

# TRAVESSIAS AFRODIASPÓRICAS EM TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A ecologia marinha reconfigurada<sup>1</sup>

## AFRO-DIASPORIC CROSSINGS IN AUDIOVISUAL TRANSLATION: The Marine Ecology Redesigned

Irene de Araújo Machado<sup>2</sup>

**Resumo:** O principal objetivo do ensaio é a análise da experiência sensível no experimento audiovisual *Serpent Rain* e a reconfiguração ecológica do ambiente marinho a partir dos corpos lançados ao mar durante as travessias afrodiaspóricas. Entende-se que o choque de temporalidades e espacialidades insere o experimento audiovisual no campo da arte como confronto sob forma de filme-ensaio audiovisual. Do ponto de vista da estesia, conceitos tais como tempo residual, blacklight e cinema elemental constroem pistas para a metodologia de montagem de sequências com planos de longa duração. Com isso, estimula o contato dialógico do espectador com as possibilidades de se pensar o futuro do ser humano e o devir da ontologia das gentes pretas responsáveis pela emergência de novas comunidades de pensamento.

**Palavras-chave:** 1. Arjuna Neuman. 2. Cinema elemental. 3. Corpos pretos. 4. Denise F. da Silva. 5. Experiência estética. 6. Serpent Rain.

**Abstract:** The main objective of this essay is to analyze the sensitive experience in the *Serpent Rain* audiovisual experiment and the ecological reconfiguration of the marine environment based on the bodies thrown into the sea during the Afro-diasporic crossings. It is understood that the clash of temporalities and spatialities inserts the audiovisual experiment into the field of art as a confrontation in the form of an audiovisual film essay. From the AestheSics point of view, concepts such as residual time, blacklight and elemental cinema drive paths to a methodology of editing sequences with long shots. In this way, it stimulates the viewer's dialogic contact with the possibilities of thinking about the future of the human being and the becoming of the ontology of black people who were responsible for the emergence of new thinking communities.

**Keywords.** 1. Arjuna Neuman. 2. Elemental Cinema. 3. Black bodies. 4. Denise F. da Silva 5. Aesthetic Experience. 6. Serpent Rain.

### 1. Prólogo: História escrita pelo mar

Suddenly one night there's a yell in the night  
And you'll wonder who could that have been  
And then you see me kinda grinnin' while I'm scrubbin'  
And you say, "What the hell she's got to grin?"  
I'll tell you.  
There's a ship  
The Black Freighter

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Professora Titular do Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Unoversidade de São Paulo. PPG em Meios e Processos Audiovisuais, USP. irenear@usp.br

With a skull on it's masthead  
Will be coming in.<sup>3</sup>

Em que circunstâncias pessoas lançadas ao mar tornam-se, de fato, desaparecidas? Ou será que, ao adentrarem no espaço aquático, se transformam e se transportam para uma outra dimensão do espaço e do tempo? Será que a decomposição ou a devoração dos corpos pelas criaturas marinhas acabam gerando espécies de seres fantasmagóricos<sup>4</sup>, prontos para retornar e reassumir papéis e até mesmo para se vingar?

**A ária de Kurt Weil para *Die Dreigroschenoper* (1928) [A ópera dos três vinténs]**, de Bertold Brecht, tende para a última alternativa. O episódio narra a história de Jane, faxineira de um hotel que esfregava o chão e limpava a sujeira dos brancos. Trabalhava incansavelmente enquanto os hóspedes insultavam-na. Ela, no entanto, alimentava a esperança de que a situação de humilhação pudesse mudar. Numa noite, de repente, a cidade foi tomada pelos marinheiros negros fantasmagóricos que vinham de um navio aportado no cais. Prédios foram destruídos pelos revoltosos, deixando apenas o edifício de um hotel intacto – aquele no qual estava Jane à espera de sua redenção.

Pouco sabemos sobre as embarcações usadas no tráfico de escravos e as pesquisas de arqueologia marinha propõem recuperar escombros dos navios negreiros da diáspora transatlântica, rumo às Américas, para recuperar suas histórias. Mesmo sem a totalidade das fragatas, as descobertas são reveladoras, para não dizer assombrosas. Além de reavivar as condições das travessias, atualizam a história das atrocidades dos colonizadores do tráfico comercial de seres humanos, base de sustentação do projeto colonial. Se, por um lado comprova o sucesso da empresa colonial na consolidação do sistema capitalista, por outra abre caminho para possibilidades interpretativas muito distintas das versões oficiais dos afundamentos.

Documentados e registrados por meio de fotos, filmes, livros, obras de arte e outros, a história das travessias torna impossível que séculos de dominação do tráfico caiam no esquecimento. Pelo contrário, trata-se de uma incógnita da equação fundamental do sistema econômico capitalista aprimorado ao longo dos séculos. Muitos dos lugares de naufrágios e

<sup>3</sup> Trecho inicial da ária da *Ópera dos três vintens* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) de Bertold Brecht, com música de Kurt Weil.

<sup>4</sup> Ainda que a peça de Brecht e Weil se refira à temática narrativa, a fantasmagoria consta da produção audiovisual contemporânea como uma tendência a problematizar o realismo. Ver Realismo fantasmagórico (Melo, 2015, 320p.).

afundamentos de embarcações tornaram-se sítios de arqueologia marinha. Fragatas como *Henrietta Marie*<sup>5</sup>, *São José Paquete África*<sup>6</sup>, *Fredensborg*<sup>7</sup>, *Clotilda*<sup>8</sup>, *Zong* são alguns que abriram caminhos explicativos para tal incógnita fomentando a escavação de memórias quase apagadas que alimentam interpretações e o resgate do imaginário preservado pelos descendentes de muitos dos sobreviventes.

O resgate da fragata inglesa também *Zong* contribuiu para alcançar a face oculta do tráfico muito citada, mas pouco situada na escala adequada do empreendimento. Trata-se de uma embarcação originalmente holandesa que se chamava *Zorg*, que significa “cuidado”, com capacidade para aproximadamente 270 pessoas. Capturada pelos britânicos em 1781, foi vendida a uma administradora sindical de uma família inglesa. Em setembro de 1871, a fragata zarpou de Acra, atual capital de Gana, rumo à Jamaica com 442 africanos escravizados. Viajando sob condições desumanas, muitos adoeciam e, mesmo sem estarem ainda mortos, eram lançados ao mar como mercadoria estragada.

Navegando sob condições meteorológicas desfavoráveis e cometendo erros de rota, a viagem do *Zong* já durava dois meses quando, em novembro, o capitão Luke Collingwood, decidiu lançar as pessoas debilitadas ao mar para que morressem afogados. Com esta decisão meramente comercial, evitava diminuir os prejuízos e ainda obter uma margem de lucro com a companhia de seguros sob alegação de falta de água potável na embarcação, o que não se confirmou posteriormente. Naquela época, as mortes naturais ocorridas em travessia oceânica não comprometiam os acordos com seguradoras.<sup>9</sup>

Operando uma espécie de “corte sincrônico” na diacronia das narrativas oficiais, as descobertas relatam, em registros e documentos, os atos gloriosos que forjaram os nacionalismos. Procuram ainda examinar o impacto das ações passadas no presente bem como suas implicações na construção da consciência história, não apenas baseada nas glórias nacionalistas, mas também nas ultrajantes maquinações que as forjaram. Este parece o

<sup>5</sup> Navio inglês que transportava escravos para a Índia e naufragou em 1700 na costa da Flórida com cerca de 200 escravizados. Não houve sobreviventes.

