

Quatro notas sobre Arte Negra: Autoridade, Crítica, Subjetividade e Separabilidade¹

Denise Ferreira da Silva²

Resumo: O ensaio apresenta considerações inspiradas por obras de arte nas quais a autora identifica intervenções formais contra uma autoridade presumida, enquanto o trabalho delas, explícita ou implicitamente, se recusa a significar a negridade nos caminhos prescritos. O interesse de Denise Ferreira da Silva situa-se nos movimentos, gestos formais rebeldes, que confrontam a noção que organiza a representação pós-iluminista – diferença cultural, se a nomearmos -, em sua figuração histórica e científica. Cada uma dessas notas também consiste em um experimento que ensaia um modo de abordar arte. Da leitura desses trabalhos, Ferreira da Silva deriva um termo, incategorizável, que é um possível descritor sob o qual se pode estudar tais intervenções coletivamente. Outra forma de descrever o que é realizado neste ensaio é uma estrutura de chamado e resposta já que o engajamento da autora com cada artista se move com e parte do que eles a convidam a pensar.

Palavras-chave: Crítica. Negridade. Arte Negra.

Não há uma mensagem primordial. Usa-se a linguagem como um meio entre muitos, mas seu significado não pode se restringir na linguagem ou ser esgotado por ela. Você tem que entrar, dar uma volta, observar, escutar, ler e sentir o cheiro. Se você for paciente, aberto a múltiplas recepções e a continuar pensando sobre isso depois, tudo virá à tona em algum momento.³

Introdução

E se, em vez de chegar a uma obra em busca de seu significado intrínseco, único ou mais profundo, o público chegasse da forma como instrui Adrian Piper? E se o

¹ Texto original em: FERREIRA DA SILVA, Denise. Fire noter om sort kunst: Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed. *Kunsten som Forum på tryk*, [S. l.], n. 18, p. 1–55, 2024. DOI: 10.7146/ksf.vi18.157082. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/ksf/article/view/157082>. Acesso em: 3 nov. 2025. Tradução para a língua portuguesa por Jorge Felipe Marçal (UFRJ). Revisão por Iris Verena Oliveira (UNEB) e Thiago Ranniery (UFRJ). Agradecemos a autora pela cessão do texto para tradução.

² Doutorado em Sociologia. Universidade de Nova York. E-mail: dfsilva777@gmail.com

³ Trecho extraído de uma entrevista, como comentário sobre a exibição relacionada ao prêmio Kathe Kollwitz de Adrian Piper em 2018. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/i-still-do-believe-they-want-me-dead-interview-adrian-piper>. Acesso em: 13 set. 2025.

visitante ou observador chegasse a um trabalho artístico como algo que existe, algo a ser escutado, olhado, lido e cheirado? E se, em vez de tentar apreender, entender ou explicar, depois de chegar a ele, apenas cedesse e esperasse por/com ele, esperasse pela chegada ou não do significado, em algum momento? E se... Qualquer que seja seu nome, se for necessário nomear, não se trata de uma abordagem que se enquadre bem nas descrições convencionais de crítica estética/artística ou de crítica acadêmica: ela não mobiliza imediatamente nem relembra nenhuma orientação teórica crítica em particular. Como tal, ela não se enquadra muito bem com/em outros usos comuns e relevantes do termo “crítica”. Já que se a crítica – análise crítica ou criticismo – faz referência à tarefa de identificar e expor os fundamentos, o princípio racional guiando um dispositivo e aplicação de conhecimento particular, e se o criticismo é a tarefa de avaliar trabalhos criativos de acordo com um princípio racional, combinar os dois se torna um simples exercício, caso se ignore que ambos são baseados na suposição de que o termo “racional”, como usado, significa ou se refere ao mesmo procedimento⁴.

A proposta de Piper se afasta desses outros sentidos da tarefa precisamente porque desafia o que os une, que é o tipo de gesto mental considerado apropriado para afirmações estéticas, analíticas e teóricas. Esse gesto mental, avaliação e julgamento, tanto presume quanto institui significado, assim como um contexto. Há também algo com sua produção e as ferramentas para sua apresentação, apreensão e entendimento. Mais explicitamente, esse gesto – que constitui o contexto, alvo e material para os trabalhos que inspiram esta proposição – pressupõe a figura do *Eu penso*, isto é, do *Eu transparente*⁵ (em seus muitos disfarces, como humano, humanidade, sujeito e subjetividade), como objeto de julgamento estético, científico (analítico ou teórico), ou ético (moral) e, junto com ele, o regime ontoepistemológico que prevaleceu ao longo dos últimos dois séculos⁶.

⁴ Incidentalmente, o mesmo se aplica às muitas versões da teoria crítica e sustenta sua confiança em sua própria habilidade de explicar e intervir na “vida social”. Esta nota de rodapé é importante porque minha proposta é relevante para a crítica, para a crítica de arte, e para a teoria social crítica.

⁵ Nota da tradução: Ferreira da Silva discute o conceito de “Eu transparente” de maneira mais aprofundada na obra *Homo modernus* (Ferreira da Silva, 2022). Ela o concebe como a figura ontológica consolidada no pensamento ocidental pós-iluminista, definida pela autodeterminação, em oposição ao restante do mundo determinado “externamente” como afetável.

⁶ Aqui eu estou obviamente me referindo à noção kantiana de julgamento apresentada em Kant (2012).

Quatro Notas sobre Arte Negra reúne considerações inspiradas por obras de arte nas quais identifico intervenções formais contra essa autoridade presumida, enquanto o trabalho delas, explícita ou implicitamente, se recusa a significar a negridade⁷ nos caminhos prescritos. Aqui, eu estou interessada em como esses movimentos, seus gestos formais rebeldes, confrontam a noção que organiza a representação pós-iluminista – diferença cultural, se a nomearmos -, em sua figuração histórica e científica. Essa noção cultivada amplamente prevalece na sensibilidade que, como a posição de sujeito à qual ela corresponde - o apreciador -, não pode acomodar trabalhos que confrontem a matriz colonial, racial, cis-heteropatriarcal do Eu transparente como propriamente estéticos. Em outras palavras, essa noção de diferença cultural consistentemente lê esses trabalhos como espécime etnográfico.

