

The Power of Black Video Art and Film in Contemporary Art

O poder da videoarte e do cinema negros na arte contemporânea

Tatiane De Oliveira Elias

UFSM, Brasil

Abstract

This paper provides a critical framework to discuss the history of Black Film traditions in contemporary visual art. Since production of video art started in 1960, Black video and video performance artists had until now little visibility, were unrecognized and under-researched as they should have been. The paper aims to show the role of the Canadian video artists: Stan Douglas, Sylvia D. Hamilton, Michele Pearson Clarke; Brazilian artists: Ayron Heráclito, Renata Felinto; and the South Africa Filmmaker and artist John Akomfrah; in redefining black identity. The works of these artists are very important to addressing black aesthetics in contemporary art films and video art in the present times of social change, black activism and Post-blackness philosophical movement. These artists discuss blackness, diversity, diaspora, and deconstruct a white Eurocentrism narrative and explores the complexity of the contemporary art scenes of Africa and video art of the Americas. This is of paramount importance to the role of black Films in the arts, as well as to decolonize artistic institutions, in addition to showing the importance of black video art and film. I will present a discourse on the works of the above mentioned artists, as they are engaged with political culture, and they make references in their oeuvre to African roots, race, gender, politics, society, and culture. These artists raise the social practice and contemporary issues for black people. It is important to emphasize their black video art contributes to this rise in the reshaping of black identity in art and in Film studies.

Keywords: Black Cinema, Black Video Art, Diaspora, Art Afro-Canadian, Arte afro-brasil.

Introdução

Este artigo fornece uma estrutura crítica para discutir a história das tradições do cinema negro na arte visual contemporânea. Nos anos de 1960, no início da produção de videoarte, os artistas negros de vídeo e vídeo performance tinham pouca visibilidade, eram desconhecidos e pouco pesquisados em relação ao modo como deveriam. O presente artigo tem como objetivo mostrar o papel dos videoartistas negros de grande visibilidade global e glocal do Canadá: Stan Douglas, Sylvia D. Hamilton, Michele Pearson Clarke; artistas brasileiros: Ayron Heráclito, Renata Felinto; e o cineasta e artista sul-africano John Akomfrah – e sua colaboração com o artista norte-americano Dread Scott –, na redefinição da identidade negra. As obras desses artistas são de suma importância para abordar a estética negra nos filmes de arte contemporânea e

na videoarte nos tempos atuais de mudança social, ativismo negro e movimento filosófico pós-negritude.

Esses artistas tratam de diversidade, diáspora e estão engajados com a cultura política. Eles fazem referências em suas obras às raízes africanas, questões raciais, gênero, sociedade; desconstruem uma narrativa do eurocentrismo branco, e exploram a complexidade das cenas de videoarte contemporânea da África e das Américas. Todas essas ações são cruciais para o papel do cinema negro nas artes, bem como para descolonizar as instituições artísticas, além de mostrar a importância da videoarte e performance do cinema negro. Desse modo, será apresentado um discurso sobre as obras dos artistas supracitados. É importante enfatizar que a videoarte negra contribui grandemente para esse aumento na reformulação da identidade negra, na visibilidade, na arte e nas pesquisas na área de cinema.

Videoarte e cinema afro-canadense

O Canadá é um país multicultural. Por muitos séculos, a população negra canadense não era reconhecida pelos seus compatriotas, era mal interpretada como sendo estadunidense e africana pelos canadenses caucasianos. De acordo com o escritor André Alexis “ninguém, preto ou branco, ainda aceitou o fato e a história de nossa presença [afro-canadense], como se pensássemos que os negros eram um fenômeno americano que de alguma forma se arrastou para o norte” (Alexis 1995, 14). Para Yaniya Lee há um problema de reconhecimento histórico na população negra canadense: “A negritude canadense é constantemente vista como recente e uniforme, e isso não incorpora a rica e sutil diversidade das comunidades negras em todo o país.” (Lee 2016). A atitude de ignorar a população afrodescendente no Canadá mostra um racismo que ainda existe no país.

Viver no Canadá como pessoa negra é viver no cruzamento de várias ansiedades. O racismo sutil e manifesto permeia a experiência negra neste país, mas é frequentemente menosprezado como menos abrasivo do que o seu homólogo sul. Enquanto isso, somos ofuscados pela ideia monolítica americana de negritude. Histórias negras canadenses e contribuições culturais estão quase ausentes no imaginário nacional, e essa mistura volátil de racismo e apagamento afeta nossa existência diária e influencia nossas práticas artísticas. (Kelsey 2018).

No Milieu artístico este racismo sutil existiu em omissões artísticas e no não reconhecimento de artistas negros canadenses.

Os vídeos de artistas afro-canadenses como Stan Douglas, Sylvia D. Hamilton, Michele Pearson Clarke

questionaram a própria história, mostrando que a presença africana e afrodescendente no Canadá não se resume apenas a imigrantes e recém-chegados africanos, mas faz parte de sua história e que, por muitos anos, tentou-se torná-la invisibilizada e apagada. Os artistas criticam questões raciais no Canadá desde o período colonial escravocrata até os dias atuais e a tendência de hegemonia negra. De acordo com a historiadora da arte Charmaine A. Nelson “Sob o pretexto de um ethos multicultural liberal, o Canadá criou e sustentou retroativamente um mito nacional de tolerância racial que representa sua diversidade como um mosaico pacífico, em oposição ao suposto american pot¹ (sic) assimilacionista, mais agressivo.” (Nelson 2011, 108).

Neste contexto o artista Stan Douglas, nascido em Vancouver, uma cidade com população predominantemente branca, na qual a minoria é negra, despontou no cenário global da arte. Stan Douglas atua nas intermédias com fotografia, cinema, vídeo instalação e teatro, e aprofunda-se em temas sociopolíticos. Durante 1982 a 1983, começou a fazer instalações com projeção de slides, exibidas em salas de cinema. Em 1983, ele fez exibição para programas de televisão e filmes inspirados na obra literária do irlandês Samuel Beckett. A partir da metade da década de 1980, Douglas fez Still fotografia, incorporou imagens em filmes, e começou sua produção de vídeo arte. (Guggenheim 2021). O artista ocupou-se em suas obras com fatos históricos, memória, discriminação, questões raciais, sociais, políticas, o que ele chama de “histórias especulativas”.

Em 1989 Douglas iniciou séries televisivas, Monogramas, de 60 segundos, dez vinhetas exibidas durante os comerciais de TV a cabo no Canadá². Uma dessas séries, *Im Not Gary*, mostra dois homens, um branco e um negro: o branco cumprimentou o negro e disse *Hi Gary*, enquanto ele virou-se e disse *eu não sou Gary*. A série reflete as questões de racismo estrutural e de invisibilidade e reconhecimento afro-canadense.

Em 1992, cria sua videoinstalação *Hors Champs*, sobre o movimento musical de *Free Jazz* na França nos anos sessenta. Durante este período, ocorria nos Estados Unidos a luta dos direitos civis; os afro-americanos lutavam por igualdade e liberdade contra a segregação e discriminação racial. Devido ao racismo, vários músicos afro-americanos deixaram os Estados Unidos e foram para a França. O *Free Jazz* foi um movimento muitíssimo popular com audiência de até 1.000 pessoas por dia, no qual o partido comunista francês, muitas vezes, organizava festivais com os músicos desse gênero. Em *Hors Champs* foram projetados na tela quatro músicos³ de *Jazz* tocando seus instrumentos musicais: saxofone, bateria, violoncelo, trompete, seguindo a tradição afro-americana (Christ, Dressler 2007, 190). *Hors-Champs* tematizou questões raciais e exílio, dentre os quais muitos músicos nortes afro-americanos foram submetidos.

