

## A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester<sup>i</sup>

*Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream*

---

### Fred Moten

Poeta, filósofo e professor da Universidade de Nova York – Departamento de Estudos da Performance/Tisch School of Arts

### Tradução

#### Matheus Araujo dos Santos

Professor da Universidade do Estado da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa e extensão Imaginando Diferenças.

### Revisão técnica

#### Liv Sovik

Submetido em 02 de Fevereiro de 2020

Aceito em 15 de Abril de 2020

### RESUMO

Este texto é a introdução do livro *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), do poeta e filósofo Fred Moten. Partindo da “cena primária”, tirada da *Narrativa da vida de Frederick Douglass* (1845), em que, ainda criança, Douglass testemunha o açoitamento de sua Tia Hester, Moten aborda a possibilidade de resistência dos objetos, usa Marx para analisar o valor das mercadorias/pessoas escravizadas, e associa os gritos que respondem às chicotadas às potências disruptivas da performance preta que, como argumenta,

---

<sup>i</sup> Publicado originalmente como introdução do livro MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Copyright 2003 by the Regents of the University of Minnesota.

ecoam nos gestos contemporâneos de artistas como Abbey Lincoln, Max Roach e James Brown.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pretitude; Performance Preta; Estética Preta; Políticas Culturais Pretas*

#### ABSTRACT

This text is the introduction to the book *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), by poet and philosopher Fred Moten. Starting from the “primal scene” in the *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845), in which Douglass, as a child, witnessed the beating of his Aunt Hester, Moten discusses the possibility of the resistance of objects, works through Marx to analyze the value of the commodities that were enslaved people, and associates the screams that responded to the lashes to the disruptive potentialities of Black performance, which, as he argues, are echoed in contemporary gestures of artists like Abbey Lincoln, Max Roach and James Brown.

**KEYWORDS:** *Blackness; Black Performance; Black Aesthetics, Black Cultural Politics*

A história da pretitude<sup>1</sup> atesta que os objetos podem e, de fato, resistem.<sup>2</sup> A pretitude - o movimento estendido de uma revolta específica, uma irrupção contínua que anarranja cada linha - é uma tensão que pressiona a suposição da equivalência entre pessoalidade e subjetividade. Embora a subjetividade seja definida pela posse do sujeito de si mesmo e de seus objetos, ela é perturbada por uma força despossessiva exercida pelos objetos de modo que o sujeito pareça ser possuído - infundido, deformado - pelo objeto que possui. Estou interessado no que acontece quando consideramos a materialidade fônica de tal esforço propriativo. Ou, para invocar e divergir do trabalho e das formulações fundamentais de Saidiya Hartman, estou interessado na convergência da pretitude e do som irreduzível da performance necessariamente visual na cena da objeção.

Entre olhar e ser olhado/a, espetáculo e espectralidade, desfrutar e ser desfrutado/a, localiza-se e move-se a economia do que Saidiya Hartman chama de

hipervisibilidade. Ela permite e demanda uma investigação desta hipervisibilidade em relação a uma certa obscuridade musical e nos abre a problemáticas do ritual diário, da qualidade encenada da vida que é violentamente (e às vezes otimizada) cotidiana, do drama essencial da vida preta, como poderia dizer Zora Neale Hurston. Hartman mostra como a narrativa sempre ecoa e redobra a interencenação de “satisfação e abjeção”, e explora o amplo discurso do corte, da recordação e da compensação, que sempre ouvimos em narrativas nas quais a pretitude marca simultaneamente tanto a performance do objeto quanto a performance da humanidade. Ela nos permite perguntar: o que a objetificação e a humanização, ambas as quais podemos pensar em relação a uma certa noção de sujeição, têm a ver com a historicidade essencial, a modernidade quintessencial da performance preta? O que quer que escape de nós, faz com que um certo delito escape através de nós. Esta é uma dupla ambivalência que requer análises sobre olhar e ser olhado/a; tal jogo requer, acima de tudo, um pensamento sobre a oposição entre espetáculo e rotina, violência e prazer. Este pensamento é o campo de Hartman.

Uma crítica do sujeito anima o trabalho de Hartman. Ela carrega o rastro, portanto, de um movimento exemplificado por um aspecto da enorme contribuição teórica de Judith Butler, no qual o chamado à subjetividade é entendido também como um chamado à sujeição e à subjugação, e apelos por reparação ou proteção ao estado ou à estrutura ou ideia de cidadania - assim como modos de performatividade radical e imitações subversivas - estão sempre e já embutidos na estrutura de que escapariam.<sup>3</sup> Mas se Hartman adentra este campo ela também move-se em outra tradição que força outro tipo de questionamento. Consultar os textos de Frederick Douglass em tudo isso é obrigatório e o melhor lugar para fazê-lo é nos momentos em que ele descreve e reproduz a performance preta. Mas isto significa mover-se na tradição de um modo de ler Douglass que mistura a sua história (e sua gráfica e emblemática cena primária) com a história da escravidão e da libertação; é arriscar

uma cobertura acrítica da afirmação da originalidade de Douglass; é abordar a ocasião natal da qual a nossa tradição político-musical deve evadir. Para esquivar-se dessa problemática, Hartman tem tanto que evitar como chegar até Douglass, tem tanto que reprimi-lo como retornar a ele.

Tudo se movimenta, para Hartman, depois de uma decisão inaugural em relação a essas questões de conduta:

O “espetáculo terrível” que introduziu Douglass à escravidão foi o açoitamento de sua Tia Hester. [...] Ao localizar essa “exibição horrível” no primeiro capítulo de *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, seu livro de 1845, Douglass estabelece a centralidade da violência na produção do escravo e a identifica como um ato generativo original equivalente à declaração “eu nasci”. A passagem através do portão manchado de sangue é um momento inaugural na formação do escravizado. A este respeito, é uma cena primária. Com isso quero dizer que o espetáculo terrível dramatiza a origem do sujeito e demonstra que ser um escravo é estar sob um poder e autoridade brutais de outrem; isto se confirma pela colocação do evento no primeiro capítulo, sobre sua genealogia.

Decidi não reproduzir o relato de Douglass do açoitamento de sua Tia Hester para chamar a atenção para a facilidade com a qual tais cenas são comumente reiteradas, a casualidade com a qual elas circulam, e as consequências dessa exibição rotineira do corpo assolado do escravo. Ao invés de incitar a indignação, muitas vezes elas nos isolam da dor em virtude de sua familiaridade – o caráter reiterativo ou restaurado desses relatos e a nossa distância deles são sinalizados pela linguagem teatral frequentemente utilizada para descrever esses casos - e especialmente porque eles reforçam o caráter espetacular do sofrimento preto. O que me interessa são as maneiras pelas quais somos chamadas a participar de tais cenas. [...] Está em jogo aqui a precariedade da empatia e a linha imprecisa entre testemunha e espectador. Mais obscena que a brutalidade desencadeada no pelourinho é a demanda de que este sofrimento seja materializado e evidenciado pela exibição do corpo torturado ou de recitações infinitas do pavoroso e do terrível. Tendo isto em vista, como dar expressão a esses ultrajes sem exacerbar a indiferença ao sofrimento que é consequência do espetáculo amortecedor ou enfrentar a identificação narcisista que oblitera o outro ou da lascívia que muito comumente é a resposta a tais exibições? Este foi o desafio enfrentado por Douglass e por outros inimigos da escravidão e é a tarefa que assumo aqui.

Portanto, ao invés de tentar transmitir a violência rotinizada da escravidão e suas consequências através de invocações do chocante ou do terrível, escolhi procurar em outro lugar e considerar aquelas cenas nas quais o terror mal pode ser discernido... Desfamiliarizando o familiar, espero iluminar o terror do mundano e do cotidiano ao invés de explorar o espetáculo chocante. O que me interessa aqui é a difusão do terror e da violência perpetrada sob a rubrica do prazer, do paternalismo e da propriedade.<sup>4</sup>

A decisão de não reproduzir o relato do açoitamento de Tia Hester é, em certo sentido, ilusória. Primeiro, ele é reproduzido em sua referência e recusa; segundo, o açoitamento é reproduzido em cada cena de sujeição que o livro aborda - tanto nas performances rituais que combinam terror e prazer na escravidão quanto na elaboração de formas e declarações de cidadania e subjetividade “livre” após a emancipação. A questão aqui diz respeito à inevitabilidade de tal reprodução mesmo na recusa da mesma. É a questão de saber se a performance da subjetividade - e a subjetividade que interessa a Hartman aqui é claramente performada - reproduz sempre o que está diante dela; é também a questão de saber se a performance em geral está em algum momento fora da economia da reprodução.<sup>5</sup> Isso não quer dizer que Hartman tenta mas não consegue fazer com que a performance originária da sujeição violenta do corpo do escravo desapareça. Na verdade, o brilho importante, formidável e raro de Hartman está presente no espaço que ela deixa para a (re)produção contínua desta performance em todas as suas formas e para uma consciência crítica de como cada uma destas formas já está sempre presente na suposta originalidade da cena primária ao mesmo tempo que a perturba. Qual a política desta performance incontornavelmente reprodutível e reprodutiva? O que é realizado na perturbação contínua do seu caráter primário? Que forma uma cultura deve tomar quando ela é (des)aterrada de tal maneira? O que esta perturbação da captura e gênese oferece à performance preta?