Cada uma dessas notas também consiste em um experimento que ensaia um modo de abordar arte. Eu o chamo de *leitura da arte*, que não faz mais do que registrar um pensamento com artistas e seu trabalho, que aqui exemplifico de diferentes maneiras. O primeiro conjunto de notas, que fiz sobre o trabalho de Simone Leigh, *Sovereignty*, apresentado no Pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de Veneza de 2022, simplesmente mapeia o terreno e descreve o engajamento do artista com os apreciadores. No segundo conjunto, eu me reporto a uma conversa e comentário sobre aspectos do trabalho de Zinzi Minott, dançarina, cineasta e performer feminista negra britânica. Aqui, eu foco no tratamento que ela faz da afirmação singular em primeira pessoa, através de temas como história e memória, perturbando a subjetividade, isto é, a figura no centro do campo estético. O terceiro conjunto, minha leitura do trabalho do artista brasileiro Paulo Nazareth, identifica um gesto formal, a literalidade, um modo de figuração que resulta de transformar ferramentas críticas em matéria bruta. Finalmente, o quarto conjunto de notas especula com o dançarino, escultor e escritor brasileiro Iagor Peres, em seus experimentos com materiais e conceitos. Da leitura desses trabalhos, eu derivo um termo, incategorizável, que é um possível descritor sob o qual se pode estudar tais intervenções

⁷ Nota da tradução: a opção pela tradução do termo “blackness” como “negridade” segue as traduções de obras recentes de Denise Ferreira da Silva (2024). Para ela, a negridade é capaz de expor as condições ontológicas, isto é, jurídico-econômicas que sustentam o texto moderno, não se reduzindo a uma identidade (como diferença cultural).

coletivamente assim como a forma de meu engajamento com a proposição de Peres. Outra forma de descrever o que faço neste ensaio é uma estrutura de chamado e resposta já que o meu engajamento com cada artista se move com e parte do que eles me convidam a pensar.

I

Eu vi algumas ponderações preliminares sobre a Bienal e preocupações sobre radicalidade. Eu preciso dizer que se você não leu uma única coisa escrita por Saidiya Hartman ou por Hortense Spillers. E se você não tem nenhum conhecimento, nunca ouviu sobre Negridade ou sobre como ela está relacionada ao Surrealismo. Se você não sabe quem Senghor é ou porque ele teria qualquer coisa a ver com arte. Se você nunca gastou tempo se perguntando quem estava ou não na FESTAC 77. Se você não tem ideia do que é fabulação crítica. Se você não sabe o que quis dizer quando falei em In The Wake. Se você nunca estudou a arquitetura Independence. Se você não sabe por que Pauline Lumumba caminhou nas ruas de Kinshasha de peito aberto. Se você não sabe quem Katherine Dunham é ou sobre seu trabalho, mas ainda assim se considera bem versado no trabalho e nas contribuições da mulher que ela contratou como secretária, Maya Deren. Se as palavras Pensamento Feminista Negro trazem zero conceitos à sua mente. Se as palavras Dave the Potter” não significam nada para você. Se você não ponderou o significado da cozinha rebelde de Sharifa quando ela incorporou Uhura em meu vídeo e se você nem sabe o que uma cozinha é. Se as palavras “estatuário Dogon” não conjuram nada. Se a única coisa que você sabe sobre o bronze de Benin é que a Europa o roubou. Se você usa casualmente palavras como étnico, exótico e tribal e ainda pensa que essas são palavras úteis. Se você não sabe a que história estou me referindo quando eu falo sobre A Question of Power. Se você me estranhou quando eu te disse que estava muito ocupada amolando minha faca de ostra. Se você nunca ouviu falar do genocídio Herero. Então te falta o conhecimento para reconhecer os gestos radicais em meu trabalho. E é por isso que, em vez de mencionar essas coisas, eu disse educadamente que mulheres negras são meu público principal.⁸

Figura 1: Simone Leigh. Façade, 2022.

⁸ Esta é uma postagem no Instagram de Simone Leigh: @simoneyvetteleigh.



Palha, alumínio e madeira. Dimensões variáveis. *Satellite*, 2022. Bronze (7,3 metros x 3 metros x 2,3 metros). Cortesia da artista e da Galeria Matthew Marks. Foto por Timothy Schenck.⁹

Lendo o trabalho de Simone Leigh em contraste com o seu comentário crítico sobre o apreciador de arte contemporânea reproduzido acima, eu encontro uma figuração formal da recusa tanto no comentário da artista (o crítico de arte não possui a ferramenta crítica-intelectual para compreender seu trabalho) quanto no que ela (e ferramentas críticas do pensamento feminista negro) traz(em) para a cena artística contemporânea, à medida que suas formas estéticas realizam no “sensível” (naquele vértice compartilhado pelos sentidos e pela imaginação) o que as ferramentas teóricas empregadas por pensadoras feministas negras que a inspiram, Hortense Spillers, Saidiya Hartman e Christina Sharpe, performam no “inteligível” (no vértice compartilhado pela imaginação e pelos sentidos). Isso já era tão evidente para mim na primeira vez em que me detive no trabalho de Leigh, que no momento em que parei para pensar sobre o que dizer sobre suas formas requintadas, a única palavra que parecia um guia apropriado era “como” (Ferreira da Silva, 2019). “Como”, não enquanto uma pergunta, mas como o início de uma descrição para algo que parecia recusar, que habilmente contornava e minava qualquer coisa que sugerisse uma resposta para um “o que” ou “por quê”, quaisquer questões que figurariam o trabalho como *datum*, ou seja, uma expressão não-mediada e natural da experiência das histórias ou da identidade de mulheres negras.

⁹ As legendas das figuras foram traduzidas do texto original, em língua dinamarquesa.

“Se você não sabe...”, a artista diz aos críticos, que insistem em ignorar intervenções tanto teóricas quanto estéticas, “nem se preocupe porque o trabalho, meu trabalho, esse trabalho não se dirige a você”. Não por conta de qualquer característica distintiva, única da obra em si, mas porque o dispositivo de conhecimento compartilhado pelos críticos e pelo público (e desafiado pela artista e pela tradição intelectual da qual faz parte) não compreende seu trabalho e suas referências conceituais entre aquilo que seria própria e imediatamente tomado como artístico. “Se você não... você não pode” é tanto sobre um não-conhecimento quanto também sobre um tipo de conhecimento. O que o comentário de Simone Leigh, assim como seu trabalho e o de dois outros artistas com os quais eu penso aqui, fazem é desafiar precisamente a pressuposição de autoridade, que contribui tanto para a presunção (de já saber, isto é, sem precisar que estudar) quanto para a arrogância (de partir para um comentário crítico que não é nada mais do que a repetição de lugares comuns antropológicos sobre formas culturais negras ou africanas). Apesar de poder ser invocada explicitamente, essa autoridade opera, em grande parte, dentro dos termos e afirmações empregados em comentários descritivos ou reflexivos (críticos). Isso é assim porque ela se sustenta em dois componentes do contexto montado pelo próprio comentário: por um lado, ela reside no léxico; o vocabulário disponível para a crítica é constituído de tal forma que não pode evitar produzir uma subjetividade negra (da artista negra e de um público negro postulado) dentro dos confins do conhecimento antropológico e sociológico que a produziu; por outro lado, ela reside nas instituições, que não contam com uma artista negra como uma presença típica em seu domínio. É como se a artista negra fosse uma convidada especial, cujo interesse em dismantelar a subjugação negra fosse uma acréscimo exótico, que pode contribuir para o valor (ético), mas não deveria ter impacto, não tem, ou, antes, não pode reconstituir o campo estético e seus arranjos institucionais porque seu trabalho não lhe pertence.