Em 1993, Stan Douglas foi para Detroit e encontrou uma cidade devastada economicamente. Durante dezoito meses o artista documentou a cidade, tirou fotografias. O artista denominou este trabalho de

Detroit Photos, no qual mostrou a cidade do século XX, antes uma cidade moderna e de indústria de automação – e da cultura pop – e depois uma cidade em decadência, com casas desabitadas e uma alta taxa de desemprego e violência. A cidade tem uma das maiores populações afro-americanas, da qual 79% são negros, os quais são os maiores prejudicados, pois o centro é uma cidade fantasma. Muitos dos moradores tiveram que sair da cidade e à procura de novos empregos ou para viverem em situações subdeploráveis. A fotografia de Douglas captou rapidamente este momento de deterioração da cidade.

Suas fotografias coloridas revelam a dinâmica da mudança histórica, revelando que o apagamento da história está em curso e a natureza está sempre se intrometendo. As obras mostram o fascínio de longa data de Douglas por utopias fracassadas, e muitas delas revelam uma preocupação em explorar momentos históricos específicos em relação ao colonialismo, desenvolvimento urbano e memória cultural. (National Gallery of Canada 2021).

Em seu filme *Le Detroid*⁴, 16 mm (6 minutos), refere-se ao contexto da história da cidade em seu nihilismo com referências de ficção. Nesta produção são apresentadas cenas que se repetem com diálogos diferentes em 12 perspectivas. Douglas utilizou duas telas de projeção, uma na frente e outra atrás, em filme preto e branco, projetadas ao mesmo tempo. O espectador tem de se movimentar e contornar as telas. Nesta videoinstalação, o artista procurou a relação entre as pessoas e os espaços urbanos na cidade. O computador recombina as cenas – de maneira que a mesma cena sempre se repetisse – mas sempre de maneira diferente, além disso, Douglas mudou o foco da câmera de um personagem ao outro ou, para modificar, outras piadas eram contadas, em cada 6 minutos, para que houvesse uma variação. No total, são 20.000 horas de variações. (Christ, Dressler 2007, 202).

De acordo com Barbara Fisher:

“Ao invés de simplesmente produzir um filme, entretanto, Stan Douglas faz uso dos aspectos multifacetados da ‘Máquina’ cinematográfica – fotografia, filme, gravações de som e, ainda mais recentemente, televisão – para exemplificar o modo como a tecnologia afeta a cultura e nela opera. Suas projeções e instalações abrem-se para o lugar do cinema como teatro em que tecnologia e, em particular, a reprodução simultânea de imagem, som e texto não somente representam, mas também produzem cultura. (Elcott 2012, 139).

Stan Douglas, em seus filmes, usa como forma de abordagem o entretenimento televisivo, nos quais imita notícias ou recria cenas de filmes de Hollywood, de faroestes, Cinema Noir. Em concomitância, ele discute questões raciais, classes sociais, explora questões de colonização no Canadá e reconstrói cenários históricos. Douglas foi o primeiro artista negro a representar o Canadá na Bienal de Veneza⁵. Na sua videoinstalação *Doppelgänger*, de 2019, duas telas narradas simultaneamente projetam as imagens.

O título do filme é inspirado no filme britânico, *Doppelgänger*, de Robert Parish, de 1969. Este filme trata de uma jornada espacial em cooperação com a Nasa e a Europa, acontecimento que seria realizado no futuro, no ano de 2069. A jornada espacial tinha como missão investigar o descobrimento de um novo planeta. Foram lançados dois astronautas, dentre os quais um morreu, além disso descobriram que o planeta seria o espelho da Terra. O filme *Doppelgänger*, de Douglas, é uma alternativa a este filme no presente. Ele imagina dois universos quânticos paralelos no tempo sob uma expedição espacial, uma equipe formada de 99 por cento de personagens caucasianos e apenas uma negra, a protagonista do filme, Alice 1 (original) foi transportada em uma nave espacial para outra galáxia. Na outra tela, vemos um planeta semelhante à Terra descoberto em 1970 e outra personagem, Alice 2 (Clone), também foi transportada ao mesmo tempo que Alice 1, cada uma foi para um planeta. Desse modo, as histórias se sobrepõem e se contorcem. Elas retornam por causas desconhecidas. No retorno, Alice 1 é elogiada, enquanto a outra Alice 2 foi considerada uma alienígena e é trancada em quarentena e interrogada numa sala.

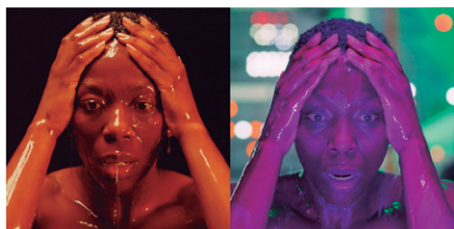


Figura 1. Filmstill da videoinstalação *Doppelgänger*. 2019. De Stan Douglas.

Nesta obra, Douglas usa histórias e narrativas não lineares. Para Efi Michalarou, em *Doppelgänger*, o artista canadense

intencionalmente aumenta a sensação de deslocamento do espectador por meio de uma sensação contínua de reversão e espelhamento, tanto na forma quanto no conteúdo de sua instalação. (...) O sentido onipresente de duplicação que é construído na estrutura da obra sugere implicitamente a possibilidade de experiências e realidades simultâneas e divergentes. Intercalado com passagens quase abstratas de cor e luz, que apontam tanto para o cinema de vanguarda quanto para a história da exploração espacial. (Michalarou 2021).

Com a personagem negra Alice, minoria no filme, pode ser traçado um paralelo com as reflexões de Barbara London sobre Stan Douglas. Ela faz uma análise dos pensamentos de Douglas a partir do fato do artista ser uma pessoa negra que vive em Vancouver - uma cidade predominantemente branca (Phaidon 2021). A representação de Alice, sendo a única negra, estaria desta maneira relacionada com a vida de Douglas em sua cidade. De acordo com Douglas

Portanto, alguém, como eu, que nasceu em uma cultura de 'minoría' da maioria, muitas vezes aprenderá a pensar e agir a partir de duas posições em uma vez porque, mesmo que seja a única cultura que você conhece, você pode vir a entender como você é constantemente objetificado ou excluído. (Phaidon 2021).⁵

O filme *Doppelgänger* mostra esta exclusão de Alice, sendo ela a única mulher negra, e em seu entorno é vista como uma ameaça à raça humana.

Outra artista relevante neste contexto é Michèle Pearson Clarke. Ela é uma artista visual e de multimídia de Trindade. Desde 1992, vive no Canadá. Clarke dedica-se à fotografia, filme, vídeo e performance. A artista explora temas de diáspora, questões de gênero, sexualidade, identidade, raça, espaço e black/queer. A artista trinidadiana se preocupa em suas obras em ir além da visibilidade do negro, se pergunta pelo significado de ser negro, e sobre como torná-los visíveis para a sociedade. Além disso, a artista trata sobre questões de vulnerabilidade, bem como em buscar outras formas de serem representados como resistência. (LTD Los Angeles, 2021).