A cena de Douglass é uma cena primária por razões complexas que têm a ver com o caráter conexo do desejo, identificação e castração que Hartman desloca para o campo do mundano e do cotidiano, onde a dor é ligada ao prazer. Contudo, de

algum modo este deslocamento tanto reconhece como evita a questão problemática da possibilidade de dor e prazer misturarem-se na cena e em suas recontagens originárias e subsequentes. Para Hartman o próprio espectro do prazer é motivo suficiente para reprimir o encontro. Então, demorar-se na quebra [*break*] psicanalítica é crucial para o interesse de um certo conjunto de complexidades que não pode ser negligenciado, mas deve ser retraçado a sua origem precisamente para desestabilizar sua originaridade e a originaridade em geral, uma desestabilização que Douglass funda em sua recitação original, que é também uma repressão originária. É da repressão contínua da cena primária de sujeição que se deseja proteger e em que se quer demorar. Douglass transmite uma repressão que a supressão crítica de Hartman estende. Tal transferência demanda que se pergunte se toda recitação é uma repressão e se toda reprodução de uma performance é o seu desaparecimento. Douglass e Hartman confrontam-nos com o fato de que a *conjunção* da reprodução e do desaparecimento é a condição de possibilidade da performance, sua ontologia e seu modo de produção. A recitação da repressão de Douglass, a repressão embutida em sua recitação, também está lá em Hartman. Como Douglass, ela transpõe tudo que é indizível na cena para performances posteriores, ritualizadas, “tristonhamente” mundanas e cotidianas. Tudo que falta é a recitação originária do açoitamento, a qual ela reproduz na sua referência a ela. Isto quer dizer que há um intenso diálogo com Douglass que estrutura *Scenes of Subjection*. O diálogo é aberto por uma recusa da recitação que reproduz o que recusa. Hartman desvia-se de Douglass e, assim, corre logo de volta a ele. Ela também corre através dele em direção a um território que ele não poderia ter reconhecido, território que ninguém mapeou de maneira tão completa e convincente quanto ela o fez. Ainda assim, esse afastamento de Douglass, que é também uma volta a e através dele, é um distúrbio que não é desconhecido, tampouco não-familiar. *In the Break* aborda essa semelhança por meio das seguintes questões: existe alguma maneira de interromper a força totalizante da

primariedade que Douglass representa? Existe alguma maneira de sujeitar esse modo incontornável de sujeição a um colapso radical?

A minha tentativa de falar sobre tais questões, espero, irá justificar um outro engajamento com a música terrivelmente bela das recitações de Douglass do açoitamento de sua Tia Hester. Este engajamento se move inicialmente através e contra Karl Marx, por meio de Abbey Lincoln e Max Roach. Quero mostrar a interarticulação da resistência do objeto com a figura subjuntiva da mercadoria que fala, de Marx. De acordo com Marx, a mercadoria falante é uma impossibilidade evocada apenas para militar contra noções mistificantes do valor essencial da mercadoria. Meu argumento começa com a realidade histórica de mercadorias que falaram - de trabalhadores/as que eram mercadorias antes, por assim dizer, da abstração da força de trabalho de seus corpos e que continuam a transmitir essa herança material além da divisão que separa escravidão e “liberdade”. Mas estou interessado, finalmente, nas implicações da quebra [*the breaking*] de tal discurso, nas perturbações edificantes do verbal que levam o rico conteúdo da auralidade do objeto/mercadoria para fora dos confins do significado precisamente por meio desse traço material. Mais especificamente, em relação à cena inicial de Douglass e suas subsequentes reencenações, estou interessado em estabelecer alguns procedimentos para descobrir a relação entre os “gritos de cortar o coração” de Tia Hester diante do violento ataque do senhor, o discurso sobre música que Douglass inicia poucas páginas após a recitação desse perverso encontro, e a incorporação ou o registro de um som figurado como externo tanto à música quanto à fala na música e na fala pretas.

No seu desdobramento crítico de tal música e fala, Douglass descobre uma hermenêutica que é simultaneamente interrompida e expandida por uma operação relacionada ao que Jacques Derrida se refere como “invaginação”.<sup>6</sup> Este círculo hermenêutico quebrado e ampliado é estruturado por um duplo movimento. O primeiro elemento é a transferência de uma auralidade radicalmente exterior que

perturba e resiste a certas formações de identidade e interpretação, ao desafiar a redutibilidade da matéria fônica ao significado verbal ou à forma musical convencional. O segundo é a afirmação do que Nathaniel Mackey chama de “reivindicação(ões) ‘interrompida(s)’ [*broken*] da conexão”<sup>7</sup> entre a África e a Afro-América, que buscam suturar rupturas decorrentes e assintoticamente divergentes - afastamento materno e o romance frustrado dos sexos - às quais ele se refere como “parentesco ferido” e “o ‘corte’ sexual”.<sup>8</sup> Esta afirmação marca um engajamento com uma exterioridade mais atenuada, determinada mais internamente e um namoro com uma origem sempre indisponível e substitutiva. Funcionaria por meio de uma restauração imaginativa da figura da mãe a um domínio determinado não apenas pelo significado verbal e pela forma musical convencional, mas por uma especularidade nostálgica e uma sexualidade necessariamente endogâmica, simultaneamente virginal e reprodutiva. Estes duplos impulsos animam uma operação enérgica no trabalho de Douglass, algo como uma reavaliação daquela reavaliação do valor que foi posta em ação por quatro dos seus “contemporâneos” - Marx, Nietzsche, Freud e Saussure. Acima de tudo, eles abrem a possibilidade de uma crítica da valoração do significado sobre o conteúdo e da redução da matéria fônica e da “decadência” sintática na busca do início da era moderna por uma linguagem universal e na busca da modernidade tardia por uma ciência universal da linguagem. Essa perturbação do projeto linguístico do Iluminismo é de fundamental importância, pois permite um rearranjo da relação entre noções de liberdade humana e de essência humana. Mais especificamente, a emergência da materialidade e sintaxe radicais que animam performances pretas, a partir da objeção política, econômica e sexual, indica uma pulsão de liberdade que é sempre e em toda parte evidenciada em suas (re)produções gráficas.

Em *Caribbean Discourse* Édouard Glissant escreve:



Desde o início (isto é, a partir do momento em que o crioulo é forjado como meio de comunicação entre escravo e mestre), o falado impõe ao escravo sua sintaxe particular. Para o homem do Caribe, a palavra é, antes de tudo, som. O barulho é essencial para a fala. A barulheira é discurso. [...] Como a fala era proibida, os escravos camuflavam a palavra sob a intensidade provocadora do grito. Ele era considerado nada mais que o chamado de um animal selvagem. Foi assim que o homem despossuído organizou seu discurso, tecendo-o na textura aparentemente sem sentido do ruído extremo.<sup>9</sup>

Demorar com as formulações de Glissant produz determinadas visões. A primeira é a de que a condensação e a aceleração temporal da trajetória das performances pretas, isto é, a história preta, são um problema real e uma chance real para a filosofia da história. A segunda é que a materialidade animadora - a força estética, política, sexual e racial - do conjunto de objetos que podemos chamar de performances pretas, história preta ou pretitude é um problema real e uma chance real para a filosofia do ser humano (que necessariamente carregaria e seria irreduzível ao que é chamado - ou ao que alguém poderia esperar um dia chamar - de subjetividade). Uma das implicações da pretitude, se ela se propõe a trabalhar dentro e sobre tal filosofia, é que essas manifestações do futuro no presente degradado descritas por C. L. R. James não podem jamais ser entendidas simplesmente como ilusórias. O conhecimento do futuro no presente está ligado ao que é dado em algo que Marx conseguia imaginar só subjuntivamente: a mercadoria que fala. Aqui está a passagem relevante do Livro 1 de *O Capital*, no final do capítulo sobre “A Mercadoria”, no final da seção chamada “O Caráter Fetichista da Mercadoria e Seu Segredo”.

