

Denise Ferreira da Silva*

Em estado bruto.

In the raw.

Tradução:

Janaína Nagata Otoch

Denise Ferreira da Silva

 0000-0002-2618-0025

Janaína Nagata Otoch

 0000-0002-5104-6960

palavras-chave:

poética negra; poética
feminista; Madiha Sikander;
crítica

keywords:

black poethics; feminist
poethics; Madiha Sikander;
criticism

Nesse texto, publicado originalmente na revista *e-flux* [n° 93, setembro de 2018], Denise Ferreira da Silva delinea aquilo que define como uma interpretação poética, negra e feminista do trabalho de arte *Majmua*, de Madiha Sikander. Recusando a tradição moderna do discurso crítico, a autora busca, em vez do paradigma da abordagem analítica e a atitude de subsumir o trabalho de arte à categoria dos conceitos, a aproximação a uma matéria, por assim dizer, *em estado bruto*. Com tal interpretação, a autora visa uma posição que expande a relevância da arte para além dos limites da tradição filosófica crítico-kantiana, buscando libertá-la dos pilares onto-epistemológicos que alicerçam o pensamento moderno.

In this paper, originally published in the *e-flux* journal [#93, Sept. 2018], Denise Ferreira da Silva draws what she calls a black, feminist *poethics* of the work *Majmua* by the artist Madiha Sikander. Denying the modern tradition of critical discourses, the author proposes, instead of the paradigm of analytical approaches and the subsumption of art under conceptual categories, a confrontation with materials, as they were, *in the raw*. With this interpretation, Ferreira da Silva aims for a stance capable of expanding the relevance of art beyond the limits of the critical philosophical tradition anchored in Kant, striving to release it from the onto-epistemological pillars which are grounds for modern thought.

*University of British
Columbia (UBC), Canadá.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.158811



O que uma poética¹ feminista negra pode proporcionar? O que tem a oferecer à tarefa de *des-pensar*² [*unthinking*] o mundo, de libertá-lo das garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica que elas sustentam? Se for uma prática de imaginar e pensar o mundo (com o mundo / para o mundo e no mundo) sem os parâmetros de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, essa poética tomará a reflexão como um tipo de escrutínio ou como um jogo da imaginação sem as limitações do entendimento. E, se a tarefa for *des-pensar* este mundo com vista a seu fim – isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados –, ela não almejará prover respostas, mas, em vez disso, implicará levantar questões que simultaneamente expõem e subvertem as formas kantianas do sujeito, isto é, as posições implícitas e explícitas de enunciação – e em particular, *os loci* de decisão, ou julgamento, ou determinação – que tal sujeito ocupa.

Com a interpretação feminista negra que se segue, do trabalho *Majmua*, de Madiha Sikander, eu viso a uma proposição teórica que se detém na matéria da obra, sem, todavia, dotar o material de atributos associados a outras causas, tais como *finalidade* e *eficácia*. Essa interpretação *poética* aborda o trabalho de arte, *Majmua*, como uma composição cujos componentes também incluem, por exemplo, a intenção da artista, sem, contudo, serem determinados por ela. Pois o que a interpretação faz é mover-se de modo a considerar se (e em caso afirmativo, como) os componentes do trabalho de arte, abordados *em estado bruto* – isto é, como matéria, que se contempla simultaneamente enquanto real e virtual – anunciam o caminho rumo a um tipo de reflexão que evita as premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte. Permitam-me formulá-lo de outra maneira. Ao situar a recusa (para significar no espaço-tempo) na matéria do trabalho e não nas formas na mente da artista, e por meio de uma interpretação do trabalho que é mais *poética* (material e decompositiva [*decompositional*]) do que crítica, este texto apenas experimenta uma abordagem da prática artística que almeja expandir sua relevância para além dos limites da criticidade – tal como formulada na gramática kantiana, ou seja, no formalismo sem saída que ela legou às tradições críticas que inspirou – e considera a prática artística como o *locus* generativo para o engajamento em uma reflexão radical sobre as modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) que operam com plena força no presente global.