A artista contestou ideologias patriarcais e heteronormativas em suas obras e usou 'estratégias arquivísticas, performativas e orientadas para o processo, seu trabalho explorou as possibilidades pessoais e políticas oferecidas ao considerar experiências de emoções relacionadas ao desejo e à perda.' (Ryerson University 2021).

Em sua obra *Suck Teeth Compositions* (After Rashaad Newsome), uma videoinstalação, apresentou pessoas afro-caribenhas no Canadá, fazendo barulho com articulação dos lábios e o bater dos dentes, hábito típico da população negra de Trindade. No Canadá, "canadenses chupando os dentes, o que geralmente é uma expressão de frustração e aborrecimento, e é aqui invocado como uma estratégia de enfrentamento em resposta ao racismo anti-negro, quando a pessoa submetida a ele não tem os meios para denunciá-lo." (Gerges 2018). De acordo com Clark, "Eu acho que os temas que eu exploro são diretamente moldados pela minha carreira anterior. Eu tenho trabalhado com pessoas e o que consideramos questões difíceis, vulnerabilidades e estados emocionais durante toda a minha carreira e é o que faço como artista." (Toronto Arts Council 2018).

Em seu filme experimental *Black Men and Me* distribuído pelo *Canadian Filmmakers Distribution Centre* (CFDC), a artista explorou as questões de identidade e sexualidade. Filmado em uma barbearia em Trindade, lugar exclusivo para homens negros (Clarke 2006), exibe uma mulher, negra, lésbica sentada na cadeira enquanto ela tem a sua cabeça raspada e reflete sobre sua masculinidade. Clark envolve-se com questões de descolonização e o lugar da mulher, o qual ela ocupa, e como as mulheres vencem estas barreiras, ao colocar ela dentro de um universo masculino. O filme levantou questões de autoafirmação e visibilidade de mulheres negras e lésbicas. De acordo com Geneviève Wallen, as obras de Clark "confirmam a necessidade

de reconhecer a pluralidade da experiência negra em localizações geográficas e, em segundo lugar, alertaram os espectadores contra negros ou universalismo queer” (Wallen 2015, 2).

A artista trinidadiana aborda questões de perda e tempo. “Enquanto a maioria das representações da vida emocional dos negros se concentra no luto que está enraizado na dor e no sofrimento, sua obra retrata temas cujo luto está enraizado no desejo na perda, ou mesmo na irritação. Por exemplo, *Suck Teeth Compositions (After Rashaad Newsome)* (Gerges 2018).

Além de Michèle Pearson Clarke, outra artista muito importante é Sylvia D. Hamilton, uma artista multimídia, ativista, professora na University of King’s College, cineasta e escritora canadense. Antes de fazer cinema, ela trabalhou em TV a cabo, rádio e no Estúdio D do National Film Board. Ela foi uma das cofundadoras do programa *New Initiatives in Film Program* que fomenta novas iniciativas em cinema para que mulheres negras e indígenas tornem-se cineastas. Hamilton tem vários projetos sociais e inclusivos. Realiza diversas oficinas educativas e atuou no Segundo Comitê Consultivo de Igualdade Racial do Conselho do Canadá (REAC), para que artistas negros recebessem o número igual de bolsas. A cineasta concentra suas pesquisas em mulheres afrodescendentes do seu estado, Nova Escócia. Ela atua para mostrar a contribuição histórica e suas lutas. Ela fez cinema para que a memória afro-canadense não fosse esquecida e tivesse visibilidade. “Através de seu trabalho, ela expõe as raízes e a presença do racismo sistêmico no Canadá. Ela visa proporcionar oportunidades para jovens negros e nativos através da educação e capacitação.” (Wikipedia 2021a). Hamilton discutiu inserir temas negros no currículo escolar, assim como combater o racismo através de uma educação inclusiva e de igualdade, para os negros, as mulheres, LGBT.

A sua instalação multimídia *Here we are* (2013-2017), com vários objetos referentes à escravidão fez uma reflexão sobre esta fase e a resistência negra, combinando sons, projeção, poema, e diversos objetos. Sylvia

explora os temas entrelaçados da história, pessoal e coletiva, e memória nas vidas, conexões e experiências dos canadenses africanos através do tempo e do espaço. (...) - aqui ela reflete sobre a história do comércio e da escravidão na raiz da nação colonial canadense e revela os traços materiais e ideológicos do racismo antinegro no Canadá. Incorporadas ao trabalho, há ideias de resistência, resiliência e desafio dos negros que desafiam os espectadores a pensar sobre a conexão entre fatos históricos e o atual clima político e social no Canadá (Royal Ontario Museum 2021).

D. Hamilton utilizou objetos usados durante o período escravocrata, tais como: gargalheira, algemas, referências ao tráfico atlântico de escravos, para fazer uma crítica evocando uma história coletiva de seus ancestrais.

Na instalação, foi projetada uma tela com imagens do mar ao fundo e o seu poema *The passage*. “O poema de Sylvia D. Hamilton, *The Passage*, usa a emoção humana para contextualizar a escravidão histórica dos povos africanos aterrorizados pela implacável ideologia da supremacia branca. Representante de seu trabalho como artista, esta obra evoca empatia entre os leitores, proporcionando uma educação que motiva a expiação. *The Passage* captura a tristeza das pessoas desenraizadas de sua terra natal, desumanizadas e mercantilizadas.” (Atlantic Canadian Poets’ Archive 2021). É projetada numa parede, na qual há uma lista de 3.000 nomes de pessoas escravizadas, que durante o século XVIII e XIX foram trazidas em navios negreiros e vendidas em leilão. Nomes estes que foram apagados da história canadense e Hamilton faz questão de os citar um a um, para que a sua memória seja preservada. De acordo com Hamilton,

Meu objetivo com este trabalho é fazer você pensar mais na linguagem que foi usada, pensar na história e no que foi apagado da memória pública, e no fato de ainda estarmos lidando com o que chamo de sedimento, o resíduo, da escravidão. Isso tem se apresentado na forma de antirracismo negro, na segregação na educação e na negação de serviços. Todas essas coisas, que se tornaram incrustadas em nossa consciência, têm suas origens nesta história de escravidão transatlântica. (Cooke 2019).

Em *We are Here* (2013-2017) foram colocados objetos da coleção pessoal da artista que mostram os trabalhos forçados durante a colônia, assim como a presença de objetos: dois barris e batatas que representavam a força laboral negra.

Em seu documentário *The Little Black School House* (2007), discorre sobre a história das escolas racialmente segregadas na Nova Escócia. Hamilton contracenava fatos históricos do passado com o presente. A artista apontou a história do período de segregação com as escolas segregadas e as mesmas escolas no período atual, não mais segregadas. Usou fotos e depoimentos de ex-alunos, como a juíza Corrine Sparks, ex-aluna de escolas segregadas, sobre a qual mostrou sua foto na infância e, depois de adulta, o seu depoimento. Em 1987, Corrine Sparks tornou-se a primeira juíza negra da Nova Escócia. Hamilton lidou neste filme com memória e visibilidade: enfatizou que as “testemunhas contemporâneas os professores, os alunos, os líderes comunitários – deram vida, dimensão e significado baseados em suas experiências vividas” (Siemerling 2019, 39). O filme mostrou testemunhas de um passado, trazendo o seu depoimento para a cena contemporânea e para a nova geração de afro-canadenses. A trilha sonora do filme é do jazzista Joe Sealy.