Para não nos anteciparmos, basta que apresentemos aqui apenas mais um exemplo relativo à própria forma-mercadoria. Se as mercadorias pudessem falar, diriam: é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito materialmente [*dinglich*] é nosso valor. Nossa própria circulação

como coisas-mercadorias [*Warendinge*] é a prova disso. Relacionamo-nos umas com as outras apenas como valores de troca. Escutemos, então, como o economista fala expressando a alma das mercadorias:

“Valor (valor de troca) é qualidade das coisas, riqueza (isto é, valor de uso) é do homem. Valor, nesse sentido, implica necessariamente troca, riqueza não.”

“Riqueza (valor de uso) é um atributo do homem, valor um atributo das mercadorias. Um homem, ou uma comunidade, é rico; uma pérola, ou um diamante, é valiosa [...]. Uma pérola ou um diamante tem valor como pérola ou diamante.”

Até hoje nenhum químico descobriu o valor de troca na pérola ou no diamante. Mas os descobridores econômicos dessa substância química, que se jactam de grande profundidade crítica, creem que o valor de uso das coisas existe independentemente de suas propriedades materiais [*sachlichen*], ao contrário de seu valor, que lhes seria inerente como coisas. Para eles, a confirmação disso está na insólita circunstância de que o valor de uso das coisas se realiza para os homens sem a troca, ou seja, na relação imediata entre a coisa e o homem, ao passo que seu valor, ao contrário, só se realiza na troca, isto é, num processo social. Quem não se lembra aqui do bom e velho Dogberry, a doutrinar o vigia noturno Seacoal?

“Uma boa aparência é dádiva da sorte; mas saber ler e escrever é dom da natureza”.<sup>10</sup>

O problema desta passagem se deve, em parte, ao seu duplo ventriloquismo. Marx produz um discurso próprio para colocá-lo na boca de mercadorias mudas antes que ele reproduza o que descreve como a fala impossível das mercadorias, magicamente articulada através das bocas dos economistas clássicos. O problema da passagem é intensificado quando Marx passa a criticar os dois casos de fala imaginada. Eles se contradizem, mas Marx não opta nem pela fala que ele produz, nem pela fala dos economistas clássicos que ele reproduz. Em vez disso, ele atravessa o que concebe como o espaço vazio entre essas formulações, sendo esse espaço a substância material impossível da fala impossível da mercadoria. Nesse sentido, o que está em jogo não é o *que* a mercadoria fala, mas *que* a mercadoria fale ou, melhor dito, que a mercadoria, em sua incapacidade de falar, precisa ser

obrigada a fazê-lo. Mais precisamente, é a ideia da fala da mercadoria que Marx critica, e isso porque ele não acredita no fato nem na possibilidade de tal fala. Contudo, essa crítica à ideia da fala da mercadoria só se torna operacional mediante uma desconstrução do significado específico daquelas proposições impossíveis ou irreais impostas à mercadoria desde fora.

As palavras que Marx coloca na boca da mercadoria são as seguintes: “nosso valor de uso [...] não nos pertence enquanto objetos. O que nos pertence como objetos, contudo, é o nosso valor”, onde valor é igual a valor de troca. Marx faz as mercadorias continuarem para dizer que elas se relacionam apenas como valores de troca, que isso é comprovado pela relação social necessária na qual se pode dizer que as mercadorias se descobrem. Portanto, a mercadoria se descobre, passa a se conhecer, apenas em função de ter sido trocada, incorporada a um modo de socialidade que é moldado pela troca.

As palavras da mercadoria faladas através das bocas dos economistas clássicos são, grosso modo, as seguintes: as riquezas (i.e., valor de uso) são independentes da materialidade dos objetos, mas o valor, ou seja, o valor de troca, é uma parte material do objeto. “Um homem ou uma mercadoria são ricos, uma pérola ou um diamante são valiosos”. Isso ocorre porque uma pérola ou um diamante são trocáveis. Embora ele concorde com os economistas clássicos quando afirmam que o valor implica necessariamente troca, Marx se irrita com a noção de que o valor é uma parte inerente do objeto. “Nenhum químico”, ele argumenta, “descobriu o valor de troca em uma pérola ou em um diamante”. Para Marx, essa substância química chamada valor de troca não foi encontrada porque não existe. Mais precisamente, Marx coloca essa descoberta jocosamente em um futuro inatingível, sem ter considerado as condições sob as quais tal descoberta poderia ser feita. Essas condições são precisamente o fato da fala da mercadoria, que Marx rejeita em sua crítica à própria ideia. “Até agora, nenhum químico jamais descobriu o valor de troca em uma pérola ou em um diamante”, porque nunca se ouviu pérolas

ou diamantes falarem. A substância química impossível do valor (de troca) do objeto é o fato - a substância material, gráfica e fônica - da fala do objeto. A fala terá sido a ampliação cortante da química já existente dos objetos, mas a fala do objeto, a fala da mercadoria, é impossível, sendo essa impossibilidade a refutação final do que quer que a mercadoria terá dito.

Marx argumenta que os economistas clássicos acreditam que “o valor de uso dos objetos materiais lhes pertence independentemente de suas propriedades materiais”. Ele ainda afirma que eles estão presos nessa visão pela realização não-social do valor de uso - o fato de que sua realização não ocorre por meio de troca. Quando faz essas afirmações, Marx se move em uma coreografia já bem estabelecida de aproximação e distanciamento de uma possibilidade de descoberta já recitada por Douglass: o valor (de troca) da mercadoria falante também existe, por assim dizer, *antes* da troca. Além disso, ele existe precisamente como a capacidade de troca e a capacidade de uma perturbação fonográfica, performativa e literária dos protocolos de troca. Essa dupla possibilidade vem de uma natureza que é e ao mesmo tempo é social e histórica, uma natureza que é dada como uma espécie de socialidade e historicidade antecipadas.

Pensar na possibilidade de um valor (de troca) anterior à troca, e pensar na afirmação reprodutiva e incantatória dessa eventualidade como a objeção à troca que é condição de sua viabilidade, é colocar-se no caminho de uma linha contínua de descoberta, de encontro fortuito, de invenção. A descoberta da substância química produzida no e pelo argumento contrafactual de Marx é a realização da trajetória de Douglass dada na e como teoria e prática da vida cotidiana, onde o espetacular e o mundano se encontram o tempo todo. É uma realização que veremos dada na cena primária da objeção de Tia Hester à troca, uma realização dada na fala, na fonografia literária e em suas rupturas. O que soa através de Douglass é uma teoria do valor - uma ontologia objetiva e objecciona, produtiva e reprodutiva- cujo axioma primitivo é que as mercadorias falam.

O exemplo impossível é dado no intuito de evitar a antecipação, mas funciona para estabelecer a impossibilidade de tal prevenção. De fato, o exemplo em sua realidade, na materialidade de sua fala como respiração e som, antecipa Marx. Esse som já era um registro, assim como nosso acesso a ele só é possível por meio de registros. Movemo-nos dentro de uma série de antecipações fonográficas, mensagens criptografadas enviadas e emitindo em frequências que Marx sintoniza acidentalmente, para impressionar, sem a preparação necessária. No entanto, essa ausência de preparação ou previsão em Marx - uma recusa antecipada em antecipar, uma improvisação anversa ou anti- e ante-improvisação - é condição de possibilidade de um encontro ampliado com a cadeia de mensagens que a fala que (re)soa da mercadoria imprime e carrega. A intensidade e densidade do que poderia ser pensado aqui como seus modos alternativos de elaboração possibilitam uma experiência totalmente distinta da música do evento da fala do objeto. Movendo-se, então, na mistura crítica de caminhos, modos de elaboração e tradições que não convergem, podemos pensar como a mercadoria que fala, ao falar, no som - a materialidade inspirada - dessa fala, constitui uma espécie de distorção temporal que interrompe e amplia não apenas Marx, mas o modo de subjetividade que o objetivo último de sua crítica, o capital, tanto permite quanto proíbe. Tudo isso se move em direção ao segredo que Marx revelou por meio da música que ele subjuntivamente silencia. Tal auralidade é, na verdade, o que Marx chamou de “explosão sensual da [nossa] atividade essencial”.<sup>11</sup> É uma paixão na qual “os sentidos [...] se tornaram teóricos em sua prática imediata”.<sup>12</sup> A mercadoria cuja fala soa encarna a crítica do valor, da propriedade privada, do signo. Essa encarnação também está ligada à (crítica da) leitura e à escrita, muitas vezes concebidas por palhaços e intelectuais como os atributos naturais de quem desejaria ser conhecido como humano.