1. A autora emprega o neologismo “poethics”, neste e em outros de seus textos. Entendemos no uso reiterado de tal neologismo a premissa de que no feminismo negro, ética e poética deveriam convergir. Com o intuito de sublinhar o sentido especial conferido pela autora ao termo, ele aparecerá no texto sempre em itálico. (N.T.)

2. A decisão de traduzir a expressão verbal empregada pela autora – *unthinking* – por *des-pensar* deveu-se ao fato de que não há, na língua portuguesa, termo similar que satisfatoriamente exprima a reivindicação do desfazer de uma tarefa reflexiva, que marcou centralmente o pensamento ocidental. (N.T.)

3. A autora refere-se à distinção entre “corpo” (*body*) e “carne” (*flesh*) assinalada pela escritora feminista afro-americana Hortense Spillers no texto “Mama’s Baby, Papa’s Maybe”; no artigo, Spiller sublinha a conotação decididamente sexual do termo *flesh*, mormente quando referido às mulheres negras, preferencialmente ao termo *body* (cf. SPILLERS, Hortense. *Mama’s baby, papa’s maybe: an American grammar book*. *Diacritics*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987). [N.T.]

4. Para uma elaboração da virtualidade, cf., por exemplo, FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a black feminist poethics: the quest[ion] of blackness towards the end of the world*. *The Black Scholar*, Brookline, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.

5. Cf. FERREIRA DA SILVA, Denise. *Blacklight. In: MOLLOY, Clare; PIROTTE, Philippe; SCHÖNEICH, Fabian (ed.)*. *Otobong Nkanga: luster and lucre*. Berlin: Sternberg Press, 2017; cf., igualmente, o sítio www.vdrome.org, no qual está disponível o filme *Serpent rain* (2018), de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, como também entrevista com ambos os realizadores, comentando-o. Nessa entrevista, a noção de *black light* (literalmente: luz negra), que, conforme se argumenta nessa entrevista, aproxima-se do termo *residence time*, empregado nas ciências, sugere dizer respeito à dimensão antropológica e física de um tempo vivido, que não se deixa capturar pelo

I.

*Uma poética feminista negra habita a matéria em estado bruto, isto é, como aquilo que foi apropriado (extraído e violado), mas não integralmente obliterado por práticas e discursos nos quais o que acontece e o que existe é descrito como se determinado pela forma (abstração) ou pela lei (eficácia), algo semelhante à categoria da carne, tal como argumenta Hortense Spillers*³.

*Em estado bruto, A Coisa, como um referente de indeterminação ($\infty - \infty$) ou como matéria prima, saúda a capacidade da negritude de libertar a imaginação das garras do sujeito e suas formas, o que não é senão um primeiro gesto em face de um modo de pensar que contempla total e simultaneamente a virtualidade e a realidade*⁴.

Neste artigo, faço um experimento com a leitura poética feminista negra de um trabalho de arte. Mais precisamente, traço os passos rumo a uma prática reflexiva que não trata, por exemplo, um trabalho de arte como um particular a ser subsumido a um princípio (formal), mesmo se subjetivo, que organiza um sentido comum (universal). O meu procedimento aqui consiste em focalizar a luz negra⁵, conforme já discuti anteriormente.

A luz negra, ou a radiação ultravioleta, age *através* daquilo que ela faz brilhar: ela tem a capacidade, por exemplo, de transformar no nível do DNA, ou seja, ela reprograma o código genético numa coisa viva que a ela se expõe e provoca o caos na capacidade auto reprodutiva dessa coisa, em nível celular. Poderíamos considerar esse processo como a quebra da substância moderna, isto é, como a separação de forma (o código, a fórmula, o algoritmo ou o princípio) e matéria (o conteúdo, ou aquilo de que algo é composto). (Estou empregando o limitador “moderno” por conta do meu interesse em dissolver as formas abstratas do entendimento. De todo modo, nada nos impede de imaginar a luz negra irrompendo em meio a qualquer outra forma abstrata ou sensível, e até mesmo, tomara, no nível atômico, seja lá o que for.)

Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação – o que, no caso de células significa, via de regra, uma reprodução letal e desgovernada ou, para práticas compositivas que, como em uma leitura de tarot, por exemplo, não mantêm o material que combinam subjugado à forma (figura ou formato) mediante a qual o apreendem. Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações *poéticas*, ao tipo de *re/de/composição* que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do

pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Para que isso seja possível, ao menos dois passos intencionais devem preceder a interpretação. É importante que se evite, primeiramente, pressupor o rearranjo moderno das causas clássicas – a saber, [causa] final, formal, eficiente e material –, no qual o material (aquilo de que algo é feito) não é mais que o efeito de uma meta (final), a fórmula abstrata (formal), ou a lei universal (eficiente) que não é transparente senão para o sujeito. Em segundo lugar, uma reflexão sobre o material, se não ignora o pertencimento desse material ao mundo, não pode proceder de modo a tratá-lo, meramente, como conteúdo. Pois até mesmo a proposição de Adorno a respeito da obra de arte como conteúdo “sedimentado” aposta, precisamente, na distinção entre o empírico e o estético, distinção que pressupõe o empírico como o lugar de intervenção do entendimento – o qual, por sua vez, refere-se à posição do sujeito como provedor ou conhecedor das leis universais⁶, no registro da eficácia.

Esse é um ponto crucial, considerando que essa premissa traz consequências a obras de arte contemporâneas que nem mesmo existiam quando, no final do século XIX e no início do século XX, Gauguin e Picasso, por exemplo, demarcaram sua “genialidade” tomando emprestada a “forma” do sujeito “primitivo” antropológico.

Ao lançar-se ao trabalho (seja ao trabalho criador, seja ao produto), o primeiro passo de uma *poética* negra feminista é identificar e dissolver as operações da separabilidade na delimitação da posição do sujeito transparente. Esse passo na direção da decomposição consiste, fundamentalmente, em expor e descartar as modalidades da gramática kantiana. Em particular, ela tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e seu modo particular de expressão de um ideal de humanidade. Assim, demonstra porque perspectivas como a do regime estético de Rancière⁷ – que se apoia em uma noção de igualdade, cuja emergência ele situa no final do século XVIII, junto com o ideal de humanidade de Kant – não oferecem qualquer ponto de partida para a reflexão sobre um trabalho que não seja imediatamente tomado como a expressão desse ideal.

Ao mesmo tempo, a decomposição, a quebra de código também visa as reconfigurações mais tardias do humano, no século XIX, isto é, a análise da racialidade e suas ferramentas (a diferença racial e a diferença cultural), as reconstruções sócio-científicas dos programas de Kant e Hegel, que corporificaram e situaram a humanidade. Em suma, uma interpretação *poética* negra feminista reflete sobre a obra de arte em relação ao arsenal da racialidade, na mesma medida em

tempo cronológico. Nota de rodapé (não assinada; aparentemente de autoria de Denise Ferreira da Silva) na entrevista fornece uma explicação para “tempo de residência” [*residence time*]: “A quantidade de tempo que se estende entre o momento de ingresso e o de saída de uma substância do oceano é chamada de *tempo de residência*. Sangue humano é salgado, tem sódio, me diz [Anne] Gardulski [da Tufts University, Dept. of Earth and Ocean Sciences], e tem um *tempo de residência* de 260 milhões de anos. E o que ocorre com a energia produzida nas águas?”; excerto de SHARPE, Christina. **In the wake: on blackness and being**. Durham: Duke University Press, 2016. [N.T.]

6. ADORNO, Theodor. **Aesthetic theory**. Tradução Robert Hullot-Kentor. London; New York: Bloomsbury, 2004. p. 6.

7. RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. London, New York: Bloomsbury, 2006. p. 27; RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 39-40.

que considera, também, a maneira como o trabalho artístico recusa tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica.

II.

