle estético sobre aquilo que está sendo dito. A partir da relação íntima que o *blues* tem com a pessoa negra, foi capaz de nomear questões que eram ocultas na sociedade e, a partir disso, criar uma consciência histórica coletiva de recusa e insubordinação. Ao tomar posse da palavra e daquilo que pode ser dito ou não-dito, a pessoa toma posse da transformação da própria vida. E muitos *blues*, inclusive, ressaltavam a importância de nomear os *blues* (no sentido de emoções). Assim, Ma Rainey cantava em “Coutin’ the Blues”:

[SPOKEN]

Lord, I got the blues this mornin'
I want everybody to go down in prayer, Lord, Lord

[SUNG]

Layin' in my bed with my face turned to the wall
Lord, layin' in the bed with my face turned to the wall
Tryin' to count these blues, so I could sing them all

(...)

Lord, going to sleep, boys, mama's just now got bad news
Lord, going to sleep now, just now I got bad news
To try to dream away my troubles, countin' these blues.⁵⁸

Nessa música, Ma Rainey reflete sobre a necessidade de nomear os seus problemas, suplicando ao senhor para que consiga botá-los para fora. Na análise de Angela Davis:

⁵⁸ “Coutin’ the Blues”, composta e interpretada pela Ma Rainey. Letra retirada do livro *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis, p. 211.

“*Countin’ the Blues*” é uma reflexão profundamente espiritual do blues sobre a função sociopsicológica do blues. Essa música é uma afirmação do blues, como arte autoconsciente e ato comunicativo. A referência consciente à espiritualidade negra é anunciada na frase de abertura, que é falada: “Lord, I got the blues this mornin’” [Senhor, peguei o blues esta manhã, quero que todos desçam em oração, Senhor, Senhor.]. Rainey conscientemente reconfigura o blues como uma prece. Na verdade, ela está conjurando por meio da nomeação - mais uma vez lembrando o processo de *nommo* - o equivalente africano da oração cristã, mas, em virtude de seu potencial mágico, ainda mais poderoso. *Nommo* é mais poderoso do que a oração cristã porque atribui aos seres humanos o poder da “palavra”, que, na religião judaico-cristã, é exercido somente por Deus. “No princípio era a palavra”, diz a Bíblia, “e a palavra estava com Deus e a palavra era Deus”. Como Deus criou, ele nomeou, e como ele nomeou, ele criou. Este poder criativo e transformador, possuído não apenas por seres sobrenaturais, mas por mulheres e homens vivos, é uma importante característica distintiva do discurso filosófico das sociedades tradicionais da África Ocidental. (Davis, 1998, p. 128-129).

A estética do blues é uma estética da autoconsciência e convoca as pessoas negras, principalmente mulheres, no caso do *blues* clássico, a refletirem e protestar sobre as suas dores ou reconhecerem e lutarem pelos seus desejos. Invocar nominalmente os *blues* que assolam a vida da mulher negra foi a forma que as artistas encontraram de dar controle estético às forças que ameaçavam dominá-las. E quando o faz, criam uma comunidade que canta junto, que reflete junto e luta junto. Nesse sentido, nomear as questões individuais publicamente através da música insita a criação de um “coro”. Sobre isso, Saidiya Hartman diz:

O coro é o veículo para outro tipo de história, não aquela do grande homem ou do herói trágico, mas uma em que todas as modalidades desempenham um papel, onde um grupo sem liderança incita a transformação, onde a ajuda mútua fornece recursos para a ação coletiva, nem líder nem massa, onde as músicas intraduzíveis e aparentemente sem sentido cumprem a promessa de revolução. O coro impulsiona a mudança. (2022, p. 364).

Tumulto, levante, fuga e movimento são aspectos do coro levantado por Saidiya Hartman. De acordo com a autora, a etimologia grega da palavra “coro” remete ao ato de dançar dentro de um espaço cercado. Ao incorporar o sentido estético de coro à tradição de insujeição de mulheres negras, Hartman (2022) tece sobre a prática incessante do radicalismo negro e da recusa: a negação da opressão e elaboração da rebeldia que se desdobra dentro de um *espaço cercado*. Não há lugar para fugir. O mundo é esse espaço para as pessoas negras, mas, mesmo assim, elas se moviam em uma dança e cantoria coletiva. E, assim, desvendando o mundo e se agarrando ao acaso, elas enganam a realidade e transformam os termos do possível (Hartman, 2022), tornam o inabitável em habitável sem se converter às suas regras.