<sup>6</sup> Navio português que afundou em 1794 na costa da Cidade do Cabo, transportando cerca de 500 escravizados dos quais apenas 212 sobreviveram.

<sup>7</sup> Navio holandês afundado em 1768 na costa da Noruega.

<sup>8</sup> Navio americano que aportou em Mobile Bay com 110 escravizados em 1859 (ou 1860), sendo considerado a última embarcação do tráfico negro.

<sup>9</sup> Cf. O esquecido massacre de *Zong*, quando 132 escravizados foram lançados vivos ao mar. BBC News Brasil. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55333175> Acessado em 13/10/2024.

compromisso que orientou os trabalhos da arqueóloga Selma Jerome Louvland (2019) que colocam em circulação revelações tenebrosas em torno do afundamento do navio *Fredensborg*.

Segundo Louvland, trata-se do “único navio negreiro examinado arqueologicamente dentro de abordagem ética e compartilhada publicamente em sua época, revelando uma história do comércio escravo na Noruega para o mundo (Louvland, 2019, p. 4-5). Publicações em livros, filmes, peças teatrais e programas de rádio contribuíram para a consciência da magnitude do projeto comercial escravo. Destaca também a importância da construção de um Memorial para as vítimas do tráfico na ilha norueguesa de Arendal Tromoy, palco de uma celebração comunitária que reuniu na Noruega descendentes dos escravizados ganenses mortos no naufrágio durante a travessia de Gana para a Noruega. Ali foi possível ritualizar o luto que não fora negado aos familiares e amigos dos desaparecidos.



FIGURA 1 – Celebração no Memorial Fredensborg (Fotografia)  
FONTE - (Lauvland, 2019, p. 12)

Investigações desta natureza reúnem materiais que entram em circulação por meio das mais diversas formas semióticas: exposições, livros, encontros científicos, mapas e tantos outros.

As expedições que, por anos investigaram os mares na Baía de Mobile não buscavam apenas os escombros do afundamento do navio Clotilda. Na verdade, buscavam confirmar a história que muitos descendentes contavam sobre o último navio negreiro que afundou entre 1859 e 1860. No filme *Clotilda: Last American Slave Ship* (EUA, 2022), os registros audiovisuais das buscas que ocorreram ao longo de anos se alternam com os relatos de descendentes e também com os escritos de Zora Neale Hurston (1891-1960) que além de antropóloga foi também escritora, folclorista e roteirista. Seu livro *Barracoon: the story of the*

last “Black Cargo” que reúne os relatos de Cudjo Lewis (1841-1935) suposto último sobrevivente do Clotilda, serviu de guia para o documentário. (Portugal, 2021).

Como se pode observar, as travessias afrodiáspóricas continuam a ser um problema de pesquisa que sustenta diferentes buscas cujo objetivo se orienta pela constituição da história contada pelo mar-oceano, como registrou o poeta Derek Walcott<sup>10</sup>.

Where are your monuments, your battles, martyrs?  
Where is your tribal memory? Sirs,  
in that grey vault. The sea. The sea  
has locked them up. The sea is History.

## 2. Introdução: Experiência estética como arte de fronteiras e confrontos

O filme do qual nos aproximamos neste ensaio, *Serpent Rain* (Noruega, 2016), de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, se insere no contexto de diferentes fontes e registros semióticos nos quais memória, oralidades, escrituras, depoimentos, filmes, músicas, danças, dentre outros, redimensionam o vigor da história das gentes pretas supostamente apagada. Em *Serpent Rain*, os artistas problematizam narrativas das travessias recordando o episódio dos corpos negros lançados ao mar e reconfigurando o espaço e o tempo da ecologia marinha em cujo ambiente jamais os corpos vivos perdem sua condição orgânica.

Trata-se de uma reflexão cujas ideias são construídas na experimentação das possibilidades audiovisuais e poéticas de entoações sensoriais, bem ao gosto do que se tem praticado sob a denominação de filme-ensaio. A eloquência das imagens visuais do mundo marinho em seu movimento estimula a sensação de mergulho, fazendo da tatividade o centro da sensibilidade. Para isso contribui a montagem de sequências de planos de longa duração, como se espera examinar. Distanciando-se de um simples relato e induzindo à fruição que se faz no ato da performance audiovisual e de sua *poiesis* o que vai pela tela busca pelas emanações sensoriais do ambiente marinho, não só aquelas capturadas pela câmera, mas também daquilo que se movimenta no extraquadro que as palavras dos versos declamados por Denise pronunciam.

Estamos longe de afirmar se as imagens visuais da composição audiovisual foram tomadas pelos artistas. Sabemos que muitas imagens procedem de arquivos digitais e isso não interfere nem um pouco na qualidade da experiência estética que afeta seus observadores.

<sup>10</sup> *The Sea is History* (2007) poema do poeta indiano, Derek Walcott, prêmio Nobel de Literatura em 1992. Disponível em <https://poets.org/poem/sea-history> Acesso em 25/08/2024.

Afinal de contas, o objetivo do experimento é provocar a interação dialógica da estesia, nos moldes do filme-ensaio encaminhado para a discussão de questões emergentes. Nesse sentido, o experimento se alinha ao alerta de Arlindo Machado (2019, p.71) sobre tal modalidade de composição ensaística. Para o crítico, “A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todo esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.”

*Serpent Rain* fez mais: transformou as imagens visuais, acústicas, hápticas em pensamentos-signos de um capítulo da história humana vivenciado na pele e na carne pelas gentes pretas lançadas ao mar e que acompanham todos os descendentes que insistem em sobreviver.

Na luta pela sobrevivência, o filme não apenas propõe a “redescoberta do sensório” (Machado, I., 2000) como também a “redescoberta do imaginário” (Hall, 2006) para entrar em contato com a estesia que desloca a experiência do tempo e do espaço para a dinâmica das relações interativas compartilhadas. Estesia entendida aqui como qualidade diferencial do estético deslocado do belo e do sublime kantiano para se concentrar na experiência sensível do pensamento que o filme constrói com imagens que não temem desvelar a violência do poder de subjugação das gentes pretas. Daí a necessidade de suspender a diacronia e buscar as temporalidades que escoam pelas imagens do espaço marinho que escreveu uma outra história nas profundezas do mar oceano.

Do ponto de vista da abordagem dialógica, na qual se situa este ensaio para analisar a experiência sensível de *Serpent Rain*, a estesia (*AistheSis*)<sup>11</sup> é manifestação comunitária inalienável. Como argumenta César G. Guimarães, ocorre em

“...obras que, graças aos dispositivos interativos tecnológicos, fazem da relação com o sujeito – desde o mais sensorial até aquela que exige elaboração mais complexas – o seu elemento definidor, de tal modo que a mediação, sob todas as formas (técnica, sensorial, discursiva, imagética) passa a ser o núcleo mesmo da obra, produto ou experiência. (Guimarães, 2002, p. 87).