Ao se ocupar da matéria da obra de arte, o comentário poético negro feminista procede de modo a libertá-la do âmbito do sujeito, cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre a figuração do sensível (e sobre as condições de afetabilidade), mediada pelas formas da razão transcendental e por uma visão de imaginação que as articula como se estivessem sempre e de antemão a serviço das formas abstratas do entendimento.

Na galeria vazia, *Majmua* se apresentava como um agregado de coisas *conhecidas*, mas combinadas de um modo inusual: cravos-da-índia e miçangas, unidos por uma linha e formando losangos diminutos e listras retangulares maiores. Nenhum de seus componentes proporcionava uma posição *adequada* para o conhecer. Isto é, não havia um solo “cultural” comum para minha familiaridade com a forma e a matéria da obra. Madiha Sikander me contou, mais tarde, que a inspiração lhe viera ao observar os tecelões das Primeiras Nações⁸ junto ao falecido artista indígena (Kwakwaka'wakw) Beau Dick, quando ele estava em residência no Departamento de História da Arte, Artes Visuais e Teoria da Universidade da Columbia Britânica (University of British Columbia). Viera-lhe, também, da prática da pintura de miniatura, que ela havia aprendido no Paquistão. Ambas as experiências explicam o uso que ela fez de miçangas e cravos-da-índia, respectivamente, mas não o porquê de eu ter ficado (agradavelmente) surpresa ao ver esses materiais familiares em seu trabalho.

Como explicar um sentimento de prazer mediado pela cognoscibilidade dos materiais? Espero que o “como” dessa mediação fique evidente em breve, mas, antes, permitam-me comentar duas possíveis maneiras através das quais *Majmua* pôde ter parecido, a mim, familiar (*conhecida*) de um modo não mediado [*unmediately*]. Tanto uma como outra atribuem a “imediatez” (familiaridade, no nível da cognição) ao sujeito, embora tendam a formulações distintas da posição deste. Por um lado, o prazer resultante do *conhecimento* dos componentes do trabalho (dos cravos e miçangas enquanto matéria) não necessariamente implicaria o sujeito estético kantiano. Pois a cognoscibilidade, na formulação kantiana do registro estético, refere-se ao eu transparente enquanto entidade formal, aquele cuja relação com o mundo – tanto sensível como inteligível – é mediada, mas por formas (intuições

8. “Primeiras Nações” é um termo utilizado na América do Norte, sobretudo no Canadá, para se referir à etnicidade de determinados povos indígenas localizados no atual território do país. [N.T.]

e categorias) do modo de cognição baseado na razão transcendental. Em outras palavras, a explicação kantiana do juízo estético sustenta-se na premissa de que as formas do objeto (de arte ou da natureza) são compatíveis (“harmoniosas” é o termo usado por Kant) com as condições do sujeito dos juízos determinativo (sensibilidade no registro do entendimento) e estético (sensibilidade no momento da imaginação), – sem que haja a intervenção de uma base empírica (científica) ou prática (moral)⁹. Dito de outro modo, o sentimento kantiano do belo induz uma posição de enunciação apreendida pela noção de “universalidade subjetiva”, que, no caso da apreciação estética de uma obra de arte, mas também da natureza, pressupõe separabilidade, isto é, o delineamento das distintas faculdades cognitivas da imaginação e de suas intuições, do entendimento e de seus conceitos¹⁰. Aqui, o eu transparente, ao julgar belo um trabalho de arte, pressupõe que ele desfrute de universalidade e necessidade, não porque esteja referido a um conceito, mas a um sentimento (do belo), que se presume (“como se fosse”) universal porquanto baseado no senso comum (ou no postulado de que todos os seres humano compartilham das mesmas estruturas cognitivas e de suas capacidades)¹¹. O sentimento do belo, como tal, não é um efeito (ou melhor, um afeto) da matéria (do objeto) sobre o sujeito. Ele é, antes, um efeito da forma da matéria (intuições formais de espaço e tempo), que já está, desde sempre, no sujeito – posto que só esse sujeito é capaz de refletir, isto é, considerar uma representação sem referi-la, retroativamente, a seu objeto, mas apenas em suas próprias faculdades cognitivas (imaginação e entendimento).

