

ENCRUZILHADAS FÍLMICAS, ROTAS AFRO-ATLÂNTICAS¹ **FILMIC CROSSROADS, AFRO-ATLANTIC ROUTES**

Edson Pereira da Costa Júnior²

Resumo: *O ensaio almeja contribuir para a análise e teoria de filmes experimentais afro-diaspóricos a partir da noção polissêmica de encruzilhada. O termo é inicialmente mobilizado na elaboração de diretrizes para uma abordagem comparatista. Em segundo lugar, a encruzilhada oferece um modelo conceitual para o entendimento de obras que cultivam historiografias associadas ao mar Atlântico ou articulam uma dinâmica formal de fugas, num jogo semântico-sintático capaz de conjurar as experiências negras pelo signo da elusividade.*

Palavras-Chave: 1. Cinemas experimentais afro-diaspóricos; 2. Encruzilhada; 3. Estéticas e epistemes negras.

Abstract: *The article aims to contribute to the analysis and theory of Black experimental films through the polysemic notion of the crossroads. The term is first mobilized to establish guidelines for a comparatist approach. Additionally, the crossroads offer a conceptual framework for understanding works that construct a historiography associated with the Atlantic Ocean or articulate a formal dynamic of fugitivity through semantic-syntactic play, conjuring Black experiences under the sign of elusiveness.*

Keywords: 1. Black Experimental Film; 2. Crossroads; 3. Black Aesthetics and Episteme.

Introdução

De cariz especulativo, este ensaio busca investigar a pertinência do conceito de encruzilhada para o estudo de filmes experimentais afro-atlânticos realizados na última década. Aproveitando-se do lastro polissêmico do termo e especialmente de seu predicado dinâmico, afeito à transformação, argumenta-se que a encruzilhada se presta a ferramenta a um só tempo comparatista e conceitual. De um lado, funciona como diretriz para uma articulação entre filmes cujo contexto de produção nem sempre é suficiente para justificar a afinidade, facultando o cotejo a partir de correspondências estéticas imbuídas de matrizes culturais afro-diaspóricas. De outro, contribui para o exercício de teoria e análise fílmica, ao expor a dinâmica

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná. Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2025.

² Edson Costa Júnior. Pesquisador de pós-doutorado e professor participante temporário, Instituto de Artes, Unicamp, jredsoncosta@gmail.com.

formal que preside reescritas da história associadas ao mar Atlântico e performances de um ímpeto fugitivo/fúgido.

A figura das encruzilhadas remonta ao lugar onde ruas, estradas ou caminhos se cruzam, podendo, no sentido figurado, aludir a um dilema ou situação em que, diante de várias possibilidades, deve-se tomar uma decisão. Na língua portuguesa, o termo corresponde ao que no acervo de conhecimentos filosófico-religiosos iorubá se define pelo léxico *oríta*. Autores como Olasope Oyelaran (2018) expõem ressalvas quanto à tradução (em referência ao termo em inglês, *crossroads*), justificando que não transmite adequadamente a significação de origem:

Além de designar um ponto de convergência de múltiplos caminhos e vias de acesso, *oríta* funciona, por si só, como uma verdadeira arena de encontro, um espaço de contato entre seres, e para a troca de bens e valores. Cada caminho ou via de acesso desaparece – ou, mais precisamente, funde-se – em *oríta* de maneira semelhante aos estuários de um rio que se esvaziam em uma bacia, mar ou oceano, os quais podem ser atravessados para acessar outro caminho. *Oríta*, vale ressaltar, não é um ponto; tem dimensões; é um espaço, uma arena definida por encontros e trocas. É por isso que, na cosmologia iorubá, o ponto central de *oríta* é o domínio liminar de *Èṣù*, o guardião de *àṣẹ*, a força vital primordial; *Èṣù*, o árbitro supremo entre os seres – na verdade, entre todas as forças.

Entre os domínios em confluência nas encruzilhadas estão os do visível e invisível, espiritual e terreno. Igualmente, ali se encontram os caminhos que levam para direções opostas, compreendendo toda sorte de idas e vindas, tanto espaciais como entre temporalidades. Trata-se ainda de um território simbólico que pode acolher ideias adversas, mantendo-se aberto às contradições. Por ser epicentro comunicador no acervo de saberes iorubás, as encruzilhadas são prenhes de vitalidade, sendo comumente associadas às formas de (re)existência. Essas propriedades devem àquele que se senta sobre e é delas senhor, *Èṣù* (Exu): despistador, enigmático em sua pletora de nomes, formas e desígnios,³ é agente do movimento da vida, abrindo e fechando os caminhos, habilitando as “transformações do destino”, a “possibilidade de alterar as condições desfavoráveis por meio do uso de sua força dinâmica” (SILVA, 2022, p. 178). Em outras palavras, tornando a virtualidade uma potência.

³ Entidade, orixá, santo, princípio, pura energia. *Èṣù*, *Elégbára*, *Bombojira*, *Eleguá*, *Lucero*, *Papa Legba*, *Baron...* Exu assume uma variegada de status e de nomes entre as duas margens do Atlântico, abrangendo características similares e divergentes, habitando um campo semântico movediço, sendo agente desordenador dos sistemas de conhecimento que tentam apreendê-lo, capturá-lo, ao mesmo tempo em que tem as suas significações em constante transformação de acordo com lugares, as estruturas e os códigos que fundamentam o seu culto (SILVA, 2022).

A elasticidade da noção de encruzilhada se revela em sua retomada além do domínio imediato da esfera ritualística e das práticas sociais que fundamentam sistemas filosófico-religiosos africanos e diaspóricos. A sua transcrição como um operador conceitual pela pesquisa da intelectual e poeta Leda Maria Martins é candente dessa propriedade de mudança respectiva ao termo. A autora sublinha como processos históricos permitem o entendimento das culturas negras, em suas resistências e sobrevivências, como culturas de encruzilhadas:

a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (MARTINS, 2021, p. 31).

Martins concebe as encruzilhadas como agentes tradutórios de processos inter e transculturais diaspóricos, pondo em relevo a maneira com que as tradições e memórias orais africanas, juntamente a sistemas e códigos simbólicos escritos e/ou orais, irrigaram os territórios das Américas a partir de um processo dinâmico de interação e transformação, reatualizando-se. Nos estudos dos cinemas negros no Brasil, a perspectiva de Martins tem sido mobilizada para descrever filmes que documentam matrizes culturais africanas reconfiguradas em território nacional, numa interseção “de questões étnico-raciais, centralizadas nas representações da espiritualidade afro-brasileira, organizadas pelos candomblés, com o cinema” (GAMA et al, 2024, p. 2). Por outra via, o princípio formal das encruzilhadas serve à reflexão sobre a temporalidade espiralar de filmes experimentais, composta de “atravessamentos e sobreposições de forças simultaneamente centrípetas e centrífugas” (COSTA, 2022, p. 51). A significação temporal, em dívida para com Martins, ainda fomenta a descrição de um corpo-encruzilhada, produtor de tempos heterogêneos em filmes-performances em que se cruzam “a situação contingente, os saberes e as agências ancestrais e a virtualidade da imagem” (BRASIL, 2020, p. 35).