O filme conta com a ampliação de suas relações dialógicas promovida pelos dispositivos do cinema na produção de novas formas audiovisuais para, assim, potencializar a experiência sensível – a estesia – o que em última análise significa “liberar a própria experiência em geral e outras esferas (como a ética e a política, por exemplo) do domínio

<sup>11</sup> Distinção e noção de estesia seguem aqui as formulações dos estudos decoloniais propostos por Mignolo; Vazquez, 2013.

estreito de uma racionalidade técnico-científica e estratégico-econômica.” (Guimarães, 2002, p. 88)<sup>12</sup>. Em *Serpent Rain* a experiência sensível das imagens e do discurso crítico-poético apresenta uma possibilidade de intervenção no domínio histórico-político que instituiu a escravização como forma de sustentar o sistema econômico, confrontando-se diretamente com os atos de subjugação e violência.

Como chave da hipótese do presente ensaio, espera-se dimensionar a visão crítico-criativa de Denise Ferreira da Silva (2020, 291) de “arte como confronto”, que focaliza o objeto estético pelo viés de uma criação que leva ao extremo a máxima de “torna visível sem tornar público” (Silva, 2020, p. 292), transformando a experiência estética numa recusa de evidências consensuadas pelo poder. Ou, como afirma a artista: “a arte do confronto é uma intervenção anti-colonial precisamente porque transforma o espaço entre o artista e o público numa trincheira” (Silva, 2020, p. 295). Nesta intervenção as sensibilidades da pele, da carne, do corpo e das corporeidades constituem os agentes fundamentais. Esta proposição afeta as preocupações investigativas de nosso ensaio que se insere no estudo das estesias semióticas dos cinemas negros a partir de processos de um pensamento contra-colonial e/ou decolonial orientado para o exame da estética e a política das imagens para além da mimese e da denúncia. Interessa-nos examinar como os dispositivos audiovisuais é utilizado para criação de contra-espacos e contra-discursos<sup>13</sup> como formas sensíveis. É o que se espera examinar ao longo do ensaio.

### 3. Fronteiras das travessias entre superfícies e profundezas do mar oceano

Dois eventos históricos envolvendo as travessias afrodispóricas se tornaram fortes referências para a concepção do experimento audiovisual ensaístico *Serpent Rain*: as travessias dos navios *Fredensborg* e *Zong*, como afirma Arjuna em seu depoimento<sup>14</sup>:

Zong—sim, mas também estávamos pensando no navio negreiro norueguês *Fredensborg*. Em *Serpent Rain* mostramos um desenho dele afundando. O naufrágio foi descoberto na costa da Noruega em 1974 e o mergulhador que o encontrou me disse que vê-lo, pela primeira vez, foi o melhor momento de

<sup>12</sup> Estudos sobre o campo de estudos da experiência estética e suas inter-relação com diferentes epistemologias foi tratado também por Jorge Cardoso Filho (2016, p.39-54), distinguindo a concepção das artes e do campo da comunicação.

<sup>13</sup> Tratamos dos conceitos de contra-espacos e contra-discursos no ensaio: Palimpsestos da racialidade nas mal traçadas linhas de nossa história. (Machado, 2023, p. 1-19).

<sup>14</sup> Os depoimentos de Arjuna Neuman e de Denise Ferreira da Silva constam da entrevista dos artistas a Margarida Mendes em *Serpent Rain* (2016), Arjuna Neuman; Denise Ferreira [HD video sound, 36']. Disponível em <http://www.vdrome.org/neuman-da-silva/> Acesso em 21/01/2023. [Traduções são nossas.]

sua vida: a descoberta tornou impossível para a Noruega continuar a negar ou ignorar seu papel no tráfico de escravos. Isso abalou a narrativa tradicional.

<sup>1</sup> Transcrição aqui no sentido atribuído a Haroldo de Campos em seu processo criativo pautado não na literalidade do significado, mas na semiose da significação processada entre o som e o sentido da informação estética. (Mendes, 2016).

Interessava aos artistas compreender tal encantamento e entender as rupturas que tal descoberta provocavam não apenas nas narrativas oficiais, mas também nas negativas de ocultamento do tráfico. Diferentemente dos arqueólogos, não interessava aos artistas recolher destroços, mas observar comportamentos dos elementos orgânicos dos corpos quando lançados ao mar, indagando a natureza da corporeidade emergente. Por isso, ao adentrar no espaço marinho, a câmera apreende repertórios de gestos sensoriais que procedem de outros tempos e outros espaços, saindo das ocorrências da superfície para alcançar profundezas de algo desconhecido.

Por um lado, trata-se de um experimento audiovisual que explora ao máximo sua potência especulativa do vídeo para acompanhar a construção poética de um ensaio cujas indagações surgem na performance audiovisual do experimento no ato de seu fazer. Por outro, porém, há uma espécie de transcrição<sup>15</sup> da tela *The Slave Ship* (1840), de J.M.W. Turner que não apenas foi uma referência, como também semeou indagações para refletir sobre os impactos e as implicações dos corpos se afogando e adentrando as profundezas do mar-oceano para além da superfície representada na tela de Turner.

Eternizada pela plasticidade da composição ao reproduzir o episódio dramático do momento do massacre, quando corpos vivos de escravizados transportados pelo *Zong* foram lançados ao mar, a opacidade da representação cênica em *The Slave Ship* indcializa um extracampo que aponta para a extensão do ocorrido na superfície. O brilho da luz solar que poderia esconder a violência do ato apenas contribui para direcionar o olhar para o núcleo dramático envolto em sombras, mas suficientemente iluminados para distinguir traços de braços, pernas e dos gestos desesperados em luta contra o tumulto das águas. Manchas avermelhadas denunciam a cor da tragédia.

<sup>15</sup> Transcrição aqui no sentido atribuído a Haroldo de Campos em seu processo criativo pautado não na literalidade do significado, mas na semiose da significação processada entre o som e o sentido da informação estética.



FIGURA 2 – *Slave Ship, Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying* (1840), J.M.W. Turner  
FONTE – <https://www.kellybagdanov.com/2021/12/04/jmw-turners-the-slave-ship/>

Vidas lançadas ao mar; águas tingidas de sangue; transformação de corpos desnutridos em alimentos para tubarões apenas iniciam as reflexões que gravitam em torno de ***Serpent Rain***. Tomados pela história do *Zong* tão fortemente recriada na tela de Turner, e também pelo naufrágio do navio *Fredensborg*, Arjuna e Denise fazem de ***Serpent Rain*** uma possibilidade de refletir sobre a negação da escravidão por diferentes países e também sobre as vidas duplamente interrompidas: quando retiradas de suas famílias e quando lançadas ao mar. A história dos corpos negros termina aí ou é possível alcançar alguma outra dimensão de sentido? Como disse o poeta Derek Walcott, o mar é a História, logo, há que prescrutá-lo.