Por outro lado, a cognoscibilidade dos (ou a familiaridade com os) componentes (os cravos-da-índia e as miçangas) do trabalho tampouco escapa à determinação. Porque, no caso de *Majmua*, por mais que a reflexão permaneça como um jogo entre imaginação e entendimento, o último tem supremacia, já que o trabalho é apreendido, sempre e de antemão, sob o viés etnográfico. Essa é uma consequência imediata do comentário a respeito da pintura de iluminuras paquistanesa e das práticas de tecelagem das Primeiras Nações da Costa de Salish, que rápida e efetivamente induz a posição do sujeito da antropologia empírica. A cognoscibilidade poderia referir-se, nesse caso, à posição do apreciador da arte contemporânea global. Contudo, ao passo que o apreciador pode ocupar a posição de transparência, o artista (como também as formas e a matéria do trabalho) ocupará a posição de enunciação do sujeito como eu afetável, isto é, o subalterno racial/global produzido pelas ferramentas da racialidade (a diferença racial e cultural). Ou, dito de outra forma, o artista ocupará

9. KANT, Immanuel. **Critique of judgement**. Nova York: Hafner Press, 1951; KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

10. Para uma crítica racial do senso comum de Kant, veja-se: LLOYD, David. Race under representation. **Oxford Literary Review**, Edinburgh, v. 13, n. 1 (1991), p. 62-94, 1991.

11. KANT, Immanuel. Op. cit, p. 50.

a posição de enunciação denominada por Spivak como “informante nativo”¹² – seja por encontrar no trabalho uma forma (social ou cultural) que amplifica o conhecimento da diversidade humana, seja por atribuir-lhe o propósito esvaziado de expressar outras dimensões daquilo que é unificado sob a ideia de humano.

Em ambos os casos, a obra de arte torna-se um objeto pós-colonial que remete a uma relação ética (uma imediatidade figurada pelo pressuposto de uma humanidade compartilhada em sua diversidade) que o próprio trabalho auspicia, mas apenas porque tal relação é mediada pelas ferramentas do entendimento, perante o qual o sujeito pós-colonial da produção artística é afetável (como um objeto antropológico) e o sujeito pós-colonial do julgamento estético permanece, por delegação, transparente (como o sujeito do conhecimento antropológico).

Majmua, se considerada a partir do arcabouço crítico-kantiano, no que diz respeito ao julgamento reflexivo do belo, expõe algo mais que é, também, operacional, quando se a toma como uma peça pós-colonial, e que a limita, de imediato, a ser um objeto do julgamento determinativo. Pois, se o habitante da Nova Holanda¹³ da filosofia (de Kant) não tem apreciação para o sublime (como nota Spivak), tampouco o aborígene australiano das análises da racialidade – de modo muito próximo ao “Negro” de Kant – terá apreciação do belo, pois sua “ideia normal” do humano não corresponde ao “ideal de humanidade” que essas análises encontrariam mais tarde realizadas por formas corpóreas e sociais exclusivamente europeias¹⁴. Não se trata, aqui, da ideia de “diferença cultural” de Spivak, que a autora, de fato, constata ter sido submetida à foraclusão [*foreclosed*] nos escritos de Kant sobre o sublime.

Recordemos que, para Kant, o “homem em estado bruto”, nos termos de Spivak – a saber, os povos da Nova Holanda e da Terra do Fogo – não fornecem quaisquer bases para que se leve em conta a figura, a Humanidade, que organiza a sua formulação de juízo estético¹⁵. Foi somente no início do século XX – depois que as análises da racialidade inscreveram o “Outro da Europa”, através da noção de diferença cultural, que esses *homens em estado bruto* puderam ser inscritos como variantes do Humano. Quando eles entram no registro estético, o fazem enquanto produtos de ferramentas kantianas do entendimento, e isso ocorre em dois momentos-chave das análises da racialidade: (1) eles são construídos como tipos específicos de seres humanos – sujeitos de culturas “tradicionais” ou “primitivas” – mas, (2) também, como sujeitos afetáveis, aqueles cujas mentes não têm acesso à Razão, que é a capacidade cognitiva necessária para sustentar a ideia de uma lei moral e sua correspondente concepção de Liberdade. Pois o sujeito afetável

12. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Critique of postcolonial reason*.

