



GEOGRAFICIDADES E AFROFABULAÇÕES DOS CINEMAS NEGROS EM TRÊS ATOS: O NADA O CONTRA-ATAQUE E A PERFORMANCE

Arthur Pereira Santos ¹

Resumo

Este artigo analisa as geofricidades e afrofabulações dos cinemas negros contemporâneos a partir de três obras: Nada (Gabriel Martins, 2017), Rapsódia para um homem negro (Gabriel Martins, 2015) e NoirBLUE: deslocamentos de uma dança (Ana Pi, 2018). O trabalho desenvolve uma abordagem qualitativa de análise fílmica que articula conceitos como geo-grafias do subcomum, afrofabulação, berçários especulativos de mundos e cosmopolítica da imagem. Em Nada, a recusa da protagonista ao futuro pré-formatado é interpretada como gesto político de suspensão da linearidade escolar e familiar, instaurando um entrelugar de fabulação negativa. Em Rapsódia, a insurgência de Odé/Oxóssi transforma o luto em contra-ataque, inscrevendo a cidade como território de resistência e reconfigurando a violência em cosmopolítica da flecha ancestral. Já em NoirBLUE, a performance de Ana Pi é compreendida como afrofabulação coreográfica, onde corpo, voz e véu azul germinam mundos possíveis, configurando o cinema como espaço de cuidado e hospitalidade. Os resultados indicam que tais filmes funcionam como fragmentos de um Atlas contracolonial dos cinemas negros, dispositivo vivo que articula recusa, contra-ataque e performance em cartografias insurgentes. Conclui-se que os cinemas negros não apenas denunciam a violência colonial, mas inventam geografias e fabulações críticas que instauram futuros possíveis e ativam práticas pedagógicas e políticas.

Palavras-chave: cinemas, negros, afrofabulação, geo-grafias, contracolonial.

Resumen (Español)

Este artículo analiza las geografías y afrofabulaciones de los cines negros contemporáneos a partir de tres obras: Nada (Gabriel Martins, 2017), Rapsodia para un hombre negro (Gabriel Martins, 2015) y NoirBLUE: desplazamientos de una danza (Ana Pi, 2018). El trabajo desarrolla un enfoque cualitativo de análisis fílmico que articula conceptos como geo-grafías del subcomún, afrofabulación, viveros especulativos de mundos y cosmopolítica de la imagen. En Nada, la negativa de la protagonista al futuro preformateado se interpreta como un gesto político de suspensión de la linealidad escolar y familiar, instaurando un entrelugar de fabulación negativa. En Rapsodia, la insurgencia de Odé/Oxóssi convierte el luto en contraataque, inscribiendo la ciudad como territorio de resistencia y reconfigurando la violencia en cosmopolítica de la flecha. En NoirBLUE, la performance de Ana Pi se entiende como afrofabulación coreográfica, donde cuerpo, voz y velo azul germinan mundos posibles, configurando el cine como espacio de cuidado y hospitalidad. Los resultados indican que estas películas funcionan como fragmentos de un Atlas contracolonial de los cines negros, dispositivo vivo que articula negativa, contraataque y performance en cartografías insurgentes. Se concluye que los cines negros no solo denuncian la violencia colonial, sino que inventan geografías y fabulaciones críticas que instauran futuros posibles y activan prácticas pedagógicas y políticas.

¹Investigador do Programa de Pesquisador de Pós-Doutorado – PPPD – Faculdade de Educação Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas, São Paulo (SP), Brasil. E-mail: atlasgeo@unicamp.br;



Palabras clave: cines, negros, afrofabulación, geo-grafías, contracolonial.

INTRODUÇÃO

Pensar os cinemas negros no Brasil é lidar com tensões que atravessam corpo, espaço e tempo sob a vigência do colonialismo e do racismo estrutural. As imagens-movimento (Deleuze, 1983), quando criadas a partir de experiências negras, não se restringem a representar uma realidade, mas instauram mundos, instauram modos de vida que se afirmam na contramão da colonialidade. Mais do que narrar linearmente uma história, esses cinemas fabulam: suspendem o tempo linear evocando temporalidades ancestrais, desestabilizam as geografias coloniais e inscrevem nas telas aquilo que a lógica da branquitude tenta reiteradamente apagar.

No debate contemporâneo, a noção de “morte social”, elaborada por Orlando Patterson (2008) e desenvolvida no campo do afro-pessimismo por Frank Wilderson (2010), tornou-se um eixo interpretativo importante. Nessa chave, a experiência negra é marcada por uma ruptura ontológica e pelo esvaziamento das práticas de reconhecimento, o que converte a vida negra em ausência de vida social. No entanto, como argumenta Fred Moten (2013), essa concepção carrega um equívoco: mesmo em contextos de violência extrema, o que se vê não é ausência, mas insistência de formas subterrâneas de sociabilidade. Para Moten, a vida negra não se reduz à morte social, mas em cicatrizes políticas; por mais que seja marcada pelo trauma, ela resiste e persiste como sociabilidade subcomum, como vibração que atravessa os porões e lugares de subalternidade do sujeito negro e irrompe em improvisos, fugas, ruídos, danças e afrofabulações.

Essa crítica é fundamental para pensar as geograficidades e afrofabulações dos cinemas negros. Se a morte social enfatiza a perda absoluta do território, a invisibilidade e a ruptura diante do exílio da imagem de si retirada a força, a sociabilidade subcomum afirma a criação de entrelugares e temporalidades das formas de vida negra em países marcados pelo processo afro-diaspóricos, mesmo quando interditados ou capturados por processos de institucionalização. Trata-se de reconhecer que desde os porões dos navios as telas de cinema, dos quilombos aos campos de futebol, das periferias aos centros urbanos, das escolas e universidades públicas, o que pulsa é uma vida negra irredutivelmente social, ainda que fora das gramáticas hegemônicas do capital político e do Estado.

É nesse sentido que Moten aproxima a noção de subcomum da prática coletiva de estudo e de invenção de mundos, algo que também se realiza nas imagens dos cinemas negros. Dito de outro modo, a condição racial do espaço é produto e produtora de formas de vida subcomuns.