A proposta filosófica que Hartman atribui ao coro é interessante para compreensão da relação entre o indivíduo e a comunidade proposta pelo *blues*. O coro, antes de uma fileira de

dançarinas separadas, é um corpo compartilhado à procura de um ritmo comum (Hartman, 2022). Ainda de acordo com a autora:

Esse corpo se movimentava como um só, apagava as fronteiras do eu limitado, sentia e movimentava em comum acordo, comunicando-se com o público por meio da cadência de vozes, gestos, variações do ritmo das palmas e dos passos. (Hartman, 2022, p. 319).

Criar um ritmo comum é uma forma de unir o individual com o coletivo, unir o privado com o público. Pôr-se em coro é, defende Hartman, um chamado de liberdade. Outras formas de ser são dançadas e cantadas e assim é marcado um passo em direção à libertação: “o convite à reunião, os passos de dança que anunciavam a luta contra uma vida imposta, o abraço sensual de um corpo não marcado pelo estigma e indisciplinado pela servidão” (Hartman, 2022, p. 322). E nesse movimento, algo melhor é imaginado e posto em prática. O coro bola um plano e nele é possível transcender a realidade. Na formação estética do coro, a sensibilidade capitalista, racista, homofóbica, sexista é radicalmente rompida. Não é o herói que ocupa o centro do palco. É um coletivo, um coletivo de mulheres insurgentes que impulsionam outras mulheres a participarem e se movimentarem: “dentro do círculo fica claro que na verdade todas as canções são na verdade um só, mas murmurada em variações infinitas, todas histórias alteradas e imutáveis: *como posso viver assim? Quero ser livre. Fique firme*” (Hartman, 2022, p. 365, grifo da autora).

O *blues* clássico promove a formação de um coro e, ao conduzir esse processo, permite que mulheres negras controlem sua própria subjetividade que fora a tanto tempo dominada e apagada. Nesse sentido, o *blues* feminino promove a retomada da própria identidade e qualifica condições para o surgimento de uma nova mulher negra. O *blues* nega o apagamento da identidade da mulher negra e a conduz à sua libertação. Os limites dos discursos são desafiados nas letras de *blues*, que teceu, mesmo que no campo da arte, uma ferramenta poderosa de compreensão da história e dos desejos da comunidade negra e negou a imposição de uma identidade subalterna.

Ao evocar o poder à representação da vida da pessoa negra, o *blues* assume o poder da autodefinição como aquilo que é capaz de transformar a trajetória de vida da comunidade. O *blues* oferece poder e controle de si às pessoas negras e subverte os discursos que tentam a todo momento moldar e controlar a sua subjetividade. As mulheres do *blues* estavam determinadas a moldar uma vida que não fosse brutalmente cerceada pela linha de cor, pela servidão e nem dominada por um homem. Cantar e dançar alimentava a esperança radical de viver de outra forma. E esse movimento inspirou a libertação. Uma nova mulher negra, um novo homem negro

nasce a partir do blues, arranjos do despertar de uma nova existência. O conhecimento de si é parte importante para a mudança como um todo e a tradição de blues feminino não ignorou esse aspecto.

As mulheres do *blues* estavam determinadas a moldar uma vida que não fosse brutalmente cerceada pela linha de cor, pela servidão e nem dominada por um homem. E para isso foi preciso imaginar. Imaginar que elas tinham uma vida melhor do que aquela que conheciam. Imaginar que era possível falar sobre os abusos domésticos e enfrentar os seus homens. Imaginar que era possível escolher qual caminho seguir, o que beber e do que gostar. Imaginar que era possível usar a roupa que desejavam. Imaginar que era possível sair com quantos parceiros ou parceiras elas quisessem. A sociedade não permitia isso, sobretudo às mulheres negras. Mas para elas era possível. O *blues* fez com que fosse possível. E, desse movimento, de imaginação e realização através do *blues*, as cantoras criaram um espaço de conhecimento e negação para que outras mulheres também pudessem sentir-agir, de recusar o mundo que as recusava. O coro foi criado. O movimento compartilhado em busca da libertação foi criado. O vínculo em comum, a solidariedade, foram criados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, ao longo da dissertação, fazer aproximações que busquem elucidar a relação entre *blues* e emancipação no pensamento de Angela Davis. Para isso, foi fundamental a compreensão de como a arte se aproxima da emancipação; a estrutura da opressão que Davis destaca em sua filosofia e a dimensão estética-política do *blues*. Como foi possível perceber, a filósofa permite uma leitura que destaca no *blues* um amplo complexo cultural. Não se trata apenas de um estilo musical. É o modo que legião de pessoas negras encontram de impor-se, comunicar-se, valorizar-se, reconhecer, aproximar-se e trabalhar dignamente em um mundo que aniquila as suas oportunidades e formas de viver. O *blues* clássico, principal divisão discutida por Davis, rompeu com a configuração de mundo e inspirou que outras pessoas, principalmente mulheres, fizessem o mesmo.