Cambridge: Harvard University Press, 1999. Segundo Spivak, o informante nativo é “um nome para este estigma de expulsão do nome do homem – estigma que assinala a impossibilidade da relação ética” (p. 6).

13. O “selvagem da Nova Holanda” é uma figura evocada por Kant na Resposta a Eberhart para discutir o funcionamento de intuições sensíveis e conceitos para o entendimento; a “Nova Holanda” integra o território atual da Austrália. (N.T.)

14. Cf., de modo geral: LLOYD, David. Op. cit.

15. KANT, Immanuel. Op. cit., p. 71.

(da diferença cultural) – o subalterno racial/global – é demarcado justamente pela falta dos requisitos mínimos para o julgamento do gosto, que é o cerne racional do “ideal de humanidade” de Kant¹⁶. O sujeito afetável é, ainda, marcado pela falta de uma concepção da *forma finalis*, uma ideia que reforça a explicação kantiana do gosto e sua atribuição de intencionalidade formal ao objeto. O conceito de *forma finalis* é uma referência às próprias capacidades cognitivas do sujeito, em particular, a sua habilidade em abordar a complexidade do mundo reduzindo o propósito deste (algo que ele jamais pode conhecer) a uma ordem (que apenas ele pode entender).

Mas *Majmua*, felizmente – em virtude, mesmo, de sua própria inabilidade em ser tomada como objeto estético prático-formal – expõe os limites da formulação de Kant, da afetabilidade, enraizada em uma explicação do julgamento do gosto (bem como no sequestro da imaginação por este), que repousa no princípio transcendental da finalidade e anuncia eficácia e necessidade (isto é, a base de uma ordenação acessível ao entendimento).

III.

Uma interpretação poética feminista negra utiliza a luz negra para dissolver a determinabilidade, que fundamenta a apresentação kantiana do julgamento estético. Desloca o foco para o elusivo, o vago, o incerto – a fragrância –, tornando possível, dessa maneira, destituir a sequencialidade e expor as correspondências (virtuais) mais profundas, açambarcadas (mas não extintas) pelas formas abstratas do pensamento moderno.

À primeira vista, *Majmua* me pareceu de altura considerável, ampla e contínua; depois de alguns segundos, entretanto, irrompeu horizontalmente, em faixas marrons menores, separadas por listras verdes. Um olhar mais rente discerniria essas faixas marrons separadas por pequeníssimas listras vermelhas, e um olhar ainda mais próximo revelaria os pequenos losangos. Àquela altura, contudo, algo mais havia atraído minha atenção: um perfume conhecido e familiar que eu, de imediato, não consegui nomear. Foi necessário um olhar ainda mais rente para que eu me desse conta de que os losangos eram feitos de varas de cravo-da-índia. As cores e as formas, então, perderam o interesse para mim. Os componentes do trabalho seriam familiares para muitos dos visitantes, ou não, uma vez que cada um desses componentes originava-se de lugares distintos e distantes. Cada componente – e em particular as miçangas e os cravos – existe há tanto tempo na Ásia do Sul e na América do Sul que ninguém sequer considera a questão de

16. *Ibidem*, p. 70.

onde, exatamente, cada um deles veio, ou como eles passaram a integrar nosso ambiente.