Os tubarões podem devorá-los ainda com vida, mas vísceras, sangue, lágrimas, urina, fezes e as migalhas de carne são incorporadas aos elementos do ambiente. Contudo, para os artistas o mais importante é a reorganização das relações que ocorre entre os organismos marinhos de diferentes espécies com a emergência de novas corporeidades de diferentes contextos e dimensões de tempos e espaços. Já não se trata de travessia na superfície, mas de ressonância da propagação na profundidade das artérias de uma outra forma de existir.

No experimento, os diferentes deslocamentos da superfície de paisagens terrestres para as profundezas das paisagens aquáticas reconstituem a arqueologia marítima problematizando o foco sobre os destroços da “carga” das embarcações que trata pessoas apenas como objetos econômicos da transação comercial. Arjuna e Denise examinam as implicações da travessia considerada comércio de vidas humanas. Observa-se que os artistas se voltam para o que ocorrem nas profundezas sem ignorar os objetivos que ocorrem na superfície. Por um lado, ao

serem lançadas ao mar os corpos humanos começam a fazer parte da dinâmica das relações entre elementos marinhos, logo, é impossível ignorar as alterações na dinâmica do ecossistema oceânico. Por outro, a atividade mercantilista pode ser examinada na própria historicidade de seus interesses centrados na preservação do lucro de capital que garante o fluxo dos investimentos – vetores fundamentais da exploração do trabalho escravo que sustentou o poder sobre a propriedade e o crescimento do capital. Em outras palavras: trata-se de impulsionar o avanço e consolidação do sistema de negócios altamente lucrativo para o acúmulo de capital e perpetuação do poder e da propriedade. Este raciocínio define uma das camadas do pensamento criado na materialidade da criação audiovisual.

Ao lançar luz sobre os embustes do sistema capitalista, as investigações sobre a história das profundezas nas travessias afrodispóricas acabam por tensionar o poder sobre a propriedade que a civilização ocidental proclamou como legítimo e exclusivo do sistema capitalista. Tal é o argumento que orienta a reflexão do documentário em sua hipótese fundamental: o trabalho-escravo como capital – questão examinada por Denise também em livro, com ênfase na distinção entre “valor enquanto forma” e “valor enquanto força” (Silva, 2019, p. 68). *Serpent Rain* foi um denso laboratório para experimentar tal distinção.

Existe uma distância temporal entre os naufrágios e a história reconfigurada pelas investigações arqueológicas e ecológicas do espaço marinho. O que o filme experimenta é a possibilidade de apreender, como definem os artistas, a constituição de “*um tempo sem tempo*”, mergulhado em sua própria contingência.

Como se pode inferir, estamos diante de um pensamento que avança para uma região de fronteira na qual o choque de temporalidades vislumbra uma cronotopia em que o tempo escoa no espaço embaralhando diferentes dimensões. Para o presente estudo, trata-se de compreender a indeterminação do espaço-tempo marinho como um cronotopo<sup>16</sup> vinculado do suposto desaparecimento das pessoas lançadas ao mar que o tráfico de escravos das narrativas coloniais apagou de “sua” história, mas as ondas do mar não deixaram se apagar.

Talvez estejamos próximos do enredo fantasmagórico da peça de Kurt Weil, contudo, com a reversão de movimentos. Ao invés da revanche dos corpos escravizados saírem do mar, são os artistas com suas câmeras que (re)descobrem o imaginário, as memórias e as interações

<sup>16</sup> Cronotopo de Mikhail Bakhtin para explicitar a relação dinâmica entre tempo e espaço, quando o tempo se manifesta nas ações que acontecem no espaço de modo a criar extensões entre um e outro (1988, p. 211-348).

de uma outra história, que está muito longe de ser invisível e inaudível. Trata-se de um outro tipo de fastasmagoria, escrita pelo mar oceano.

Quando o mar oceano escreve a história – como afirma o poeta Derek Walcott nos versos citados anteriormente – não são somente as linhas da superfície, mas os sulcos que alcançam as profundezas do solo e não se extinguem com as ondas. Na verdade, abrem fissuras nos organismos que não fecham. Fred Moten tratou do assunto, não como metáfora, mas como ferida: em sua concepção de deiscência a ferida é uma fissura exposta que não cicatriza e, a qualquer momento, volta a abrir. Esta é uma das articulações da quebra (Moten, 2023). Já Hortense Spillers (2021) entende a sensorialidade dolorosa da carne que não se extingue nem mesmo quando um membro do corpo é amputado, caso de sua irmã que teve de amputar a parte inferior de sua perna e mesmo assim continuava a sentir o membro amputado. Para ela, é como se existisse uma memória na carne – uma espécie de memória encarnada – que registra a violência nos corpos e contra eles, sobretudo na violência contra os corpos negros cuja dor se propaga ao longo das várias gerações. Neste sentido, a sensorialidade dos corpos lançados ao mar continua a reverberar nos organismos marinhos com os quais passam a interagir e a integrar uma outra dimensão da cadeia da vida que reconfigura o espaço e interfere na dinâmica da flecha do tempo.

Tal reverberação não estaria metaforicamente representada no título do filme, associado a seres mitológicos seja do oroboro – a serpente que come seu próprio rabo – e a Hidra, dragão mitológico com várias cabeças e dotada da capacidade de multiplicação de suas cabeças quando uma delas é cortada? A visualidade das figuras não revelam significados, mas aguça o pensamento e condições de possibilidade se sua significação.

*Serpent Rain* reflete sobre tais redimensionamentos e alcança um ponto de vista em que a ferida não cicatrizada reproduz a superfície e as profundezas das ações humanas que não se perderam no tempo e no espaço, mas continuam a exibir as suturas que nem todos estão dispostos a ver. Quando vistas, porém, alteram o significado do caráter traumático da experiência colonial em nome, sobretudo, de uma compreensão da identidade cultural como modo de explicitar a própria ontologia da pretérito, como nos leva a pensar Stuart Hall (2006, p. 23) a partir da proposição de um ato de “redescoberta imaginativa” implicada na noção de identidade cultural.

Vistas pelo ângulo da carne fissurada, as travessias situam perspectivas da história que se tentou apagar, entretanto, o que ocasionou foi a emergência de reflexões críticas sobre o

transporte forçado da escravatura. Se, por um lado, provoca aquilo que, no entender de Stuart Hall significa “fissura pela separação, pela perda da identidade” e fraturas com o passado, por outro abre o caminho para entender a identidade cultural não “por aquilo que somos”, mas “naquilo em que nos tornamos” (Hall, 2006, p. 24).

Nesta segunda acepção, identidade cultural é um "tornar-se" e não apenas um "ser". Pertence tanto ao futuro como ao passado. Não é algo que já exista e transcenda lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algures, têm histórias. Porém, tal como acontece com tudo o que é histórico, também elas sofrem transformações constantes. Longe de se fixarem eternamente num qualquer passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. Longe de se fundarem numa mera "recuperação" do passado, que está à espera de ser descoberto e que, uma vez encontrado, assegurará para todo o sempre a estabilidade do nosso sentido de nós próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas. (Hall, 2006, p. 24).

Em *Serpent Rain* o ato de redescoberta imaginativa alcança este “tornar-se” recuperando destroços da matéria, tanto da embarcação quanto dos corpos de onde emergem corporeidades e o devir de um ambiente no qual as fissuras entre tempo e espaço flagram o devir de um “tempo sem tempo” que transita entre passado e futuro com implicações mútuas.