Neste filme, um ônibus faz o tour na atualidade para as antigas escolas racialmente segregadas, com pessoas que foram estudantes deste período, com os novos alunos do ensino médio das mesmas escolas. Ambas as gerações conversam e discutem, possibilitando trocas de informações e reforço de

histórias individuais e memórias coletivas. Hamilton incluiu os novos alunos no documentário para que eles aprendessem com os mais velhos que estudaram nestas escolas.



Figura 2. Filmstill do documentário *The Little Black School House*. 2007. De Sylvia D. Hamilton. <https://vimeo.com/ondemand/littleblackschoolhouse>.
Acedido em 03 de abril de 2021.

No filme foi mostrado o ônibus escolar. Os ônibus escolares gratuitos foram uma conquista política do movimento negro e são importantes para educação, pois levam crianças negras para as escolas, contribuindo para as políticas inclusivas e de igualdades raciais. De acordo com os teóricos como Charles Taylor e Will Kymlicka “manter o reconhecimento e a inclusão social, como forma de integração, são as melhores práticas de justiça social em sociedades multiculturais” (Beckford 2009, 114-20). Para Sylvia D. Hamilton a história de descendência africana está relacionada com o comércio transatlântico de escravos. Este filme mostrou como foi a resistência dos professores e alunos nas escolas segregadas, o racismo que sofreram e como é importante a história oral para manter a resistência na contemporaneidade. Segundo Hortense Spillers, crítica literária estadunidense, “a dimensão crítica da cultura negra está enraizada em uma longa tradição de resistência ao status quo, mas também significa que a cultura negra em muitos aspectos é ‘um evento que está por vir’” (Siemerling 2019, 30-46). Desta maneira, a cineasta não quis somente mostrar a história do passado e do presente, mas sim o que virá no futuro, com a informação e a conscientização desta nova geração de jovens afro-canadenses.

Os filmes realizados por Hamilton são filmes cujos conteúdos são antirraciais. Ela queria vê-los nos cinemas, mas filmes sobre esta temática não eram produzidos. Os filmes trouxeram à tona a preservação da memória cultural, bem como intervieram em camadas específicas da sociedade canadense que antes desvalorizava as vidas afro-canadenses, os viam com estereótipos. “Seus filmes levam as realizações e lutas dos afro-canadenses a um público muito mais amplo.” (Dalhousie University 2021). As produções cinematográficas incluem atuações inteiramente feitas

por mulheres negras, abordam racismos em escolas predominantemente brancas e compartilham histórias de funcionários, professores e ex-alunos de escolas segregadas, cujos nomes não são encontrados nos livros de história, bem como suas contribuições e inovações foram apagadas dos fatos. Hamilton procura mostrá-las através de seus filmes e obras de arte (Dalhousie University 2021). Ela mostra como o relato deveria ter sido feito no passado e não o foi.

Vídeo performance afro-brasileira

O Brasil, assim como o Canadá, é um país multicultural e também criou o mito de democracia racial. Durante a escravidão, explorou a força de mão-de-obra negra, e locomoveu largamente pessoas de origem africana para trabalharem sob condições deploráveis, castigos, torturas, acointamentos em praça pública. Desde o colonialismo, o racismo se perpetua no país. A maioria da população que foi morta pela polícia é negra, o número de homicídio de pessoas negras cresce em 11,5%. Em 2018, 75,5% das vítimas eram negras (El País 2020), o que acentua a necropolítica em relação à população negra. Para a antropóloga Lilian Schwartz, o racismo estrutural “é tão enraizado, que ele passa a ser naturalizado pela sociedade, no sentido de que a sociedade não se comove mais” (Schwarcz 2019). Este racismo sistêmico também é percebido nos acervos de museus de arte, nos cinemas e na televisão.

No Brasil, a videoarte se iniciou nos anos 1970 no meio de artistas de classe média e caucasianos. Os artistas e cineastas negros tiveram na história da arte brasileira pouco reconhecimento. Para o cineasta afro-brasileiro Joel Zito Araújo, há 9 cineastas negros vivos (Sesc São Paulo 2016), atualmente há 400 cineastas que lançaram longas metragens que chegaram às salas de cinema e são produzidos no Brasil, anualmente de norte ao sul são feitos 200 filmes longos e curtos por negros. Para ele, o cinema no Brasil, desde a sua criação, está ligado à ideia de branquitude e é racista e machista, sendo mais racista por conta de oportunidade. Para Joel, no Brasil não há democracia de raça. Ele também afirma que todas as oportunidades que ele teve e patrocínios vieram do exterior, como da Fundação Ford. Segundo Araújo, o cinema negro passa por uma compreensão do passado e do presente.

A videoarte, o cinema negro e as artistas mulheres têm menos espaços em instituições artísticas e cinematográficas. De acordo com Juliana Rodrigues e Denise Botelho

Nos acervos das instituições de arte como museus, a presença de artistas afro-descendentes é reduzida e das mulheres negras quase inexistente mesmo em museus como o Museu Afro Brasil, que conta com mais de 4 mil obras e tem como foco salvaguardar os ditos tesouros históricos nacionais, a participação das mulheres negras é extremamente irrisória. (Rodrigues and Botelho 2011, 4).

Em mais de três décadas a presença de artistas negros na Bienal de Videoarte Contemporânea do SESC Brasil foi pequena e tem em seus acervos somente quatorze vídeos sobre temáticas de afrodescendência (Associação Cultural Vídeo Brasil 2021). Sobre esse aspecto, é importante observar que no Brasil a maioria da população é negra. Esta carência de representação de artistas negros nos museus no Brasil mostra a presença de um racismo estrutural e sistêmico.

Os artistas negros contemporâneos lutam para ter um espaço nos cenários artísticos, seus trabalhos são de resistência, ativismo negro e visibilidade, reconstruindo a história, mostrando as mazelas do período colonial e do império à atualidade. Os artistas como Ayrson Heráclito e Renata Felinto se empenham pelo reconhecimento da arte negra nos espaços públicos, museológicos e históricos. Felinto e Heráclito, em 2017, participaram da exposição Negros Índios, no Centro Cultural da Caixa em São Paulo, que contou com participação de doze artistas negros⁷. A exposição mostrou o processo de descolonização destas instituições e uma desconstrução do racismo no Brasil, ao dar mais visibilidade para os negros.

Ayrson Heráclito, artista, professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano e curador, atua com diversas mídias com vídeo performance, fotografia, teatro, pintura. Ele tematiza problemas do período colonial do triângulo afroatlântico, escravidão e elementos culturais da religião afro-brasileira, candomblé. Heráclito, no seu vídeo as *Mãos do Epo* (2004), filmou mãos negras em movimentos de lavar a mão no azeite de dendê. Este óleo é usado nas comidas no Brasil e nos rituais do candomblé. O azeite de palmeira, de cor amarela e denso, é usado neste vídeo pelo artista baiano, como matéria prima, mãos de uma pessoa negra em movimentos inspirados nas danças ritualísticas afro-brasileiras. Neste vídeo, em cada movimento das mãos, é entremado o nome de um Orixá e o som do vídeo são dos tambores usados nas danças do candomblé.