Conversar com Madiha Sikander a respeito de sua obra e sua formação em pintura de miniaturas me fez pensar sobre a necessidade de recordar que “forma” tem, ao menos, dois significados: a forma aristotélica (enquanto figura, formato ou composição), e a forma kantiana (enquanto fórmula ou princípio). Sikander relata que um aspecto relevante de sua formação em pintura de miniaturas no Paquistão é que lá os estudantes são instruídos a praticar até que a habilidade se torne instinto. Tenho certeza de que esse esquecer desempenha um papel em *Majmua*, como o nome (*assemblage*) explicitamente indica. O que me interessa é o que acontece quando a artista é treinada para renunciar, esquecer e abdicar de tudo o que está envolvido na obra de arte, dos materiais às condições. Esquecer de uma habilidade porque ela se tornou “instinto” tem, certamente, diversas consequências, tanto para a artista quanto para o trabalho. Em *Majmua*, o esquecimento carrega um potencial radical para a obra de arte, seja enquanto prática, objeto ou comentário sobre o presente global. O que há de tão convincente quanto ao esquecimento, quanto à redenção das intenções da artista às necessidades do trabalho? Ele conduz a uma distensão da composição e seus materiais, incitando-os aleatoriamente aos significados. Toda e qualquer decisão que Sikander tenha tomado devido à sua familiaridade (mas também, talvez, devido à eficiência, curiosidade, disponibilidade, precariedade, abundância ou mesmo ao patriarcado) com as formas e materiais usados no trabalho perde sua eficácia imediata na *assemblage*. Cada uma das peças que compõem *Majmua* – os cravos, as miçangas, os fios – reconfiguram o modo como as rotas geopolíticas e econômicas globais da atualidade foram delineadas mediante camadas e camadas de comércio, poderes imperiais derrotados e pelo sujeito econômico-jurídico por elas criado. Cada losango reconfigura o modo como as rotas da seda e das especiarias mapeiam o subcontinente indiano, traçando rotas comerciais que levam ao Neolítico, estendendo-se à Europa meridional, ao norte e leste da África, ao sudeste da Ásia, à Ásia Central e ao leste da Ásia. Cada uma das contas de miçanga remonta à expropriação das terras indígenas nas Américas e de seres humanos no continente africano – as “contas do tráfico negreiro” utilizadas por europeus em suas negociações com os grupos indígenas americanos. Cada componente material remonta a uma temporalidade errante, inaçambarcável e profunda. O tempo figural da matéria dissolve as oclusões (abstratas) do tempo histórico, expondo, assim, os vínculos coloniais que cruzam oceanos e continentes, e que, de outro modo, permaneceriam invisíveis

– sendo, todavia, tão familiares. A matéria empregada em *Majmua* suscita questões sobre o que ocorre à intenção da artista quando lida com materiais que se tornaram familiares. Esquecemo-nos que eles são repetições de algo que sempre existiu nas profundezas do espaço-tempo e mais além, desde sempre e a princípio [*always already*]¹⁷] mercadorias, itens de comércio e produtos do trabalho.

IV.

Aquilo que a luz negra proporciona, o que ela oferece à tarefa de refletir sobre o mundo e de des-pensá-lo [unthinking] é a possibilidade de considerar o pensamento por outro viés: e se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu “por quê”, ou de seu “quando” ou de seu “onde”, mas em razão de seu “como” e seu “o quê”?

Ao interpretar o trabalho de arte como composição, a reflexão pode ocupar-se de seus componentes como matéria bruta. Pode, também, descobrir como a cognoscibilidade do trabalho de arte (tanto para o artista quanto para o apreciador) resulta do modo como essa matéria bruta considera a *travessia* do espaço-tempo¹⁸ – a exemplo de Dana, a principal personagem de *Kindred*, de Octavia Butler – levando ao escancaramento do modo como o mapa atual da globalidade (o horizonte ontológico delimitado pela racialidade) representa, pronta e integralmente, o capital mercantil, industrial e financeiro. Interpretar o trabalho de arte nesse sentido sabota a fixidez imposta pelos conceitos e formulações que informam o comentário crítico (e suas formas abstratas). Dito de outro modo, ao examinar os cravos e miçangas de escravos em *Majmua*, é possível interpretar, através da *matéria bruta*, o colonial como um momento da criação do capital. Revela-se aí que as mercadorias, como o algodão no passado colonial (e o cobre em seu presente global), não são um espécime de outras relações e modos (extrínsecos ou antigos) de produção – o qual o capital deve subsumir, articular ou substituir. Desde o início do século XVI, quando os mercadores portugueses começaram a comercializar nos oceanos Índico e Pacífico, as mercadorias (os escravos, o cravo e o algodão) extraídas dos vários domínios coloniais transitaram entre a Europa e suas colônias devido à operação dos dispositivos jurídicos modernos de colonialidade.