#### 4. Cronotopias da indeterminação do “tempo sem tempo”

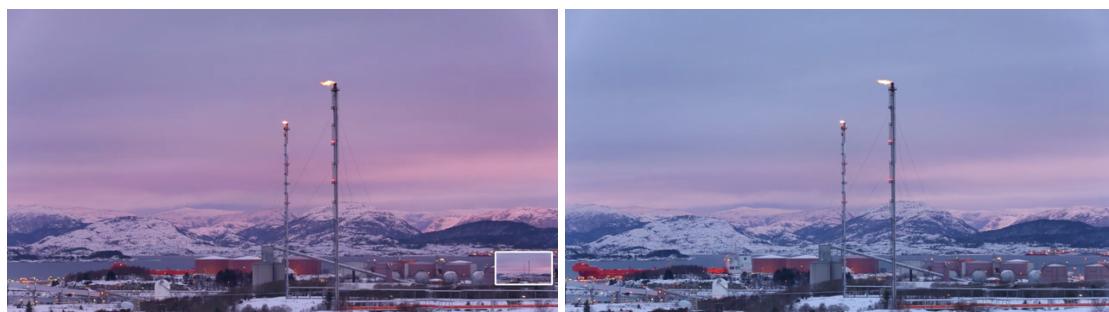
Tanto o conceito de deiscência de Fred Moten quanto o de memória encarnada baseado em Hortense Spillers alertam para a unidade entre superfície e profundidade. Transportados para a análise de *Serpent Rain*, vemos como a lentidão do movimento que parte de imagens visuais de superfícies e se encaminham para compor a unidade com as profundezas de paisagens terrestres e marinhas. Para os artistas trata-se de indagar sobre relações entre um pensamento filosófico sobre o tempo e as temporalidades históricas instauradas na modernidade que, na verdade, é uma indagação sobre o devir do humano na subjugação. Ao se manifestarem sobre a complexidade de tais relações, os artistas afirmam:

*Serpent Rain* é tanto um experimento de trabalho coletivo quanto um filme sobre o futuro. A colaboração começou com a descoberta de um navio negreiro afundado e um artista perguntando a um filósofo – como chegamos ao pós-humano sem tecnologia? E o filósofo respondendo – talvez possamos fazer um filme sem tempo. O resultado é um vídeo que fala de dentro da fissura entre a escravidão e a extração de recursos, entre vidas negras que importam e a matéria da vida, entre as mudanças de estado dos elementos,

atemporalidade e tarô. Juntos, perguntamos: o que acontece com o humano se expresso pelos elementos? (Mendes, 2016).

Logo nas primeiras imagens, o filme acompanha o lento deslocamento de uma embarcação numa paisagem industrial num plano geral com profundidade de campo. A voz *over* de Denise reflete sobre o reverso do quadro que introduz o argumento fundamental do experimento, ou seja, a relevância do trabalho escravo para o sucesso do projeto capitalista e a consagração do sistema econômico de exploração que o sustenta. As entranhas do objeto econômico que consagrou o sistema capitalista se colocam como o avesso do que segue na imagem visual.

Num plano sequência cuja brancura da paisagem mostra uma refinaria ruidosa. Muito lentamente a progressão de uma imagem vermelha se antecipa ao movimento igualmente lento de uma embarcação transportando um maquinário pesado pelos mares da Noruega.



FIGURAS 3 e 4 – *Serpent Rain* (fotogramas)

FONTE – Plattform: *Serpent Rain* - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

Na sequência de ambientes carregados de fumaças com ruídos estrondosos configuram os batimentos do coração do capitalismo de um estranho odor, como se pode ler na transcrição da fala em versos escritos nas telas pretas.

*that's the smell of money  
what he actually meant was  
that's the smell of  
the forced composition of organic matter  
both descriptions expose  
the inherent profit in refining  
expression into information*

São versos de um poema que revira a história ocidental da produção capitalista, maximizado pelo trabalho industrial, e aponta para o seu avesso: o papel histórico do trabalho escravo e de sua relevância para o sistema.

A lentidão do movimento da embarcação na paisagem ruidosa parece reagir com indiferença a tudo que nela acontece. Segue-se um quadro de uma outra paisagem: um longo plano de quatro minutos e dois segundos focalizando a resiliência das árvores de uma floresta que só reage ante as rajadas dos ventos. Como afirma Bazin sobre o tempo da objetividade fotográfica no cinema (1983, p. 126), “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”.



FIGURA 5 – *Serpent Rain* (fotograma)

FONTE – Plattform: *Serpent Rain* - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

Contudo, o movimento suave das árvores e dos arbustos contrasta com ruídos de ventania intensa, crepitação e provavelmente avalanches. Somente depois de dois minutos e cinquenta e um segundo, insinua-se uma música que surge num crescendo e se une a um canto lírico que cessa quando na tela preta se inscreve o verso entoado por Denise: “*as Money, slave-labour lives in/as capital*”.

Os doze minutos do filme dizem muito da linguagem de um cinema voltado para uma realidade política de uma intensa carga sensorial. Não há como não ser afetado pelo discurso interno velado<sup>17</sup> da paisagem que diz muito em sua encenação da indiferença. Na montagem “hiperbólica do plano-sequência que promove uma experiência de visualização contemplativa

<sup>17</sup> Discurso interno velado é um conceito exercitado pelo dialogismo que Bakhtin derivou da poética da criação artística em Dostoiévski. Diz respeito ao discurso não vocalizado, não dito, mas com expressão sensorial interna de grande intensidade. Corre paralelamente com interlocutores como se estivessem sendo pronunciados em voz alta, tornando-se, assim, uma réplica em relação ao discurso do outro. (Bakhtin, 2008, p. 207-310).

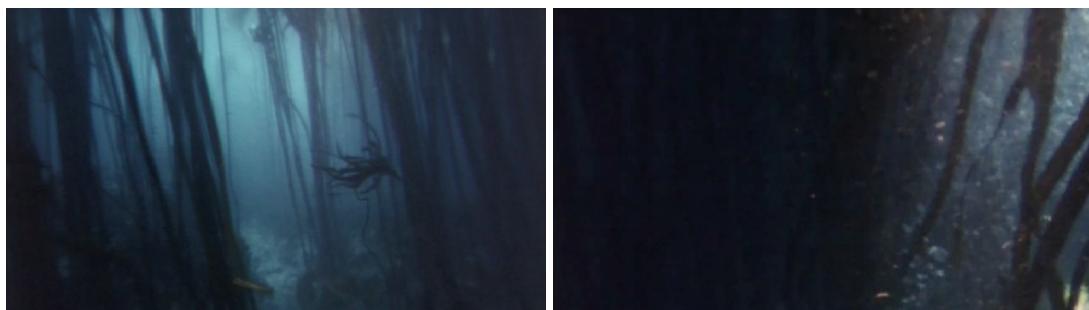
ancorada na materialidade e na duração” (De Luca, 2015, p. 61)<sup>18</sup>, insinuam-se inquietações para o extraquadro que, na verdade, reporta-se às artérias do que é visualizado na superfície das paisagens. Por meio de telas pretas intercaladas, os versos exploram as implicações do trabalho escravo no sistema capitalista. O alongamento da exposição dos quadros e a quase imobilidade dos objetos cênicos provocam a sensibilidade, perturbando não só a experiência sensível como também a percepção cognitiva dos temas tratados. Não por acaso o procedimento criativo orienta-se pela indicialidade de percepções sensoriais afetadas pelo não-visto e não-dito.