Há uma amplitude no universo relacional da arte, mas para o pensamento de Davis foi importante destacar as noções de arte realista na estética marxista-leninista e a dimensão estética de Herbert Marcuse. De um lado, uma rigidez em relação ao conteúdo e à necessidade de uma representação direta e enfática da vida do proletariado e da luta de classes e, de outro, uma flexibilidade do conteúdo em prol da exaltação da forma e da sensibilidade. Para Marcuse, a capacidade da arte de falar a linguagem da liberdade está, sobretudo, na capacidade de transcender a realidade por meio da liberdade da forma estética. A ideia de uma arte partidária seria absurda em termos marcuseanos. Uma arte que fala de amor pode sim ter capacidades de provocar uma ruptura com a realidade e sugerir a criação de algo novo.

Outra questão é que há na dimensão estética uma evocação da imaginação, crucial para compreensão de como o *blues* e a emancipação se relacionam em Davis. Marcuse propõe uma noção de imaginação que, ao romper com o lugar de mera abstração, se consolida como potência criadora de um novo mundo. É por conta da capacidade de imaginar e construir em termos de arte que a Grande Recusa é formulada. Essa Grande Recusa é a principal ferramenta contra a aniquilação, mutilação e a petrificação da vida.

Em Angela Davis a influência do pensamento marcuseano pesa muito mais. Ao falar dos legados de Marcuse, a filósofa afirma que a insistência do filósofo no potencial radical da arte é uma de suas principais contribuições. Sobre isso, Davis sintetiza: “por um lado, a arte crítica e nega a ordem social existente pelo poder de sua forma, o que por sua vez cria outro universo, insinuando a possibilidade de construção de uma nova ordem social.” (Davis, 2018a, p. 142).

As forças emancipatórias residem na própria arte: na atitude de imaginar e transcender a realidade. Por outro lado, essa aproximação não nega a afinidade entre arte e política no pensamento da autora, e nem a sua satisfação com a arte realista. *O Blues Legacies and Black Feminism* é, como a própria autora diz, a tentativa de relacionar política e cultura. Diante disso, a autora não se fixa na rigidez de uma análise da arte marxista ortodoxa. Embora saliente de maneira positiva o realismo no *blues*, por exemplo, essa não é a principal característica que faz dele subversivo. Mais do que realista, o *blues* é um ritmo irônico e, ao invocar a ironia como característica principal, Davis harmoniza essas duas teorias.

Como estilo musical realista, o *blues* expressa as realidades psicossociais das pessoas negras. Nada que perpassa a vida da pessoa negra, por mais terrível ou vulgar que seja, como diz Davis (1998), passa despercebido das canções. Ao mesmo tempo, a ironia figura como uma de suas principais características. E, ao trazer o elemento da ironia às suas canções e *performance*, as cantoras do *blues* clássico estão dizendo que a realidade cantada não é o limite. Elas não cantam o que tem que ser. Cantam o que estão tentando a todo custo botar para fora. A ironia cria algo novo: nega a realidade cantada e exige uma outra, nova. Assim, são duas realidades rogadas pelo *blues*: a que existe e precisa ser rompida e a que está prestes a irromper como uma realidade no mundo concreto. O *blues* passa, constantemente, por esses dois mundos.

A respeito da particularidade da música, tema principal das seções 1.3, 1.3.1, 1.3.2 e 1.4, é importante retomar algumas questões cruciais para o entendimento do que era esperado sobre o *blues* e tecer alguns paralelos com a ideia de emancipação de Angela Davis, que, seguindo o caráter estético-político da autora, é possível afirmar que nas considerações estéticas da música se encontra uma das indispensáveis noções que a autora postula por liberdade: a constância.