Em diálogo com as perspectivas apontadas até aqui, nossa contribuição consiste em tornar a própria pesquisa porosa à encruzilhada, que convertamos em operador de comparação, modelo para o cotejo entre filmografias brasileiras e de outros países afro-diaspóricos, abrindo os caminhos para o trânsito entre obras do Atlântico Negro. O objetivo é identificar convergências entre agendas de emancipação estético-políticas, um repertório parcialmente

comum, desvelando cruzamentos que até onde sabemos ainda são raros numa bibliografia em língua portuguesa. Uma segunda dimensão tem acento conceitual-hermenêutico. Ao convocar um referencial teórico afro-centrado, especialmente das Américas e do Caribe, conjectura-se a possível reinvenção das encruzilhadas no cinema como modelo para uma temporalidade histórica afro-diaspórica e para uma articulação formal que cultiva jogos semântico-sintáticos, despistando o olhar da/o hermeneuta – pelo menos aquele que busca a transparência das obras e a reificação de sujeitos em cena.

1. Da comparação: três pontas, em cruzo

Uma primeira manifestação das encruzilhadas nomeia as diretrizes de comparação. Os critérios que balizam o cotejo das obras, definindo a forma de agrupamento, a identidade na diferença, guardam correspondências, mas não são recobertos pelo método que Mariana Souto definiu de “constelações fílmicas”.⁴ Assim como na proposição da autora, as encruzilhadas preservam “uma maior liberdade na escolha de filmes cujas relações são propostas pelo olhar mesmo que os aglutina e que não estão programadas de antemão” (SOUTO, 2020, p. 58). A flexibilidade em estabelecer conexões entre as obras desveladas pela subjetividade das/os analistas não se restringe a relações decorrentes de causalidade histórica e a agrupamentos mais usuais (gêneros, estilos, país, ano etc), embora possa ser por elas fortalecida. A comparação por encruzilhadas compartilha com as constelações essa defesa de uma articulação de viés especulativo, especialmente quando tonifica o potencial da análise, ao se deter na recorrência e variações de determinados aspectos da fatura fílmica – dos moleculares, como motivos (áudio)visuais, aos mais estruturais, como elementos narrativos e programas estéticos – que escapam à análise verticalizada das obras ou a arranjos comparatistas mais ortodoxos.

Malgrado as afinidades, há diferenças substanciais diante das constelações. Uma delas é o alcance. As encruzilhadas não conformam um método de comparação ajustável a quaisquer obras. Sua operacionalidade é ativada a partir de particularidades de certas produções fílmicas e artísticas negras. A liberdade do olhar da/do analista é dosada com o reconhecimento de uma

⁴ Com irreverência ensaística, Bogado et al (2023) desenham um método de comparação conduzido a partir da convergência entre a proposta de Souto, a noção de encruzilhada e a umbigada do samba de roda. Apesar da consulta aos acervos de matriz iorubana para discutir as encruzilhadas e, de maneira geral, da perspectiva afrocentrada, nossos trabalhos se distinguem pela lida com as constelações fílmicas, pelo raio de abrangência (aqui transnacional, lá brasileiro) e pelos enfoques (aqui o mar e a fuga, lá a linguagem gestual da dança).

afinidade prévia: o cotejo se mostra fecundo quando põe em cruzo obras que mobilizam epistemes e signos diversos transnacionais e interculturais afro-atlânticos. As encruzilhadas são aqui discutidas em dívida para com a concepção anteriormente citada de Martins, que inclui sob a envergadura do termo processos de “intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 2021, p. 31). Sugerimos que o léxico plural da autora, direcionado aos trânsitos culturais e identitários entre África e Américas, também permite discriminar um conjunto de operações de variação de um elemento comparante entre duas ou mais obras, ou mesmo demarcar diretrizes éticas para um viés comparatista.

Com liberdade, tomemos um dos procedimentos enumerados, espécie de declinação das encruzilhadas, as confluências. O termo é caro ao mestre quilombola Antonio Bispo dos Santos, quando discute o pensamento e os modos de vida dos povos contra-coloniais: “Confluência é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se junta se mistura, ou seja, nada é igual” (SANTOS, 2015, p. 89). Trata-se da energia que move para o compartilhamento entre os seres, sem abdicar da individualidade de cada um: “Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo *e* outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende” (SANTOS, 2022, p. 15). Ampliando o uso original, a confluência pode oferecer uma orientação à/ao analista que, na comparação entre duas ou mais obras, destaca pontos de encontro, geralmente fragmentos (motivos, cenas, gestos, temas, invenções formais etc), reconhecendo que após a convergência se sucedem os desvios. Tanto o aspecto comparado é tratado diferentemente nos filmes, como responde por uma correspondência fortuita. A bifurcação está logo adiante. Pensar comparativamente a partir de confluências, localizadas sob as encruzilhadas, indica a consciência da interseção fulgurante, sem com isso almejar a equivalência entre os filmes ou desconsiderar as patentes diferenças, as inevitáveis particularidades, sejam textuais ou dos contextos de produção.

O que se propõe não é a instrumentalização de conceitos forjados originalmente para definir a complexidade das dinâmicas de reatualização epistêmico-cultural, em Martins, ou as formas de pensamento-vida contra-coloniais, em Santos, mas a formulação de um modo de comparação inspirado em conhecimentos afro-atlânticos a fim de compreender uma produção artística deles tributária. Empregam-se os conceitos em dupla face: pelo que designam e pelo

que inspiram para a comparação. O gesto heurístico faz referência e reverência, ao passo que mantém uma reatualização, assume seus desvios diante dos autores e saberes. Encruzilhadas, afinal, abrem os caminhos. Pode-se seguir por novas rotas, refazer as antigas ou fazer as antigas de outra forma.

A primeira ponta do tridente que orienta o cotejo por encruzilhadas se refere, então, ao entendimento de alguns filmes afro-diaspóricos como produções culturais em alguma medida devedoras de intercâmbios históricos promovidos pelas correntes marítimas que guia(ram) as diásporas negras. Desse modo, podem constituir comunidades imaginadas, organizadas em torno de formas culturais, signos sonoros, visuais ou conceituais reatualizados de uma obra a outra.⁵ O cineasta ganense-britânico John Akomfrah (2010), por exemplo, identifica correspondências sônicas entre filmes de Djibril Diop Mambéty, Haile Gerima, Charles Burnett e do *Black Audio Film Collective* a partir da recorrência do jazz como preceito estruturante, “forma paradigmática da estética negra, o modelo por excelência, o ritmo quintessencial da diáspora”. Por essa ou outras afinidades, a proposta é articular as obras pelas rotas do Atlântico Negro. Enquanto as constelações fílmicas (SOUTO, 2020) miram o céu na definição de sua metáfora, as encruzilhadas encontram sua força retórica e expressiva no mar, desenhando arquipélagos, grupos diversos cuja “unidade é submarina. Respirando o ar, nosso problema é como estudar os fragmentos/o todo” (BRATHWAITE, 1975, p. 1).