Enquanto isso, toda abordagem do exemplo de Marx deve passar pelo evento contínuo que o antecede, o evento real da fala da mercadoria, ele próprio quebrado

pela materialidade irreduzível - a maternidade quebrada e irreduzível - do grito da mercadoria. Imagine uma gravação do exemplo (real) que antecipa o exemplo (impossível); imagine essa gravação como a reprodução gráfica de uma cena de instrução, sempre cortada por sua própria repressão; imagine o que corta e antecipa Marx, lembrando que o objeto resiste, a mercadoria grita, a plateia participa. Então você pode dizer que Marx é um prodígio; que em suas próprias formulações a respeito da chegada do Homem à sua essência, ele ainda tem que se voltar a si mesmo, voltar-se sobre si mesmo, inventar-se de novo. Essa não-chegada é, pelo menos em parte, uma ocultação contínua, interna a um projeto estruturado em sintonia com o segredo revelado. O que permanece secreto em Marx pode ser pensado em termos de raça, sexo ou gênero, das diferenças que esses termos marcam, formam e reificam. Mas também podemos dizer que o segredo não revelado é o recrudescimento de uma noção já existente do privado (ou mais apropriadamente, do correto) que opera dentro da constelação do autodomínio, capacidade, subjetividade e fala. Ele pode apontar para o comunismo, mas não ser comunista. O que o evento despossessivo tem a ver com o comunismo? Qual é a força revolucionária da sensualidade que emerge do evento sônico que Marx produz subjuntivamente sem descobrir sensualmente? Fazer essa pergunta é pensar o que está em jogo na música: a universalização ou socialização do excedente, a força geradora de uma venerável propulsão fônica, a prioridade ontológica e histórica da resistência ao poder e da objeção à sujeição, o negócio velho/novo, a pulsão de liberdade que anima as performances pretas. Tudo isso pretende dar início à reflexão sobre a possibilidade de que a formulação Marxiana da socialidade-em-troca seja fundamentada em uma noção do correto que é interrompida pela impropriedade essencial do valor (de troca) que precede a troca.

Parte do projeto que essa pulsão anima é a improvisação através da oposição entre espírito e matéria que é instanciada quando o objeto, a mercadoria, soa. O

argumento contrafactual de Marx (“Se a mercadoria pudesse falar, diria...”) é quebrado por uma mercadoria e pelo traço de uma estrutura de subjetividade nascida na objeção que ele não percebe nem antecipa. Há algo mais aqui do que alienação e fetichização que funciona, no que diz respeito a Marx, como uma crítica prefigurativa. No entanto, de acordo com Ferdinand de Saussure, e em extensão da analítica de Marx, o valor do signo é arbitrário, convencional, diferencial, nem intrínseco nem icônico, não redutível à substância fônica mas apenas discernível na sua redução.

Ademais, é impossível que o som, elemento material, pertença por si à língua. Ele não é, para ela, mais que uma coisa secundária, matéria que põe em jogo. Todos os valores convencionais apresentam esse caráter de não se confundir com o elemento tangível que lhes serve de suporte. Assim, não é o metal da moeda que lhe fixa o valor; uma coroa que vale nominalmente cinco francos contém apenas metade dessa importância em prata; valerá mais ou menos com esta ou aquela efígie, mais ou menos aquém ou além de uma fronteira política. Isso é ainda mais verdadeiro no que respeita ao significante linguístico; em sua essência, não é de modo algum fônico; é incorpóreo, constituído não por substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras.<sup>13</sup>

O valor do signo, sua necessária relação com a possibilidade de uma ciência universal da linguagem e de uma linguagem universal, é dado apenas na ausência, superação ou abstração da fala sonora - sua materialidade essencial é subordinada pela passagem de uma fronteira imaterial ou por uma inscrição diferenciadora. Da mesma forma, a verdade sobre o valor da mercadoria está ligada precisamente à impossibilidade de sua fala, pois se a mercadoria pudesse falar, teria um valor intrínseco, seria infundida com um certo espírito, um certo valor dado não desde fora e, portanto, contradiria a tese sobre valor - que não é intrínseco - que Marx atribui. Assim, a mercadoria falante corta Marx; mas a mercadoria que grita corta Saussure, cortando Marx duplamente: isso por meio de uma irrupção da substância fônica que corta e aumenta o significado com uma inscrição fonográfica e rematerializante. Essa irrupção derruba a distinção entre o que é intrínseco e o que

é dado desde fora; aqui o que é dado internamente é aquilo que está fora-do-fora, um espírito manifestado em seu dispêndio ou aspiração material. Para Saussure, essa fala é degradada, digamos, pelo sotaque, uma diferença material desuniversalizante; para Chomsky, ela é degradada por uma agramaticalidade desuniversalizante, mas Glissant sabe que “o falado marcado impõe ao escravo sua sintaxe particular”. Essas degradações materiais - fissuras ou invaginações de uma universalidade encerrada, um erotismo heroico, mas delimitado - são as performances pretas. Ocorre nessas performances uma reavaliação ou reconstrução do valor que perturba as oposições entre fala e escrita, espírito e matéria. Ela se move através da disruptura (fono-foto-porno-)gráfica que o grito executa. Este movimento corta e amplia o primário. Se voltamos repetidamente a uma certa paixão, uma resposta apaixonada a um enunciado apaixonado, sopros-vozes-sopros sobre percussão, um protesto, uma objeção, é porque ela é mais do que apenas outra cena de sujeição violenta e terrível demais para passar adiante; é a performance contínua, a cena prefigurativa de uma (re)apropriação - a desconstrução e reconstrução, o registro e a reavaliação improvisados - do valor, da teoria do valor, das teorias do valor.<sup>14</sup> É o evento contínuo de uma anterioridade e uma anteorigem, repetição e reverberação de uma ocasião natal impossível, a performance do nascimento e renascimento de uma nova ciência, uma fantasia filogenética que (des)institui a gênese, a reprodução da pretitude em e como (a) reprodução da(s) performance(s) preta(s). É a compensação e a reescrita - o irromper fônico e o rebobinar - da minha última carta, minha última data de registro, meu primeiro inverno, projeção de efeito e afeto no mais amplo ângulo de dispersão possível.

É importante enfatizar que a resistência do objeto é, dentre outras coisas, uma ruptura de dois círculos, o familiar e o hermenêutico. Os protocolos desta investigação exigem a consideração dessa resistência, conforme veremos Dougllass descrevendo e transmitindo-a. Mais precisamente, devemos estar em sintonia com



a transmissão da própria materialidade que está sendo descrita enquanto notamos a retransmissão entre a fonografia material e a substituição material.

A maternidade impossível e substitutiva é a localização de Tia Hester. Um local descoberto, se não produzido, no ensaio improvisacional de Hortense Spillers sobre avistar, não-ver, ter visto; do que até então era inaudito e negligenciado no cerne da cena<sup>15</sup>. Spillers explica o que Douglass traz, com sua perturbação prefigurativa e irrupção no meio de uma ciência fraterna do valor que emerge em um “clima social” no qual a maternidade não é percebida “como um procedimento legítimo de herança cultural”:

O homem afro-americano foi tocado, portanto, pela *mãe*, tratado por ela de maneiras que ele não pode escapar, e de maneiras que o homem branco americano pode temporizar através da suspensão paterna. Esse desenvolvimento humano e histórico - o texto que foi inscrito no coração obscuro do continente - leva-nos ao centro de uma inexorável diferença nas profundezas da comunidade feminina americana: a mulher afro-americana, a *mãe*, a filha, torna-se historicamente a evocação poderosa e sombria de uma síntese cultural que há muito desapareceu - a lei da Mãe - justamente porque a escravização legal retirou o homem afro-americano não tanto da vista quanto do ponto de vista *mimético* como parceiro na ficção social predominante do nome do Pai; a lei do Pai.

Portanto, a mulher, nessa ordem de coisas, invade a imaginação com um vigor que marca tanto uma negação quanto uma “ilegitimidade”. Por conta dessa peculiar negação americana, o homem preto americano encarna a *única* comunidade americana de homens que teve a ocasião específica de saber *quem* é a mulher dentro de si, a criança que carrega a vida contra a aposta potencialmente fatídica, contra as chances de pulverização e assassinato, incluindo o seu próprio. É a herança da *mãe* que o homem afro-americano deve recuperar como um aspecto de sua própria personalidade - o “poder” do “sim” para a “mulher” interior.<sup>16</sup>

Ouçá o eco da reprodução performativa de Douglass de uma performance inextricavelmente ligada às suas tentativas de reprimir o aprendizado descrito por Spillers. Mas perceba que esse atenuado encobrimento da marca materna em

Douglass é ele mesmo parte integrante de uma espécie de contra-inscrição antes do ato, uma rematerialização prefigurativa constitutiva de sua recitação que retorna como um discurso expansivo, *audiovisual* sobre a música. Enquanto isso, observe a indistinção das condições de “mãe” e de “escravização” no ambiente em que Douglass emerge e que ele descreve e narra. Isso quer dizer que a escravização - e a resistência à escravização que é a essência performativa da pretitude (ou, talvez, de modo menos controverso, a essência da performance preta) é um *ser maternal* indistinguível de *ser material*. Mas também quer dizer algo mais. E aqui, a questão da reprodução (a produção “natural” de crianças naturais) surge na hora certa, pois tem a ver não apenas com a questão da escravidão, da pretitude, da performance e do conjunto de suas ontologias, mas também com uma contradição no cerne da questão do valor em sua relação com a personalidade, que poderia ser considerada mais nítida sobre o pano de fundo do conjunto da maternidade, da pretitude e da ponte entre escravidão e liberdade.