A respeito do que considero crucial retomar para consolidação dessas considerações finais e objeto da pesquisa, evoco a relação primordial que a música tem com a pessoa. Antes de ser pensado, antes de ser dito, já foi sentido e acessado pela música. A música ordena o mundo dos sentidos e faz despertar aquilo que é adormecido pela repressão da sociedade capitalista escravagista: a sensibilidade da pessoa. Tanto José Miguel Wisnik, quanto Hegel e Muniz Sodré falam dessa aproximação. Para Wisnik (2017), a música é o elo material com o mundo espiritual e invisível. Hegel (2002) insiste na música como a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo. O seu conteúdo e forma são a subjetividade da pessoa. E isso confere à música uma relação primordial com a pessoa. Já Sodré, que trata de modo mais enfático na manifestação musical de povos negros, além de ressaltar essa relação primal,

observa na música uma capacidade ímpar de organizar o sentimento de comunidade. A música é manifestação radical do axé (Sodré, 2018). Ao manifestar o axé, transmite a força e a ação que organiza os códigos comunitários. A música liberta a subjetividade da pessoa ao mesmo tempo em que a transforma em um coletivo, manifestando algo que é desejado e construído em comunidade.

O *blues* clássico, como foi apontado no **capítulo três**, exterioriza o que foi dito até aqui. Davis (1998) observa que vários críticos apontam o *blues* como um ritmo musical que alcança a expressão máxima do eu: as pessoas negras expressam suas dores, suas vontades e reivindicam o poder da autodefinição. Porém, sua contribuição não termina por aí. A filósofa distingue o *blues* como um dos primeiros espaços em que o povo negro, sobretudo as mulheres, puderam se organizar e articular a compreensão de comunidade pós escravidão. Eram poucos os espaços públicos em que as pessoas negras podiam se reunir. As canções de *blues*, ao insistir na expressão e transcendência da realidade, convocavam todas as pessoas negras a pensarem em conjunto. Várias canções, como observado por Davis, começam com um chamado para que as ouvintes acompanhem as cantoras em sua jornada.

A respeito da composição musical, foi necessário apontar o significado de som e o que isso implica na relação da música com a pessoa. O som é uma onda que ocorre no tempo de modo periódico, constante (Wisnik, 2017). A respeito das considerações hegelianas, destaco o som como uma constante movimentação em que para que um som se gere, é preciso negar outro. Mas isso não figura em uma eterna disputa. Pelo contrário, figura na harmonia da negação e da afirmação, na eterna coexistência do movimento. Sodré (1998) demarca o som como transmissão de axé que possibilita o dinamismo da existência. É na constância, na marcação compassada de vozes e atabaques que produz força para a existência negra.

A música é um som constante. A liberdade é uma luta constante. Esse é um possível paralelo de se marcar entre a música e a liberdade em Angela Davis. Quando fala sobre liberdade, Davis evita noções clássicas que tecem liberdade enquanto um fato, uma característica inalienável e analisa dentro de seus limites históricos. O maior limite histórico, como foi apontado no **capítulo dois**, é a escravidão. Na escravidão, sobretudo àquela que escravizou pessoas negras, acontece a tentativa de aniquilar totalmente a liberdade da pessoa. Por outro lado, Davis também destaca que a trajetória das pessoas negras é uma constante tentativa de resistir à essa negação e afirmar sua existência e força diante de um mundo que tenta a todo momento eliminar sua existência como sujeito, como corpo, como subjetividade.

Como som o povo negro se afirmou constantemente na história e criou algo novo: música e libertação.

Liberdade se traduz em Davis em termos de libertação ou emancipação, justamente para conferir o caráter de constância e resistência. Escolhi o uso do termo “emancipação” por conta da aproximação com os movimentos de libertação da escravização e posteriores, que seguiram o seu legado. Os símbolos, a linguagem, a conduta, os modos de agir e pensar, como observa Davis em suas obras, não deixam de fazer parte da sociedade quando a escravidão é abolida. O racismo, seu herdeiro, passa a fazer parte estruturalmente e simbolicamente das ações sociais. Por isso a emancipação não foi completa. Por isso ainda é necessário falar em termos de emancipação. E o *blues*, pela herança mais direta com o período da escravidão, herda também essa compreensão de que a emancipação não foi verdadeiramente alcançada e que é preciso continuar, constantemente, resistindo à opressão. A forma de resistência encontrada foi a imposição da autodefinição, o modo como cantoras e ouvintes afirmaram a sua identidade, vontade e verdade no mundo.