Os influxos de uma formação histórico-cultural diaspórica sobre os filmes indica uma correspondência que merece ser referendada a partir de nexos concretos apontados pela análise fílmica. O segundo pressuposto a guiar a comparação repousa, então, sobre a estética das obras, o modo com que o elemento comparado funciona na textura fílmica. Em nosso caso, há uma coincidência: a encruzilhada é tanto a diretriz de comparação como o signo que se repete entre os filmes. Assim, um caminho viável de análise seria discutir suas representações espaciais habituais, como esquinas, bifurcações e cruzamento de ruas – a exemplo daqueles presentes em ensaios autobiográficos como *(Outros)Fundamentos* (2017-2019), de Aline Motta, e *NoirBLUE*, de Ana Pi (FIG. 1), dedicados às relações reais e fabuladas de mulheres negras brasileiras com uma ancestralidade africana. Mas de maior interesse para nossa proposta são as encruzilhadas recriadas como princípio estético por intermédio: 1) do oceano Atlântico, sob

⁵ Nada impede que a comparação seja fortalecida pelo contexto de produção das obras. Por exemplo, é conhecida, embora mereça maior discussão, a mútua-influência entre expoentes da primeira geração de realizadoras/es africanas/os e o Terceiro Cinema latino-americano; ou a inspiração que a filmografia dos dois continentes legou para o *Black Audio Film Collective* e *L.A. Rebellion*.

o que talvez constitua uma metafísica das marés, e 2) de uma forma fílmica que performa práticas de fugitividade.



FIG. 1 (*Outros Fundamentos* (esq.) e *NoirBLUE* (dir.)

A terceira ponta comparatista considera entre os traços em comum dos filmes a existência de programas de emancipação das vivências negras, ora enunciados explicitamente, ora submersos, recônditos, apoiados numa opacidade de sentido como instância de desvio dos processos de determinação ontoepistemológicos que sustentam as ferramentas da racialidade (SILVA, 2022). Desta feita, além de figuradas visual e/ou sonoramente, as encruzilhadas são um significante da liberdade, apresentando-se como rotas de fugas ou de transformação das circunstâncias e dos sujeitos nelas implicados. São compreendidas em relação à rede de saberes iorubana, em que simbolizam “a morada do dínamo do universo, ponto de força, caminhos de interseções e possibilidades” (RUFINO, p. 41).

2. História e episteme das marés

Iniciemos a navegação pelas encruzilhadas marítimas a partir de um filme matricial, menos por oferecer a nascente de uma genealogia que desemboca na contemporaneidade e mais pela sua força paradigmática para o nosso tema. Referimo-nos a *Sankofa* (1993), do etíopiano Haile Gerima, figura de proa do coletivo *L.A. Rebellion*. Fruto do engajamento do realizador com a divulgação da história das populações africanas e diaspóricas, enquanto meio de emancipação e cura (GERIMA, 2008), o filme se centra sobre uma mulher afro-americana, Mona. Durante um trabalho no Castelo da Costa de Cabo, em Gana, ela é interpelada pela entidade Percussionista Divino, que a envia à época em que seus ancestrais foram escravizados nas plantações. O regresso temporal lhe imputa a experiência das dores, mas sobretudo das formas de luta e liberdade, conduzindo a um renascimento simbólico.

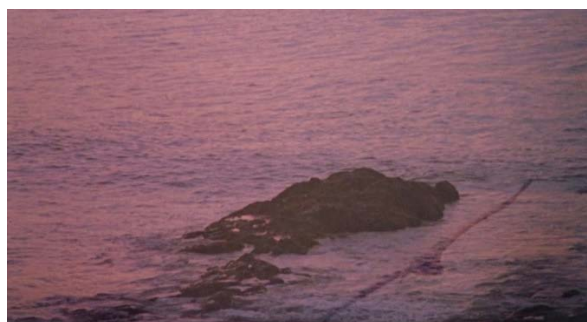
Sandra Grayson analisou a poderosa simbologia Asante que permeia e organiza a narrativa, incluindo a presença de dois pássaros sagrados para aquela cultura, o Sankofa (FIG. 2, esq.), associado ao provérbio “*Se wo were fi na wosankofa a yenkyi* (não é tabu retornar para buscar algo que se esqueceu) – retornar ao passado a fim de seguir em frente” (GRAYSON, 1998, p. 213), e o abutre, que simboliza Odomankoma, entidade criadora do universo. Não é mero detalhe, pois, que Mona tenha sido resgatada das plantações e retornado à temporalidade do agora com o auxílio de um imenso abutre. Enquanto narra o episódio em voz *off*, a *mise-en-scène* mostra planos aéreos do Atlântico. A montagem sugere que ao sobrevoar o oceano se alcança não apenas um outro ponto do espaço, mas do tempo. Se os pássaros sagrados participam da jornada simbólica (GRAYSON, 1998), o portal espaço-temporal a comunicar os mundos de outrora e do agora é o mar.



FIG. 2 *Sankofa* (Haile Gerima, 1993).



FIG. 3 *Sankofa* (Haile Gerima, 1993).



De volta a Gana, Mona se junta a um grupo de mulheres e homens negros que igualmente fizeram a jornada ao passado (FIG. 2, dir.). Eles estão sentados, com os rostos circunspectos direcionados ao mar. A derradeira sequência do filme é um campo-contracampo, um *close up* da protagonista (FIG. 3, esq.) sucedido pela imagem do oceano, sobreposta à de um abutre voando (FIG. 3, dir.). Que o filme encerre com uma mirada ao Atlântico Negro não é indicativo

de temporalidade regressiva, eterno retorno, movimento circular em direção às marés das diásporas de outrora. O olhar de Mona porta uma consciência histórica. Quando repousa sobre o mar, reconhece o passado como inflexão, esquina, encruzilhada necessária à transformação daqueles que se dirigem ao futuro. A sobreposição das imagens converte o oceano em céu, as águas em horizonte, o passado em porvir. A montagem performa o provérbio Sankofa, enquanto confere agência ao olhar, que desfecha um movimento espiralar, de regresso seguido de propulsão.

A brevíssima menção a *Sankofa* permite entrever a articulação operada pelo mar entre estética fílmica, história e espiritualidade – sugerindo uma cosmo-historiografia. A trinca é cara a filmes experimentais afro-diaspóricos da última década. As águas do mar comunicam o antes e o depois em *Vers les colonies* (2016), da haitiana-canadense Miryam Charles, *Se o mar tivesse varandas* (2017)⁶, da brasileira Aline Motta, *Fouyé Zetwal* (*Arando as estrelas*, 2021), do martinicano-senegalês Wally Fall, *Bisagras* (2024), do venezuelano Luis Arnías.⁷ Nessa encruzilhada fílmica composta por curtas-metragens experimentais, a maré reabre o passado como veio influente sobre o presente, desorganizando uma temporalidade linearmente progressiva. Navegar pelas dimensões do tempo permite conferir plasticidade à história, descortinando suas múltiplas camadas, em contraposição à unilateralidade de uma versão oficial, ou transformando o destino dos sujeitos em cena. Próximo às considerações de Oyelaran (2018) sobre *oríta*, o oceano é em si mesmo uma encruzilhada, meio a partir do qual se abrem outros caminhos. Destacar o mar na forma de motivo plástico ou elemento estrutural em parte dos filmes citados habilita desvelar os seus desígnios para a forma fílmica, particularmente a modulação do espaço-tempo em ressonância com a historicidade das experiências e as epistemes diaspóricas negras.

Um cruzo formal com *Sankofa* se identifica numa cena feita quase 25 anos depois, no curta guadalupense *Arando as estrelas*: o *close* sobre o rosto de uma mulher, interpretada pela atriz e poeta Anyès Noël, olhando para o fora de campo (FIG. 4, esq.) é sucedido por um plano que enquadra o mar e uma figura-entidade em contraluz (FIG. 4, dir.), dançando em frente às águas. A relação com o tempo é dada pela voz *off*: “Como um relógio marcando o seu caminho com o ponteiro, o tempo está voando, deixando suas marcas sobre a história”.

⁶ Originalmente videoinstalação em dois canais, a obra foi exibida em festivais de cinema, possibilitando sua indexação como filme.