Leopoldina Fortunati coloca o problema da seguinte maneira: “Obviamente, a presença conflitante do valor e do não-valor contidos nos próprios indivíduos cria uma contradição específica e insolúvel”.<sup>17</sup> Ela está falando de uma certa desmaterialização que marca a transição da produção pré-capitalista para a produção capitalista e que funciona analogamente a uma operação desmaterializante que anima o movimento do trabalho escravo para o trabalho “livre”. Essas transições são ambas caracterizadas pela

*mercadoria*, [como] *valor de troca*, ter prioridade sobre *o-indivíduo-como-valor-de-uso*, apesar do fato do indivíduo ainda ser a única fonte de criação de valor. Pois é apenas redefinindo o indivíduo como não-valor, ou melhor, como puro valor de uso, que o capital consegue fabricar a força de trabalho como “uma mercadoria”, isto é, um valor de troca. Mas a “falta de valor” dos trabalhadores livres não é apenas uma consequência do novo modo de produção, é também uma de suas condições prévias, uma vez que o capital não pode se tornar uma relação social a não ser em relação aos indivíduos

que, desprovidos de todo valor, são forçados a vender a única mercadoria que possuem, sua força de trabalho.

Em segundo lugar, no capitalismo, a *reprodução* é separada da *produção*; a antiga unidade que existia entre a produção de valores de uso e a reprodução de indivíduos dentro dos modos de produção pré-capitalistas desapareceu, e agora o processo geral da produção de mercadorias parece estar separado e mesmo em oposição direta ao processo de reprodução. Enquanto a produção aparece como a *criação* do valor, a reprodução aparece como criação do não-valor. A produção das mercadorias é, portanto, postulada como o ponto fundamental da produção capitalista e as leis que a governam como as leis que caracterizam o próprio capitalismo. A reprodução passa a ser postulada como produção “natural”.<sup>18</sup>

Fortunati junta-se a Marx em uma breve, mas crucial declinação do valor de uso para o não-valor. O indivíduo, trabalhador/a escravizado/a, é caracterizado como o valor de uso que, no campo da produção capitalista, é equivalente à falta de valor, ou seja, é operacional fora da troca. Mas se essa localização teórica da trabalhadora escravizada fora do campo da troca a<sup>19</sup> posiciona como não-mercadoria, isso não ocorre por meio de cálculos rigorosos, mas em função do não ouvir, do deixar passar. Isso apesar do fato inescapável do tráfico de escravos. E porque nem Marx nem Fortunati são capazes de pensar plenamente na articulação entre escravos/as e mercadorias, ambos subestimam os poderes da mercadoria, por exemplo, o poder de falar e de quebrar a fala. No entanto, em sua análise da reprodução e na submissão das categorias marxistas ao corretivo da teoria feminista, Fortunati vê, com e à frente de Marx, que o indivíduo contém valor e não-valor, que a mercadoria está contida no indivíduo. Essa presença da mercadoria dentro do indivíduo é um efeito da reprodução, um traço da maternidade. De igual importância é a contenção de uma determinada pessoalidade dentro da mercadoria que pode ser vista como a animação das mercadorias pelo traço material do maternal - um golpe ou um toque perceptível, uma inscrição fonográfica corporal e visível. No final das contas, o que me interessa é precisamente aquela transferência ou atravessamento que ocorre na ponte da

matéria, a maternidade e a mecânica perdidas, que une a escravidão e a liberdade, que interinanima o corpo e sua força efêmera e produtiva, que interarticula a performance e a reprodução reprodutiva que ela sempre contém e que a limita. Esse interesse, por sua vez, não é por uma sutura nostálgica e impossível do parentesco ferido, mas é um interesse direcionado para o que essa objetividade material exuberantemente inscristiva, reprodutiva e resistente faz e ainda pode fazer pelas irmandades excluídas da crítica e do radicalismo preto como performance experimental preta. Isso significa que este livro é uma tentativa de descrever a reprodutividade material da performance preta e reivindicar para essa reprodutividade o status de uma condição ontológica. Esta é a história de como o aparente não-valor funciona como criador de valor; é também a história de como o valor anima o que aparece como não-valor. Esse funcionamento e essa animação são materiais. Essa *animaterialidade* - resposta fervorosa ao enunciado apaixonado - é revelada dolorosa e ocultamente a todo momento no rastro da performance preta e do discurso preto sobre a performance preta. É tanto em relação a Marx quanto antes dele, em formas delineadas pela análise histórica de Cedric Robinson da “criação da tradição radical preta”. Este livro pretende contribuir tanto para a genealogia estética dessa linha quanto para a totalidade ontológica da invaginação cuja preservação, segundo Robinson, inspira uma tradição cujo nascimento é caracterizado por uma antiga pré-maturidade.<sup>20</sup>

Aqui, então, está uma dessas revelações, famosa e infamemente feitas por Frederick Douglass em sua *Narrativa* de 1845. Por meio de um conjunto de pontos nodais ressonantes ao longo da enorme trajetória que ela estende, quero pensar nessa revelação como uma antecipação inevitável, a resposta prefigurativa a um argumento contrafactual que marcou época, a origem sempre e já tardia da música que deve ser entendida como a crítica rigorosamente soada da teoria do valor.

Eu era frequentemente acordado ao alvorecer por gritos de cortar o coração de uma tia minha que ele costumava amarrar a uma viga e açoitar suas costas nuas até que ela estivesse literalmente coberta de sangue. Nenhuma das palavras, lágrimas ou súplicas da sua vítima ensanguentada parecia tocar seu coração de aço, nem dissuadi-lo do seu propósito sanguinário. Quanto mais alto ela gritava, mais forte ele a açoitava; e onde o sangue escorresse mais rápido, mais ele batia. Ele a açoitava para fazê-la gritar, e para que ela se calasse; e não parava de bater com o chicote, já coberto do sangue coagulado, até que a fadiga o tomasse. Eu me lembro da primeira vez em que testemunhei essa exibição horrível. Eu era apenas uma criança, mas me lembro muito bem. Nunca esquecerei. Foi o primeiro de uma série de ultrajes que eu estava condenado a testemunhar e tomar parte. Me atingiu com uma força terrível. Era o portão de sangue, a entrada no inferno da escravidão, que eu estava prestes a atravessar. Foi um espetáculo terrível. Quisera poder colocar no papel o que senti ao presenciá-lo [...]

Tia Hester não havia apenas desobedecido suas ordens ao sair, mas havia estado na companhia de Ned do Lloyd, circunstância que, percebi pelo que ele disse enquanto a açoitava, era a pior de suas ofensas. Se ele fosse um homem de moral pura, poderíamos pensar que estava interessado em resguardar a inocência de minha tia, mas os que o conheciam sabiam que não possuía tal virtude. Antes de começar a chicotear Tia Hester, ele a levou à cozinha e a despiu até a cintura, deixando seu pescoço, ombros e costas desnudos. Ele, então, ordenou que ela cruzasse suas mãos, chamando-a de “f--- ---a”<sup>21</sup>. Depois de cruzar suas mãos, ele as amarrou com uma corda e a dirigiu a um pequeno banco sob um largo gancho preso a uma viga, colocado ali com aquele propósito. Ele a fez subir no banco e amarrou suas mãos ao gancho. Ela agora estava pronta para o seu propósito infernal. Seus braços estavam esticados para cima, de forma que ela se mantinha na ponta dos pés. Ele então disse a ela: “Agora, sua “f--- ---a”, eu vou lhe ensinar a desobedecer minhas ordens!”; e, depois de enrolar as mangas da camisa, começou a deitar nela o chicote pesado. Logo o sangue morno e vermelho gotejava no chão (entre os gritos de partir o coração dela e as horríveis ofensas dele). Fiquei tão mortificado e horrorizado com aquilo que assisti que me escondi em um armário, e não ousei sair de lá até muito depois que a transação sangrenta tinha terminado. Eu esperava que fosse ser meu o próximo turno. Era tudo novo para mim. Eu nunca havia visto algo como aquilo antes [...].<sup>22</sup>

Agora considere a relação dessa passagem com outra quase igualmente conhecida que vem logo a seguir:

Dossiê A Música e suas Determinações Materiais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27542

Os escravos escolhidos para irem à Fazenda Casa Grande buscar a ração mensal deles e de seus companheiros escravos ficavam particularmente entusiasmados. No caminho, eles faziam as matas velhas e densas reverberarem por quilômetros com suas canções desesperadas, revelando, ao mesmo tempo, a mais elevada alegria e a mais profunda tristeza. Eles compunham e cantavam enquanto caminhavam, sem prestar atenção ao tempo ou ao tom. O pensamento que viesse saía - se não em palavras, em som, e com a mesma frequência em ambos. Eles, às vezes, cantavam o sentimento mais patético no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais patético. Em todas as suas canções, eles narravam alguma coisa sobre a Fazenda Casa Grande, especialmente quando estavam deixando a sua própria casa. Então, cantavam mais exaltados as palavras:

“Estou indo embora para a Fazenda Casa-grande!