As contribuições da geografia crítica e das geografias negras aprofundam esse horizonte. Alex Ratts (2010) destaca a importância de pensar as relações étnico-raciais como eixo estruturante da leitura do espaço educacional, onde se configuram práticas de exclusão, mas também possibilidades de insurgência. Geny Ferreira Guimarães (2020) propõe as *Geografias Negras*, inspiradas nas escrituras de Conceição Evaristo, como metodologia “desde dentro”, em que sentir, pensar e devir-negro se tornam fundamentos epistemológicos nas práticas geográficas educacionais. Denílson de Oliveira (2020), por sua vez, mostra como o racismo brasileiro inventou o negro como “problema espacial”, confinando corpos e territórios em dispositivos necropolíticos, mas também abrindo a possibilidade de contra-espços de resistência e r-existência. Entendemos que tais fundamentos das geo-grafias negras podem ser percebidos com primazia com e pelos cinemas negros.

É nessa confluência que situamos a análise de três filmes: *Nada* (Gabriel Martins, 2017), *Rapsódia para um homem negro* (Gabriel Martins, 2015) e *Noirblue: deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2018). Em *Nada*, a recusa da personagem diante do regime escolar pode ser lida como gesto de suspensão da vida prescritiva neocolonial e como fabulação contracolonial que abre espaço para o nada enquanto potência. Em *Rapsódia*, a espacialização da revolta evidencia o contra-ataque geo-gráfico insurgente, onde o corpo negro enfrenta a necropolítica e reinscreve sua presença na cidade. Em *Noirblue*, o deslocamento e a dança de Ana Pi atualizam a performance como fabulação afrocentrada, atravessando fronteiras atlânticas e reinscrevendo a memória negra no espaço global.

Metodologicamente, este artigo articula a análise imanente das obras com referenciais da teoria crítica, da filosofia da diferença e das geo-grafias negras. A crítica de Fred Moten (2008) à noção de morte social desloca o debate para compreender os filmes como expressões de uma sociabilidade subterrânea, subcomum e coletiva, que insiste apesar da colonialidade e do racismo estrutural. O conceito de afrofabulação (NYONG'O, 2018) permite situar as operações espaciais e temporais que essas obras mobilizam, instaurando regimes de duração não lineares e fabulações críticas que germinam mundos onde a imagem do negro fora feita para não existir. Em diálogo, a noção de berçário especulativo de mundos (WIEDEMANN, 2021) amplia a leitura da fabulação como prática de cuidado e germinação de práticas espaciais da negritude insurgentes. A contribuição de Denílson de Oliveira (2020) orienta a leitura das espacialidades genocidas e insurgentes como problemas geográficos, enquanto Alex Ratts (2010) fundamenta a análise das relações étnico-raciais como estruturantes do espaço educacional e urbano. Complementarmente, a perspectiva de Nego Bispo (2015) sobre o corpo



e a terra como lugares de confluência e transfluência, reforçam a dimensão geopoética e performática dos cinemas negros, evidenciando-os como práticas de invenção contracoloniais que articulam temporalidades e espacialidades ancestrais.

Assim, ao propor uma leitura em três atos — o Nada, o Contra-ataque e a Performance —, este artigo tem como objetivo geral mostrar como os cinemas negros configuram geograficidades insurgentes e fabulações críticas que não apenas denunciam a violência, mas fazem emergir outros modos de narrar e existir através da arte. O Atlas Contracolonial dos Cinemas negros, do qual este texto é parte, pretende reunir essas cartografias, não como registro estático, mas como dispositivo político-pedagógico em movimento, capaz de tensionar os limites do pensamento colonial e abrir horizontes de existência negra para além da lógica da invisibilidade e dos estereótipos recorrentes quando acionamos a categoria de “lugar do negro nas telas”. Outrossim, rascunhar ensaios e possibilidades de ensino e pesquisa na geografia baseando-se nos debates espaciais escolares e universitários da Lei 10.639/03 [11.645/08].

METODOLOGIA

A metodologia adotada neste trabalho parte da análise imanente das obras fílmicas, entendendo os cinemas negros como práticas de invenção e inscrição de territorialidades insurgentes. O objetivo não é identificar conteúdos temáticos ou buscar representações lineares, mas acompanhar as imagens em sua potência de criação e auto-inscrição das formas de vida negras no mundo e seus potenciais pedagógicos.

O primeiro passo é considerar, com Fred Moten (2013), que a vida negra não pode ser reduzida à noção de morte social. Como afirma o autor: “a negritude é sociabilidade irreduzível, uma vida subterrânea que habita e excede o cemitério do sujeito” (MOTEN, 2013, p. 187). A análise fílmica, portanto, deve buscar rastrear essas práticas subcomuns inscrita nas imagens — nos gestos, nas coreografias, nos silêncios — compreendendo-os como geo-grafias do subcomum: práticas espaciais e temporais que emergem desde dentro dos cinemas negros ao desconstruir estereótipos e implodir os regimes de visibilidade coloniais.

Tavia Nyong'o (2018) nos oferece o conceito de afrofabulação, que se torna central para o procedimento metodológico. Ela nos ajuda a pensar a afrofabulação como ato de criação que não se contenta em narrar o já dado, mas reinventa as condições de possibilidade da vida negra aparecer num mundo antinegro. A análise, nesse sentido, busca captar como os filmes fabulam contra o tempo teleológico e do progresso, produzindo intervalos, fricções espaciais, repetições



e descompassos que façam brotar gestos que deslocam o “lugar negro” nos horizontes da vida (sub)comum. Associando essa dimensão à formulação de Sebastián Wiedemann (2021), compreendemos que as afrofabulações funcionam como berçários especulativos de mundos: “o cinema é um espaço de cuidado e hospitalidade, onde futuros insurgentes podem germinar” (WIEDEMANN, 2021, p. 12).

No campo da Geografia, Alex Ratts (2010) nos orienta a considerar os espaços escolares e urbanos como territórios atravessados pelo racismo, mas também como lugares de invenção. Em suas palavras: “a escola e a cidade são espaços atravessados por relações étnico-raciais, onde práticas de resistência e invenção se afirmam” (RATTS, 2010, p. 23). Denílson de Oliveira (2020), por outro lado, explicita como o racismo brasileiro inventa o negro como problema espacial: “o genocídio negro é também um problema geográfico, na medida em que se espacializa em confinamentos e exclusões” (OLIVEIRA, 2020, p. 41). A metodologia, nesse ponto, atenta para os modos como os filmes reinscrevem esses espaços, revelando-os como contra-espacos de r-existência e fabulação crítica.