Em sua videoinstalação *Sangue, Sêmen e Saliva* (2006) projetadas em três telas com duração de 4 min 39s, feita para a Exposição *Discover Brazil*, em *Coblença*, Alemanha, 2006, o artista usou como material, novamente o azeite de dendê. O vídeo inicia-se nas três telas de projeção, que mostram o azeite de dendê borbulhando e a audiência pode escutar o seu barulho. Depois, parte de imagens de um rosto de uma pessoa negra e partes de seu corpo sobrepõem-se através do azeite de dendê, além disso, observam-se partes do rosto de um homem negro. Em outra tela, é exibida uma língua, manchada de óleo de dendê, na qual o azeite escorre até o queixo. Em outra tela, é apresentada a imagem de um pênis. Na terceira tela, a imagem de um rosto, que aparece aos poucos. Em seguida, somente foi exibido o azeite de dendê. As explosões do azeite quente borbulhando e seus sons de fervura são transmitidos. Segundo Heráclito “O trabalho explorava a fluidez do dendê, a sua materialidade orgânica como elemento, indissolúvelmente associada ao pathos cultural

baiano.” (Heráclito, Ferreira e Sant’Ana 2011, 3233). O azeite de dendê as vezes substitui o sangue do animal em certos rituais.

O título do vídeo *Sangue, Sêmen e Saliva* está relacionado a matérias orgânicas que são usadas nos rituais do candomblé. A saliva faz parte da tradição do candomblé e se refere à transmissão oral da tradição. De acordo com Paulo Petronílio Correia a saliva, o esperma e o sangue seriam a água dos nossos corpos e representam simbolicamente a divindade lemanjá (Correia 2011, 11). Para Heráclito, o uso do esperma em suas obras é relacionado primeiramente com a fertilidade. Nas palavras de Heráclito “o esperma [...] gera novos corpos. Esses três materiais orgânicos são essenciais nessa minha gramática artística.” (Tessitore 2018).

Em suas produções em vídeo, *O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia e O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* ambas de 2015 consistem em oito fotografias e dois vídeos, os quais são registros de duas performances realizadas pelo artista, uma no Brasil, na Bahia, no município da Mata de São João e a outra no Senegal, na ilha de Gorée, no seu período de residência artística. Esses vídeos são considerados pelo artista como sendo alguns dos mais importantes de seus trabalhos. A performance para o vídeo *O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia* contou com dois sacerdotes do candomblé e foi realizada no castelo dos Garcias d’Ávila, construído em 1550, na Bahia, construção símbolo do período colonialista e escravidão. O dono da fazenda foi uma figura atuante no comércio de escravos e praticou atos de tortura e crueldades, levando escravos até a morte.

O artista e os sacerdotes entraram nas ruínas vestindo roupas brancas, usando a espada de São Jorge e outras plantas para fazerem um ritual de limpeza. De acordo com Heráclito, esta prática de limpeza, sacudimento, é muito praticada no ritual do Candomblé, na região que ele vive, Recôncavo Baiano. Para ele, “É uma prática importante a de limpar o espaço e afugentar, sobretudo, os espíritos de mortos, os eguns dos ambientes domésticos. Então quando você muda para uma casa nova, você chama alguém para fazer um sacudimento e tirar esses espíritos ruins que tendem a permanecer entre os vivos, trazendo infortunas.” (Tessitore 2018). Para o vídeo *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* no Senegal, o artista escolheu, a *Maison des Esclaves* que se situa na ilha de Gorée. A casa foi construída em 1780 e era residência de Anna Pépin, negociante de pessoas escravizadas. A ilha de Gorée “foi um dos maiores centros de comércio de escravos” (Wikipedia 2021a).

A Casa dos Escravos era conhecida como *porte du voyage sans retour*, que significa: a porta que não tem mais volta. Pessoas que eram capturadas ou prisioneiros de guerra eram deixados no porão úmido desta casa, eram separados de suas famílias, cultura e língua, privados de higiene básica e vendidos. Ficavam semanas esperando os navios, e em seguida eram deportadas para o continente americano. De acordo com Heráclito “É como se a

«porta» operasse uma dupla clivagem, um antes, que cinde o tempo numa etapa anterior à escravização, à migração forçada, à integração ao Novo Mundo, mas que também cinde o espaço, entre aquele que é conhecido, da domesticidade, do mundus, e aquele outro do exílio, do que nos é estrangeiro, e em que teremos de aprender a viver, mas com saudade” (Heráclito 2015).

O artista nesta videoperformance faz críticas ao triângulo afro-atlântico, à escravidão e à diáspora. Ele mostrou o lugar de onde os africanos que foram deportados do Senegal partiram e onde eles chegaram, na Bahia. Heráclito escolheu estes dois edifícios arquitetônicos do período colonial, para realizar uma análise reflexiva no presente sobre ancestralidade, raízes, religiões e culturas africanas trazidas para o Brasil. Ele preservou a memória histórica, mostrou que existiu um passado colonizador, escravista, horripilante, e que sua história permeou até a atualidade e criticou a invisibilidade negra nas tentativas impostas desde o período colonial no Brasil a suas consequências na atualidade, lutou do neocolonialismo no Brasil e na África.

Heráclito com esta obra mudou o contexto apagado, enfrentou os ultrajes da escravidão e interferiu, trazendo sua história e suas tradições. O artista fez esta viagem do retorno ao passado colonial escravista. Nas palavras de Heráclito: “Quando as pensei, as performances, perguntava-me como poderia retornar criticamente ao passado colonial e ao escravismo para refletir sobre as condições históricas e sociais do presente nas duas margens atlânticas, ou seja, quais as consequências duradoras da colonização e do escravismo para a África e para o Brasil” (Heráclito Apud Conduru 2017, s/n). De acordo com Bell Hooks: “os negros e seus aliados em luta devem estar dispostos a conceder o esforço para interferir criticamente e transformar o mundo da imagem fazendo autoria de lugar em nossos movimentos políticos de libertação.” (Hilair 2018). Sendo assim, Heráclito com os vídeos *O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia* e *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* fez a libertação destas imagens históricas de seu passado colonial, trazendo-as para a atualidade.

Renata Felinto, artista multidisciplinar e professora da Universidade do Cariri, contextualiza questões de visibilidade negra, e espaços públicos, racismo e empoderamento feminino. A sua videoperformance *White face and Blonde Hair*, 2012 realizada na rua Oscar Freire na cidade de São Paulo e faz parte do seu projeto *Também quero ser sex* (2012). A rua Oscar Freire é a mais cara e luxuosa do Brasil e possui lojas de grifes famosas. Nesta performance, a artista maquiou o seu rosto de branco, usou uma peruca loira, colocou roupas sociais, óculos escuros, acessórios, salto, e saiu desfilando como a personagem de Julia Robert que no filme *Linda Mulher* (1990) desfila nas ruas de Beverly Hills. Felinto olhou vitrines, entrou em lojas de roupa e sapato, tomou café e fez compras, simulando um dia de compra de mulheres da alta sociedade paulistana.