Oh, sim! Oh, sim! Oh!”

Eles cantavam estas palavras como um refrão, em meio a outras que pareceriam algazarra sem sentido, mas, que mesmo assim, eram cheias de sentido para eles. Sempre achei que escutar aquelas canções teria mais efeito para convencer algumas mentes do caráter terrível da escravidão do que a leitura de volumes inteiros de filosofia sobre o assunto.

Quando era escravo, eu nunca entendi o significado profundo daquelas canções rudes e incoerentes. Eu estava dentro do círculo, então não via nem ouvia da forma que aqueles que estão de fora são capazes. Aquelas canções contavam a história de uma aflição que estava, então, totalmente além de minha débil compreensão; eram tons altos, longos e profundos, que respiravam com as súplicas e reclamações de almas que transbordavam a mais amarga angústia. Cada nota era uma prova contra a escravidão e uma súplica a Deus para que os livrasse das correntes. Ouvir aquelas notas selvagens sempre depressiu meu espírito, enchendo-me de uma tristeza inexprimível. Com frequência, me encontrei em lágrimas ao ouvi-las. A mera recorrência daquelas canções me aflige até agora, e enquanto escrevo estas memórias, uma expressão desse meu sentimento já percorreu seu caminho, descendo pelo meu rosto. É a essas canções que atribuo a minha primeira e vaga compreensão do caráter desumanizante da escravidão. Eu não consigo me livrar dessa ideia. Essas canções ainda me perseguem, para aprofundar meu ódio à escravidão, e avivar a minha compaixão por meus irmãos acorrentados. Se alguém desejar ser marcado com os efeitos arrasadores da escravidão, que vá até a fazenda do Coronel Lloyd e, no dia da ração, fique nas matas de pinheiros e lá, em silêncio, analise os sons que vão passar pelas câmaras de sua alma; - e se mesmo

assim não ficar marcado, será apenas porque “não há carne em seu obstinado coração”.<sup>23</sup>

O que significa adentrar a tradição dessas passagens, uma tradição de devoção tanto às possibilidades felizes quanto às trágicas, incorporadas no enunciado apaixonado e na sua réplica? Juntos, eles tomam a forma de um encontro, do posicionamento negativo e mútuo de senhor e escravo. Esse encontro é aposicional, é moldado por um afastamento que questiona radicalmente essas posições. Nesse sentido, o enunciado e a réplica, vistos juntos como encontro, formam um tipo de chamado no qual os gritos de Hester improvisam tanto a fala quanto a escrita. O que eles ecoam e desencadeiam em resposta às ofensas do senhor - que devem ser ouvidas como enunciado ou grito apaixonado - ajuda a constituir um encontro musical questionador.

Tendo sido chamados/as de volta à música pelo chamado-e-resposta [*call and response*], vamos preparar nossa descida; deixe que o chamado-e-resposta, o enunciado apaixonado e resposta - articulado na cena que Douglass identifica como “o portão manchado de sangue” através do qual ele entrou em sujeição e subjetividade; articulado, mais precisamente, na fonografia dos próprios gritos que abrem caminho para o conhecimento da escravidão e o conhecimento da liberdade - funcione como uma espécie de anacrusis (uma nota ou batida ou palavra musicada improvisada pela oposição da fala e da escrita antes da definição do ritmo e da melodia). O termo de Gerard Manley Hopkins para a anacrusis era o encontro. Que a articulação do encontro aposicional seja nosso encontro: um convite não-determinante aos arranjos performativos, históricos, filosóficos, democráticos e comunistas, novos e sem precedentes, que são os únicos autênticos.

Durante o longo surgimento de um movimento chamado “free jazz” - um começo tão extenso quanto a tradição que amplia - Abbey Lincoln, Max Roach e Oscar Brown Jr. colaboraram na criação de uma gravação/performance chamada



“Protest”. Lincoln cantarola e depois grita sobre a percussão cada vez mais intensa e insistente de Roach, movendo-se inexoravelmente em direção a um local distante das palavras - se não além, inacessível a elas. Você não pode deixar de ouvir o eco do grito de Tia Hester que, no momento da articulação, carrega um tom sexual, uma invaginação reconstituindo constantemente toda a voz, toda a história redobrada e intensificada pela mediação de anos, recitações e audições. Esse eco assombra, por exemplo, “Ghosts”, de Albert Ayler, ou o clímax fraturado e fraturante de “Cold Sweat”, de James Brown. É o fantasma re-en-generificante [*re-en-gendering*] de uma antiga negação: Ayler sempre gritando secretamente para a própria ideia de domínio, “Não é problema seu” [*It’s not about you*]; Brown pagando o preço de tal negação, uma incapacidade de parar de cantar que é terrível, extática, possessiva e despossuída; ambos performando a localização histórica como uma longa transferência, uma diminuição [*fade*] transcendental, um arrastar cancional interminável que perturba a canção. A revolução incorporada em tal duração é, por um momento, uma série de perguntas: Qual é o limite deste evento? O que eu sou, o objeto? O que é a música? O que é masculinidade? O que é o feminino? O que é o belo? O que será a pretitude?<sup>24</sup>

Onde o grito vira fala, vira música - longe do impossível conforto de origem - reside o traço de nossa linhagem. Esse lugar - locus de um registro continuamente outro de evento, objeto, música - é a narrativa de Abbey Lincoln. Esta é uma gravação, uma improvisação de suas palavras, perturbada pelo traço da performance sobre a qual ela fala e pelo traço da performance sobre a qual essa performance falou.

Eu nasci a décima de doze crianças... Visitei um hospital psiquiátrico porque Roach disse que havia loucura na casa. Ele disse que não era ele, então achei que devia ser eu/Eles me fizeram vociferar e gritar como uma pessoa louca; não estou vociferando e gritando pela minha liberdade. As mulheres das quais eu venho vão pegar alguma coisa e bater você.../Monk sussurrou em meu ouvido: “Não seja tão perfeita”. Ele quis dizer “cometa um erro”; alcance algo/Não achei que um grito fazia parte da música/Estávamos andando de



carro com meu sobrinho de oito anos, que disse: “A razão pela qual posso gritar mais alto que a Tia Abbey é porque sou um menino”/Fui por todo o mundo gritando e berrando; aumentou minha profundidade como atriz e cantora/Não o escrevi, não o concebi; sou apenas a cantora/Eu me livrei de um tabu e gritei na cara de todo mundo/Tivemos que ir ao tribunal; alguém pensou que Roach estava me matando no estúdio/Meu instrumento está se aprofundando e ampliando; é porque sou possuidora do espírito/Aprendi com minha mãe - a pregadora, era assim que eles a chamavam/Betty Carter: chegamos ao palco quase no mesmo período; foi uma grande surpresa quando ela morreu; ela era um ano mais velha que eu e estou me sentindo frágil desde então... É fácil para mim chorar; Eu sou atriz/Você tem que cantar uma canção; você não pode cantar jazz/Quando Bird estava por perto, ele sabia que não estava tocando jazz. Ele estava tocando seu espírito. E acho que esse é o problema para muitos músicos na cena agora. Eles acham que estão tocando jazz. Mas não existe tal coisa, na verdade/Sou possuída pelo meu próprio espírito/Esta é a música da musa africana/Só quero ser útil aos meus antepassados/É um trabalho sagrado e é perigoso não saber disso porque você poderia morrer como um animal aqui em baixo.<sup>25</sup>

Lincoln exige outro pensamento sobre “Protest” em sentidos que eu apenas pensava que conhecia, versos que não pensei que conhecia. Sua relação com Roach ecoa de maneira perturbadora a relação de Hester com o senhor e com Douglass. A dupla identificação e desejo de Roach o liga a Douglass e estão todos envolvidos com a demora política, musical e intelectual de Lincoln em um tipo de horror bastante específico e brutal como o objeto de Roach, acessando, executando e registrando essa história, movendo-se na duplicidade da posse, na sexualidade da espiritualidade e na anoriginalidade das performances pretas. Não a redução da materialidade, mas a redução à materialidade fônica, na qual a re-en-generificação [*re-en-gendering*] se prefacia e se trabalha. Nenhuma configuração originária de atributos, mas uma sagacidade contínua, um trabalho vivo de engendramento a ser organizado em sua relação com uma estética política. Sempre esteve e está acontecendo. Abbey Lincoln começa, aos modos da narrativa clássica (anti-, ante-[escrava]). É verdade que o radicalismo preto não pode ser entendido dentro do contexto particular de sua gênese; ele também não pode ser entendido fora desse contexto. Nesse sentido, o radicalismo preto é (como) a música preta. O círculo

rompido demanda uma nova analítica (forma de ouvir a música). Assim, seguimos com - mas também em frente e fora da sintonia repressiva e circular de Douglass com o segredo, a materialidade audiovisual de uma substituição, identificação e catexe maternas que ele tenta esquecer, a reentrada contínua em um autoconhecimento problemático que ele encobre, ao entrar em um discurso sobre música. Douglass (e, por extensão, Roach e Brown e toda a linhagem de registros disruptivos, opositoristas e anoriginais da autoridade) já foi sexualmente cortado e ampliado, já antecipado e improvisado, já re-en-generificado pelo som daquela que vem antes dele, aquela que continuamos chamando para chegar de novo, aqui e agora; para que possamos chegar ao conteúdo da epígrafe.