Por fim, a noção de cosmopolítica da imagem desloca o olhar do campo da representação para o da invenção de opacidades.

Opacidade é conceito central na obra do escritor e filósofo martinicano Édouard Glissant (1928–2011), retrabalhado por Sebastian Wiedemann. Em *Poética da Relação*, Glissant (2021) defende o direito à opacidade como forma de resistência às lógicas coloniais e universalizantes que buscam traduzir e reduzir a diferença cultural à transparência total. A opacidade afirma a incompletude, a alteridade irreduzível e a impossibilidade de um entendimento pleno do outro. No campo dos cinemas negros e das práticas contracoloniais, a opacidade abre espaço para modos de criação que não se organizam pela representação clara ou pela visibilidade normativa, mas pela fabulação, pelo mistério e pelo atravessamento de perspectivas múltiplas relacionais.

Para Wiedemann (2021, p. 30) “a imagem deve ser entendida como agente cosmopolítico, capaz de instaurar mundos”. Isso implica assumir que a análise filmica não se limita a descrever narrativas ou representar algo, mas deve acompanhar as imagens como forças que instauram realidades em movimento, ao tornar outra a própria ideia de cinema negro: “por insistir em ser um exercício especulativo que pretende suspender os hábitos de hierarquizar e julgar, para que a experiência (cinematográfica) possa ser efetivamente um processo de experimentação que sempre corre riscos, que tateia, que abraça as incertezas e a catástrofe, que não tenta fugir do caos (Ibidem)”.



Dessa forma, o procedimento metodológico se organiza em quatro dimensões complementares:

1. Análise geográfica imanente de planos, gestos e sonoridades;
2. Leitura das imagens como pertencentes às práticas geográficas subcomuns;
3. Interpretação das afrofabulações como berçários especulativos de outros mundos (NYONG'O, 2018; WIEDEMANN, 2021);
4. Compreensão das imagens como agentes de uma cosmopolítica das imagens (WIEDEMANN, 2021), inscritas como parte de um Atlas Contracolonial dos Cinemas Negros - dispositivo em movimento que articula cinema, geografia e educação antirracista.

Assim, a questão que orienta o trabalho não é “o que os filmes negros mostram?”, mas que gestos insubmissos e transgressores emergem dos filmes, nos ajudando a construir outras modos de se pensar as geo-grafias negras.

REFERENCIAL TEÓRICO

As reflexões aqui reunidas não separam filosofia, pensamento negro e geografias insurgentes. Antes, buscam entrelaçar suas forças na própria materialidade dos filmes. A filosofia da diferença, em Deleuze (1983; 2007), permite ver no cinema uma máquina de afetos e devires, não apenas uma sequência narrativa. Em *Nada* (2017), de Gabriel Martins, a recusa de Bia ao futuro pré-formatado pode ser lida como “imagem-tempo”: suspensão que desafia a continuidade e abre um intervalo, um vazio fértil onde a existência negra se rearticula. Esse nada é diferença, não ausência — é imagem que se nega ao avanço do relógio colonial.

O pensamento negro radical, quando trazido ao encontro das imagens, deixa de ser apenas uma discussão teórica e se converte em energia estética. Moten e Harney (2013) falam do estudo e da vida comum como fuga, e Hartman (2008) lembra da necessidade de fabular o que foi silenciado. Em *Rapsódia para um homem negro* (2015), a figura de Odé/Oxóssi responde a esse chamado: o luto não é encerramento, mas princípio de contra-ataque. A cidade, atravessada pelo genocídio cotidiano (OLIVEIRA, 2020), transforma-se em território de caça mítica. Aqui, o pensamento negro aparece como coreografia insurgente, onde mito e política se entrelaçam, e a flecha lançada contra o inimigo é também flecha lançada contra a narrativa da morte inevitável.

As geografias negras completam essa tessitura, mostrando que espaço e corpo não podem ser pensados em separado. Ratts (2015) reconhece a escola e a cidade como territórios



de disputa, e Petit (2015) lembra que corpo e tradição oral são pedagogias em movimento. É nesse campo que *NoirBLUE: deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, inscreve-se como performance geopoética. O corpo da artista, coberto pelo véu azul, é cartografia em trânsito: dança que reinscreve ancestralidades e germina mundos outros, em linha com o que Wiedemann (2021) chama de berçários especulativos. Não se trata apenas de registrar uma viagem, mas de inventar, com o corpo, a possibilidade de habitar o mundo de outro modo.

Assim, se *Nada* nos revela a suspensão do tempo colonial, se *Rapsódia* encarna o contra-ataque insurgente de Oxóssi e se *NoirBLUE* transforma a performance em atlas vivo de memórias e futuros, o que se desenha é uma zona de confluências nos entrelugares das narrativas em três atos. O cinema, nesse horizonte, não é representação, mas invenção contracolonial — dispositivo vivo que organiza mundos em movimento.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os resultados passam pela exposição do modo como o dispositivo-Atlas pode ser agenciado coletivamente como ferramenta filosófica-científica-e-artística que potencializa as ideias de práticas de aquilombamento na educação geográfica e visual do olhar nas escolas e universidades.

O que estamos nomeando Atlas Contracolonial dos Cinemas Negros se trata de uma cartografia dos filmes dos cinemas negros criados nas escolas e que fazem parte da Mostra Kino/Estudantil do programa cinema e educação de Campinas-SP², assim como de obras criadas e protagonizadas por pessoas negras nos último vinte cinco anos no Brasil. O acervo audiovisual está sendo organizado de acordo com diferentes temáticas próprias as culturas afro-brasileiras e africanas, tais como: ancestralidade e afrofuturismo, lutas e levantes negros pela diferença, dentre outros. O plano de imanência e de montagem do Atlas acontece por meio da mútua contaminação e articulação entre os processos e a tríade ver-analisar-recrutar filmes, ao devir atravessado pelas geograficidades que nos forjaram. Daí se desdobram as seguintes questões: o que ver (acervo de filmes dos cinemas negros, como aqueles dirigidos por Gabriel Martins e Ana Pi, e das Mostras de cinema kino/estudantis)? De que modo analisar (a crítica de arte como co-autoria de obras de arte e campo de imanência e mapeamento das geograficidades

² Para leitura dos objetivos específicos do Programa acesse o site: <http://educacaoconectada.campinas.sp.gov.br/programa-cinema-educacao/>. Acesso: 13/09/2025.



fílmicas)? Como se dá o ato de criação dos filmes dos cinemas negros e quais seus rebatimentos nas práticas de ensino e pesquisa em geografia?