Davis atesta que a música, como dito no **capítulo um**, foi uma das poucas sobreviventes ao genocídio cultural estimulado no período da escravidão e do sequestro de pessoas africanas de seu continente natal. Era preciso que, para ser escravizada, a pessoa negra perdesse tudo, inclusive (ou sobretudo) sua cultura e humanidade. Mas a música sobrevive. Assim, retornar à música é também um modo de mostrar como a comunidade negra sobreviveu nesse período e o quão importante é a música para manter a chama de libertação acesa. Essa chama continua acesa mesmo quando a música finda, pois, antes disso acontecer, ela já criou um espaço coletivo em que é possível coexistir a constância da liberdade como necessidade e possibilidade. Ao tocar, a música transforma a subjetividade da pessoa e, conseqüentemente, da comunidade como um todo.

Uma nova subjetividade é, na verdade, uma das principais propostas de emancipação compostas por Davis. Tal proposta pode ser marcada devido uma aproximação com seu orientador, Herbert Marcuse, que cunha a noção de nova subjetividade para esclarecer que a mudança radical nunca poderá existir se as pessoas continuarem reproduzindo as linguagens, as expectativas e as necessidades estabelecidas pela opressão. De modo semelhante, Davis (2023) afirma que o capitalismo e, acrescento, a escravidão, mudaram a forma como pensamos, agimos e sonhamos. Desse modo, é preciso uma nova subjetividade que rompa com essa imposição e faça surgir novos modos de ser e estar no mundo. Se Marcuse preza pela liberdade como uma necessidade, pela beleza e contemplação, pela apaziguação da relação ser humanos

e natureza, pelo tempo livre, etc., Davis, sem romper com o seu orientador e amigo, estimula o surgimento da nova subjetividade centrada na solidariedade, na postura interseccional, e na liberdade como uma necessidade e conduta do cotidiano. No olhar para o cotidiano é que Davis coloca a mulher negra como medida da nova subjetividade. A mulher negra precisa estar no centro e o *blues* a coloca nesse lugar. Ou, ao menos, a faz primeiro compreender que é possível estar nesse lugar.

Seguindo na esteira da dimensão estética tratada por Marcuse, é possível incorporar o *blues* como uma manifestação histórica e artística da Grande Recusa. A própria Davis, como abordo no *capítulo um*, concebe a trajetória por libertação do movimento negro como a expressão histórica da Grande Recusa. Quando abordo a especificidade do *blues* é justamente para apontar, como Marcuse (1981) diz, que a liberdade só pode ser radicalmente formulada na linguagem da arte. Sem arte a Grande Recusa não é possível.

Como manifestação da Grande Recusa, destaco no *blues* a possibilidade de transcender a realidade. Como disse acima, duas realidades são apontadas pelo *blues*: a que precisa ser negada e a que precisa ser afirmada. A realidade afirmada começa pela subjetividade. É uma nova forma de ser, pensar e sentir que as mulheres do *blues* clássico criam. Ao amar criticamente, essas mulheres cantam sobre aspectos de sua vida cotidiana que as colocam no lugar de submissão. No entanto, essa mesma abordagem de amor é que às possibilita catalisar o reconhecimento das forças que tentam aprisioná-las para que seja possível partir em busca da superação. O amor, como visto no capítulo dois, é uma forte ferramenta contra a sensibilidade mutilada pelo capitalismo. Historicamente, esse amor é transformado pelo povo negro em senso de comunidade.

É importante insistir que uma das principais contribuições destacadas por Davis é de que o *blues* clássico transforma o pessoal em político: faz coletivo os enfrentamentos cotidianos e íntimos das mulheres negras. Não havia um espaço público em que as pessoas negras, sobretudo as pobres, pudessem discutir e dialogar sobre si. Os shows de *blues*, pela forma estética contida em sua *performance*, era lugar em que isso se fazia possível. Mais do que um espaço para cantar, dançar ou lamentar, as músicas de *blues* promoviam articulação de um espaço de resistência e conhecimento de si. O feminismo negro, via bell hooks, salienta: “somos transformados, individualmente, coletivamente, à medida que criamos um espaço criativo radical que afirma e sustenta nossa subjetividade, que nos dá um novo lugar a partir do qual podemos articular nosso sentido de mundo” (2019, p. 295).