⁷ A videoinstalação *Vertigo Sea* (2017), de Akomfrah, é também emblemática.

O centro gravitacional de *Arando as estrelas* é a personagem de Noël. Ela deambula por espaços urbanos e pela floresta de Matuba – lugar histórico marcado pelo sacrifício de Louis Degrès e seus companheiros em 1802, na luta contra a França pela abolição da escravização. Enquanto caminha, sua voz *off* compartilha reflexões sobre o arquipélago de Guadalupe. Críticas, dúvidas e exasperação dão forma a um discurso permeado por estados de ânimo. Filmagens da protagonista são articuladas com arquivos visuais, incluindo referências à herança *marron* e ao movimento de independência *Alliance Révolutionnaire Caraïbe* (ARC), ativo na década de 1980. O material é organizado pelo vai e vem entre temporalidades e espacialidades. A não-linearidade da montagem, a falta de destino da protagonista e o tom inquieto da voz *off* conferem algo de errático à narrativa, numa busca por algo não plenamente nomeado.

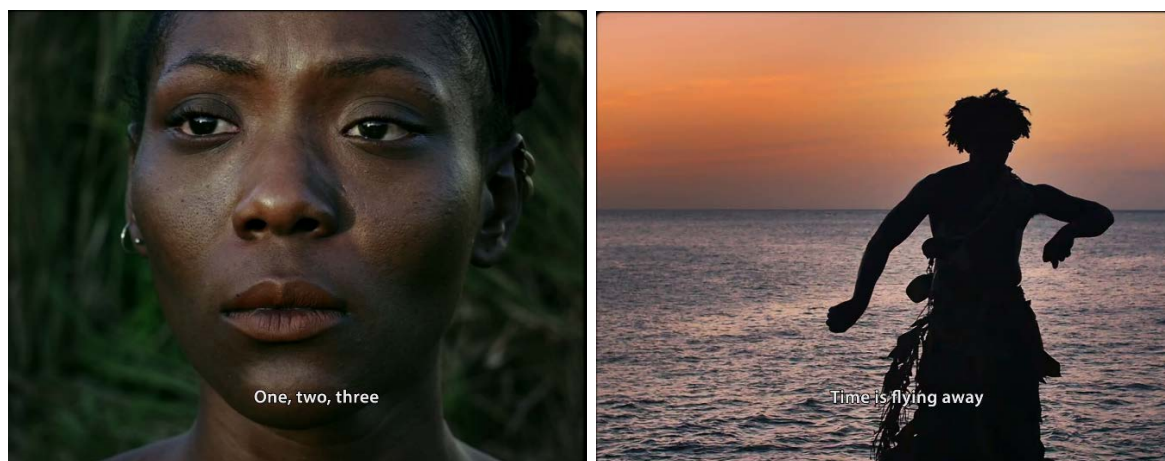


FIG. 4 *Arando as estrelas* (Wally Fall, 2021).

Autora do texto narrado, Noël (2022) menciona entre as motivações de *Arando as estrelas* o desejo de confrontar o duplo silêncio que perdura nas ruas contemporâneas de Guadalupe, referente tanto à dificuldade de exprimir afeto no cotidiano como ao desconhecimento da história regional: “Eu tinha a necessidade de recontar os fatos sobre a história de Guadalupe, principalmente recente, em particular nossas rebeliões, nossas revoltas. [...] Será que [hoje] sonhamos com o nosso país? Nossos antepassados alimentavam sonhos”. O depoimento permite interpretar a protagonista como uma alegoria de Guadalupe, enquanto o percurso errático da narrativa aludiria à crise diante da identidade histórica. Corroborar a perspectiva a cena em que a mulher encontra um homem, a quem chama de “pai” e pede para que quebre o silêncio, semeie palavras necessárias para a escrita da história. A interação termina com um abraço. Repleta de opacidade, a cena parece remontar menos a um drama

familiar do que a uma lida com os (ante-)passados de Guadalupe. O gesto conciliatório é demarcado pela aparição da personagem-entidade, ao som dos tambores, e pela inflexão na narrativa: imagens em P&B se tornam coloridas, a protagonista caminha em *reverse motion*, a montagem intempestiva dos arquivos visuais recebe outra cadência, desacelerada, enquanto a voz *off*, agora em tom sereno, recupera o passado de como um “sonho coberto com roupas vistosas”. A conciliação é com a própria história da região.

Wally Fall contesta os lastros do processo de colonização, confrontando as narrativas oficiais da história ao celebrar um legado plural de emancipação. O mar é um dos signos da modulação espaço-temporal que subsidia tal programa. Na cena do olhar para o oceano (FIG. 4), enquanto a voz *off* menciona o correr do tempo em direção ao futuro, a figura-entidade dançando diante do Atlântico Negro remete a um repertório de conhecimentos trazidos pelas águas, a uma espiritualidade que, no filme, é acionada na lida com a história de Guadalupe. Nas encruzilhadas marítimas de *Arando as estrelas*, o porvir se curva ao dever/à dívida para com o passado, numa regressão-projetiva espiralar: resgate do sonho dos antepassados, elaboração de um futuro ancestral.

Ao mar pode ser creditada a força para liquefazer os limites do quadro cinematográfico, permitindo que o plano acomode outros espaços e tempos. Direcionando-se a filmes específicos do L.A. *Rebellion*, como *Water Ritual* (Barbara McCullough, 1979) e *Passing Through* (Larry Clark, 1977), Alessandra Raengo propõe a noção de liquidez (*liquidity*) ao abordar o engajamento para com a textura, as propriedades flexíveis e plásticas das imagens. A ideia não necessariamente recobre a figuração da água. A autora mira procedimentos formais, como as sobreposições, que sublinham a porosidade visual a diversas temporalidades: “As transições possibilitadas pela ênfase nas texturas fílmicas não são apenas narrativas, mas mais fundamentalmente espaço-temporais, ao mesmo tempo em que evocam formas de viagem no tempo que conectam pessoas negras do Novo Mundo a suas raízes africanas” (RAENGO, 2015, p. 309). A liquidez permite nomear as propriedades plásticas do plano final de *Sankofa* e um arranjo que, em *Arando as estrelas*, desenvolve-se pela articulação que inclui o mar entre os signos de trânsito espaço-temporal. A estética anuncia nos dois filmes uma consciência histórica *das* marés, mais precisamente *a partir* e não *sobre*.

De que modo (re)pensar a história a partir do mar? Amplamente discutida por uma geração de poetas⁸ e teóricos caribenhos da segunda metade do século XX, a questão é uma declinação de outro problema: como escrever as histórias afro-diaspóricas face às descontinuidades resultantes do trauma colonial? Referenciando desde atos contestatórios, como a ação de Degrès e seus 300 homens na floresta da Matuba em Guadalupe, a vitórias, como a Revolução Haitiana, Édouard Glissant sublinha a dificuldade de cristalização das lutas por emancipação na memória coletiva das Antilhas: “Nossa consciência histórica não podia ‘sedimentar-se’, se assim se pode dizer, de maneira progressiva e contínua, como nos povos que produziram uma filosofia geralmente totalitária da história, os povos europeus” (GLISSANT, 1997, p. 223). A articulação da consciência antilhana era suscetível aos auspícios do choque, das descontinuidades no contínuo. Ainda segundo o autor, foi necessário quebrar a crosta colonial tecida sobre a região, além de entender que a história, seja como consciência em processo, seja como experiência vivida, não é uma exclusividade dos historiadores, mas também dos poetas e dos escritores – e por que não das/os cineastas? Esses agentes contribuem para desafiar as periodizações “objetivas”, questionando as categorias do pensamento analítico, restabelecendo dinâmicas que desvelam uma cronologia problemática.