Inspirados nas trocas sem salas de aula, fomos lançados a construção desses ensaios críticos que se doblam e desdobram em três atos relacionais.

Ato 1. O nada

O curta-metragem Nada (2017), de Gabriel Martins, acompanha Bia, jovem de 18 anos às vésperas de concluir o ensino médio, pressionada a definir seu futuro: escolher uma carreira, prestar o Enem, seguir o roteiro esperado nos projetos de vida. Sua resposta — “não quero fazer nada”, ou melhor, simplesmente “nada” — não é inércia ou vazio, mas gesto político. É recusa à lógica linear do progresso e ao imperativo produtivista escolar e trabalhista, instaurando um espaço-tempo suspenso que desafia as expectativas da família, da escola e, por extensão, do projeto moderno-colonial.

Figura 1 - Fotomontagem: A(s) Potência(s) do Nada



Fonte: Arquivo Pessoal. Filme Nada (2017), 27', Gabriel Martins.

À luz da afrofabulação de Tavia Nyong'o (2018), o “nada” é abertura para acontecimentos impossíveis: fissuras na realidade que não aceitam o enquadramento das narrativas coloniais sobre onde e como pessoas negras devem existir e aparecer. Ao invés de ausência, o nada se apresenta como entrelugar subcomum, onde a vida negra se reinventa em meio as opacidades e nos silêncios criados pela protagonista.



Essa recusa ecoa a noção de transfluência formulada por Nêgo Bispo. Se o “transporte” é o deslocamento forçado e controlado, a transfluência é movimento cósmico e ancestral que escapa ao domínio colonial. Ao escolher o nada, Bia interrompe a mobilidade sintética que a empurraria para um destino predeterminado, criando para si um território íntimo e inapropriável. O quarto, o rap e o hip hop, os gestos de revolta diante das normas escolares tornam-se ilhas de Bia— microcosmos de fabulação que escapam à captura e as prescrições curriculares.

A radicalidade dessa escolha se manifesta em sua relação com os interlocutores: colegas, professores, diretora e familiares. Quando pressionada a “fazer alguma coisa”, Bia responde: “Nada”. A fala, seca e direta, opera como gesto de desobediência epistêmica, recusando a gramática disciplinar do espaço escolar. O nada de Bia, nesse registro, é também excesso: um modo de estar no mundo sem se deixar enquadrar.

O filme se estrutura entre silêncios, repetições e pausas, criando uma poética da suspensão pelo modo como os travellings das paisagens são intercaladas com o ritmo cadenciado das multidões. Cada retorno ao rosto de Bia condensa o dilema coletivo de uma geração negra e periférica que se encontra no limiar entre o desejo de ser reconhecida pelo que ama e as imposições da sobrevivência. O “nada” torna-se campo de disputa e o hiato que atravessa o cotidiano de estudantes das escolas públicas, ao terem que escolher um projeto que não (su)portam carregar.

Em uma das sequências mais emblemáticas, Bia recebe uma caneta de presente do pai, símbolo do futuro acadêmico esperado. O objeto, pesado e brilhante, não se encaixa em sua vida: aparece como promessa de mobilidade social, mas carrega o peso da continuidade da vida programada de suposto sucesso que os seus pais não puderam ter. A recusa silenciosa e explosiva que retorna na mesa refeições é campo de batalha desse conflito. A sua sutileza nos leva a pensar se o gesto de Bia não é marca de ingratidão e de rebeldia sem causa aparente. Todavia, o fato de não estarmos habituados a ver família negras comuns nas telas, diz o quanto nossos olhares são carregados de preconceitos.

A narrativa culmina na cena do Enem. Bia senta-se diante da prova, encara a folha em branco e, ao vê uma das candidatas chorando e antes que o tempo avance, decide abandonar a sala. A recusa final se dá sem alarde, apenas com a firmeza de quem sabe que não pertence àquele roteiro. O filme poderia terminar na rodoviária, lugar de passagem e indeterminação. Todavia, o último plano é ainda mais potente: no interior do ônibus, Bia encontra uma mulher negra com uma criança no colo. O breve diálogo entre elas — sobre as voltas que o mundo dá,



sobre sobrevivência e escolhas — funciona como transmissão subterrânea de saberes. Quando Bia pergunta “valeu a pena?”, somos lançados para interior do “busão” em movimento e levados a pensar que o medo da protagonista como signo de arrependimento não condiz com geograficidade radical do seu entrelugar.

Ao nosso entender, a pergunta final aproxima Bia das escolhas que fazemos em condições de incerteza e fragilidade diante de um mundo que nos esmaga, rouba e controla nossos sonhos ao determinar qual projeto de vida se tornará um projétil com alvo e direção pré-determinados.

Já Bia, traça seu plano de imanência antipredicativo. A fabulação negativa radical que suspende o progresso, recusa o adestramento institucional e inventa mundos onde o silêncio, a pausa e o nada se tornam potências geopoética. O filme inscreve, em imagens-movimento, o entrelugar – que não se deixa cartografar – da r-existência negra porvir.

Ato 2. O contra-ataque

No filme *Rapsódia para um homem negro* (2015), de Gabriel Martins, o assassinato de Luiz, jovem negro em uma ocupação de Belo Horizonte, desencadeia em Odé – nome que ressoa diretamente a Oxóssi – uma incorporação da revolta que não é mero gesto de vingança, mas contra-ataque cósmico e geográfico que desestabiliza as noções de espaço cartesiano e tempo cronológico. O personagem se inscreve em uma geografia negra marcada pela devastação do genocídio cotidiano (PINHO, 2021; OLIVEIRA, 2020), mas que encontra no mito e na força dos orixás uma via de metamorfose do luto em flecha, da dor em caçada pelas selvas da cidade.