Nesse sentido, o *blues* se consolida como este espaço ao provocar a resistência e renovação de si ao mesmo tempo em que evoca a renovação e fortalecimento da comunidade. Nele, as pessoas negras vão à luta como sensibilidades emancipadas e não como objetos. Nesse sentido, “ir à luta” trata-se, primeiro, de se autodefinir e afirmar em um mundo em que as estruturas simbólicas e objetivas da sociedade impedem que isso seja possível. Assim, a partir de Davis, é razoável definir o *blues* como uma formação ampla e criativa que inspira uma visão de mundo questionadora, uma forma de consciência que não esteja presa aos laços da opressão.

O *blues* é um espaço de Grande Recusa da alienação, da imagem negativa envolta da comunidade e da sujeição e imobilidade. Na linguagem do *blues* é possível dizer não ao opressor, é possível ser o que se quer ser. A linguagem sensual do *blues*, que transforma o discurso privado em público, recupera a pessoa e a comunidade negra. Essa linguagem oferece às pessoas a perspectiva radical a partir da qual é possível ver e criar alternativas, imaginar novos mundos. O *blues* não cria apenas um “eu”, cria, sobretudo, um “nós”. Esse “nós” não opera sob a ótica do “outro”, do “não ser”. Esse “nós” é aquele que habita a nota fora, o espaço de resistência e não de dominação. E, na medida que cria o “nós”, conserva a potência de ser, o axé do povo negro.

Ao evocar o *blues*, Davis destaca a produção cultural como espaço estético de resistência em que podem surgir pensamentos e atitudes transformadoras acerca da natureza e da existência da libertação negra. A arte é a expressão máxima da imaginação e, por isso, é capaz de criar um ambiente criativo onde tudo é possível. A incapacidade de criar paradigmas de libertação está intimamente conectada à falta de imaginação crítica e à tentativa ilusória de ser que nem o branco (hooks, 2019). Porém, não há liberdade se a pessoa apenas incorpora a forma de existir e de pensar do colonizador para que possa sobreviver pacificamente na sociedade. É preciso romper fortemente com essa noção e o *blues* fez isso muito bem. A mulher do *blues* não queria ser com a mulher branca, não queria ser como o homem branco, não queria ser como o homem negro, apenas reivindicava a possibilidade de ser tanto quanto esses são. Além disso, ela não queria ser como a mulher negra desenhada pelo branco colonizador. Ela queria ser – e foi – como ela mesma desejava. E ao mostrar uma possibilidade diferente de ser, impulsionou outras mulheres a fazerem o mesmo.

O *blues* clássico valorizou as necessidade erótico-sensuais acima de uma castração dos sentidos e da sexualidade e, ao fazer isso, libertou o ser da pessoa negra. Essa libertação provocada pela dimensão estética do *blues*, em Davis, não está tão associada à necessidade de reivindicar Eros sob Tântalos como está Marcuse, mas, não há como negar que a autora constrói

uma análise sobre o *blues* em que mostra como, através desse, Eros resiste. Ou melhor – e então falo em termos mais “davisnianos” –, o *blues* é fonte de emancipação porque rompe radicalmente com as noções estabelecidas pelo sistema escravagista capitalista. É a promessa de uma nova sensibilidade, de um novo modo de ser, ou simplesmente da possibilidade de existir. *Blues* é vida, é manter-se vivo e em movimento diante de um mundo petrificado.

O que não pode nunca ser perdido de vista ao falar do *blues* clássico é que esse trata-se de um ritmo musical cujo tema central é o amor e a sexualidade. Como foi dito, é da possibilidade de expressar a liberdade sexual afetiva que negras e negros desenvolvem o *blues*. Sexo, sexualidade, desejo não são meramente vulgaridades a serem levadas para baixo dos panos sociais. Aliás, tudo que era escondido na sociedade, era desvendado pelo *blues* (Davis, 1998). Ao falar de amor e sexualidade de forma livre e honesta, as artistas de *blues* negaram a subjetividade reificada e ensinaram que é possível ser, sentir e estar no mundo de outra forma. E o *blues* clássico fez questão de que o seu público, principalmente de mulheres, soubesse tudo aquilo que elas podiam escolher.