O que, afinal, a variedade e intensidade de ruídos e timbres podem revelar? Do ponto de vista semiótico, o índice define o signo que estabelece uma relação existencial com seu objeto sem, no entanto, explicitá-lo, podendo, quando muito, indicar um baixo grau de iconicidade.

*Serpent rain* reconstitui não só a variedade de indicialidades como também impulsiona diferentes processos sensoriais de um campo sensível de realizações estésicas de um cinema que interfere no vínculo existencial das temporalidades para, assim, reconfigurar a existência do espaço-tempo que o sistema político capitalista luta por ignorar. Quando o poema indaga sobre a relevância do trabalho escravo para o capitalismo, tudo caminha para evidenciar o trabalho de uma lenta erosão, tal como aquelas que ocorrem nas erosões marinhas – que o filme nos faz contemplar ao longo de quatro minutos. Quando uma suave canção apenas vocalizada se inicia, um corte para a tela preta anuncia os versos: “*looking too closely for Hydra / everythin fell overboard*” e a câmera adentra para as águas marinhas para alcançar um outro plano de sensibilidade.



<sup>18</sup> A da abordagem pode ser complementada com o estudo de Erly Vieira (2016, p. 93-112) sobre a exploração sensorial e afetiva do real no cinema.



FIGURAS 6,7,8,9 – *Serpent Rain* (fotogramas)

FONTE – Plattform: Serpent Rain - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

O canto acompanha a sequência de imagens visuais do fundo do mar intercaladas pelas telas pretas onde se lê:

*the cut like a womb  
can sing together life  
these peri-acoustic  
express the feeling  
of an embodied singularity  
here, inside de cut  
lies the possibility  
of bodies turning elemental*

Planos longos, movimentos lentos, sem dúvida, provocam sensação de tempo. Um tempo cuja dinâmica reside na transformação lenta de elementos em organismos que a navegação da câmera pelas entradas marinhas ao sabor do fluxo das águas reconstitui como a cavidade do útero, na reverberação dos sons peri-acústicos. Nesse ambiente o tempo se investe de sensações provocadas pela sua própria contingência. Tal como o tempo da gestação.

As tomadas nas quais predomina a impassibilidade dando a entender que ali nada acontece é uma forma de provocar os sentidos para aquilo que se desenrola diante de nós: sente-se, mas não se vê. Nas tomadas de longa duração o tempo é sentido como dimensão do espaço e por ele escoa diferentes formações sensíveis. A sensação deste escoamento é o que denominamos aqui de cronotopia da indeterminação que Arjuna e Denise constroem como expressão audiovisual do “tempo sem tempo”. Este é o tempo das paisagens marinhas que os artistas entendem emergir quando corpos negros são lançados ao mar. Nas profundezas do mar oceano aquilo que vem da superfície se transforma em outra materialidade e passa a compor com os elementos existentes que também são afetados e se modificam.

Para Denise os corpos incorporados aos elementos marinhos entram para uma outra dimensão do espaço e do tempo que ela define como “tempo de residência”, como se pode ler em sua exposição.

Bem, eu acrescentaria que esse “espaço vital” na verdade se torna (se tornou) o que/como é agora, porque é constituído por essas pessoas mortas que não completaram a viagem entre a costa da África Ocidental e as Américas ou a Europa. E não apenas os mortos: aqueles que completaram a travessia para serem vendidos como escravos também deixaram vestígios de seus corpos, como suor, sangue, urina, cuspe nas águas ao longo do caminho. O tempo de residência nos lembra disso. O tempo de residência também nos diz que vestígios da carne dos escravos mortos permanecem aqui/agora como parte da composição que é o Oceano Atlântico. Mas se você considerar como, por exemplo, o peixe do Atlântico é consumido em todos os lugares; e se você pensar sobre a evaporação e como as nuvens reúnem todos os tipos de coisas (como aerossol, eu acho), e as movem, bem, então você percebe que esses vestígios existem na composição de todos os tipos de corpos neste planeta. (Mendes, 2016).

Se o “tempo de residência” diz respeito ao evento de incorporação das temporalidades dos corpos escravizados em travessias, de seus fragmentos, dejetos e vestígios à vida marinha, o “tempo sem tempo” não nega a dimensão temporal, mas sim o vetor de sua dinâmica, da flecha do tempo, como formulou Ilyá Prigogine (1990; 1999), e talvez seja manifestação da eternidade que os povos latinos consagraram no conceito *“sub specie aeternitatis”* que, ao ser retomado por Baruch Spinoza no século XVII ganhou a significação de um ponto de vista relativo, sem os limites de tempo e espaço. Nesta acepção, a história *sub specie aeternitatis* revoga o tempo único e homogêneo do projeto colonial, relativizando diferentes temporalidades, como entende Stuart Hall (2016, p. 53) ao afirmar: “O objetivo do projeto consistia em fazer que os diferentes “tempos” das periferias se adequassem ao tempo europeu, tornando todos os espaços simulacros do espaço europeizado.” O que o tempo residual mostra é uma ruptura com essa crontopia criada pelo ocidente como uma das estratégias de poder.

Do ponto de vista da “eternidade”, o tempo de residência submete o modo de ver o mundo a uma lente aumentada na qual os acontecimentos são reduzidos a grãos. Como fragmentos na memória, armazenam informações sobre acontecimentos e contribuem para a elaboração de novos caminhos interpretativos, tal como este que nos lembra da permanência dos corpos em transformação, integrados como elementos do ambiente que constitui a ecologia marinha. “O tempo de residência” se investe, assim, de um caráter ambiental, o que nos leva a compreendê-lo como um cronotopo da indeterminação de um ambiente capaz de incorporar

elementos de diferente natureza e integrá-lo ao espaço vital em constante transformação, a própria natureza do espaço passa a ser entendida não apenas visualmente, mas hapticamente, pleno de vibrações de um espaço acústico que reorganiza o sensório nas camadas mais profundas de sensibilidade.

## 5. O espaço acústico reconfigurado pelo cinema elemental

A realização de um “filme sem tempo” se caracteriza por uma proposta experimental, como afirma Arjuna, o que implicaria na formulação de um método. Para Denise este método fundado na percepção sensorial do espaço-tempo foi sintetizado no conceito de *Blacklight*, como se pode ler no trecho: “By Blacklight, as I have been thinking of it, is about a method throwing blacklight at something, one can attend to what is there but is not highlighted: to what is there as a filler, a detail, as means, or a raw material.”<sup>19</sup> Quer dizer, um método baseado na luminescência que a radiação ultravioleta emite para reluzir no escuro, lançando luz naquilo que fica escondido.