Dito outro modo, o acontecimento que abre a narrativa e que estaria diretamente relacionado a sinopse da obra é a luta pela morada na cidade e a violência do processo de segregação espacial e dos grandes empreendimentos imobiliários que desterritorializam a população negra e de baixa renda. Todavia, aquilo que aparentemente poderia passar despercebido ecoa na voz da atriz Rejane Faria, na primeira sequência que as palavras e os cantos são evocados no filme:

“Oxóssi é irmão de Ogum. Ogum tem pelo seu irmão um afeto especial. Num dia em que voltava da batalha, Ogum encontrou seu irmão temeroso e sem reação, cercado de inimigos que já tinham destruído quase toda a aldeia e que estavam prestes a atingir sua família e tomar suas terras. Ogum vinha cansado de outra guerra, mas ficou irado e sedento de vingança. Procurou dentro de si forças para continuar lutando e partiu na direção dos inimigos. Com sua espada de ferro pelejou até o amanhecer. Quando enfim venceu os invasores, sentou-se com seu irmão e o tranquilizou com sua proteção. Sempre que houvesse necessidade ele iria até seu encontro para auxiliá-lo. Ogum então ensinou Oxóssi a caçar, a abrir caminhos pela floresta e matas cerradas.



Oxóssi aprendeu com seu irmão a arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio e cuidar da sua gente. Agora Ogum podia voltar tranquilo para a guerra. Ogum fez de Oxóssi o provedor. Oxóssi é irmão de Ogum. Ogum é o grande guerreiro. Oxóssi é o grande caçador. (PRANDI, 2001, p. 112)”

O itan que abre as narrativas de Odé-Oxóssi no livro *Mitologia dos Orixá* (Prandi, 2002) é elementar para compreensão das geograficidades, vistas a luz da ideia de rapsódias. Os itans na cosmologia nagô-iorubá são histórias singulares transmitidas através da oralidade dos babalaôs e das Iyánífás, na forma de mitos, lendas ou contos populares que forjaram as identidades das nações africanas e os processos de subjetivação relacionados a sua cosmogonia e a nossa. Esses relatos não se limitam a contar uma história: são também mapas existenciais, lições éticas e auto-inscrições espaciais que ligam corpos, territórios e forças da natureza. São narrativas ancestrais que transmitem saberes, valores e memórias dos orixás e dos mais velhos.

Oxóssi é considerado o rei de Ketu. Oxóssi é a flecha que atravessa as matas afro-brasileiras e africanas. Oxóssi é o sopro que guia o silêncio das folhas, o guardião invisível de todos os seres que habitam as florestas. Não é apenas caçador: é senhor da floresta e de suas moradas secretas, das águas que correm sob as raízes, dos animais que nela se refugiam e dos caminhos que se abrem entre penumbras e claridades por entre as copas. Sua presença ecoa muito além da África iorubá: atravessou o Atlântico, renasceu no Brasil, em Cuba e em tantas Américas, onde a memória iorubá se recriou em canto, rito e corpo coletivo. É nesse fluxo de transfluências (SANTOS, 2015) que o Ketu se refaz — não mais como Estado, mas como nação espiritual e religiosa do Candomblé, pulsando como herança viva, reafirmando a força de Oxóssi em cada terreiro, em cada dança, em cada gesto de sobrevivência e reinvenção nas cidades.

O Reino de Ketu (Ilê-Ketu, na tradição iorubá) é um antigo território fundado por volta do século X no sudoeste da Nigéria / Benim, nas imediações de Ifé, pelas tradições orais que remontam ao sétimo Alaketu, Edê, por volta do ano de 974. Segundo Renato da Silveira (2002), na tradição oral do Terreiro do Alaketo, a capital do reino de Ketu foi estabelecida por lideranças que migraram de Ifé, buscavam novos territórios e criaram um espaço político e espiritual de identidade iorubá distinta. Esse legado é preservado na diáspora através do Candomblé Ketu no Brasil, cujos terreiros tradicionais mantêm o idioma iorubá, os toques dos atabaques, as cantigas, as cores, os símbolos rituais, e a memória do título real “AlaKetu” e da linhagem Alaketu, conferindo ao culto uma dimensão de nação espiritual que conecta corpo, território, ancestralidade e resistência.

[illegible]

Essa dimensão aparece no filme quando o espaço urbano, em sua brutalidade racista, se transforma em território de caçada simbólica: o olhar de Odé sobre a cidade não é mais de vítima, mas de quem finca estacas invisíveis de justiça ao preparar seu ofá, perseguindo o que parecia intocável pela lógica do capital imobiliário. A frase que aparece em um dos planos “deixe a cidade descascar em baixo de você” sugere que a infraestrutura institucional - as fachadas dos condomínios fechados, as promessas de segurança de uma vida luxuosa que aparta os corpos indesejáveis - estão se deteriorando, diante dos levantes populares.

No filme, vemos signos da ocupação Dandara, criada em 2009 na região da Nova Pampulha, em Belo Horizonte. É um marco da luta por moradia e da disputa pela função social da cidade. Organizada por famílias sem-teto junto às Brigadas Populares, MST e CPT, a comunidade cresceu de 150 para mais de 2.500 famílias, constituindo um território auto-organizado, com planejamento popular e consciência coletiva, em confronto direto com o modelo mercantilista e a gestão empresarial da cidade. Em meio a despejos ameaçados, marchas, ocupações de prédios públicos e campanhas de solidariedade, Dandara se afirmou como território insurgente, expressão viva do direito de existir nos interstícios do urbano. Não por acaso, a rapsódia de Gabriel Martins, amplamente premiada, ecoa essa experiência: se a cidade oficial está em vias de descascar sob o peso da especulação e do racismo estrutural, Dandara revela a cidade subterrânea, feita de corpos, memórias e lutas que escapam à lógica estatal.



A rapsódia fílmica, nesse contexto, aproxima-se da função dos Itan: narrar para manter vivo, fabular para resistir, atualizar a memória ancestral no presente sem espessura que se abre a possibilidades de luta. É nesse entrecruzamento que emerge a dimensão da geograficidade negra (GUIMARÃES, 2021), isto é, a inscrição do devir-negro no espaço como experiência que estamos nomeando subcomum. Nas palavras de Muniz Sodré: “o espaço – objeto constante de organização e de ação simbólica – confunde-se, na concepção do negro, com o “mundo”, isto é, com o Cosmos, com o próprio Universo. Território (casa, aldeia, região) e Cosmos interpenetram-se, completam-se (SODRÉ, 1988, p. 62).