O feminismo negro, como observa Patricia Hill Collins, elaborou a autodefinição como fonte de poder. Seguindo a definição da autora,

O pensamento feminista negro promove uma transformação paradigmática fundamental na forma como pensamos sobre as formas de poder injustas. Ao adotar um paradigma de opressões interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade e nação, e levando em conta a agência individual e coletiva das mulheres negras, inerente a tais opressões, o pensamento feminista negro reconceitua as relações sociais de dominação e resistência. Em segundo lugar, o pensamento feminista negro aborda debates epistemológicos em curso sobre a dinâmica de poder subjacente ao que conta como conhecimento. Proporcionar às afro-americanas novos conhecimentos sobre nossas próprias experiências pode ser empoderador. (Collins, 2019, p. 433-434).

As artistas de *blues* clássico, como Davis alega em *Blues Legacies and Black Feminism* e foi apontado no capítulo três dessa dissertação, já haviam feito esse passo. Como Davis diz, é possível apontar artistas como Gertrude ‘Ma’ Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday como precursoras do feminismo na comunidade afro-americana. Assim, o *blues* também se relaciona com a emancipação na medida em que fornece compasso para que as mulheres negras pudessem se organizar política e teoricamente.

O ponto fundamental que essa dissertação tentou destacar, entretanto, vai mais além. Na relação entre *blues* e emancipação em Angela Davis, busquei apresentar como as canções de *blues*, dentro da interseção entre estética e política, promovem o surgimento de uma nova subjetividade. O *blues* oferece uma transformação paradigmática fundamental na forma como as mulheres pensam sobre si e sobre as injustiças que as rodeiam, enfatiza a autodefinição e

autodeterminação das mulheres em um mundo que a todo momento negam a sua existência, e, ao fazer isso, transcendem a realidade e possibilitam o surgimento de um novo mundo. Diante disso, acredito ser possível confirmar a hipótese que guiou todo esse trabalho, a saber, é que o *blues* articula outros tipos de existência, operando como um precursor estético de uma nova consciência capaz de buscar emancipação, ao transcender a realidade e apresentar novas formas de ser e estar no mundo, livre das imposições racistas e sexistas da sociedade opressora. Assim, o *blues* impulsiona um conhecimento de si e do mundo e tal conhecimento empodera os sujeitos, colaborando com a luta contra as opressões.

Preparar uma nova subjetividade, livre e sensível, é uma das principais contribuições da música negra. As *worksongs*, os *blues*, os *jazz*, os sambas, os afoxés, os *raps*, etc., são formas encontradas pelo povo negro de resistir à negação de sua existência, de registrar seus caminhos no mundo (memória) e de criar uma nova possibilidade de existir (imaginação). Em *Blues Legacies and Black Feminism (1998)*, Davis discute que, mesmo após cair em termos de popularidade após os anos 20 e 30, na década de 60 as canções de *blues* voltam a fazer parte do cotidiano das pessoas negras e passam a serem evocadas em gritos de resistência. Os anos 60 foram anos de reconstrução da identidade da pessoa negra e de reivindicações contra segregação racial e o fim da discriminação. Voltar ao *blues* demonstra a importância deste frente à construção e reconstrução da subjetividade negra.

Por fim, longe de encerrar a vasta relação que a o *blues* tem com a emancipação diante do pensamento de Angela Davis, acredito que com esta dissertação é possível contribuir para uma visão estética e política da filosofia que incorpore a música negra para dentro da discussão sobre liberdade e com uma gama de trabalhos sobre o pensamento crítico de Angela Davis. É possível olhar para o que foi construído musicalmente pela população negra e tecer novas formas de compreender e reivindicar a liberdade. Angela Davis fez isso ao olhar para o *blues* e acredito ser possível fazê-lo também ao olhar para outros estilos musicais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Introdução a sociologia da nova música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor. **Sobre música popular**. In COHN, Gabriel (org). Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo. Ática, 1986, p. 115-146.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.

BALBONI, André. **O sopro das musas**. São Paulo: Odysseus Editora, 2018.