---

<sup>1</sup> Traduzimos *blackness* como pretitude afim de manter a distinção entre *Black* e *Negro*, palavra em espanhol e português incorporado ao inglês em meados do século 16, para designar africanos escravizados. [N.T.]

<sup>2</sup> A pretitude, em toda sua imposição construída, tende à realização experimental e à tradição de um reclame avançado e transgressor. A pretitude constitui, portanto, um local especial e recursos para uma tarefa de articulação no qual a imanência é estruturada por uma exterioridade irreduzivelmente improvisadora que pode ocasionar algo muito parecido com a tristeza e com o prazer diabólico. Registrar essa imanência de improviso - onde o enraizamento anoriginal e intracável e a exterioridade aberta e exposta convergem, onde essa convergência é articulada por e através de uma quebra infinitesimal e intransponível - é uma tarefa assustadora. Isso ocorre porque a pretitude é sempre uma surpresa perturbadora, movendo-se na valiosa não-plenitude de todos os termos que modifica. Essa mediação não suspende nem a questão da identidade nem a questão da essência. Antes, a pretitude, em sua relação irreduzível com a força estruturante do radicalismo e as configurações gráficas e montágicas [*montagic*] da tradição e, talvez o mais importante, em sua própria manifestação como eventos que inscrevem um conjunto de performances, requer outro pensamento sobre identidade e essência. Esse pensamento converge com a questão reemergente do humano que a articulação autocrítica exige. Tal articulação implica e realiza um essencialismo não-ortodoxo, em que essência e performance não são mutuamente exclusivas. Como esse campo de convergência, esse conjunto, funciona? Por meio da força afirmativa da negação impiedosa, do lirismo crítico enraizado e público dos gritos, orações, maldições, gestos, passos (para se aproximar ou afastar) - o tumulto longo e frenético de um ensaio não-excludente. O racismo e a opressão são condições necessárias, mas não suficientes, para tal avanço. Isso quer dizer que se a alienação e a distância representam a possibilidade crítica de liberdade, elas o fazem no momento em que a questão do humano é mais claramente apresentada como a questão de um tipo de competência que é performada como um conjunto infinito de variações da pretitude. Parece-me que o trabalho de Hartman recalibrou brilhantemente a investigação dessas questões, embora o problema relativo à qualidade de objeto desse objeto permaneça aberto.

Asha Varadharajan aborda essa questão. Ela escreve: “Claramente, então, há uma necessidade de uma teoria que seja sensível tanto à cumplicidade entre conhecimento e poder quanto à possibilidade de resistência por parte dos objetos do nexo poder-conhecimento”. Varadharajan está interessada não

apenas em como a produção do conhecimento possibilita a dominação, mas em como “também pode servir à causa da crítica emancipatória e da resistência”. Para Varadharajan, “a *Dialética Negativa* de Theodor W. Adorno [...] parece oferecer essa dupla oportunidade. Sua noção da relação dialética que prevalece entre sujeito e objeto insiste simultaneamente na carapaça de identidade que envolve o sujeito e na resistência do objeto às identificações do sujeito”. Portanto, o objetivo de seu projeto é “mudar o foco do sujeito descentrado para o objeto resistente e desemaranhar a prática da epistemologia da violência da apropriação”. Apesar de discordamos, em certa medida, do lugar de Adorno (e do pós-estruturalismo) no desenvolvimento de tal projeto, e ainda que me pareça que o desemaranhar pode não ser a maneira correta de pensar a relação entre a violência e a emergência da crítica libertadora, quero me referir abertamente aos projetos de Varadharajan e reconhecer meu eco de sua escrita. Minha dívida intelectual com Hartman é ainda mais fundamental e se manifesta sempre e em toda parte neste livro. Ver Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 4, e Asha Varadharajan, *Exotic Parodies: Subjectivity in Adorno, Said, and Spivak* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), xii.

Eu gostaria de reconhecer mais algumas influências. Uma das mais formativas - especialmente na investigação da reconfiguração disruptiva da totalidade da literatura preta - é o trabalho de Houston Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984). Qualquer exploração da “oralidade resistente” (em sua complexa relação com um letramento muitas vezes submerso ou subversivo) nas narrativas de escravos [*slave narrative*], de seu embasamento e implicações de gênero, é impossível hoje sem o trabalho de Harryette Mullen. Devo muito a sua tese de doutorado, *Gender and the Subjugated Body: Readings of Race, Subjectivity, and Difference in the Construction of Slave Narratives* (Ph.D. diss., University of California, Santa Cruz, 1990). Ver também “Runaway Tongue: Resistant Orality in *Uncle Tom’s Cabin*, *Our Nig*, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, and *Beloved*”, em *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*, org. Shirley Samuels (Oxford: Oxford University Press, 1992), 244–64. “Optic White: Blackness and the Production of Whiteness,” *Diacritics* 24, no. 2–3 (1994): 71–89; e “Africa Signs and Spirit Writing,” *Callaloo* 19, no. 3 (1996): 670–89. Para uma ruptura libertadora com a prioridade representativa autoproclamada, repetida e abertamente generificada de Frederick Douglass, voltei-me muitas vezes a Deborah E. McDowell, “In the First Place: Making Frederick Douglass and the Afro-American Narrative Tradition,” em *African American Autobiography: A Collection of Critical Essays*, org. William L. Andrews (Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993), 35–58. A análise do impacto da performance vocal preta nas noções de valor ocidentais e ocularcênicas no trabalho de Lindon Barrett, *Blackness and Value: Seeing Double* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) foi de especial ajuda. Ao estudar o desenvolvimento contínuo da cultura da resistência à escravidão, contei com Sterling Stuckey, *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America* (Oxford: Oxford University Press, 1987) e Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (Oxford: Oxford University Press, 1977). Os trabalhos de Kimberly W. Benston, *Performing Blackness: Enactments of African-American Modernism* (London: Routledge, 2000) e Aldon Lynn Nielsen, *Black Chant: Languages of African-American Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) são perspectivas de valor inestimável sobre a pulsão experimental na música, escrita e performance pretas. Eu me beneficieei do tratamento das mudanças migratórias, do solo submerso e das sondagens reprodutivas do pensamento e da performance Afrodiaspórica de Paul Gilroy, em *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), e no trabalho de Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996). Finalmente, por me fazer acreditar na performatividade radical e sensual dos fantasmas na narrativa literária, fotográfica e fonográfica, reconheço com gratidão

---

o trabalho de Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

<sup>3</sup> Ver Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997). Neste livro, tento analisar os limites e potencialidades da força de re-en-generificação [*re-engendering*] da performance preta e, ao fazê-lo, seguir uma trajetória iluminada por todo o trabalho de Butler.

<sup>4</sup> Hartman, *Scenes of Subjection*, p.4.

<sup>5</sup> Aqui tem início um elemento importante deste livro: um desafio respeitoso à ontologia da performance de Peggy Phelan, que se baseia na noção da operação da performance totalmente fora das economias de reprodução. Ver "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction," *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

<sup>6</sup> Derrida fala de invaginação no contexto de um discurso sobre gênero e sua relação com o conceito de conjunto ou totalidade: "É precisamente um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia parasitária. No código das teorias dos conjuntos, se eu puder usá-lo pelo menos figurativamente, eu falaria de um tipo de participação sem pertencimento - um participar sem fazer parte, sem ser membro de um conjunto. Com a inevitável divisão da característica que marca a filiação, o limite do conjunto se forma por invaginação de um bolso interno maior que o todo; e o resultado dessa divisão e desta abundância permanece tão singular quanto ilimitado". Ver "The Law of Genre," trans. Avital Ronell, in *On Narrative*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p.55.