Aqui a rapsódia se configura como montagem de forças heterogêneas – memória, violência, resistência, espiritualidade –, compondo um canto geográfico ecoado desde as cenas iniciais, mas que retorna nos preparativos para guerra e nas conversas de Odé com seu irmão Luiz (Ogum). A insurgência de Odé não é apenas contra o assassinato do irmão, mas contra a própria lógica necropolítica que naturaliza a morte negra nas periferias (MBEMBE, 2018; PINHO, 2021). Sua presença reescreve o espaço mítico-político: a ocupação não é só cenário da violência estatal, mas território quilombista, entrelugar de encantamentos e de contragolpe.

No filme, cada gesto de Odé – o caminhar pesado, o olhar cravado – se torna encenação de uma lembrança coletiva: a do povo negro que nunca deixou de buscar paz, justiça e liberdade, mesmo quando caçado.

O contra-ataque de Odé–Oxóssi se desenha como dança de guerra. Não uma violência cega, mas coreografia precisa, como o Aguerê, dança ritual que o orixá executa: rápida, feita de fugas e contrafugas, esquivas ligeiras que curvam o corpo, o lançam ao chão, ajoelham, saltam e rolam, simulando a caçada em ritmo vertiginoso. No filme, essa energia se condensa no gesto final: as luzes da cidade cintilam como mata de concreto, e a narração invoca — “*Okê, Okê, cavaleiro de Aruanda*”. Nesse instante, o espaço urbano é transfigurado em território mítico, e a insurgência não é apenas resistência, mas rapsódia coreográfica, dança de guerra que afirma a permanência da vida negra em meio às ruínas da cidade vendida. É a geograficidade de Oxóssi que se inscreve na tela: o caçador que escuta os fantasmas, que se move em silêncio e devolve, em flecha e movimento orgânico, a possibilidade de um outro mundo.

Não se trata de redenção, mas de uma cosmopolítica da flecha que viaja entre espacialidades e temporalidades dissidentes.



Ato 3. A Performance

NoirBLUE: deslocamentos de uma dança (2018), de Ana Pi, é um filme-performance que entrelaça deslocamentos pelo continente africano, narrativa poética e memórias ancestrais. O filme recebeu o prêmio de Melhor Curta Brasileiro nos festivais internacionais de Recife e de Belo Horizonte. A obra também foi exibida em eventos importantes como o FórumDOC–BH e a Semana de Realizadores, no Rio de Janeiro, ambos em 2018, além da Mostra de Tiradentes e do Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR), em 2019. O projeto ultrapassa o formato cinematográfico: em 2017, foi concebido na França como espetáculo coreográfico para caixa-preta³, circulando posteriormente pela Bélgica e por Portugal.

Em entrevista⁴ realizada, às vésperas de lançamento do seu filme na Mostra de Cinema de Tiradentes no ano de 2019, a diretora e atriz Ana Pi relata que o filme nasce de um projeto de viagem por nove países da África Subsaariana. O objetivo era se auto-conhecer enquanto mulher negra percorrendo sozinha países como Nigéria, Benin, Costa do Marfim, dentre outros, e, simultaneamente, encontrar pessoas que vivem da dança e tem a coragem de utilizar a rua como palco estético e político de ressignificação dos lugares onde vivem.

Desde o início, a artista afirma em voz over: “É importante saber que o que estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou para mim há muito tempo” (PI, 2018). Essa declaração inaugura a dimensão afrofabulatória do filme: o corpo não apenas atravessa espaços da diáspora africana, mas também reinscreve temporalidades — passado, presente e futuro se entrelaçam naquele instante em que é recebida e reconhecida pelo sistema de controle alfanegário.

As portas se abrem a experiência negra que dança livremente por paisagens (des)conhecidas e em movimento perpétuo.

O título NoirBLUE já carrega uma provocação. A expressão “so black that it is blue (tão preto que é azul)” foi usada historicamente de forma racista para designar peles muito escuras,

³ A expressão “espetáculo coreográfico para caixa-preta” vem da tradução literal de *black box* — termo usado nas artes cênicas para designar um tipo de espaço teatral neutro, geralmente uma sala de paredes pretas, sem cenografia fixa, que pode ser transformada de acordo com cada obra. Ou seja: quando se diz que *NoirBLUE* foi concebido na França, em 2017, como um “espetáculo coreográfico para black box”, significa que a obra não nasceu primeiro como filme, mas como uma performance ao vivo pensada para esse tipo de espaço teatral experimental, onde iluminação, som e corpo ganham centralidade absoluta.

⁴ Carol Braga entrevista bailarina e cineasta Ana Pi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9C43Z2C4Q-E>. Acesso: setembro de 2025.

mas Ana Pi subverte poeticamente tais dizeres. O azul torna-se cor da travessia, da densidade da pele, da continuidade de mundos que não nos deixa esquecer de onde viemos.

O filme constrói uma geopoética em que a dança se torna modo de existir e fabular outras Áfricas — não como lugares fixos, mas como constelações de memórias e presenças interrompidas, mas retomadas em sua viagem. Nas palavras da própria artista, trata-se de revisitar “uma série de lugares que deveriam ser íntimos” (PI, 2018), mas que, diante dos sucessivos apagamentos (pós)coloniais, se tornam zonas de exílio e possibilidade de reinvenção das imagens e imaginários geográficos.

O véu azul, que percorre todo o filme, condensa essa dimensão. Mais que adereço, ele é atmosfera, personagem e signo cosmopolítico. Nas palavras da artista, “o véu contém camadas de temporalidade... é mais um personagem do que um simples elemento de performance” (PI, 2018). Entre vento e luz, ele compõe o que Leda Maria Martins (1997) chama de “tempo espiralar”: um tempo que não progride em linha reta, mas retorna, dobra-se, reinscreve ancestralidades no presente. O véu é arquivo e é mapa; é pele estendida entre mundos que, como as geo-grafias negras, não se deixam aprisionar pelos cânones eurocêtricos e os símbolos da branquitude.

Figura 3 - Fotomontagem Noirblue.



Fonte: Arquivo Pessoal - Filme: Noirblue (2018), de Ana Pi.

Quando a imagem desfocada de uma ponte se abre com a legenda “com o povo por-vir”, não se trata apenas de atravessar um espaço urbano, mas de fabular o vir-a-ser subcomum,



convocando as companhias invisíveis que ainda virão em meio as opacidades do azul e do negro. Na sequência, ao mostrar os paralelepípedos sob a legenda “muitas conexões estão sendo feitas”, o filme lembra que a experiência negra é feita de fragmentos dispersos e encontros, de aprendizados que se constroem nas brechas do chão irregular da história construída por braços e mãos negras.