A artista ao escolher a rua Oscar Freire, por esta ter sido palco de episódios de racismo e discriminação e segregação racial como, por exemplo, de impedimento de pessoas negras de entrarem em lojas, como o de um menino negro de oito anos que foi expulso de frente de uma loja, como tentativa de remover os pedintes, da criação de vales para substituir esmolas. “A socióloga Mônica Carvalho reforça que os pedintes sempre vão estar onde circula mais dinheiro e acha que a ajuda dos lojistas é, na verdade, uma forma de expulsão” (G1 2009). Em São Paulo há a exclusão de moradores de rua em diferentes pontos da cidade. São colocadas pedras debaixo de viadutos, bancos com separação, ou grades em lojas, impedindo que estes moradores de rua, tenham um lugar para descansar. Felinto ocupou este espaço elitista, exclusivo e caucasiano, e o percorreu, criticando esta herança colonial abominável perpetuada até os dias de hoje. Estes espaços segregados, mostram o privilégio da branquitude. Muitos empregados nas lojas da Rua Oscar Freire são negros e pobres, em contraponto, os consumidores são em sua maioria caucasianos e classe média alta.

Em *White Face and Blond Hair*, Felinto questionou os padrões de beleza caucasianos. Mesmo depois da abolição da escravidão em 1888 no Brasil, os padrões de beleza ainda são eurocêntricos e excluem os negros, as mulheres não brancas, que muitas vezes alisam e tingem o cabelo de louro numa busca de aceitação dos padrões estéticos europeus. No Brasil a cor da pele negra, muitas vezes leva o indivíduo a ser vigiado, discriminado, sofrer racismo ao entrar no shopping, por exemplo. Mulheres grávidas negras têm mais chance de morrerem do que as brancas, mostrando a discrepância da desigualdade no Brasil. “O privilégio branco é um fator silencioso, naturalizado no cotidiano que condiciona negros às piores condições de vida e garante aos brancos acesso facilitado à diversos tipos de vantagens sociais” (IDBR 2021). São privilégios desde o período colonial, que vêm sendo exercidos. Felinto, porém, os combate neste vídeo performance, ao usar o corpo de uma mulher negra, em lugares exclusivos desta elite.

Vídeo instalação e o cinema em Gana na África

Segundo Akpang há uma proliferação de estilos de arte em todo o continente africano que torna a arte africana moderna multifacetada. Ainda de acordo com Akpang, a arte africana moderna tem como característica mais comum a apropriação que “[...] envolve a hibridização das culturas de arte africanas e ocidentais tradicionais dentro da prática moderna”. (Akpang 2013, 25). O tema da arte e do cinema africano é muito importante, no entanto é preciso lembrar que é muito amplo, pois a África é um continente, de 54 países e diferentes línguas, com um legado de diversas tradições artísticas. A África tem suas margens, centros, periferias, regiões e problemas locais. Para apenas abordar as duas diferenças, artistas e cineastas estão trabalhando num

mundo global com os temas de identidade e tradição numa era contemporânea.

John Akomfrah é artista, cineasta e roteirista de Gana. Em suas obras, aborda questões de imigração, guerras, diásporas, memória e pós-colonialismo do continente. Em sua videoinstalação, *Vertigo Sea*, exibido na 56 Bienal de Veneza de 2015 usou material de arquivo de diferentes eventos históricos apresentados pela BBC, por programas de televisão e rádio. Ele combinou-o com imagens encenadas recém filmadas da ilha de Skye, das ilhas Faro e da Noruega. O filme tem como cenário principal o mar. Akomfrah versou sobre a imigração e diáspora. No filme, há referência ao navio negroiro, *Zong*, de 1781. São exibidos corpos negros algemados, deitados em beliches no porão do navio. A tripulação do *Zong* foi responsável pelo massacre de 130 pessoas que foram jogadas vivas no mar do Caribe. O proprietário do navio tinha feito um seguro de vida para a vida dos escravos, e ele os mandou matar, para receber posteriormente o pagamento do seguro. Neste cenário, o filme apresentou o papel importante do ex-escravo do povo igbo, Olaudah Equiano, na conscientização e na luta para abolição, bem como no processo que se seguiu sobre o navio *Zong*.

Em *Vertigo Sea* (2015) são retratados os refugiados da Nigéria em botes improvisados, notícias recentes da televisão sobre a morte dos refugiados, sobre refugiados da Guerra do Vietnã, funcionando como intertítulos na videoinstalação fragmentos de trechos clássicos da literatura de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, *To The Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, o poema épico *Whale Nation* (1988) de Heathcote Williams, entre outros. Cenas tenebrosas de caça às baleias, trechos de Nietzsche da obra *Assim Falava Zarathustra* (1883), diversas histórias, mas todas com um fim em comum de luta e de sobrevivência marítima são mostrados. Muitas das histórias discorridas por Akomfrah são conhecidas do público, mas elas não têm nenhuma relação entre elas, a não ser o fato de ocorrerem no oceano e são projetadas em três telas diferentes durante 48 minutos de projeção.

Nesta videoinstalação, o filme não é narrativo e não há uma sequência cronológica dos eventos. O filme faz referência à tradição da história da arte como as paisagens marítimas de J.M.W. Turner, à *Balsa da Medusa* (1818) de Théodore Géricault, sobre o naufrágio em Senegal, em 1816, e a luta de sobrevivência dos tripulantes, paisagens do Ártico inspiradas nas pinturas românticas de Caspar David Friedrich são apresentadas. Na obra, a representação de negros contesta o apagamento e o ignorar de figuras proeminentes da história negra no passado e no presente. O artista tenta justapor histórias do passado colonial em três fases: primeiramente trata do comércio de escravos dos transatlânticos; rotas de exploração; da diáspora. Em segundo lugar, trata da indústria de caça de baleias do século XIX e em terceiro lugar, no presente, da imigração, de guerras e questões ecológicas, como o aquecimento global.

Akomfrah explicou (...) a montagem possui o poder de provocar 'relações inconscientes entre o sujeito e as forças históricas', afinidades 'misteriosas' além do 'literalismo da causalidade histórica'. Vertigo Sea se baseou nesse precedente, definindo uma metodologia cinematográfica inovadora para dotar o passado, o presente e o futuro com novos significados. (Demos 2016).

Em *Slave Rebellion Reenactment* de 2019, um trabalho em colaboração com o artista multimídia afro-americano Dread Scott, abordou o fato histórico, ocorrido em 1811 nos Estados Unidos, no Estado de Luisiana, uma revolta de mais de 500 pessoas escravizadas. Estas pessoas lutaram contra o proprietário de uma plantação, Manuel Andry. Os negros saíram numa marcha de dois dias para Nova Orleans. Eles se organizaram e pretendiam tomar o estado e libertariam as outras pessoas escravizadas, e criariam um governo liderado somente por negros. Os revoltosos estavam lutando não apenas pela sua liberdade, mas pelo fim da escravidão. Dread Scott organizou mais de trezentos atores que reencenaram o evento vestindo roupas de época, e carregaram objetos, bandeiras, facões, mosquetes, forcados e foices, e cantavam em inglês, e crioulo, "*We're going to end slavery!*" they cried. "*Onto New Orleans! Freedom or death!*" com percussão, passando por distritos industriais outrora antigas plantações de açúcar realizando uma marcha de 41 quilômetros.



Figura 3. Fotografia do *Slave Rebellion Reenactment*. 2019. De John Akomfrah e Dread Scott.