No trabalho artístico de Simone Leigh, eu encontro uma figuração formal da recusa tanto no comentário da artista quanto no que ela traz para a cena da arte contemporânea. Entretanto, eu não estou propondo que os trabalhos artísticos de Leigh são formais no sentido de serem ferramentas conceituais. Para usar essa distinção típica, pode ser dito que suas formas estéticas fazem no “sensível” (no vértice compartilhado

pelos sentidos e pela imaginação) o que as ferramentas teóricas empregadas pelas pensadoras feministas negras que a inspiram performam no “inteligível” (o vértice compartilhado pela imaginação e pelo entendimento).

Deixe-me elaborar essa afirmação ao comentar algumas peças incluídas em *Sovereignty*, isto é, sua exposição no Pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de Veneza de 2022. Meu foco aqui reside nas intenções expressas da artista de que seu trabalho contribui para a criação de um público para o pensamento feminista negro. Destaco como, em sua tentativa de fazê-lo, o trabalho perturba, devido a como expõe a posição presumida do apreciador, isto é, do Eu transparente no campo estético. Aqui está uma demanda – uma interpelação imperativa (se você não fez... você não) – de que o apreciador (público, crítica, curador e outro artista) reflita sobre o que é um princípio básico no campo da estética. Dito de outra maneira, trata-se de recusa à falta de interesse da crítica e do público em considerar as formas negras (teóricas, estéticas, históricas), quando retoma a posição presumidamente transparente do apreciador. Ao fazê-lo, ela nos convida a considerar como o sujeito do julgamento (estético) desinteressado - aquele que está disponível para o crítico, o artista, o espectador, o curador ou diretor de galeria/museu – é completamente mediado por “significados” distorcidos de negridade e africanidade encontrado nos arquivos antropológicos, históricos e estéticos.

As apropriações confrontacionais de Leigh a partir dos arquivos combinam, ao mesmo tempo, uma recusa à atribuição simplista de identidade e representatividade à sua obra quanto o esforço de tornar visíveis a história, o trabalho (inclusive intelectual) e a estética de mulheres negras. O modo como ela o faz formalmente pode ser rastreado a partir de seus próprios comentários sobre sua produção. Em *Super Nature*, um breve texto publicado em 2008, Simone Leigh nos fornece uma chave para a leitura de sua intervenção na arte contemporânea. Ao descrever suas instalações, ela afirma que “[m]ateriais são coletados, decorados, cicatrizados a fim de amplificar ou des-significar o objeto etnográfico de suas marcas orientalistas” (Leigh, 2008, p. 121). A chave aqui é, obviamente, o verbo “des-significar” o objeto, destituí-lo de sua assinatura científica (“etnográfica”). O modo como isso acontece é algo que o espectador é compelido a observar assistir precisamente devido à maneira como as obras reúnem e recompõem

materiais (argila, búzios, ráfia) e formas (arquitetônicas [africanas] e físicas [negras]) — algo que a maioria dos críticos e comentaristas da grande mídia ignora sistematicamente. Por exemplo, acerca de *Sentinel*, um crítico escreve: “a escultura em bronze de 7 metros de Leigh, baseada nos capacetes D’mba em forma de busto feminino, ergue-se sobre os visitantes quando eles chegam”; e continua: “a obra de Leigh explora o corpo feminino negro e a imagética da diáspora africana — como tem sido representada e utilizada por outros. Mas, embora aqui o objeto assuma essa iconografia familiar, Leigh lhe dá sua própria inflexão, ampliando-o em escala”. Nada no restante do texto retorna à descrição de Leigh sobre a tarefa, que é a de des-significar essas imagens. Tudo o que o leitor pode concluir é que a “própria inflexão” de Leigh consistiria em tornar o objeto “familiar” (como o busto feminino negro) simplesmente maior!!

A intervenção artística de Leigh consiste em expressões de uma sensibilidade feminista negra (inseparabilidade do sensível e do inteligível) que podem ser captadas se atentarmos para seu trabalho (o trabalho mesmo de criar e as próprias criações) não é apenas desfazimento, mas também o refazimento “significados” que são, na verdade, produtos determinantes (antropológicos). É uma intervenção nos arquivos de arte (africana), de conhecimento (antropológico) e de história (referências coloniais e pós-coloniais): como ela disse na abertura da 59ª Bienal de Veneza, “inventar o que talvez falte no arquivo, colapsar o tempo [...] formalmente mover coisas de uma forma que revele algo mais verdadeiro que fato”. Precisamente por esses “significados” familiares constituírem os materiais aos quais aplica a técnica de des-significação, esses significados antropológicos (culturais) e sócio-históricos (os estereótipos) são alterados no trabalho criativo que, Leigh nos conta, é inspirado pela noção de fabulação crítica de Saidiya Hartman. Na versão de Leigh de fabulação crítica, o trabalho nos arquivos do conhecimento e da história combina formas materiais e mentais, em um gesto, que também requer que o espectador faça algum trabalho (crítico, reflexivo) na sua sensibilidade, quando confrontado com as representações estereotípicas de negridade e africanidade, com “significados” familiares que se assentam profundamente em sua imaginação.

Qual é o seu movimento? Aquilo que acontece na obra de arte, enquanto obra de arte, uma transformação que ocorre não pelo discurso, não pela reformulação (mudança de forma), mas pela transformação da matéria bruta, através do uso de mídia, materiais e formas. Por exemplo, isso acontece em *Façade* (o próprio pavilhão é rematerializado, com o uso de madeira, ráfia etc.) assim como em *The Last Garment* (que rematerializa uma imagem racista da Jamaica que estava em cartões postais – a lavadeira – como uma escultura de bronze). As outras esculturas realizavam mais rematerializações que ocorrem dentro do Pavilhão EUA rematerializado, adquirem os significados transmitidos pela soberania, o que nesse contexto é sobre controle ao nível da criação de significado e da significação. Tome-se como exemplo a melancia, que faz parte do repertório de violência simbólica (estereótipos) contra pessoas negras. Na escultura de Leigh, ela é transformada em um molde para conchas gigantes de búzios, que fazem parte dos repertórios de violência econômica (escravização) contra essas pessoas.

Sem dúvida, no caso das esculturas internas, o gesto formal é o reverso semelhante de *Façade*, que constitui a primeira transformação necessária da casa do mestre em domínios soberanos do pensamento feminista negro — transformação essa que torna possíveis as demais. É como se, quando a figura da mulher lavando roupas é fundida em bronze, isso se configurasse como uma expressão de *Sovereignty* [soberania], exercida como tratamento crítico (formal e intelectual) do arquivo histórico ou pessoal no qual aquele cartão-postal se encontra ou poderia se encontrar.