Quando surge a inscrição no muro e a legenda — “não, você vem do Congo” — a imagem desloca o pertencimento e reinscreve genealogias invisibilizadas, mas que remetem as travessias transatlânticas. O anfiteatro vazio, por sua vez, aparece como berçário especulativo de outras encenações da tragédia enegrecida.

A quebra da quarta parede em NoirBLUE, quando Ana Pi olha diretamente para a câmera, atua como gesto de insubmissão que vai além do mero reconhecimento do espectador: ela interrompe o fluxo da encenação como quem reclama presença e reivindica agência. Esse momento dialoga com a ideia de efeito de distanciamento, em que o teatro/palco deixa de ser mera ilusão para se tornar terreno crítico onde o público é convocado a pensar e encará-la de frente, não só a sentir. Adicionalmente, em performance negra e teatro engajado, esse rompimento é leitura política do corpo que recusa ser objeto.

A encruzilhada onde a artista dança diante de casas humildes transforma o espaço cotidiano em território estético, lembrando que resistência se dá nas encruzadas da vida, nos caminhos múltiplos. Quando a legenda afirma “mas você sabe que você é daqui, certo?”, o filme interroga não só a origem, mas a própria condição atlântica do exílio da nossa própria imagem (para dialogar com Beatriz nascimento): ser daqui e de muitos lugares ao mesmo tempo sem nunca ter ido a tal lugar.

Ao centralizar o corpo de Ana Pi diante do deserto, acompanhado da legenda “uma série de lugares”, a imagem afirma a multiplicidade de trajetórias que ganham outras tonalidades na sua presença. As luzes azuis, vermelhas e amarelas que aparecem quando ela anuncia “estou indo para África Subsaariana” sugerem cartografias sensíveis, onde a memória e o sonho desenham um atlas contracolonial pretérito e porvir. As sobreposições de dançarinos encontrados na jornada dissolvem fronteiras individuais e criam uma coreografia coletiva, arquivo vivo da dança telúrica negra, que se fortalece em todos os lugares habitados por coletivos e ritmos africanos.

Assim, NoirBLUE não se limita a registrar deslocamentos, mas compõe uma montagem afrofabulatória que funciona como berçário especulativo de mundos. Ao tensionar



visibilidades, ao convocar presenças, ao ensinar com o corpo e com o véu, o filme se afirma como ato pretagógico e geográfico. Sua força reside justamente na montagem entre paisagens e texto poético, abrindo brechas para imaginar outros modos de existir.

Ao trabalhar com escuridão e luminosidade, o filme elabora um regime de visibilidade que não se reduz à exposição. O devir-corpo em movimento, encoberto pelo véu, não é invisível, mas pleno de opacidades relacionais.

Quando Pi segue dançando, a mensagem é clara: “a partir dessa mesma posição carregamos um mundo que vale a pena ser vivido e disputado”.

A performance também dialoga com a reflexão de Denise Ferreira da Silva: “a poética negra feminista vislumbra a necessidade de pensar o mundo outramente, a partir de uma exterioridade radical” (FERREIRA DA SILVA, 2017, p. 202). Essa exterioridade é o que o filme ativa: não um mundo conciliado com a colonialidade, mas mundos outros, emergentes da opacidade, do silêncio, das pausas e das danças.

Assim, NoirBLUE não é apenas um filme sobre viagem ou performance, mas uma cartografia viva. O corpo em movimento encarna o devir-atlas: reinscreve memórias da diáspora e da vida nômade, redesenha geograficidades afetivas no negroazular de Ana Pi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise em três atos dos filmes *Nada* (2017), *Rapsódia para um homem negro* (2015) e *NoirBLUE: deslocamentos de uma dança* (2018) permitiu compreender como os cinemas negros contemporâneos no Brasil instauram geograficidades insurgentes e fabulações críticas que extrapolam os limites da representação. Lidos em conjunto, os filmes apontam para uma gramática contracolonial em que recusa, contra-ataque e performance não são apenas narrativas, mas práticas de criação de mundos.

Em *Nada*, a resposta de Bia — o “nada” — não é vazio. De que modo operar uma tradução da tradução que ela, deliberadamente, escolhe não fazer? Aqui, Bispo nos lembraria que as voltas do mundo são também voltas do rio — movimento cíclico e transfluente que não se fecha em um destino único. Para Moten, esse encontro é um exemplo de “companhia improvável” — a comunhão que nasce não da escolha planejada, mas do acaso partilhado, onde o “nada” se abre como espaço para estar junto em comunidades subcomuns.



Já em *Rapsódia para um homem negro*, o gesto se transforma em contra-ataque. Odé/Oxóssi atravessa a cidade com a fúria da caçada, convertendo luto em movimento e o território urbano de confrontos micropolíticos e mitopoéticos. A rapsódia é também cartografia: canto fragmentado que traduz a dor em arma poética, mapa de resistência que se ergue contra as geografias da morte.

Em *NoirBLUE*, a dança de Ana Pi opera como síntese e travessia. Seu corpo, envolto pelo véu azul, desloca-se como arquivo vivo e, ao mesmo tempo, como semente de mundos ainda por vir. A performance não busca explicar, mas criar atmosferas: no jogo entre sombra e luminosidade, visibilidade e opacidade, ela convoca o espectador a habitar outros tempos e outras geo-grafias, fazendo da imagem um campo de germinação especulativa.

Articulados, esses três atos permitem afirmar que os filmes analisados operam como imagens-forças catalizadoras de um Atlas contracolonial: não inventário fixo de obras, mas dispositivo em movimento, cartografia viva que conecta recusa, contra-ataque e performance em práticas de invenção coletiva. Esse Atlas não se limita à academia ou à crítica, mas tem implicações pedagógicas e políticas: pode ser mobilizado em espaços escolares, em cineclubes, em comunidades, como forma de ativar outras geo-grafias de saberes e de mundos negros.

Do ponto de vista científico, os resultados da pesquisa indicam a necessidade de ampliar os diálogos entre Cinema, Geografia e Educação, fortalecendo o campo das geopoéticas negras como área emergente. O conceito de geo-grafias do subcomum abre possibilidades para investigar como práticas audiovisuais negras reconfiguram espacialidades feitas para não aparecer, ao passo que promovem fissuras contracoloniais nos imaginários e lugares do negro nas narrativas hegemônicas.

