

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

GEO-GRAFIAS DO SUB-COMUM E CONSTELAÇÕES AFETIVAS NOS CINEMAS NEGROS DE GABRIEL MARTINS

Arthur Pereira Santos

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.13442>

Submetido em: 2025-09-19

Postado em: 2025-12-08 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Wenceslao Oliveira Jr (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8640-4756>)

GEO-GRAFIAS DO SUB-COMUM E CONSTELAÇÕES AFETIVAS NOS CINEMAS NEGROS DE GABRIEL MARTINS

GEO-GRAPHIES OF THE SUB-COMMON AND AFFECTIVE CONSTELLATIONS IN THE BLACK CINEMAS OF GABRIEL MARTINS

GEO-GRAFÍAS DEL SUB-COMÚN Y CONSTELACIONES AFECTIVAS EN LOS CINES NEGROS DE GABRIEL MARTINS

Arthur Pereira Santos

Programa de Pesquisador de Pós-Doutorado – PPPD – Faculdade de Educação - FE –
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil. ORCID:
<https://orcid.org/0009-0009-9144-5884>

Resumo: Este artigo analisa os filmes *Nada* (2017) e *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, a partir das categorias de subcomum e de afrofabulação, destacando o protagonismo de crianças e jovens negros. A hipótese é que essas obras produzem geografias do subcomum e constelações afetivas que desestabilizam o tempo linear e o regime de visibilidade hegemônico, instaurando gramáticas outras para pensar a infância e a juventude negras no Brasil. A recusa de Bia, em *Nada*, e as trajetórias de Deivinho e Eunice, em *Marte Um*, revelam como o cinema negro contemporâneo fabula mundos possíveis a partir do cotidiano periférico e da imaginação crítica. Ao articular cinema, geografia e educação, o texto propõe um protocolo analítico para compreender como as imagens-movimento inventam espacialidades de resistência e trajetórias de vidas negras subcomuns.

Palavras-chave: geo-grafias; cinema; negro; subcomum; afrofabulação

Abstract: This article analyzes Gabriel Martins' films *Nada* (2017) and *Mars One* (2022) through the categories of the undercommons and afrofabulation, highlighting the protagonism of Black children and youth. We argue that these works create undercommon geographies and affective constellations that destabilize linear time and hegemonic regimes of visibility, establishing alternative grammars for thinking Black childhood and youth in Brazil. Bia's refusal in *Nada* and the trajectories of Deivinho and Eunice in *Mars One* show how contemporary Black cinema fabulates possible worlds through everyday life and critical imagination. By articulating cinema, geography, and education, the article proposes an analytical protocol to understand how moving images invent spatialities of resistance and trajectories of subcommon black lives.

Keywords: geo-graphies; cinema; black; undercommons; afrofabulation.

Resumen: Este artículo analiza las películas *Nada* (2017) y *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, a partir de las categorías de subcomún y de afrofabulación, destacando el protagonismo de niños, niñas y jóvenes negros. La hipótesis es que estas obras producen geografías del subcomún y constelaciones afectivas que desestabilizan el tiempo lineal y el régimen de visibilidad hegemónico, instaurando otras gramáticas para pensar la infancia y la juventud negras en Brasil. La negativa de Bia en *Nada* y las trayectorias de Deivinho y Eunice en *Marte Um* revelan cómo el cine negro contemporáneo fabula mundos posibles a partir de la vida cotidiana periférica y de la imaginación crítica. Al articular cine, geografía y educación, el texto propone un protocolo analítico para comprender cómo las imágenes-movimiento inventan espacialidades de resistencia y trayectorias de vidas negras subcomunes.

Palabras clave: geo-grafías; cine; negro; subcomún; afrofabulación.

Introdução

O cinema negro contemporâneo no Brasil tem produzido imagens capazes de reordenar os regimes de visibilidade que, por séculos, inscreveram os corpos negros em lugares de estigmatização ou apagamento. Em meio a esse processo, a obra de Gabriel Martins se destaca por elaborar geografias que se movem no intervalo entre o cotidiano periférico e a imaginação crítica. Ao filmar as margens do visível, seus filmes *Nada* (2017) e *Marte Um* (2022) instalam modos de vida que se aproximam do que Fred Moten e Stefano Harney (2013) denominam subcomum: espaços insurgentes, subterrâneos e coletivos, que resistem tanto à captura institucional quanto à armadilha da representatividade.

Em *Nada*, acompanhamos Bia, jovem que recusa o imperativo da escolha e o tempo produtivista da escola e da família. Em *Marte Um*, encontramos duas trajetórias que tensionam horizontes: a infância de Deivinho, fascinado pelo cosmos, e a juventude de Eunice, que afirma sua autonomia em meio a afetos e dissidências. Essas figuras juvenis nos permitem pensar o cinema como lugar de fabulação, em diálogo com o que Tavia Nyong'o (2019) chama de afrofabulação, isto é, o gesto crítico de inventar mundos quando a própria imagem da vida negra foi historicamente negada. Dito de outro modo, Nyong'o nos convida a pensar a afrofabulação como um gesto radicalmente negro de criação: não se trata de contar uma história de modo alternativo, mas de imaginar um mundo em que a própria presença negra possa existir em sua plenitude perceptiva e afetiva, sem precisar se justificar, se educar para o mercado de trabalho, ou se conter.