Além disso, as esculturas de Leigh comentam os limites da própria definição (no contexto da Bienal de Veneza) do que pertence ou não ao domínio da arte — do que é considerado arte (a escultura em bronze) e do que não é, isto é, os materiais de Leigh: cerâmica, ráfia, búzios, argila, bem como as formas do feminismo negro e das mulheres negras. Como ela afirmou em uma entrevista de 2019: “Eu descreveria o búzio como um substituto para o corpo feminino, ou de um corpo em geral, ou como uma representação de uma ausência tanto quanto de uma presença”. Essa ausência, ao meu ver, não é de conteúdo; não se trata da exclusão de formas africanas e negras da cena artística. Pois, como observa Leigh, artistas ocidentais (em sua maioria homens brancos, europeus, cis) vêm buscando inspiração (bem como tem sido influenciados pelo conteúdos e pelas

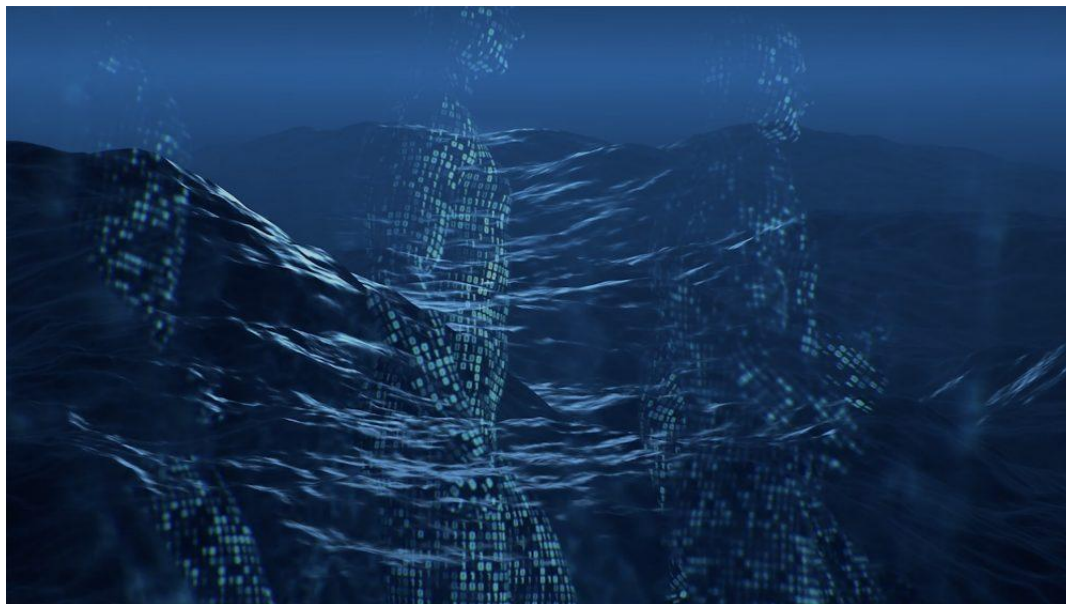
formas) na arte africana há mais de um século. A ausência, aqui, não é propriamente material (de conteúdo), mas formal: tanto conceitual (a falta de reconhecimento das ferramentas críticas do feminismo negro) quanto estética (o fato de que formas e materiais africanos não são considerados propriamente artísticos). Ou seja, como mostra o comentário analisado acima, diante de formas “familiares” negras ou africanas, os apreciadores “politicamente instruídos” (críticos, artistas, público ou diretores de galerias e museus) de hoje — aqueles que têm alguma percepção de intervenções que confrontam a matriz colonial, racial e cisheteropatriarcal — ainda não estão prontos para ver tais formas como algo distinto de um *datum* (espécime antropológico ou histórico), cuja inclusão (ou repatriação) serviria apenas para atender e corrigir um erro colonial ou racial, seja ele roubo ou deturpação.

II

Interferência ancestral é o sentimento de fúria e raiva maior que sua própria fúria, dor maior que sua própria dor, é o sentimento de estar cansado de uma luta que acabou de começar. É o sentimento de estar em marcha para sempre, de gritar de um lugar profundo internamente que não pertence a você. É o sentimento de medo por sua vida, de luta por sua vida. É se equilibrar na beira do mar e ouvir gritos, é ouvir seus clamores para não desistir. É estar em sua porção de uma caminhada que tem flamejado por séculos, e sentir o peso de cada pé que já caminhou. É ser fortalecido pela habilidade de seus ancestrais de perder tudo, e construir algo, de novo, e de novo e de novo¹⁰.

¹⁰ Minott, Zinzi. **Fi Dem III: Ancestral Interference**. Spike Island. Disponível em: <https://www.spikeisland.org.uk/programme/digital-commission/zinzi-minott/>. Acesso em: 14 set. 2025.

Figura 2: Zinzi Minott. The Jumpers, 2020.



DACS 2024.

Uma característica constante no trabalho de artistas negros contemporâneos que tem sido generativa em meu ponto de vista, e que ressoa com a tese de Rizvana Bradley (2023) sobre estética preta, é como ela tem sido uma abertura especulativa impulsionada por um conflito direto, às vezes explícito, mas, geralmente, apenas implícito, contra a representação moderna. Junto com, e inseparavelmente de suas características estéticas, como eu destaco em meus comentários sobre a obra de Simone Leigh, o trabalho também contém elementos teóricos disruptivos, que se refere imediatamente ao contexto metafísico e ontoepistemológico em que a própria arte, como a conhecemos, vem a existir.

Deixe-me expandir essa observação ao comentar a obra de Zinzi Minott; em particular os caminhos através dos quais a obra se engaja com conceitos como subjetividade, temporalidade, história e memória.

Quando Zizi Minott pergunta “que tipo de escrava eu seria?”, a negridade (em seus modos categoriais e históricos) sustenta o exercício especulativo, apesar da presumida irreabilidade da reversão temporal. Em uma conversa que tivemos em 2020, ela destacou como essa possibilidade, viagem no tempo, entretanto, está disponível para o artista pela especulação, precisamente por como a negridade funciona como um referente

histórico¹¹. Como muitos já indicaram, a pessoa (no sentido ético-jurídico) à qual a negridade se refere historicamente, ou seja, a escrava, é um modo de existência humana que não é contemplado com subjetividade¹². O “eu” no trabalho de Minott está nos arquivos e – como Hortense Spillers e Saidiya Hartman nos lembraram – ele é desde já ocupado porque é preposicionado pela (realidade e ameaça da) violência total. Historicamente, a Escrava enquanto Negra é uma *commodity* [mercadoria], uma coisa econômica; enquanto como bem (propriedade) ela é uma coisa jurídica; tanto é assim que ela está presente nos registros – jornais, títulos de propriedade, testamentos. Isso, certamente, se estende aos seus poemas e romances, memórias e ensaios, porque seja ela uma escravizada ou uma escritora livre, essas obras documentam as condições políticas (jurídico-econômicas) nas quais elas foram escritas. Por essa razão, subjetividade não deve ser demandada ou imposta a elas. Tampouco sua indisponibilidade, é importante acrescentar, deve ser lamentada – algo com o qual a especulação de Minott nos presenteia. *Eu seria uma escrava* ou *Se eu fosse uma escrava*, como uma afirmação especulativa em primeira pessoa, não difere de *Se eu não tivesse sido uma*; ambas as afirmações indicam algo que não aconteceu, em um caso porque o “eu” é posicionado à frente na linha do tempo e no segundo caso porque o “eu” é posicionado sem a condição de escravização. Em ambos, é a violação da sequencialidade, que é chave para qualquer representação de consciência ou autoconsciência - seja em Descartes, Kant, Hegel ou mesmo Deleuze – que delimita o trabalho.