Concluimos, portanto, que os cinemas negros não apenas denunciam a violência colonial, mas inventam geografias insurgentes e fabulações críticas que operam como mapas vivos de futuros abertos. O desafio que se coloca à comunidade científica é acolher essas fabulações não como ilustrações, mas como epistemologias em ato — imagens que pensam, corpos que escrevem, mundos que germinam formas de vida negra.

Para encerrar, é importante lembrar que a luta inscrita nas imagens, nas escolas, nas ocupações e nas danças também ressoa em cantos afro. A música, como a imagem, é outra forma de cartografar o mundo, de ativar memórias ancestrais. Não por acaso, Ogum — senhor dos caminhos e da guerra, mas também da abertura de passagens — é frequentemente cantado nas praias e areias, onde a terra encontra o mar, conforme visto/ouvido no filme *Rapsódia*.



Existem algumas canções com o termo “*Ogum na areia*”, sendo uma delas a de Sérgio Pererê, protagonista do filme de Gabriel Martins, com letra sobre o choro que gerou o mar. Essa evocação nos lembra que as geograficidades negras são também feitas de música e maré: são contra-ataques, recusas e fabulações que dançam entre encostas e oceanos, entre a memória dos sonhos ancestrais e o chamado dos subterrâneos atlânticos atualizadas na cidade e na luta por uma educação antirracista.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo, **Illuminuras**, 2009.
- CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoad: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - VOL. 33 N° 96, 2018.
- DE, J. (Org.) Dogma da feijoad: o cinema negro brasileiro. São Paulo: **Imprensa Oficial**, 2005.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Cinema 1. Tradução: Stella Senra. São Paulo: **Editora Brasiliense**, 1983.
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: **Brasiliense**, 2007
- DIDI-Huberman, Georges. Atlas ou Gaia Ciência Inquieta. Portugal: **KKYMII – Imago** – 2013.
- GUIMARÃES, Geny Ferreira. Geo-grafias negras e geografias negras. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 12, n. Ed. Especial, abr. 2020, p. 292-311. DOI 10.31418/2177-2770.2020. Acesso: set/2025.
- HARNEY, S., & MOTEN, F. (2013). The undercommons: Fugitive planning and Black study. **Autonomeia**.
- HARTMAN, Saidiya. “Venus in Two Acts”. In: **Small Axe, Number 26** (Volume 12, Number 2), June 2008, pp. 1-14 (Article) https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf - Acesso: set. de 2025.
- FREITAS, Kênia. “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: **Fundação Clóvis Salgado**, 2018.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: **N-1 Edições**, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. Corpo, lugar da memória. In: *Corpo, Lugar da Memória*. Belo Horizonte: **Mazza Edições**, 1997.
- MOMBAÇA, Jota. “Darkness as a Non-representational Field in Ana Pi’s NoirBLUE”. In: **Contemporary And (C&)**. November 30th, 2017. Disponível em: <https://www.contemporaryand.com/magazines/darkness-as-a-non-representational-field-inana-pis-noirblue/>. Acesso em 03 de set. de 2025.
- MOTEN, Fred. Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh). In: *South Atlantic Quarterly* (2013) 112 (4): 737–780. <https://doi.org/10.1215/00382876-2345261-> Acesso: agosto de 2025.
- NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: **Imprensa Oficial**, 2006. p. 117-124.
- NYONG’O, Tavia. Afrofabulations: the queer drama of black life. New York: **New York University Press**, 2019.



- _____. “Unburdening Representation.” *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014
- OLIVEIRA, Denílson de. Questões geográficas acerca do genocídio negro no Brasil. *Geosp – Espaço e Tempo (Online)*, v. 24, n. 1, p. 29-46, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2020.157217> – Acesso: agosto de 2025.
- OLIVEIRA JR, W. M.. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. **REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO EM GEOGRAFIA**, v. 10, p. 45-66, 2020.
- Pinho, O. (2022). Ontologia(s) : Perspectivismo e Afropessimismo. *Novos Debates*, 7(2). <https://doi.org/10.48006/2358-0097-7218> - Acesso: agosto de 2025.
- PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixá. Reginaldo Prandi/ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: **Cia das Letras**, 2001.
- PETIT, Sandra Haydée. Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei n. 10.639/03 / Sandra Haydée Petit. - Fortaleza: **EdUECE**, 2015.
- PI, Ana. “NOIRBLUE: A choreographic piece by and with Ana Pi”. In: Ana Pi: Corpo & Imagens (site pessoal), 2017. Disponível em: “<https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>”. Acesso em 03 de abril de 2025.
- RATTS, Alex. Geografia, relações étnico raciais e educação: a dimensão espacial das políticas de ações afirmativas no ensino. **Terra Livre**, São Paulo v. 1, n. 34, p. 125-140, 2015. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/314>. Acesso em: set. 2025
- SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, quilombos: modos e significados. Brasília, **INCTI**, 2015.
- _____. Quilombos, transfluência e saberes orgânicos – entrevista com Nego Bispo. [Entrevista concedida a] Paíque Duques Santarém. Mobilidade antirracista. São Paulo: **Autonomia Literária**, 2021.
- SILVEIRA, R. da. Sobre a fundação do Terreiro do Alaketo. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29-30, 2003. DOI: 10.9771/aa.v0i29-30.21062. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21062>. Acesso em: set. 2025.
- SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: **Vozes**, 1988.
- WIEDEMANN, Sebastián. Em direção a uma cosmopolítica da imagem. *Revista Poiésis*, n. 41, p. 10-31, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i41.49143> Acesso: agosto de 2025.
- WIEDEMANN, Sebastian. “Disposições para uma ativação dos possíveis: Cuidados para acolher o Azul profundo como berçário especulativo de mundos.” **ClimaCom – Coexistências e cocriações [Online]**, Campinas, ano 8, n. 20, abril. 2021. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/disposicoes-para-uma-ativacao/>. Acesso em agosto de 2025.
- WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. São Paulo: **Ubu Editora**, 2020.

Filmografia

- NADA Direção: Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2017, 24 min.
- NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança. Direção: Ana Pi. Brasil/França: 2018, 27min.
- RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO. Direção: Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2015. 24min.