Quando a luz negra atinge a obra de arte, sua matéria prima (o material bruto) brilha. Esse método de reflexão e pensamento é crítico apenas na medida em que, enquanto tal, reconhece os limites do mundo como figurado para o sujeito, e busca não permanecer no interior deles.

17. “Always already” – literalmente: *sempre já* – é uma expressão frequentemente empregada por Spivak, que deriva da fenomenologia de Heidegger (*immer schon*, no alemão). Ela também é recorrente nos escritos pós-estruturalistas e, ainda, no pensamento de Jacques Derrida. (N.T.)

18. Para a instauração da transversalidade, cf. FERREIRA DA SILVA, 2014, p. 81-97.

O que ocorre é que a atenção dirige-se àquilo que, na obra de arte, resiste às apreensões reductivas dos discursos críticos – à exigência de um sujeito que deles promana – e insiste na significação *em estado bruto*. Não pretendo, ao dizer isso, ampliar a tese da autonomia da arte para incorporar a matéria da obra, mas, antes, convidar a um certo tipo de reflexão que se desdobra fora dos domínios do sujeito. Em outras palavras, considero a obra de arte como uma peça *poética*, ou como uma composição que é, sempre e a princípio, uma recomposição e uma decomposição de composições prévias e posteriores. Ao fazê-lo, portanto, proponho que o trabalho de arte não deve, de antemão, apresentar-se ao apreciador na condição de “objeto”, com todas as premissas e implicações que isso comporta. Pois o objeto (da ciência, do discurso ou da arte) nada mais é que uma mistura dos pilares onto-epistemológicos da razão universal, que sustenta os modos de operação do sujeito nos momentos de apreciação, produção e presentificação. Quando desenredada do sujeito, a reflexão sobre a obra de arte libera a imaginação da rede de significação sustentada pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de um passo crucial na dissolução de um modo de conhecimento que sustenta o estado-capital, isto é, que fundamenta uma imagem do mundo como aquilo que deve ser conquistado (ocupado, dominado e subjugado).

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Aesthetic theory*. Tradução Robert Hullot-Kentor. London; New York: Bloomsbury, 2004.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Blacklight. In: MOLLOY, Clare; PIROTTE, Philipe; SCHÖNEICH, Fabian (ed.). *Otobong Nkanga: luster and lucre*. Berlin: Sternberg Press, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Toward a black feminist poethics: the quest(ion) of blackness towards the end of the world. *The Black Scholar*, Brookline, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Nova York: Hafner Press, 1951.

LLOYD, David. Race under representation. *Oxford Literary Review*, Edinburgh, v. 13, n. 1 (1991), p. 62-94, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. London, New York: Bloomsbury, 2006.

SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.

SPILLERS, Hortense. Mama's baby, papa's maybe: an American grammar book. *Diacritics*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Critique of postcolonial reason*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global, e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno. Ferreira da Silva é autora do livro *Toward a global idea of race* (University of Minnesota Press, 2007), coeditora do volume *Race, Empire and the crisis of the subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013) e editora-chefe da série de livros *Law, race and the postcolonial*, publicada pela Routledge/Cavendish. Entre suas práticas artísticas em colaboração, destacam-se *Poethical readings* e *The sensing salon*, com Valentina Desideri; a peça *Return of the vanishing peasant*, com Ros Martin; e os filmes *Serpent rain* (2016) e *Four waters-deep implicancy* (2018), com Arjuna Neuman.

Janaína Nagata Otoch é mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP (PPGAV/ECA-USP).

Artigo recebido em 12 de junho de 2019 e aceito em 11 de julho de 2019.