Mais do que um recurso de iluminação e de uma metáfora, “*Blacklight*” torna-se procedimento estésico que potencializa o sentido háptico permitindo o contato independentemente da ausência de visão. Em *Serpent Rain* há no mínimo três condições de possibilidade para alcançar tais vibrações sensoriais: (i) pelo intercâmbio entre sentidos; (ii) pela interação ecológica dos organismos tornados elementos; (iii) pela materialização do ambiente em processo audiovisual de sons, imagens visuais e movimentos. Em todos esses casos trata-se de atentar para correspondências sinestésicas, no caso de um sentido ser apreendido por um outro; de adaptação, quando organismos são incorporados como elementos composicionais do espaço vital; de tradução por meio de diferentes sistemas de significação ou de semiose.

Todas estas possibilidades foram experimentadas graças à luz negra que o processo audiovisual de captação apreendeu no ambiente marinho. Assim, as imagens da paisagem marinha ocupam parte considerável do filme para as quais foram compostos eventos sonoros que combinam musicalizações, vocalizações, ruídos de timbres e frequências variadas.

<sup>19</sup> Por *Blacklight*, como tenho pensado, trata-se de um método que lança luz negra sobre algo, podemos atentar para o que está lá, mas não está destacado: para o que está lá como um preenchimento, um detalhe, um meio ou uma matéria-prima.



FIGURAS 9, 10 – *Serpent Rain* (fotogramas)

FONTE – Plattform: *Serpent Rain* - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

Para Arjuna Neuman, o ambiente assim configurado revela uma sensação que o ser humano só experimenta na vida intra-uterina, como se pode ler em sua formulação.

Periacústica — trata-se de um tipo de audição inspirada no modo como ouvimos quando bebê ainda embrião e pela mãe. Neste estado mais do que individual, ouvimos através da multiplicidade e mutualidade, ouvimos através de quatro pontos no espaço, ouvimos tanto interna quanto externamente, e ouvimos nossa fala como nossa e não nossa (alienígena). Pode haver algo quântico sobre este tipo de sonicidade. A audição, é claro, é o primeiro sentido que desenvolvemos, o que quer dizer que nosso primeiro sentido de si mesmo não é recortado e singular como nossos olhos e espelhos nos querem fazer acreditar, mas sim que passamos a nos conhecer primeiro, acusticamente — como muito mais do que singular. (Mendes, 2016).

Os sons periacústicos constituem um espaço acústico de um ambiente reservado e dotado de vibrações interiorizadas, não sonorizadas externamente. Além de ser o primeiro órgão de sentido a se desenvolver, o ambiente ótico (isto é, da audição) reverbera sob forma haptica, o que leva Denise completar:

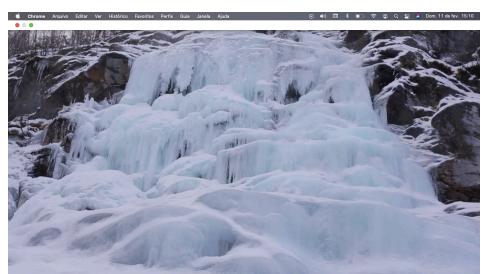
Quando Arjuna chamou minha atenção para a peri-acústica, imediatamente comecei a pensar em camadas de som, algo em que eu não tinha pensado antes. Também estou intrigada com essa materialidade, sua fisicalidade. O som é vibração. Ele se propaga por tudo. Então eu posso ouvir com minhas mãos. Esse aspecto haptico mais evidente do som é um lembrete de como a visão é haptica. Nossos olhos refratam a luz (ondas eletromagnéticas) emitida por coisas ao nosso redor, que o cérebro traduz em imagens. Essas ondas são "sentidas" pela córnea e pela retina, mas emitem radiação que nos "toca". Acho que o que estou tentando dizer é que o haptico se aplica também à visão. Talvez pudéssemos dizer que o que você está chamando — uma bela frase, a propósito — "uma afinação atenta dos tons da existência" nomeia a consciência da afetabilidade penetrante que é a existência no nível molecular. (Mendes, 2016).

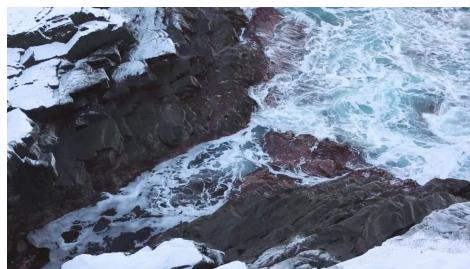
Assim como os sons peri-acústicos configuraram um ambiente de reverberações e propagações que estimulam percepções sensoriais orientadas pela potência da tatividade das

vibrações, a luz negra estimula processos de visibilidade externa à visão. Trata-se, pois, de formulações de relatividade e de deslocamento de pontos de vista consensuados como dominantes. Relatividade que lança luz sobre o plano da sensibilidade política iluminadora do apagamento das vidas escravizadas e dos corpos lançados na escuridão das profundezas do mar oceano. O procedimento estésico provoca um realinhamento e vinculação entre forma estética e forma política, como se pode ler na reflexão das artistas Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, no texto introdutório ao livro *Dívida Impagável*.

A luz negra como outra possibilidade de ler o mundo como conhecemos. A luz negra postulada na forma generativa, um conhecimento que demanda outras ferramentas para ser apreendido. A luminosidade da luz negra revela o que está oculto, transparente em conformidade com a norma. Trazer esse pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo; uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade. (Mombaça; Mattiuzzi in Silva, 2019, p. 15).

A variedade de tomadas articulando diferentes elementos da vida terrestre e da vida marinha evidencia a natureza dos vínculos que reconfiguram não apenas os elementos dos fenômenos naturais como também desenham os rastros das ancestralidades – ou da eternidade do tempo residual. O mesmo ritmo equaciona os movimentos entre espaços terrestres nos quais diferentes elementos são convocados numa trama de relações: paisagens externas onde se conjugam igualmente diferentes espécies e elementos do mundo orgânico e inorgânico reunidos no mesmo ecossistema planetário. Assim aparecem as cenas da sequência final na qual geleiras ocupam o plano numa tomada de longa duração na qual sutilmente começa a ressoar o barulho de um curso de água. Aos poucos a intensidade e os ritmos do fluxo líquido se confundem com o crepitante de madeira seca queimando e, numa nova confluência de estados da matéria, os sons da crepitação explodem na intensidade da imagem visual amarelo-avermelhada de uma incandescência.