Dread Scott e Akomfrah, ao reconstituírem a história, lembraram os heróis negros, Charles Deslondes, líder da revolta, Gilbert, Quamana, Jeessamine e Marie Rose - que participaram desta revolta, a qual a história americana esqueceu. Esta revolta foi a maior da história dos Estados Unidos da América, e foi aniquilada pelo governador de Luisiana, que executou os membros, esquartejou os seus corpos e suas cabeças, as quais foram exibidas. Scott baseou sua performance no livro do historiador Albert Thrasher, de 1995 sobre a revolta (Thrasher 1996). Segundo Akomfrah "Ele também compartilhava o desejo de capturar uma representação pura do passado - ou pelo menos controlar a aparência do anacronismo, como fez em trabalhos anteriores que incorporam

reencenações da história colonial britânica, como *Vertigo Sea* (2015) e *Tropikos* (2016)” (Simblist 2020). A cinematográfica de Akomfrah neste filme foi brilhante, capturou o evento com toda a sua ampla magnitude e emoção dos atores, voltando ao passado no período colonial e fazendo uma intervenção no presente, ao preservar a memória. Ou seja, no filme *Slave Rebellion and Reactment*,

A reconstrução da rebelião de escravos produziu uma nova forma de imaginação cívica. (...) Akomfrah, (...), dirigiu vários filmes sobre como o imperialismo e o comércio de escravos moldaram a experiência negra contemporânea. (...) Para ambos os artistas, a reconstrução de uma rebelião era tanto uma memorialização da história quanto uma intervenção no presente. (Simblist 2020).

Este evento teve uma grande audiência do público. A performance sobre a rebelião dos escravos foi reencenada totalmente em esfera pública. De acordo com Hannah Arendt, a esfera pública, é um lugar de expressão de liberdade, de igualdade e pluralidade humana “em que o poder pode ser criado conjuntamente pelos indivíduos através da ação conjunta e da palavra” (Casséte 2008, 30). Essa encenação foi criada em conjunto com os atores e membros da comunidade, muitos destes descendentes de pessoas escravizadas. De acordo com Noah Simblist a reencenação da Revolta das pessoas escravizadas “criou um monumento contemporâneo ao insistir em um espaço público de aparência para uma contra narrativa, definida pela revolução negra” (Simblist 2020). Scott ao recriá-las e trazê-las para o público e Akomfrah ao registrar através de sua cinematografia, contribuem para a preservação da memória histórica dos negros e para as gerações futuras, assim como deram visibilidades para aqueles que participaram da revolta e não tiveram voz e foram esquecidos. Este filme é crucial para as discussões antirracistas, sobre o cinema negro na esfera da arte. Akomfrah contribuiu muitíssimo com Scott para divulgar a performance ampliando-a para um grande público e para estudiosos do cinema.

Conclusão

A videoarte e os filmes produzidos pelos artistas negros Stan Douglas, Sylvia D. Hamilton, Michele Pearson Clarke, Ayron Heráclito, Renata Felinto, John Akomfrah, Dread Scott e Joel Zito de Araújo são de suma importância para a produção audiovisual e sua relação com as artes visuais contemporâneas. Os artistas e cineastas supracitados versam nas suas obras sobre questões históricas, diáspora, pós-colonialismo, questões de gênero, raciais, políticas e sociais. Eles, através de suas obras, reexaminam a identidade negra, questionam o racismo e deixam o seu legado para futuras gerações através de seu trabalho com questões de ancestralidade, etnia, origem, autenticidade e na formação de novas afiliações. As produções cinematográficas de pessoas negras estão contribuindo muitíssimo para dismantelar o

racismo sistêmico e estrutural presentes na indústria de cinema, nas instituições artísticas e colaboram para que o cinema e a arte contemporânea sejam mais inclusivos e diversos.

Através de vídeo performance, videoinstalação, filmes, os artistas estão reescrevendo a história que foi apagada, combatendo a segregação racial, promovendo a partir de suas obras ações educativas e movimentos de ações afirmativas, opondo-se à dominância eurocêntrica e à branquitude. Sendo assim, a videoarte de artistas e diretores do cinema negro são cruciais para a preservação da memória negra. Os cineastas e a videoarte negra lutam pelo espaço de representatividade no milieu artístico, pelo espaço de reconhecimento, validando seus trabalhos para um público global e glocal.

Este texto permitiu uma revisão crítica de noções de videoarte e cinema associadas à produção negra, oferecendo um terreno fértil para a reavaliação de narrativas paradigmáticas em diferentes continentes e contextos, localizações geográficas, e identitárias. Embora diferentes abordagens da história do cinema e videoarte negra continuem a coexistir, o campo traçando presenças de raízes e ancestralidades africanas na arte e nas culturas visuais mostra um elo comum. O desafio e a oportunidade para estes artistas é explorar ainda mais e buscar o que o campo do cinema negro pode oferecer exclusivamente à sua ancestralidade.

Notas finais

¹ *American pot*, ou caldeirão americano. Metáfora que indica que uma sociedade heterogênea torna-se mais homogênea.

² Elas foram inclusive exibidas em Caracas na Venezuela.

³ George Lewis, Douglas Ewart, Ken Carter e Oliver Johnson.

⁴ O título foi inspirado na coleção *Legends of Le Détroit* (1883) de Marie Caroline Hamlin.

⁵ Douglas representou o Canadá em quatro edições da Bienal de Veneza (1990, 2001, 2005 e 2019).

⁶ Tradução própria.

⁷ Antônio Oba, Caetano Dias, Dalton Paula, João Manoel Feliciano, Moisés Patrício, Musa Michelle Mattiuzzi, Priscila Rezende, Renata Felinto, Rommulo Viera Conceição, Rubiane Maia, Tiago Sant'Ana.

Bibliografia

Adams, Kelsey. 2018. Review, April 10. <https://canadianart.ca/reviews/black-is-canadian/>, Black Is Canadian. Acedido em 02 de abril de 2021.

Akpang, Clement Emeka. 2013. Traditionalism in Contemporary Art: Re-contextualizing African Ideographs through Hybrid Aesthetics. In *Arts and Design Studies*. Vol. 11, p. 25. ISSN 2225-059. <https://core.ac.uk/download/pdf/234685837.pdf>. Acedido em 02 de abril de 2021.

Alexis, André. 1995. “Borrowed Blackness.” In *This Magazine*. N.º 2. May: 14-20.

Associação Cultural Vídeo Brasil. 2021. Afro Descendência. http://site.videobrasil.org.br/acervo/palavraschaves/palavra/608820/afro_descendencia. Acedido em 02 de abril de 2021.

Atlantic Canadian Poets' Archive. 2021. Sylvia Hamilton. <http://www.stu-acpa.com/sylvia-hamilton.html>. Acedido em 02 de abril de 2021.