Quando, em nossa conversa, falamos sobre “Que tipo de escrava eu seria?”, Zinzi Minott destacou precisamente a conexão entre essas duas possibilidades quando se referiu às interrogações sobre aqueles chamados “jumpers” – as pessoas capturadas que conseguiram pular dos navios negreiros e morreram no Oceano Atlântico. Aqueles cujos restos (como partículas), relembra Christina Sharpe (2023), ainda são parte das paisagens aquáticas do planeta.

¹¹ Spike Island (Canal da plataforma Youtube). In: Conversation: Zinzi Minott, Denise Ferreira da Silva, and Joan Anim-Addo. 10 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5-nr1JrDfmw>. Acesso em: 14 set. 2025.

¹² Para esse argumento, ver Ferreira da Silva (2024).

O que se torna pensável se seguirmos essa linha de investigação sugerida pela obra e pela intenção de Minott? O que acontece quando os “jumpers” são reivindicados por aqueles de nós que descendem dos que completaram a travessia e foram escravizados? Quando a negritude retoma o cativo como morto, como fantasma e como molécula, como/em um dos átomos que compôs o corpo ou na partícula elementar que compõe tudo/cada coisa? Qualquer coisa que se torne pensável, e como tal participa (ao nível simbólico) desse nosso agora, certamente excederá o que estiver disponível pelo arquivo da violência, aquele que sustenta a reivindicação pela transparência, no qual o silêncio é a única resposta para a questão de Zinzi Minott, isto é, quando a pergunta evoca uma pessoa que responderia desde a posição de enunciação que o artista ocupa, como uma pessoa negra na primeira pessoa do singular. Felizmente, conforme os trabalhos de Minott, a artista não fica restrita pelo arquivo: os arquivos históricos e antropológicos e seus registros são também matéria bruta disponível para a intervenção re/de/composicional.

A série *Fi Dem* dá pistas do tipo de re/orientação proposta, que seria no fundo um deslocamento mental (ético e analítico) em relação à temporalidade. Em *Fi Dem*, *Fi Dem II*, *Fi Dem III* e *Fi Dem IV*, figurada como movimento material – já que as referências aos cativos mortos e ao sangue retomam a re/de/composição –, eu encontro uma referência à ancestralidade que permite a imagem de reversibilidade e não a desdobrada sequencialidade dada pelo tempo linear. Como referente histórico, a negritude não pode produzir aquilo que é a condição de possibilidade para a experiência estética, a subjetividade, precisamente em virtude de como apresenta a Escrava – que, como primeira pessoa do singular, é pré-posicionada, jurídica e economicamente – como referente material dessa entidade jurídico-econômica específica; a negritude não como atributo de um corpo (não um tipo de corpo, que ela o faz categoricamente), mas como um composto sólido orgânico, retoma os mortos, os ancestrais de te uma pessoa, tanto os que não viriam a sê-lo, que não poderiam ser (jumpers), como também os que poderiam e foram (fantasmas).

Colocando em primeiro plano a preposição, em particular, o modo como a Subjetividade só pode emergir se protegida pela/na arque-forma (isto é, na figura do

patriarca, como marido, pai, proprietário, colono) do sujeito jurídico-econômico —, leio a negridade na obra de Zinzi Minott como uma retomada daquilo que, para o *Eu transparente*, é dado imediatamente como/na memória e história. Relembrando, ela fez e faz essa retomada reivindicando uma ancestralidade que não se apoia no parentesco — linhagem sanguínea ou herança cultural, nenhum DNA, nenhuma herança orgânica/biológica. No trabalho de Minott, a ancestralidade remete-se e é inerente ao próprio corpo/ao seu corpo, à ancestralidade de sua matéria bruta (muitas das quais têm 13 bilhões de anos) e também, desde já, uma re/de/composição de outros materiais brutos, isto é, existentes, que a constituem e a sustentam. O corpo que teria sido o de uma escrava realiza esse trabalho, como imagem fixa ou em movimento, que distorce o registro histórico.

III

Todos os imigrantes são exilados políticos¹³

Figura 3: Paulo Nazareth. Sem título. Série *Notícias de América*, 2012.



¹³Esta seção foi publicada previamente como parte do ensaio *After It's All Said* (Ferreira da Silva, 2021).

Cortesia: Paulo Nazareth e Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Paris, Nova York. Direitos de imagem do artista.

Paulo Nazareth disse, em uma entrevista em 2024 para a *Keen On Magazine*, que ele estava se dirigindo diretamente ao que era então, à época, e permanece inquestionavelmente um dos problemas globais mais significativos de nossos tempos¹⁴. Embora aqui ele fale diretamente sobre essa situação em seu trabalho, o mesmo tema é apresentado de tal forma que ele transforma pitadas e pedaços de afirmações e declarações críticas, isto é, a criticidade, em matéria bruta. Por exemplo, ao comentar sobre o deslocamento de populações – pessoas pretas e pardas – de suas casas em antigas colônias europeias, na América Latina, África, Sudeste Asiático, e nos países insulares do Pacífico e do Caribe, ele retoma seu significado jurídico-econômico – e não simplesmente ético, humanitário – quando diz que “se esses países [EUA e Europa] não querem deixar entrar imigrantes ilegais e refugiados, por favor, não promovam instabilidade política e políticas econômicas opressivas em países periféricos”¹⁵. De maneira direta, porém nada simples, o trabalho de Nazareth comenta essas questões (incluindo a atual crise de refugiados), ao mesmo tempo que retoma seus precedentes históricos e reverberações globais.

Aqui, estou interessada no confronto direto do trabalho de Nazareth com uma sensibilidade crítica, que é alicerçada na diferença cultural (uma ferramenta da racialidade) – a do *Eu transparente* –, prevalente, que não pode acomodar expressões anticoloniais e antirracistas como propriamente estéticas, isto é, que consistentemente as lê como espécimes etnográficas. Seu modo de apresentação, estratégia composicional, comenta sobre essas circunstâncias políticas atuais ao confrontar e minimizar tentativas de ler tanto seu trabalho quanto suas intenções como apenas uma outra operação da diferença cultural. Através da repetição, do humor e de doses saudáveis de esquisitice e urgência, as performances, fotografias, esculturas e instalações de Paulo Nazareth requerem uma

¹⁴Paulo Nazareth. **To Represent and to Serve**. Entrevista por Lumi Tan, Keen On Magazine, 2014. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/2020/05/read-the-interview-with-paulo-nazareth-from-mendes-wood-dm/>. Acesso em: 31 out. 2025.