O poeta e *scholar* barbadense Kamau Brathwaite concebe um modelo a partir das águas do mar, denominado de *tidalectics*. O termo é formado por *tidal* (mareal) + *lectics* (do grego *lektiké*, *λεκτική*, da mesma raiz de *logos*: leg-, *λέγ*), no que poderia ser traduzido de marealética⁹ ou mesmo de um saber, um conhecimento das marés. Trata-se de uma proposta historiográfica e epistêmica “alter/nativa” (BRATHWAITE apud DELOUGHREY, 2007, p. 2) ao modelo colonial de um progresso linear: “[...] marealética, que é a dialética com a minha diferença. Em outras palavras, em lugar de uma noção de um-dois-três, hegeliana, agora estou mais interessado no movimento da água, de recuo e progressão, como uma forma cíclica, suponho, mais do que linear” (BRATHWAITE, 1991, p. 44). Na concepção, a maré carrega os tempos históricos: “vindo de um continente/ continuum, tocando o outro, e então recuando (interpretando)¹⁰ desde a(s) ilhas até o, talvez criativo, caos do (seu) futuro” (BRATHWAITE, 1999, p. 34). Modo de encruzilhada, a marealética é descrita como movimento oceânico e

⁸ Vide poemas de Derek Walcott, como *O Mar é História* (1979).

⁹ O adjetivo “mareal”, que designa o que é relativo ou está sob a influência das marés, traduz literalmente “*tidal*”, e parece mais apropriado do que o substantivo “maré”. Outrossim, “marealética” é ligeiramente mais eufônico que “marélética”.

¹⁰ No original: “[...] receding (reading) [...]”.

temporal pelo qual a formação histórica e cultural dos povos caribenhos se realiza a partir de um vai e vem entre a costa e o mar, numa circularidade entre o antes, o agora e o depois.

Gestadas em vista de particularidades históricas e geopolíticas caribenhas, as reflexões de Glissant e Bratwhaite oferecem, sob uma dinâmica de confluências, balizas conceituais válidas para compreender um cinema afro-diaspórico em que a abertura das veias do passado convoca, no limite, a uma historiografia constituída sob o ritmo e o mote das marés, em seu desafio a esquemas temporais lineares. Cada um a seu modo, *Arando as estrelas*, *Vers les colonies*, *Se o mar tivesse varandas*, *Bisagras*, entre outros, mobilizam uma marealética fílmica na elaboração de narrativas em que as águas conduzem a um acervo de culturas e/ou memórias, então revelado como encruzilhada, momento de inflexão do destino. As agendas de emancipação das negritudes e o movimento em direção ao porvir se constituem pela escrita a contrapelo da(s) história(s), confrontando desigualdades de poder que envolvem a lida com as preteridades.

Ao lado dos trânsitos entre temporalidades e das narrativas da história, certos filmes experimentais afro-diaspóricos acionam o mar na reformulação das coordenadas espaciais, encurtando distâncias, conectando continentes, revelando o nexo transnacional de culturas do Atlântico Negro. Nos campos do cinema e das artes visuais, a obra de Aline Motta oferece um verdadeiro inventário dessas possibilidades, pois, doces ou salgadas, as águas estabelecem conjunções espaciais, esquinas intercontinentais. Em *(Outros) Fundamentos*, por exemplo, uma malha de cruzamentos é tecida entre Lagos (Nigéria), Cachoeira (BA) e Rio de Janeiro (RJ) a partir de pontes, espelhos, gestos, roupas e canções, “produzindo conexões visuais e sonoras, por corpos negros, numa alusão à diáspora iorubana” (SOBRINHO, 2024, p. 69).

A trilogia audiovisual de Motta, composta por *Se o mar tivesse varandas* (2017), *Pontes sobre abismos* (2017) e *(Outros) Fundamentos* desenvolve uma afluência entre muitas águas, mas inicia no mar. O primeiro dos filmes abre as rotas pelo oceano Atlântico. A voz *off* dá o tom: “Se o mar tivesse varandas / as ondas passariam recolhendo testemunhos / e a memória de uma costa/ seria passada à outra / chocando-se contra as rochas.” Em lugar da macro-história, a marealética de Motta permite recompor e imaginar sua linhagem familiar. Numa jornada autobiográfica por países das Américas, Europa e África, a arista imprime em grandes tecidos imagens de arquivos e fotografias de seus familiares, ora colocadas em praias, diante do Atlântico, ora submersas em rios e mares (FIG. 5). Mergulhados, os retratos ficam suscetíveis

à refração e ao fulgor reluzente sobre a superfície aquosa. A coreografia lumínica perturba a imobilidade, insuflando-os de movimento. As imagens do passado se reavivam no presente.

Como em *Sankofa* e *Arando as estrelas*, a encruzilhada espaço-temporal desencadeada pelas águas é prenhe de espiritualidade: a submersão dos retratos por Motta está em confluência com a complexa cosmologia Bantu-Kongo, particularmente com o conceito de *Kalûnga* (MOTTA, 2022). Considerada princípio vital, e por vezes traduzida como oceano, trata-se de um portal que conecta o mundo dos vivos e o dos ancestrais, “metade emergindo para a vida terrestre e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual” (FU-KIAU, 2001, p. 20). Na reescrita fabulada da história pessoal, *Se o mar tivesse varandas* faz da espacialidade marítima membrana metafísico-temporal de ordens distintas mas em comunicação, posteriormente replicando a propriedade por rios e outras águas.

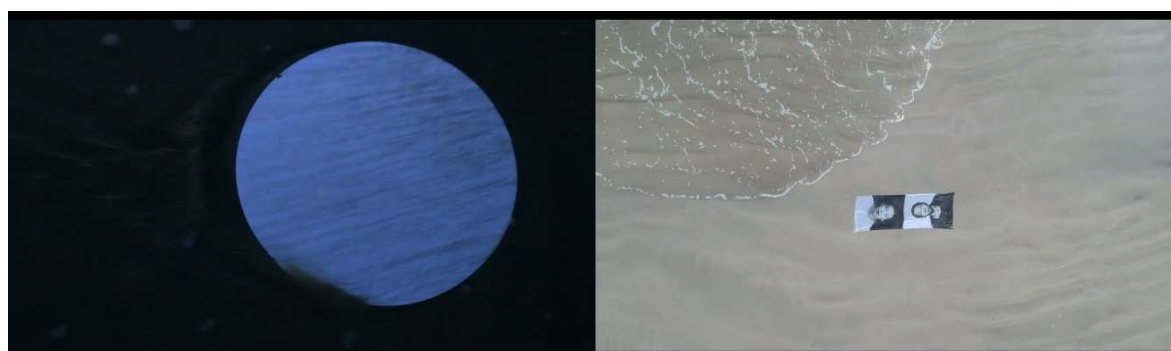


FIG. 5 *Se o mar tivesse varandas* (Aline Motta, 2017).