- Beckford, Sharon. 2009. "We're Here, Standing at the Shoreline": Sylvia Hamilton's Intervention in the Nova Scotian Discourse on Belonging and Multicultural Citizenship." In *Canadian Woman Studies*. 27: 114-20. <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/24230>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Casséte, Mariah. L. Q. . 2008. O conceito de esfera pública nas obras de Hannah Arendt e Jürgen Habermas. In *Revista Trás [...] Pontos (UFMG)*, v. 5. p. 30.
- Christ, Hans D.; Dressler, Iris (Ed.). 2007. *Stan Douglas. Past imperfect Werke 1986-2007*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Clarke, Michèle Pearson. 2006. *Video Black Men and Me*. 2006. <https://www.michelepearsonclarke.com/black-men-and-me/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Conduru, Roberto. 2017. *Negros Índicios. Performance vídeo fotografia*. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 7 de outubro a 17 de dezembro, s/n.
- Cooke, Stephen. 2019. *Art Gallery of Nova Scotia exhibition explores being black in Canada*. Jun 04. <https://www.thechronicleherald.ca/lifestyles/art-gallery-of-nova-scotia-exhibition-explores-being-black-in-canada-318598/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Correia, Paulo Petronílio. 2013. "A performance do candomblé: uma encruzilhada no exterior." In *Revista Multidisciplinar Acadêmica Vozes dos Vales – UFVJM – MG – Brasil – Nº 04 – Ano II – 10/2013*. ISSN: 2238-6424. <https://www.ufvjm.edu.br/vozes>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Dalhousie University. 2021. *Sylvia D. Hamilton*. <https://www.dal.ca/about-dal/dalhousie-originals/sylvia-hamilton.html>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Demos, T. J.. 2016. "On Terror and Beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea." In *Atlântica. Journal of Art and Thought*. Issue 56. <http://www.revistaatlantica.com/en/contribution/on-terror-and-beauty-john-akomfrah-vertigo-sea/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- El País. 2020. *Número de homicídios de pessoas negras cresce 11,5% em onze anos; o dos demais cai 13%*. 27/08/2020. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demaix-cai-13.html>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Elcott, Noam M.. 2012. In: *Search of Lost Space: Stan Douglas's Archaeology of Cinematic Darkness*. October, 139, Winter 2012, London: MIT Press.
- G1 - O Portal de Notícias da Globo. 2009. *Vale que substitui esmola na Oscar Freire vira motivo de polêmica*. 14/07/09. <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1229842-5605,00-VALE+QUE+SUBSTITUI+ESMOLA+NA+OSCAR+FREIRE+VIRA+MOTIVO+DE+POLEMICA.html>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Gerges, Merray. 2018. *In the Studio with Michèle Pearson Clarke*. 18/01/2018. <https://canadianart.ca/videos/video-in-the-studio-with-michele-pearson-clarke/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- GUGGENHEIM. *Stan Douglas*. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/stan-douglas>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Heráclito, Ayrson. 2015. "Ayrson Heráclito > The Shakings: The meeting of the Atlantic Margins / O Sacudimento: a reunião das Margens Atlânticas." 24 de Agosto de 2015. In *IN RESIDENCE*. https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Heráclito, Ferreira and Sant'Ana. 2011. "Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo". In *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*, Rio de Janeiro. p. 3233. http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ayrson_heracilito_novato_ferreira.pdf. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Hilair, Gabriel. 2018. *Como se dão os processos de reimaginação, desconstrução e ressignificação dos estereótipos raciais por meio dos vídeos? . 29/11/2018*. <https://www.redbull.com/br-pt/dudus-video-negro-resistencia-odes-reimaginacao>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- IDBR – Instituto Identidades do Brasil. 2021. *O que é privilégio branco? . http://simaigualdaderacial.com.br/site/?p=1992*. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Lee, Yaníya. 2016. *How Canada Forgot Its Black Artists*. <https://www.thefader.com/2016/08/31/black-artists-in-canada>. August 31, 2016. Acedido em 02 de abril de 2021.
- LTD Los Angeles. 2018. *Michèle Pearson Clarke: All That is Left Unsaid*. https://www.artforum.com/uploads/guide.004/id20982/press_release.pdf. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Michalarou, Efi. 2021. *Art-Prentation: Stan Douglas-Doppelgänger*. <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=54030>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- National Gallery of Canada. 2021. *Stan Douglas: Le Détroit*. <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/stan-douglas-le-detroit>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Nelson, Charmaine A. 2011. "Toppling the 'Great White North'." In *Jackson, Sandra and Johnson III, Richard Gregory. The Black Professoriat: negotiating a habitable space in the academy*. New York: Peter Lang.
- Phaidon. 2021. *The singular thinking behind Stan Douglas's two-screen show*. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2020/january/09/the-singular-thinking-behind-stan-douglas-s-two-screen-show/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Rodrigues, Juliana and Denise Botelho. 2011. *Produção Artística De Mulheres Negras Na Formação Da Arte contemporânea Brasileira, E As Produções Das Artistas Plásticas rosana Paulino E Yêdamaria*. Seminário Internacional Enlaçando Sexualidade. 4-6 de Setembro de 2011. Salvador - Ba. <https://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2011/12/producao3a7c3a30-artc3adstica-de-mulheres-negras-na-formacao3a7c3a30-da-arte-contemporanea3a2nea-brasileira-e-as-educ3a7c3b5es-das-artistas-plc3a1sticas-rosana-paulino-e-yc3aadamaria.pdf>. Acedido em 03 de abril de 2021.
- Royal Ontario Museum. 2021. *Facebook*. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Ryerson University. 2021. *Michèle Pearson Clarke*. https://www.ryerson.ca/documentarymedia/faculty/Michele_Pearson_Clarke/. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Schwarcz, Lília Moritz. 2019. *Entrevista. O Globo*, 20/03/2019. <https://o-racismo-e-uma-trava-a-nosspt.globalvoices.org/2019/03/20a-republica-diz-a-antropologa-brasileira-lilia-moritz-schwarcz/>. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Sesc São Paulo. 2016. *Joel Zito Araújo. Entrevista*. https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10131_JOEL+ZITO+ARAUJO. Acedido em 02 de abril de 2021.
- Siemerling, W.. 2019. "From Site to Sound and Film: Critical Black Canadian Memory Culture and Sylvia D. Hamilton's *The Little Black School House*." In *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 44

(1), 30–46. <https://doi.org/10.7202/1066497ar>. Acedido em 02 de abril de 2021.

Simblist, Noah. 2020. Dread Scott'S Struggle To Reclaim Collective Memory. In Art News. Art in America, June 30, 2020. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/dread-scott-john-akomfrah-slave-rebellion-reenactment-reclaim-collective-memory-1202693023/> . Acedido em 02 de abril de 2021.

Tessitore, *Mariana*. 2018. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. Entrevista. 27 de Junho de 2018. <https://artebraileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/> . Acedido em 02 de abril de 2021.

Thrasher, Albert. 1996. On to New Orleans!: Louisiana's heroic 1811 slave revolt. *New Orleans*: Cypress Press.

Toronto Arts Council. 2018. Profile on Michèle Pearson Clarke. <https://torontoartscouncil.org/tac-impact/featured-stories/1/profile-on-michele-pearson-clarke>

Wallen, Geneviève. 2015. There Is Always More than What We Perceive. Master of Fine Art. Toronto/Ontário: Graduate Gallery, OCAD University, Canada.

Wikipedia. 2021 a. Goreia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Goreia> . Acedido em 02 de abril de 2021.

Wikipedia. 2021 b. Sylvia Hamilton. https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Hamilton . Acedido em 02 de abril de 2021.

Filmografia (Filmes escolhidos)

Série Monogramas. 1989. De Stan Douglas. Canadá. 60 segundos cada.

Le Detroid. 1993. De Stan Douglas. Canadá. 16 mm. 6 minutos.

Doppelgänger. 1969. De Robert Parrish. UK. 101 minutos.

Doppelgänger. 2019. De Stan Douglas. Canadá. Duração variada.

Black Men and Me. 2006. De Michèle Pearson Clarke. Canadá. 6 minutos.

The Little Black School House. 2007. De Sylvia D. Hamilton. Canadá. 60 minutos.