¹⁵Paulo Nazareth. “To Represent and to Serve”. Entrevista por Lumi Tan, Keen On Magazine, 2014. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/2020/05/read-the-interview-with-paulo-nazareth-from-mendes-wood-dm/>. Acesso em: 31 out. 2025.

sensibilidade que presume e antecipa o que se encontra além de tudo já dito e feito sobre a violência colonial e racial e os trabalhos que elas desempenham para o capital global.

Cada uma de suas obras de arte é uma composição de elementos que registram a violência total e simbólica contra populações pretas e indígenas e suas estratégias de recusa e sobrevivência. Através de peças coletadas (em caminhadas internacionais e transcontinentais) ou criadas (esculturas, vídeos ou desenhos), as performances e instalações de Nazareth colapsam a distinção entre o efêmero/casual e o monumental/formal, de uma maneira que tornam o uso de elementos explícitos do discurso da crítica racial, anticolonial ou anticapitalista desnecessário e, até ousar dizer, inoperante. Um trabalho exemplar é sua peça para o Pavilhão da América Latina na 56ª Bienal de Veneza, *Vozes Indígenas*, organizado pelo curador Alfonso Hug¹⁶. O pavilhão foca nas línguas indígenas em risco de extinção, incluindo a instalação sonora de Nazareth, na qual ele e crianças Guarani-Kaiowá repetem palavras em língua portuguesa e em Kaiowá. Lendo a descrição de Nazareth dessa peça em particular, no contexto de seus comentários sobre sua obra no geral, eu me pergunto como os críticos e o público na bienal responderam a essas peças diretas, mas aparentemente desconexas, tanto em forma quanto em conteúdo. Por um lado, na peça sonora se pode ouvir a voz de Nazareth e outras repetindo palavras em duas línguas distintas, sem qualquer comentário ou indicação de como elas se relacionam com o tema mais amplo do pavilhão. Mera representação, justaposição, sem qualquer hierarquia ou dominação entre as duas línguas, as crianças indígenas e Nazareth falam em ambas. Por outro lado, a descrição reconta a violência (total) recente, passada e em curso, contra pessoas e populações indígenas.

Pura denúncia, sem qualquer dispositivo analítico ou interpretativo, Nazareth escreve sobre a tentativa em curso de obliteração de povos indígenas, de seu povo, por todo o continente. Não há razão para pensar que o público não conectou os pontos. Entretanto, não tenho certeza se o público fez mais do que ler o trabalho como um modo de expressão determinado (latino, brasileiro, indígena, negro) culturalmente. Que o modo de apresentação da Bienal de Veneza, com seus pavilhões nacionais, suscite tal leitura, é e

¹⁶Som e texto disponíveis em: <https://universes.art/en/venice-biennale/2015/tour/latin-america/paulo-nazareth-text>. Acesso em: 31 out. 2025.

não é meu ponto aqui. O que encontro nesta obra (e em outras) de Nazareth é precisamente uma resposta a tal leitura tão comum (porque sobre determinada pela própria forma da Bienal de Veneza). Justapõem-se duas línguas, uma imagem de crianças posando como os membros do Brô MC's, um popular grupo indígena de rap¹⁷, e a remarcação da violência total vigente contra populações e pessoas indígenas nas Américas, sem operadores analíticos ou interpretativos para sinalizar uma posição crítica. As partes da peça sonora de Nazareth se impõem pelo que são, cada uma apresentando um aspecto da existência indígena, da sobrevivência face à violência colonial em curso: línguas (Kaiowá e Portuguesa), formas musicais (hip hop) e violência estatal (perpetrada ou autorizada).

O que leio aqui é uma recusa em empregar os significantes disponíveis do discurso racial crítico estabelecido na apresentação da violência colonial e racial. Como ele é apresentado, como o trabalho tenta e resiste à compreensão das intenções do artista como uma expressão de sua diferença cultural? Ele o faz, eu sugiro, porque, em seu trabalho, tanto seu corpo (nos filmes e performances) quanto os objetos (coletados e criados) não representam nada além de si mesmos, ou seja, nenhum dos descritores usuais para o modo de significação do trabalho artístico, nem metáfora nem metonímia, captura como seu material (seu corpo e objetos) reconfiguram a subjugação colonial e racial e possíveis ferramentas, métodos e estratégias para sua destruição.

Literalidade, eu aponto, é um descritor mais adequado para um modo de figuração que é autorreferencial, isto é, algo que não remete a outra coisa em forma (metáfora) ou conteúdo (metonímia). Eu uso o termo para nomear uma estratégia composicional – e como tal um procedimento altamente formal – que cria um lapso no movimento de significação (a recusa em significar além do que é dito porque o dito já é o significado) através do qual o trabalho artístico é liberado das demandas de qualquer espécie do discurso moderno. Isso ocorre porque a literalidade (contra intuitivamente, devo adicionar) permite a Nazareth apresentar afirmações anticoloniais e antirracistas que escapam à representação precisamente porque elas não dependem de suas modalidades de figuração (nomeadamente, metonímia e metáfora) nem empregam dispositivos ou termos analíticos ou interpretativos que apelam (e satisfazem) ao (pelo) grau de instrução crítica do público.

¹⁷Ver Isi de Paula (2015).

A literalidade funciona porque o trabalho artístico toma a forma de uma montagem *fractal* que indexa operações simultâneas de violência racial e colonial, assim como de sobrevivência em várias escalas: linguagem, violência jurídica, o corpo da pessoa e, no caso desta peça em particular, modos de expressão coletivos compartilhados com outras populações (pretas) sujeitas à violência total, como o rap.

IV

Do invisível ao indizível, os momentos em que a atenção ao que não se vê aflora a percepção de outras densidades que nos permeiam. Ou seja, olhar pro invisível auxilia a reflexão crítica sobre como outras camadas também agem no nosso cotidiano. Densidades que reformulam e enfatizam as esferas ambientais que estamos (ou fomos dispostos?). Relações com o invisível que compreendem esses corpos também como vidas agentes e modificadoras de não só nossas relações, mas de todo o meio¹⁸.

Existe algo que sempre me pegou nesse processo, que é a continuidade do gesto no espaço. Por muito tempo, mergulhei dentro da dança e da performance e isso me levava para um movimento no qual eu acionava meu corpo, e ele fazia determinadas coisas que pareciam se encerrar ali. (...) [Pensar a continuidade] de uma coisa que eu posicionei no espaço de determinada forma e ela deixa de ser tão somente aquilo que eu posicionei quando ela se reposiciona. Quando ela exerce essas transformações de si mesma no mundo e se recoloca em outro espaço, que não o espaço que eu coloquei. Talvez ali elas já nem sejam mais só a minha extensão. Não existe uma fórmula entre o que é isso, quando acaba ou quando isso passa a ser algo. A gente está sempre em um campo relacional. Dependendo da perspectiva, esse objeto, ou essa coisa viva, muda referente a mim e referente a ele.