BARROSO, Nathália; KANGUSSU, Imaculada. Angela Davis, as mulas do mundo e a música: por um novo paradigma. **Revista Ideação**, v. 1, n. 42, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i42.5203>. Último acesso em: 19 jun. 2023.

BARROSO, Nathalia Nascimento. **Nova sensibilidade e afirmação do feminino negro**. 2012.20f. Monografia (graduação em filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **O sentido da liberdade**. São Paulo: Boitempo, 2022.

_____. **Uma autobiografia**. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. **A liberdade é uma luta constante**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. Os legados de Marcuse. **Margem Esquerda**, São Paulo, ed. 30, 2018a.

_____. **Mulheres, Cultura e Política**. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. Conferência atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. In: **Mulheres Negras Transversais do Tempo: Negras Jovens Contra o Racismo, a Violência e Pelo Bem Viver**. Salvador: Instituto Odara, 2017b. *E-book*, 32 p. Disponível em: https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Ebook_Julho-das-Pretas-2017.pdf

_____. **Mulheres, Raça e Classe**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

_____. **Lectures on Liberation**. New York: Committee to Free Angela Davis, 1971.

DOS SANTOS, Simone Borges; SAMPAIO, Alan da Silva. A LIBERDADE DA FILÓSOFA ANGELA DAVIS. **Revista Ideação**, v. 1, n. 42, p. 356-372, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i42.5071>. Último acesso em: 17 jun.

2023.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ESCOTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FRITH, Simon. **Hacia un estética de la música popular**. En F. Cruces et al. (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid, España: Ed. Trotta, p. 413-435.

GIL, Gilberto. Super-Homem, a canção. Los Angeles: WEA, 1979. (4:07 min).

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

JONES, Leroi. **Blues People. Negro Music in White America**. New York: Morrow Quill Paperbacks, 1963.

KANGUSSU, Imaculada. *A arte da fantasia, a partir de Herbert Marcuse*. Revista Dialeto. Ano 8, n. 14, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.30611/2019n14id41622>. Último acesso: 18 mai. 2023.

_____. **Leis da Liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020

MARCUSE, Herbert. Introdução. In: **A vida e a época de Frederick Douglass**. São Luís: Editora Carambaia, 2022.

_____. *Abolition and Refusal*. In: **The Great Refusal: Herbert Marcuse and Contemporary Social Movements**. Philadelphia: TEMPLE UNIVERSITY PRESS, 2017c.

_____. **A dimensão estética**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2016.

_____. “As mulheres negras na construção de uma nova utopia” in: **Testemunhos da Utopia**. São Paulo: Expressão popular, 2016a.

_____. **Sociedade e Cultura**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **Technology, war, and fascism**. New York: Routledge, 1998.

_____. Reflections on the Black Woman’s Role in the Community of Slaves. In: JAMES, Joy (org.). **The Angela Y. Davis Reader**. 1. ed. [S. l.]: Blackwell Publishing, Incorporated, 1998a.

_____. Women and Capitalism: Dialectics of Oppression and Liberation. In: JAMES, Joy (org.). **The Angela Y. Davis Reader**. 1. ed. [S. l.]: Blackwell Publishing, Incorporated, 1998a.

_____. **A ideologia da sociedade industrial**. 6 ed. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1982.

_____. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica de pensamento de Freud**. 8. ed. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1981.

_____. **Um Ensaio Para libertação**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

_____. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, Santa Maria, n. 26, jul./dez., pp. 63-81, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Último acesso em: 19 jun. 2023.

POY, Manuel López. **Todo Blues**. Barcelona: Redbook Ediciones, s. l., 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1998.

TALLMADGE, William. Blue Notes and Blue Tonality. In: **The Black Perspective in Music**. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts. Vol. 12, N.2, pp. 155-165, 1984.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Irmãos Viale, 2005.

TRINDADE, M. S. **Relação entre dialética e tonalidade na estética musical de Hegel: o retorno a si mesmo como conteúdo verdadeiro da obra**. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

VÁZQUEZ, Sánchez Adolfo. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WERLE, M. A. (2015). Notas sobre a Filosofia da Música em Hegel. **Revista Música**, 15(1), 91-101. <https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114703>. Acesso em: 27 abr. 2023.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WITKIN, Robert. **Adorno on popular culture**. London: Routledge, 2003.