<sup>7</sup> Nathaniel Mackey, *Bedouin Hornbook*, Callaloo Fiction Series, vol. 2 (Lexington: University Press of Kentucky, 1986), p.34.

<sup>8</sup> Aqui estão as passagens relevantes na íntegra. Voltarei a elas quasi-obsessivamente ao longo deste trabalho. As primeiras duas passagens são do livro *Bedouin Hornbook*, p.30, pp.34–35.

"Alguns diriam que não estou na posição de fazer comentários sobre o que escrevi, mas deixe-me sugerir que o que está mais notavelmente em questão no confronto ele/ela do Accompaniments é uma rodada binária de obras e ações pelas quais os mortos abordam um terreno de "estações" incapturáveis. A questão é que qualquer insistência no local deve ter dado lugar ao locus há muito tempo, que a ponte do arco-íris que causa inquietação ecoa continuamente o rangido que faz o leito precário da concepção. Admito que esse é um assunto que já discutimos antes, mas aguarde o suficiente para ouvir o som cri-cri-cri de grilo que se ouve do violão na maioria das bandas de reggae como o espectro ecóico de um "corte" sexual (sexuado/não-sexuado, semeado/não-semeado etc.) - 'reflexos inefáveis ou grunhidos vagamente audíveis do inevitável alarme'".

"Você me entendeu errado no que eu quis dizer com 'uma "cisão" sexual' na minha última carta. Como você insinua, não estou promovendo a cisão como um valor, ainda menos, como você diz, "um romance de distanciamento velado". Coloquei a palavra "corte", lembre-se, entre aspas. O que eu estava tentando entender era simplesmente o sentimento que obtive com a batida quase de cacarejo que se ouve no reggae, na qual a síncope desce como uma lâmina, uma reivindicação "rompida" de conexão. Aqui, coloquei a palavra "rompida" entre aspas para indicar que o pathos que não se pode deixar de ouvir nessa afirmação se mistura com um sentimento de perigo em retirada, como se o próprio perigo fosse derrotado pela ousadia, por mais "rompida" que seja, de sua exigência de conexão. A imagem que

percebo é de uma ponte frágil (às vezes um barco frágil) arqueando-se mais fina que um fio de cabelo para tocar as areias de, digamos, Abidjan. Ouvindo Burning Spear outra noite, por exemplo, fui para um lugar onde parecia que estava sendo rebocado para um porto abandonado. Eu não era exatamente um barco, mas sentia minha ausência de âncora como uma falta, como um poço eventualmente visível, do qual eu flutuava, olhando para os restos que restavam nele. Naquela época, porém, eu me tornei uma cobra sibilando: ‘Você conseguiu, conseguiu’, chacoalhando e chorando lágrimas secas. Alguns desses voos (um insistente *previedade* foge de cada ocasião natal) aproximam-se do que quero dizer com “corte”. Não sei sobre você, mas meu senso é que lágrimas secas não têm nada a ver com romance, que de fato, se algo realmente se rompe, é a lâmina. O ‘sexual’ só aparece porque a palavra ‘ele’ e a palavra ‘ela’ remexem na cripta que cada uma define para a outra, reencontrando-se em sussurros no nível cromossômico, como se a cripta tivesse sido um berço, uma máscara que embala, desde o início. Em resumo, é do apocalipse que estou falando, não do namoro.

“Perdoe-me, no entanto, se isso soa irritável, talvez distorcido em alguns momentos. Meus ouvidos literalmente queimam com o que as palavras não conseguem dizer”.

A terceira passagem é de “Sound and Sentiment, Sound and Symbol,” em *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge Studies in American Literature and Culture 71 (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p.232.

“As canções de Gisalo são cantadas em funerais e durante sessões espíritas-mediúnicas e têm o contorno melódico do choro de uma espécie de pomba, o pássaro *muni*. Isso reflete e se baseia no mito sobre a origem da música, o mito do garoto que se tornou um pássaro *muni*. O mito fala de um garoto que vai pegar lagostins com sua irmã mais velha. Ele não pega nenhum e implora repetidamente pelos que foram pegos por sua irmã, que recusa repetidamente seu pedido. Finalmente, ele pega um camarão e o coloca sobre o nariz, fazendo com que ele fique com um vermelho púrpura brilhante, a cor do bico do pássaro *muni*. Suas mãos se transformam em asas e quando ele abre a boca para falar, sai o grito do falsete de um pássaro *muni*. Enquanto ele voa para longe, sua irmã implora que ele volte e coma alguns dos lagostins, mas seus gritos continuam e se tornam uma canção semi-chorada, semi-cantada: ‘Seu lagostim você não me deu. Eu não tenho irmã. Eu estou com fome. [...]’ Para os Kaluli, então, a fonte quintessencial da música é a provação do órfão - um órfão é qualquer um a quem o parentesco ou sustento social são negados, que sofre ‘morte social’, para usar a frase de Orlando Patterson, o protótipo para o qual é o garoto que se torna um pássaro *muni*. A música é uma queixa e um consolo dialeticamente ligados a essa provação, onde por trás de “órfão” ouve-se ecos “órficos” [*orphic*], uma música que deriva de abandono, ausência, perda. Pense na canção “*Motherless Child*” espiritual negro. A música é o último recurso do parentesco ferido”.

<sup>9</sup> Edouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. J. Michael Dash (Charlottesville: Caraf Books/University Press of Virginia, 1989), p.123–24

<sup>10</sup> Karl Marx. *O capital*, Livro 1 (Trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2013, p.217-218.

<sup>11</sup> Marx, “Communism and Private Property,” in *Early Writings*, trans. Rodney Livingstone and Gregor Benton (New York: Vintage, 1975), 356.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.352.

<sup>13</sup> Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris (La Salle, Ill.: Open Court, 1986), pp.116–17. Derrida cita fragmentos de uma versão anterior em inglês desta passagem em *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976),

p.53. No entanto, ele silencia, por meio de elipses, o eco Marxiano, adiando ou retardando drasticamente o ritmo de seu próprio envolvimento crítico com Marx, mesmo quando ele se move na esteira revolucionária da sua pulsão desmaterializante. Este livro é parcialmente concebido como um tipo de demora no intervalo ou no tempo fraturado desse encontro. Para uma brilhante reafirmação, para ou através de Saussure, do corpo e de sua materialidade, consulte (especialmente as notas de rodapé de) John L. Jackson Jr., “Ethnophysicality, or An Ethnography of Some Body,” in *Soul: Black Power, Politics, and Pleasure* (New York: New York University Press, 1998), pp.172–90. (A versão em português citada aqui é: Ferdinand de Saussure. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. (27. ed.). São Paulo: Cultrix, 2006, p. 137-138. - N.T.)

<sup>14</sup> Pegado emprestado o termo “enunciado apaixonado” de Stanley Cavell, “Wagers of Writing: Has Pragmatism Inherited Emerson?” texto não publicado, apresentado na University of Iowa, em 22 de junho de 1995.

<sup>15</sup> Spillers discute, em Douglass, seu relato de mal ter visto sua mãe, que logo depois dele nascer foi enviado a trabalhar em outra fazenda e que corria perigo para voltar a vê-lo umas cinco vezes, sempre de noite, tendo morrido quando ele tinha em torno de sete anos. [N.T.]

<sup>16</sup> Hortense J. Spillers, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book,” *Diacritics* (Summer 1987), p.80.

<sup>17</sup> Leopoldina Fortunati, *The Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor and Capital*, trad. Hilary Creek (New York: Autonomedia, 1995), p.10.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.7–8.

<sup>19</sup> Moten, como outros autores contemporâneos, usa propositalmente o artigo e o possessivo femininos para se referir a um sujeito genérico, no esforço de usar linguagem inclusiva de mais de um gênero de sujeito. [N.T.]

<sup>20</sup> Ver Cedric Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), p.171.

<sup>21</sup> No texto original: *d---d b---h*. Em suas narrativas, Frederick Douglass omitia as expressões consideradas de baixo calão. Resta-nos, portanto, presumí-las. Se acreditarmos que a expressão rasurada corresponde a *damned bitch*, poderíamos traduzí-la como *filha da puta*. [N.T.]

<sup>22</sup> Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave*, ed. Henry Louis Gates Jr. In *The Classic Slave Narratives* (New York: Mentor Books, 1987), p. 259.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.262–63.

<sup>24</sup> Para uma leitura mais elaborada da relação de Brown com Douglass, ver o meu texto “Bridge and One,” in *Performing Hybridity*, ed. May Joseph and Jennifer Fink (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

<sup>25</sup> Estas notas foram tomadas durante uma apresentação de Abbey Lincoln na Ford Foundation Jazz Study Group, Columbia University, em novembro de 1999.