Figura 4: Iagor Peres. Pelematerial, 2019

¹⁸ Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/ali-entre-nos-um-invisivel-obliterante>. Acesso em: 01 nov. 2025.



Pitadas de cacau, cola PVA, água quente, água fria, banho-maria e tempo e ferro. Da série *Structures for dense fields*, 2018.
Imagem de cortesia do artista à autora.

Quando eu encontrei o trabalho de Iagor Peres, quando vi as fotos de *Pelematerial*, parte de sua exposição online chamada *Ali Entre Nós Um Invisível Obliterante* na Plataforma Ehcho.org e então, meses depois, quando vi e toquei uma das peças que é parte da série, tive a sensação de que o que estava diante de mim não convidava a uma consideração de um “quê”, de um “por quê”, de um “para que”, ou de um “por que meios”¹⁹. Em vez disso, novamente encontrei um trabalho artístico que requer, sem pedidos de desculpas, que o apreciador crítico – o público, o curador, o

¹⁹ Uma versão mais longa desta peça foi publicada no Catálogo Prêmio PIPA de 2023. Disponível em: https://www.pipafoundation.com/wp-content/uploads/2023/12/catalogo_2023_para-web_compressed.pdf. Acesso em: 02 nov. 2025.

crítico, que possivelmente se gaba de estar sintonizado com os questionamentos apresentados por um aparato de crítica que endereça a matriz colonial, racial e cisheteropatriarcal do sujeito - ponha de lado suas certezas críticas e participe do experimento diante de seus olhos. Um primeiro momento desconcertante nele é que o trabalho recusa – e o artista ainda mais explicitamente – ser capturado como uma questão de conhecimento, algo com o qual se deve tornar familiar, como um objeto para o entendimento, ou para se aprender a apreciar.

Ao mesmo tempo, ao estar diante da obra, sou aprisionada pelas mesmas questões, ponderações inspiradas por como a obra figura a negridade. Para esse *como*, a maneira como a obra *faz o que ela faz*, o procedimento, eu darei o nome de incategorizável: a obra figura a negridade experimentalmente, e como tal sem atribuir-lhe definição ou mesmo a possibilidade de defini-la. Como ela *faz o que faz* – e digo que estou atenta ao fato de que essa constatação, Peres diria, se torna a própria obra e não apenas parte dela – tem a ver com como ela trata o que entendemos sob termos como corpo, objeto e coisa. Sendo erguida como cúmplice pelo artista, eu acho importante que Iagor Peres seja parte deste comentário sobre a obra. Como pode parecer óbvio agora, eu o faço não para usar o comentário como evidência, mas sim como um aspecto, ele mesmo, da obra de arte de Iagor Peres. Quanto a mim, eu escrevo em movimento, ou em sobrevoo, como dizem. Colocada na posição de apreciadora pela galeria, museu, bienal ou publicação artística, encontro alívio ao aceitar o convite da obra à especulação.

Olhando as imagens das obras de Iagor Peres nos últimos nove anos, não é difícil encontrar ressonâncias entre as performances e as esculturas. O que não vem à tona, pelo menos não para mim, é um termo que servisse a qualquer uma delas ou às duas ao mesmo tempo. Que nenhuma das performances, nem as esculturas, tenham se rendido à nomeação, à categorização, entretanto, indica algo que Peres comentou recentemente. Contudo, o fato de que a negridade impregna a obra tanto como forma (um termo) que captura o contexto de sua recepção, quanto com seu material também transforma as performances e esculturas em comentários sobre o próprio contexto do colonial, do racial e do cis-heteropatriarcal no qual os encontramos. Precisamente esta tensão, assumo, trabalha através da obra enquanto cada peça transfigura corpo, objeto e coisa ao convidar

o público a presenciar como ela existe, a presenciar como suas condições de existências – que foi a frase usada como sinônimo para vida no século XIX – são constitutivas dela como um existente. E essas condições incluem o artista, como Peres insiste em nos lembrar. A “continuidade do gesto no espaço” pode bem ser outro nome para a existência quando considerada no registro do movimento.

E se essas “relações com o invisível” se tornassem aquilo através do qual entendemos a existência? O artista nos conta isso quando comenta sobre a obra em si, sobre a relação entre artista e obra, mas também sobre como essa “continuidade” que ocorre no espaço transforma a obra também em algo permanentemente não finalizado, em existência – ela é modificada pela temperatura, pressão atmosférica, umidade, barulho, luz, neutrinos e matéria escura, e por aí vai – ou, para usar as palavras de Peres, em algo vivo. Corpo, objeto e coisa são nada mais que a continuidade do gesto, tanto do artista que primeiro a per/pré-formou quanto da per-formance/formação posterior de tudo o mais, visível e invisível, com o qual eles compartilham espaço. Como escrever sobre a obra ao saber que o artista já reivindicou qualquer coisa que alguém tenha a ser dizer sobre ela? A continuidade do gesto no espaço é um chamado de atenção à inseparabilidade, também em relação à mente, ao sujeito e à pessoa. Na obra de Peres, a *implicação* não surge como uma mensagem ao apreciador (público, curador, entrevistador, crítico) na primeira pessoa. Em vez disso, ela vem através da maneira como o artista nos transforma em cúmplices no que acontece aos materiais que compõem um objeto de arte. É o objeto artístico, ao continuar um gesto no espaço, ao ser afetado pelas suas condições de existência – isto é, ao se deslocar e mudar no espaço/tempo – que estabelece como o apreciador se torna parte dele.

Dois pensamentos se tornam inevitáveis para mim quando passo a pensar na continuidade desta maneira, na maneira de Iagor Peres. Por um lado, só podemos ponderar que, ao olhar ou tocar algo, mesmo inconscientemente, somos (a coisa humana) também tocados por aquilo que fez parte da coisa-em-existência. Por outro lado, e conseqüentemente, deve-se ponderar se sua sensação (ver, tocar, cheirar, ouvir, degustar) da coisa-em-existência, o objeto artístico, liga a coisa à continuidade de um gesto no espaço em que ela existe. Ambas as ponderações, claro, também suscitam uma

consideração de como então a coisa-em-existência, enquanto comenta o funcionamento da matriz colonial, racial, cis-heteropatriarcal, também afeta essa continuidade, como um gesto no espaço.