Por intermédio dos livres deslocamentos espaço-temporais avalizados pela marealética, os filmes restituem a capacidade do mar¹¹ de desorganizar marcadores da temporalidade moderna euro-colonial. Sabe-se que a noção de longitude foi aprimorada pela ciência do século XVIII, pelo financiamento do império britânico, a fim de beneficiar o comércio ultramarino, incluindo sua extensão abstrusa, a empresa escravocrata. A determinação da longitude a partir do meridiano de zero grau em Greenwich permitiu o funcionamento de um sistema náutico de mediação temporal, a partir de “uma construção política, criada para proteger o comércio colonial e baseada na diferença de tempo entre o ponto de partida e o ponto de chegada de um navio britânico” (DELOUGHREY, 2007, p. 55), especificamente aquele que partiu pela rota

¹¹ “Ao contrário do espaço terrestre, a circulação perpétua das correntes oceânicas significa que, como espaço, o mar necessariamente dissolve a fenomenologia local e difrata a acumulação de narrativa. Em outras palavras, o oceano suspende e distorce as marcações terrestres de temporalidade” (DELOUGHREY, 2007, p. 55).

do tráfico de escravizados até a Jamaica em 1762, com o relojoeiro John Harrinson. Sob a influência do império colonial, o Atlântico se tornava o espaço constitutivo da cronometria, da medição moderna e global do tempo que nos foi legada.

Ao recusar o mapeamento dos mares, devolvendo-lhe a possibilidade de desorganizar as geometrias euclidianas da modernidade, certo cinema afro-diaspórico faz da marealética encruzilhada de trânsitos não cartografáveis pelas coordenadas espaciais e tampouco mensuráveis pela régua da linearidade temporal. As cosmologias associadas ao mar, derivadas de cruzamentos africanos e afro-atlânticos, problematizam a escrita da história, articulando os extratos temporais, em mútua-influência, a partir de uma forma espiralar em que os mundos do passado se conjugam com os do porvir. O encontro anuncia linhas de liberdade, projetadas em diversas, se não para todas – como Exu – direções.

3. Fuga

Em suas intersecções, bifurcações e emaranhados, as encruzilhadas podem tanto abrir os caminhos como despistar as máquinas de captura que se arvoram contra as populações negras, servindo a uma arte da fuga. Historicamente tributária das práticas antiescravagistas dos movimentos quilombolas, *marrons*, *cimarrones*, *palenqueros*, em sua pletora de formas insurrecionais contra os colonizadores europeus, a fuga tem sido recuperada além daquele contexto para designar experiências sociais e políticas contemporâneas negras que permitem escapar aos regimes de poder, seja do capital, seja do Estado. Nesse sentido, Dénèm Touam Bona parte da *marronage* nas Américas para conceber a fuga como cosmopoética, isto é, produção de um mundo, um refúgio “fora” da ordem dominante. O conceito abrange resistências discretas, sutis, distantes das grandes revoltas heroicas, mas igualmente partícipes de um processo contínuo de libertação das negritudes pela “subtração ao poder. As táticas furtivas são táticas de des-captura: a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio. E, por essa palavra [fuga], entendo uma forma de vida e de resistência que [...] opera na sombra uma retirada, uma dissolução contínua de si” (BONA, 2020, p. 48). A execução envolve diferentes significantes, meios, sujeitos humanos e mais-que-humanos; comunidades secretas, grupos que alimentam segredos insurrecionais; ritmos sonoros que portam mensagens cifradas (BONA, 2020); territórios que contribuem para a camuflagem e o escape, como as plantas e florestas de comunidades quilombolas e povos originários no Brasil (BONA, 2021).

A fuga encontra sua efetividade política também na estética. Com foco na música e literatura afro-estadunidense, e em menor grau na poesia caribenha, Nathaniel Mackey comenta a existência de um espírito fugitivo/fugidio baseado em “práticas que acentuam a variância, a variabilidade – o que músicos de reggae chamam de ‘versioning’”. O autor recupera entre outros exemplos a análise em que Amiri Baraka identifica na gravação realizada por John Coltrane de *I Want to Talk About You*, de Billy Eckstine, uma performance capaz de suplantar a repetição ao acrescentar um vibrato emocional em cada nota, um ligeiro *tremolo*, “concedendo a cada nota o potencial de uma ‘nuance infinita’” (BARAKA apud MACKEY, 1992, p. 52). Essa inventividade plástica, experimentação estética presente tanto em práticas musicais como linguístico-poéticas negras é enformada, segundo Mackey, por um espírito fugitivo/fugidio que reage e se mantém refratário diante das equações racistas de fixidez/captura direcionadas contra a agência das negritudes.

Em diálogo com Mackey, James Ford III e Rizvana Bradley discutiram os influxos de um espírito fugitivo/fugidio no cinema ao abordar um *corpus* de filmes estadunidenses em torno da escravidão, em que identificaram uma tentativa de captura das culturas e experiências negras sob o ímpeto da “cultura ocidental de usar todos os meios possíveis para perseguir, apreender e consumir pessoas negras” (FORD III, 2015, p. 111). Em contraponto, os autores deslocaram a ênfase, de uma possível veracidade histórica daqueles filmes – amiúde discutida no contexto dos EUA – para as sutilezas e mudanças das experiências negras, pelas recusas e excessos, em sua fugitividade, face às formas de cativeiro simbólico. De nossa parte, propomos as encruzilhadas como uma entre outras extensões da rede proteiforme de fugas, confundindo os perseguidores, e, no cinema, refutando espectadoras/es e teóricas/os que buscam a transparência das negritudes.¹²

O curta-metragem *Vers les colonies*, de Myriam Charles, oferece um exemplo. A sinopse menciona uma jovem encontrada morta na costa venezuelana e um médico legista, que tenta determinar a causa do falecimento antes do corpo ser repatriado. Com efeito, logo no início do filme uma cartela informa: “Dia 1: Ela não se parece com uma jovem. Seu corpo, deteriorado pelo mar, é coberto de uma matéria viscosa”. Doravante, mais do que respostas, semeiam-se dúvidas. *Vers les colonies* intercala planos feitos a bordo de um navio, sob horários e pontos

¹² Em outra ocasião (COSTA JR, no prelo), discutimos as encruzilhadas e a fugitividade em relação com a opacidade glissaniana, convocada nos últimos anos em pesquisas de Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Tatiana Costa.

de vista variados, com sumárias cartelas provenientes do diário do legista, especificamente dos dias 18, 93, 137 e 153. O diário cifrado e com saltos temporais, as imagens em alto mar, sem indicativo de uma porção sequer de terra, lançam o/a espectador/a à deriva, como um/a naufrago/a desprovido/a de bússolas narrativas. “Errância, em particular, é menos um tema [...] que uma modalidade informando um método. A câmera de Charles é rebelde, seguindo uma trajetória que parece descolada da estabilidade de um mapa narrativo” (PRICE, 2024, p. 26). Enquanto isso, a banda sonora enfatiza sons extradiegéticos: galopes de cavalo, rotor de helicóptero, ruídos de floresta, trilha musical insinuando suspense. Um outro universo se descortina além do visível. Mas, afinal, onde está o corpo? A certa altura do filme, a sobreposição de um pé sobre o mar (FIG. 6, dir.) aparece como um relâmpago, e logo é sucedida por outro plano. A figura não retorna mais. Quem era a jovem? A que colônias o título se refere e se dirige? *Vers les colonies* estrutura-se na forma de um plano de fuga. Não se trata de um escape conduzido pela negação do trauma colonial, mas pela recusa em reencenar sua violência.



FIG. 6 *Vers les colonies* (Miryam Charles, 2016).