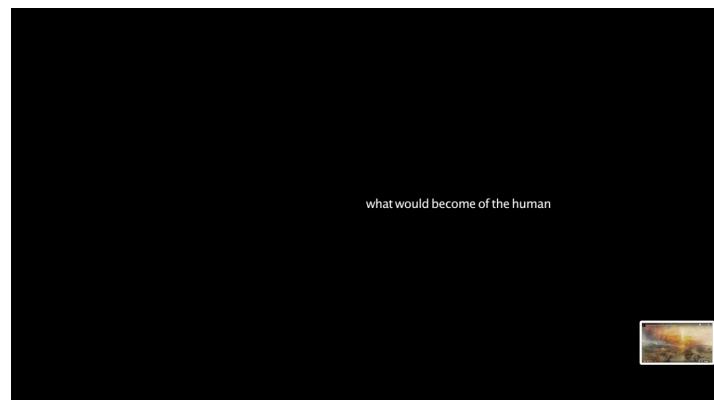
FIGURAS 11, 12, 13, 14 – *Serpent Rain* (fotogramas)

FONTE – Plattform: Serpent Rain - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

Se, na sequência de elementos, as associações de imagens audiovisuais entre diferentes estados da matéria podem sugerir relações (i)lógicas, no pensamento ensaístico do filme trata-se de uma inferência provocadora, particularmente quando, na sequência de telas escuras surgem novos versos que afirmam:

*it is impossible to tell where one ends  
and the other begins*

A impossibilidade de observar onde começa e onde termina um elemento estabelece um vínculo forte de continuidade que permite especular sobre o caráter da constituição pós-humana sem a dominante tecnológica que instaurada pela modernidade e que se mostra longe de ter chegado a um limite. Especulações que marcam as cenas finais do experimento, quando a voz over reverbera sob a tela escura na esperança de que uma luz negra possa reluzir e materializá-la enquanto visão de mundo.





FIGURAS 17, 18, 19 – *Serpent Rain* (telas)

FONTE – Plattform: *Serpent Rain* - Talk and film screening. <https://www.youtube.com/watch?v=vIpjy153xqc>

*em que se transformaria o humano  
se expresso  
pelos elementos?*

Não se trata de buscar uma pergunta, mas de propor caminhos interpretativos para uma prática de cinema experimental em que a integração ecológica dos elementos possa se concretizar enquanto signos audiovisuais cuja natureza estética se apresente como extensão de um pensamento sensorial.

Um cinema experimental desta natureza é o que define o cinema elemental praticado por Denise e Arjuna. Um cinema de relações, de camadas, capaz de operar cortes sincrônicos para alcançar interações transtemporais e transespaciais. Um cinema de quadros de longa duração que evocam a contemplação sobre paisagens que excedem molduras e alcancem profundidades. Um cinema no qual “Mutuality, as affectability, is a great descriptor for a principle that attends to existence at the molecular level.”<sup>20</sup> Em última análise, um cinema

<sup>20</sup> Mutualidade, como afetabilidade, é um ótimo descriptor para um princípio que atende à existência no nível molecular.

cujos experimentos produzem ensaios com caminhos interpretativos para questões que são fundamentais para a ontologia das vidas pretas e dos cinemas negros comprometidos com questões fundamentais.

## 6. Considerações quase conclusivas

Se o cinema elemental, tal como foi realizado pelos dispositivos audiovisuais em *Serpent Rain*, contribuiu tanto para desvelar a história das travessias do ponto de vista da imersão nas profundezas do mar oceano como contra-espacô dos discursos da história oficial, então a arte do confronto não apenas pode ser apreendida no embate de suas trincheiras como também como também pode ser sentida no compartilhamento sensorial do que não se vê.

A própria noção de tempo de residência e de ambiente periacústico propõe um mergulho em diferentes temporalidades, espacialidades e esferas de sensibilidades, sobretudo daquelas supostamente desaparecidas. *Serpent Rain* constrói uma esfera de percepção e de sensibilidade em que a ecologia marinha transcende as profundezas do oceano e instiga o pensamento da condição humana sobre outras bases de interação entre elementos de diferentes constituições. No filme, as imagens audiovisuais não são meios para se atingir o pensamento, mas são pensamento-em-signos postos à compreensão e abertos ao diálogo.

Ao invés de simplesmente entender a singularidade dos cinemas negros como denúncia talvez seja recomendável acolher as experiências estéticas de inúmeras possibilidades de devir das vidas trazidas pelas ondas do mar e suas formas de existência de distinta singularidade.

## Referências

BAKHTIN, M.M. O discurso em Dostoiévski. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 207-310.

BAKHTIN, M.M Formas de tempo e de cronotopo no romance. (Ensaios de poética histórica). **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1988, p. 211-363.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme; Graal, 1983, p. 119-128.

CARDOSO FILHO, J. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. In: **Comunicação e sensibilidade**. Pistas metodológicas. Carlos Magno C. Mendonça e outros (orgs.). Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2016, p. 39-54.

DE LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015, p. 61-91.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUIMARÃES, C.G. O campo da comunicação e a experiência estética. In: **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação**. Maria Helena Weber e outros. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 83-100.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, 2006, p. 21-25.

\_\_\_\_\_. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. **Matrizes**, v. 10, n. 3, 2026, p. 47-58.

LAUVLAND, S. J. **Analysis of the Fredensborg Project and its Theoretical Framework**. Denmark: The University of Southern Denmark, The Maritime Archaeology Programme, 2019 (Master of Arts). Disponível em [https://www.academia.edu/39897014/Analysis\\_of\\_The\\_Fredensborg\\_Project](https://www.academia.edu/39897014/Analysis_of_The_Fredensborg_Project) Acesso em 27/09/2024.

MACHADO, A. O filme-ensaio. **Outros cinemas: formas esquisexóticas de audiovisual**. São Paulo: Ribeiro Edições, 2019, p. 47-80.

MACHADO, I. Modelização semiótica do espaço quilombo: a historiografia recodificada pelo cinema. **Comunicação & Educação**, v. 29, n.1, p. 1-20.

\_\_\_\_\_. Palimpsestos da racialidade nas mal traçadas linhas de nossa história. **E-Compós**, v. 26, 2023, p. 1-19.

\_\_\_\_\_. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. In: **Outras Leituras** (Maria Helena Martins, org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

MELO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015.

MENDES, M. **Serpent Rain** (2016). Interview com Arjuna Neuman e Denise Ferreira [Disponível em <http://www.vdrome.org/neuman-da-silva/> Acesso em 21/01/2023.

MIGNOLO, W.D.; VAZQUEZ, R. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **Social Text**, 30 (4), 2013, p. 1-8. Disponível em: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthesia-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesia-colonial-woundsdecolonial-healings/)

MOMBAÇA, J.; MATTIUZZI, M.M. Cara à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, D. F. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

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

PORUTGAL, L. *Barracoon: the story of the last “Black Cargo”*. **FFLCH: Encyclopédia de Antropologia**, 2021. Disponível em <https://ea.fflch.usp.br/obra/barracoon-story-last-black-cargo>. Acesso 07/09/2024.

PRIGOGINE, I. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **Entre o tempo e a eternidade**. Lisboa: Gradiva, 1990.

SILVA, D. F. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, D.F. Ler a arte como confronto. Logos, v. 27, n. 3, p. 290-296.

SPILLERS, H. J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, C. et al. (orgs.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2021. p. 29-70.

VIEIRA Jr., E. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão haptica do cinema contemporâneo. In: MELO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015, p. 93-111.

WALCOTT, D. **The Sea is History** (2007). Disponível em <https://poets.org/poem/sea-history>. Acesso em 25/08/2024.

#### Vídeo

**SERPENT Rain** (2016), Arjuna Neuman; Denise Ferreira [HD video sound, 36']. Disponível em <http://www.vdrome.org/neuman-da-silva/> Acesso em 21/01/2023.