Aos poucos, mas espero que com sucesso, mobilizei essa leitura da obra de Iagor Peres, que agora é outro componente da/dentro da sua existência, em direção ao que é desestabilizado por ela: as duas relações definidoras no campo estético: a relação entre o artista e a obra e a relação entre apreciador e obra. *Como* isso é feito, a maneira como é possível chegar a singularidade da arte experimental de Peres, isto é, um arte que intervém ao confrontar (e ao fazê-lo, expõe) a matriz colonial, racial e cis-heteropatriarcal, exemplifica algo que, talvez, em virtude do do lugar protegido que desfrutou durante sua trajetória de 200 anos, a estética sozinha não parece capaz de dar conta. Esse “como”, semelhante à própria obra, não permite a categorização, insiste e persiste na recusa de um nome. Isso é feito precisamente ao dismantelar o cerne da categorização – corpo, objeto e coisa – ao figurá-los sem forma, sem solidez, *em extensão*, isto é, como movimento, ou, nas palavras de Iagor Peres, uma continuidade do gesto no espaço.

Conclusão

Como habitar o espaço da exposição, caminhar através dos seus corredores da sem imediatamente assumir a posição de conhecedor? Quando essa posição é exposta, quando seu reservatório de significados, sua gramática, léxico e significantes são evidenciados, algo mais ocorre: uma des/orientação, que ressoa, que intensifica a intervenção do artista porque suspende qualquer captura imediata do significado da obra; sua resolução em/como representação.

É precisamente porque a colonialidade e a racialidade consolidam a posição *do* sujeito estético que a posição de enunciação disponível para o artista, curador, apreciador, crítico, agrega um reservatório categorial e histórico (termos, formulações, significados, bem como imagens e sons) de significados raciais que entram na composição do texto estético no século XX. Uma posição complexa e complicada porque, além do sujeito

kantiano do julgamento estético, que compartilha a mesma base do sujeito científico da experiência, está também o sujeito da crítica social, que pode ou não ser marxista, e que pode ou não ser letrado no texto social crítico, ou seja, com arsenal crítico que visa a matriz colonial, racial e cis-heteropatriarcal. Muitas complexidade e muitas complicações resultam dessa co-habitação. Por exemplo, o sujeito da crítica pode – e tenho quase certeza – se apresentar como o apreciador não-kantiano ou mesmo anti-kantiano. Porém, ao mesmo tempo, suas afirmações inclusivas/decoloniais/preocupadas com a diversidade sobre obras ou artistas carregam uma orientação kantiana, mesmo que de forma não tão explícita quanto na reivindicação de noções como o cosmopolitismo. Independentemente de sua forma de manifestação, esta apresentação indica um dos meios pelos quais a racialidade opera na infraestrutura da subjetividade. De um lado, a escritura do sujeito *transparente* da reflexão que não pode objetificar a si mesmo porque percebe o mundo como *seu*. Do outro, a escritura de sujeitos *afetáveis* para quem a reflexão é desde já preocupada por um *mundo* que é constituído por representações construídas de acordo com as ferramentas do conhecimento racial e com o funcionamento e configuração da arquitetura política que ajudaram a erguer.

Meu foco aqui reside nos gestos de recusa – da autoridade, subjetividade, criticidade e separabilidade – que confrontam essa construção. Pensar com Simone Leigh expondo e desafiando uma autoridade presumida, quando ela afirma que a maioria daqueles ocupando a posição de apreciador na cena contemporânea carece das ferramentas conceituais para captar sua obra, inspirou questões sobre o estético que, espero, ajudem a delimitar sem apreender ou limitar de qualquer forma ou confinar o que se encontra além do desafio trazido pelas obras de arte que confrontam a matriz colonial, racial e cis-heteropatriarcal. Embora pareça inevitável lidar com essas intervenções artísticas assumindo que elas expressam ou atualizam histórias, experiências e subjetividades particulares, não é impossível lê-las *como elas são*, isto é, como afirmações artísticas que não buscam inclusão de perspectivas outrora ausentes, mas que, em sua própria existência, já ameaçam um deslocamento no âmago do campo da estética.

Outra forma de dizer a mesma coisa é que as obras de Minott e Peres intervêm no nível metafísico e ontoepistemológico – em relação a duas noções cruciais, subjetividade

e separabilidade – por caminhos que recusam os fundamentos de nosso pensamento através de gestos que perturbam o espaço de sua ocorrência. Esse gesto consiste precisamente em confiar a obra àquilo que a compõe e àquilo que já está em jogo, onde ela existirá. Minhas especulações com suas obras só foram possíveis porque não pude resistir ao convite dos artistas para tentar, para experimentar. Lá, onde o artista e o apreciador se tornam apenas mais um existente que também faz parte das condições de existência da obra de arte, é onde pode ser possível especular sobre como pensar a existência sem violência. Aqui, no limiar, que é também o entorno, a periferia da representação moderna e da autoridade que se manifestam ontoepistemologicamente, é possível contemplar uma sensibilidade que não seja nutrida pelo “Eu penso”, o sujeito apropriado (transparente, presumidamente acultural porque universal e transcendental) da apreciação desinteressada, e tudo o mais que foi modelado em seu encaixe.

Referências

BRADLEY, Rizvana. **Anteaesthetics**. Stanford: Stanford University Press, 2023.

CAMPT, Tina. **A Black Gaze**: artists changing how we see. Cambridge: MIT Press, 2021.

DE PAULA, Isi. **Brazilian Indigenous Brô MC's use rap as a tool to break issues**. Stocktown, n. 30, 2015. 30. Disponível em: <http://stocktown.com/brazilian-indigenous-bro-mcs-use-rap-as-a-tool-to-break-issues/>. Acesso em 14 set. 2025

FERREIRA DA SILVA, Denise. After it's all said. In: GARTENFELD, Alex; MORENO, Gean. (Orgs.) **Paulo Nazareth**: Mele. Munique: Hirmer Verlag GmbH, 2021. p. 39-48.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Homo Modernus**: Para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. How. **E-Flux**, n. 105, dez. 2019. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/105/305515/how>. Acesso em 14 set. 2025.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEIGH, Simone. Super Nature. **Small Axe**, v. 12, n. 1, p. 121-125, 2008.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo, n-1 edições, 2023.

SHARPE, Christina. **No vestígio**: negritude e existência. São Paulo: Editora Ubu, 2023.

Four Notes on Black Art: Authority, Critique, Subjectivity, and Separability

Abstract: This essay presents reflections inspired by artworks in which the author identifies formal interventions against a presumed authority, while the work themselves explicitly or implicitly refuses to signify Blackness in prescribed ways. Denise Ferreira da Silva's interest lies in movements, rebellious formal gestures, that confront the notion organizing post-Enlightenment representation (cultural difference, to name it) in its historical and scientific figurations. Each of these notes also constitutes an experiment, testing a way of approaching art. From her reading these work, Ferreira da Silva derive an "uncategorizable" term - a possible descriptor under which such interventions can be studied collectively. Another way to describe the essay's approach is through a call-and-response structure, as the author's engagement with each artist moves with, and stems from, what they invite me to think about.

Keywords: Critique. Blackness. Black Art.

Recebido: 02/07/2025

Aceito: 02/07/2025