As referências ao passado colonial aparecem de modo fulgurante, permanecendo visíveis por menos de um segundo de duração. A primeira é um plano que enquadra parcialmente a escultura *Família Tequesta* (*Tequesta Family*, Manuel Carbonell, 1992), localizada em Miami, e dedicada aos povos originários que habitavam a costa da Flórida antes dos colonizadores. A segunda são as imagens que acompanham os diários: gravuras do século XVII mostrando o trabalho de escravizados nas plantações de açúcar nas Antilhas, publicadas originalmente no livro *Histoire générale des Antilles habitées par les François* (FIG. 6, esq.). Em razão da brevidade, nenhuma das referências é acessível ao espectador que assiste a *Vers les colonies* numa sala de cinema, sem a possibilidade de pausar a imagem. A aparição na forma de lampejo

parece aludir a um passado fugidio. Como na imagem dialética benjaminiana, a legibilidade e cognoscibilidade histórica se oferecem no choque entre o ocorrido e o agora, no caso, entre as imagens-em-fuga e as filmagens em alto mar. O que as referências ao colonialismo revelam no encontro com o presente? As ondas da marealética teriam por destino o passado ou a tragédia contemporânea de imigrantes que fazem a travessia do Mediterrâneo em direção a países europeus – *vers les colonies*? A jovem encontrada era pertencente aos povos originários dos EUA ou aos povos diáspóricos das Antilhas? A resposta precisa e definitiva interessa menos do que a especulação, o levantamento de hipóteses, em suas variações de *nuance infinita*. O filme de Charles esparge os signos históricos e do presente numa encruzilhada marítima, permeada de significações em fuga,¹³ convidando a um engajamento político a partir da imaginação das possibilidades, em vez da captura e transparência dos sujeitos históricos.

O tema do corpo em fuga como uma estratégia dos cinemas experimentais afro-diaspóricos permite a encruzilhada entre *Vers les colonies* e filmes brasileiros como *Vaga Carne* (2017), de Grace Passô e Ricardo Alves Jr, e *Uma noite sem lua* (2020), de Castiel Vitorino Brasil. Enquanto a obra de Charles omite a imagem da jovem encontrada, as de Passô, Alves Jr e Vitorino Brasil lidam com um paradoxo figurativo: o corpo está presente, mas ainda assim mantém o espírito fugitivo/fugidio. Se continuamos diante de um segredo, como em *Vers les colonies*, desta feita ele se manifesta pelo cultivo das contradições, entre a performance gestual e o encantamento da palavra/fala. Diferentemente dos demais filmes discutidos até aqui, a encruzilhada já não está associada exclusivamente ao espaço marítimo. Aquela que engendra e acolhe os caminhos interseccionados, indicando as experiências das negritudes como possibilidades refratárias à determinabilidade, é a corporeidade.

A noção de determinabilidade (*determinacy*) é empregada em dívida para com o pensamento de Denise Ferreira da Silva, que a considera um dos pilares epistemológicos e ontológicos do pensamento moderno ocidental. Em sua exegese de Emmanuel Kant, a filósofa identifica no princípio da determinabilidade a pedra angular do poder da razão em oferecer a “possibilidade de conhecer com certeza” (SILVA, 2022, p. 117), promovendo a “tarefa de organizar o Mundo, ou de classificar e medir a natureza” (op.cit., p.134). Enquanto conhecimento filosófico e científico, o empreendimento da razão é “subsumir impressões

¹³ Charles (2023) associa a predileção por histórias enigmáticas e não-lineares a um traço cultural de certas narrativas haitianas. Sobre o tema do colonialismo, menciona o receio de defrontá-lo diretamente em seus filmes, haja vista o silenciamento e denegação que perdura face ao assunto no Canadá, onde reside (CHARLES, 2022).

(reunidas pela intuição) linearmente (sucessivamente) – e então sintetizá-las pela imaginação – sob funções lógicas ou categorias” (op.cit., p. 121). Sob tais parâmetros, o pensamento ocidental produziu a diferença racial e cultural durante os séculos XIX e XX, estabelecendo uma hierarquia entre europeus, sujeitos da razão, e os outros-da-Europa, classificados e determinados pelo exterior.

Sem almejar a conversão dos filmes em respostas diretas a um argumento filosófico,¹⁴ a sumária passagem por Silva tão somente nos inspira a perceber que *Vaga carne* e *Uma noite sem lua* performam estéticas de fuga calcadas num jogo elusivo. O objetivo, ou pelo menos o efeito, é evitar a determinação ou redução das experiências negras aos marcadores de racialização – interseccionados com os de gênero e sexualidade. Discutimos o caso de *Vaga Carne* em trabalhos anteriores, demarcando um ímpeto exusíaco sob o cultivo da dúvida, do desejo mandingueiro de sabotar a segurança das verdades sobre as negritudes por intermédio do excedente lírico das palavras, das variações sônicas da fala (COSTA JR, no prelo) e da disjunção audiovisual (COSTA JR, 2023).

Em *Uma noite sem lua*, o princípio de fuga também depende da palavra. Não tanto de sua musicalização, mas da inflexão poética do texto. O filme é conduzido por imagens em preto e branco, entre filmagens e materiais de arquivos. O cortejo visual compreende desde o fundo do mar ao espaço sideral, atravessando terreiros de umbanda, inscrições de Exu (FIG. 7, dir.), salas de aula onde se ensina sobre a *marronage*, e cenas de Vitorino Brasil performando diante da câmera. Já a banda sonora é preenchida pela narração *off* da diretora, acompanhada por uma trilha musical vagamente associável a filmes de ficção científica. Nas primeiras cenas, a voz *off* anuncia o horizonte metafísico, submarino em seu segredo: “E seu eu abandonasse todos vocês? Talvez a escolha seja a de viver a completude do híbrido e não mais o binarismo da polarização. E seu eu abandonasse tudo, tudo isso? E se eu abandonasse a linearidade e assumisse a encruzilhada?”.

O enunciado reverbera ao longo de *Uma noite sem lua*, em que a narração despista os cativos hermenêuticos. O que é dito pode, mais adiante, ser nuançado, desdito ou reelaborado a partir de informações aparentemente contraditórias que, mesmo assim, coexistem. A encruzilhada se faz pela linguagem verbal, mas também pela fluidez do corpo. Um dos *leitmotifs* do filme é a transmutação, conceito que conflui e se separa da travestilidade:

¹⁴ Vitorino Brasil é leitora de Silva. Uma análise das possíveis correspondências entre a artista e a filósofa merece um exame detalhado em outra oportunidade.

“A travestilidade: a palavra travesti torna-se um veneno quando acessamos ela de um modo cotidiano que pretende antecipar ou prever, e assim prevenir os movimentos imprevisíveis de nossa transmutação. Porque antes da linguagem, antes da palavra, há o corpo”.

A transição da corporalidade de Vitorino Brasil se torna um meio de fuga das posições rígidas de gênero/sexualidade, raça e espécie. A voz *off* reivindica uma ontologia mais-que-humana, fluida, parte corpo humano, parte água, peixe e planta. Para tal, *Uma noite sem lua* desenvolve uma encruzilhada formal, numa “liquidez” expandida. Às sobreposições espaciais, pelos planos justapostos, e temporais, pelo ir e vir na espiral do antes, agora e depois, somam-se as interespecies, pela confluência entre os seres, com a figura humana imiscuída ao domínio marítimo (FIG. 7, esq.). Imagem e narração alternam interseções e disjunções, proliferando os significados, numa (des) articulação comum ao ensaio fílmico. Ademais, a perspectiva da câmera suplanta o ponto de vista humano, formando um outro regime do sensível, “mesclando posicionalidades variadas para filmar seres vivos e entidades - misturando formas de ver (e ser visto por) o céu, o mar, a terra, as plantas, os animais, os corpos humanos e celestes” (FREITAS, 2021, s/p).



FIG.7 *Uma noite sem lua* (Castiel Vitorino Brasil, 2020).

A plasticidade da forma fílmica e da linguagem verbal reverbera a transmutação do corpo. Em sua vocação mandingueira, a travestilidade não se fixa. Indeterminável, faz-se fugitividade e refaz o mundo segundo outros parâmetros. Em ensaio escrito, a artista indica que a liberdade está na encruzilhada:

[N]ão farei o caminho de deixar de ser homem negro para ser mulher negra, pois este trajeto apresenta-se a mim como um labirinto colonial. Ou passarei pelo labirinto feito uma travesti, ou farei do labirinto a minha travestilidade. Ou farei de minha travestilidade outro labirinto. Ou farei do meu local de trava uma encruza. E a encruza não é um labirinto, mas um espaço espiralado que se infinita para todas as direções – encruzilhadas – feito o ar (VITORINO BRASIL, 2023, p.168-169).

Uma noite sem lua expande para o domínio ontológico um predicado comum aos filmes que discutimos sob o signo das encruzilhadas: a conversão do espaço fílmico em centro radial, arena de encontro e trocas entre diferentes extratos temporais, cosmologias, historicidades e seres. Pelas interseções, cada obra confere agência às negritudes através de uma força dinâmica, transformadora, cujo alcance influi sobre caminhos individuais e narrativas da história – a que passou e a que virá. Ao fazer deste ensaio também uma dimensão de encontro entre filmes e autoras/es afro-diaspóricas/os a partir das rotas submarinas do Atlântico Negro, esperamos replicar o potencial das encruzilhadas, sugerindo, de modo introdutório, (outros) caminhos metodológicos e conceituais.

Referências

- AKOMFRAH, John. Digitopia and the spectres of diaspora. **Journal of Media Practice**, Vol. 11, no. 1, p. 21-30, 2010.
- BOGADO, A.; SOUZA, S. F.; JUNIOR, F. A. Sob a constelação da umbigada no samba de roda: imagens decoloniais, o cruzar de pontes entre nós. **Ação Midiática**, n. 25, p. 1-20, 2023.
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Trad. Milena P. Duchiaide. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BONA, Dénètem Touam. **Sagesse des Lianes**. Paris : Post-éditions, 2021
- BRASIL, André. Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes: sobre três filmes-performance. **Significação**, v. 47, n. 53, p. 21-47, 2020.
- BRATHWAITE, Kamau. An Interview With Edward Kamau Brathwaite: Entrevista concedida a Nathaniel Mackey. **Hambone**, no. 9, pp. 42-59, 1991.
- BRATHWAITE, Kamau. Caribbean Man In Space and Time. **Savacon**, no. 11/12, p. 1-11, 1975.
- BRATHWAITE, Kamau. **ConVERSations with Nathaniel Mackey**. Staten Islands: We Press, 1999.
- CHARLES, Miryam. Anything Is Possible Here. Entrevista concedida a Nataleah Hunter-Young. **The Criterion Collection**, 2023.
- CHARLES, Miryam. Speculative Elegy. Entrevista concedida a Yasmin Price. **Three Fold Press**, n. 7, 2022.

- COSTA, Tatiana. Implicação, Encruzilhada: Notas sobre uma cosmopoética do tempo espiralar. In: ALMEIDA, C.; CASSELL, D. L.(orgs.). **The 66th Flaherty Film Seminar**. Flaherty/International Film Seminars, 2022.
- COSTA JÚNIOR, Edson. Corpo e experiência histórico-social no cinema brasileiro (2014-2021). **Significação**, v. 50, p. 1-21, 2023.
- COSTA JÚNIOR, Edson. Crossroads in Contemporary Black Cinema: Atlantic Identity and Fugitivity. In: CONDE, M.; FURTADO, G. P. (orgs.). **Oxford Handbook of Brazilian Cinema**. Oxford: Oxford University Press, no prelo.
- DELOUGHREY, Elizabeth M. **Routes and Roots**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.
- DELOUGHREY, Elizabeth M. "Tidalectics: Charting the Space/Time of Caribbean Waters". **SPAN**, no. 47, p. 18-38, 1998.
- FORD III, James Edward. Introduction. **Black Camera**, v. 7, n. 1, p. 110-114, 2015.
- FREITAS, Kênia. Conjurações audiovisuais nos filmes de Castiel Vitorino Brasileiro. **Cinelimite**, 2021.
- FU-KIAU, Kimbwandened Kia Bunseki. **African Cosmology of the Bântu-Kôngo**. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.
- MACKEY, Nathaniel. Other: From Noun to Verb. **Representations**, n. 39, p. 51-70, 1992.
- GAMA, A. R.; SOBRINHO, G. A.; NOGUEIRA, L.. Cinema Encruzilhada e a filmografia SECNEB: performances e culturas negras no documentário. **Revista FAMECOS**, v. 31, p. 1-19, 2024.
- GERIMA, Haile. "Haile Gerima: In Search of an Africana Cinema". Entrevista concedida a Diane D. Turner e Muata Kamdibe. **Journal of Black Studies**, n. 6, pp. 968-991, 2008.
- GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Gallimard, 1997.
- GRAYSON, Sandra M. "Spirits of Asona Ancestors Come": Reading Asante Signs in Haile Gerima "Sankofa". **CLA Journal**, v. 42, n. 2, 1998, pp. 212-227.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. 2ª ed. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições, 2021.
- MOTTA, Aline. A água é uma máquina do tempo. **Revista eLyra**, n. 18, p. 333-337-, 2022.
- OYÈLÁRÁN, Olásopé, "Oríta Borgu": the Yorùbá and the Bààtonu down the ages. **Africa**, v. 88, n. 2, 2018, p. 238-66.
- PRICE, Yasmina. Wayward Visions: The Short Films of Miryam Charles. In: PADMANABHAN, Lakshmi (org.). **Forms of Errantry - Miryam Charles**. Nova York, UnionDocs, 2024.
- NOËL, Anyès. Maieutics of the arts: how Anyès Noël sets free bodies and words. Entrevista. **QAMAR**, 2022.
- RAENGO, Alessandra. Encountering the Rebellion: liquid blackness Reflects on the Expansive Possibilities of the L.A. Rebellion Films. In: FIELD, A. N.; HORAK, J.; STEWART, J. N. (orgs.). **L.A.Rebellion: Creating a New Black Cinema**. Oakland: University of California Press, 2015.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: Modos e significações. Brasília: AYÔ, 2015.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.
- SILVA, Denise Ferreira. **Unpayable Debt**. Londres: Sternberg Press, 2022
- SILVA, Denise Ferreira. **Homo modernus**: para uma ideia global de raça. São Paulo: Cobogó, 2022.

SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. **Exu**: Um deus afro-atlântico no Brasil. São Paulo: EdUSP, 2022.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Aline Motta: superfícies, arquivos e a expansão do documentário. **Doc On-Line**, n. 36, 61-74, 2024.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, 2020.

VITORINO BRASIL, Castiel. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F. et al (orgs.). **Terra**: Antologia Afro-Indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/Piseagrama, 2023.