O objetivo geral deste artigo é compreender como *Nada* e *Marte Um* produzem geografias do subcomum e constelações afetivas a partir do protagonismo de crianças e jovens negros.

Os objetivos específicos são:

1. Analisar a recusa como gesto político no curta *Nada*;
2. Examinar as trajetórias geográficas de Deivinho e Eunice em *Marte Um*, articulando sonho e afeto como práticas espaciais insubmissas de transformações familiares;
3. Partilhar uma metodologia de análise geográfica fílmica que articule cinema, geografia e educação antirracista.

Esse percurso se ancora também em debates da geografia crítica brasileira. Como lembra Alex Ratts (2015, p. 137), “há no Brasil um racismo institucional em que indivíduos negros acumulam ônus em seus deslocamentos socioespaciais ao longo da vida, resultando em limitadores de sua ascensão e emancipação social”. Se a geografia escolar e acadêmica muitas vezes reiterou esse silenciamento, a ilustração e análise conteudista, cabe às práticas de análise fílmicas negras abrir espaços de contracartografias, onde a infância e a juventude se tornam geo-geografias negras que acolhem fabulações críticas.

Essa perspectiva ecoa a formulação de Lélia Gonzalez (2000 [1982], p. 15), ao apontar como o “lugar natural do negro” foi historicamente construído como o oposto do espaço branco dominante — das senzalas aos conjuntos habitacionais. Os filmes analisados aqui, ao contrário, deslocam esse “lugar natural” e inscrevem corpos negros juvenis em geografias improváveis, tecidas entre suspensão e sonho, silêncio e cosmos.

Assim, a questão que guia este artigo é: como os cinemas negros de Gabriel Martins fabulam geografias do subcomum e constelações afetivas a partir da infância e da juventude, instaurando gramáticas outras para pensar o espaço e o tempo no Brasil?

Metodologia

Partimos do pressuposto de que as imagens-movimento, quando tensionadas por experiências negras de infância e juventude, não “espelham” um mundo dado: elas fazem mundo — isto é, instauram geo-geografias negras que reorganizam tempos, espaços e vínculos afetivos. Para captar esse fazer-mundo, adotamos uma leitura geográfica imanente das obras *Nada* (2017) e *Marte Um* (2022), escutando a sua (i)materialidade (corpos, silêncios, duração,

enquadramentos, montagem, som) como pensamento em ato de criação (DELEUZE, 1983, 2007). Essa imanência é atravessada por dois operadores: subcomum e afrofabulação conceituais. O primeiro, conforme Harney e Moten, designa práticas coletivas de estudo, fuga e cuidado que se movem fora/contra a normatividade proprietária e seus regimes de reconhecimento da negritude (HARNEY; MOTEN, 2013; MOTEN, 2013). O segundo, em Nyong'o (2019), nomeia operações de invenção que excedem o déficit histórico imposto às vidas negras, abrindo regimes de aparecimento quando a própria imagem foi negada.

Metodologicamente, o procedimento se organiza em três camadas articuladas:

1. Microanálise geoestética: descrevemos planos, gestos e ritmos como operações e arranjos espaciais — por exemplo, a sala de aula, as ruas, os corredores em *Nada*; o quintal, a portaria, a rua e o céu em *Marte Um*. A cada sequência, registramos como a forma fílmica desalinha tempos (suspensão, espera, projeção, improvisos) e redistribui e reordena os lugares (casa, escola, trabalho) no interior de constelações juvenis. Essa microanálise evita a categoria “representação” e prefere invenção/aparição, afinado à crítica às ontologias da separabilidade (SILVA, 2019).

2. Cartografias afetivas: mapeamos vínculos e infraestruturas miúdas (mesa da cozinha, telescópio improvisado, ônibus, escadas, portaria), tratando-as como nós-espaciais de uma rede subcomum — onde estudo, sonho, amizade e cuidado reescrevem formas de vidas negras. Não se trata de “contexto” como pano de fundo, mas de forças de composição que sustentam as persistências e insistências do devir-criança e jovens negros no mundo.

3. Interlocução com as geo-grafias negras: articulamos as leituras ao debate que toma a racialidade como princípio ordenador do espaço e das mobilidades, deslocando a tradição disciplinar para escutar conhecimentos e modos de existência historicamente desautorizados. Em chave brasileira, mobilizamos Lélia Gonzalez, que evidencia a estereotipia espacial que confina o “lugar do negro” (GONZALEZ, 2000 [1982]); Alex Ratts, que explicita o que estamos nomeando como ônus deslocacionais impostos pelo racismo institucional e para quem a juventude se fabrica no embate entre socialização normativa e invenção cotidiana (RATTS, 2015). Acrescentamos a crítica às mediações da indústria cultural — sua gestão de visibilidades e tipos — para melhor demarcar as fraturas a que as obras resistem (SODRÉ, 1988; ADORNO, 2002).

A análise avança, então, por unidades de cena e motivos visuais/sonoros. Em *Nada*, o enunciado “não quero fazer nada”, a mirada frontal e os tempos mortos operam como técnica

de suspensão — um recuo que desarranja a pedagogia da produtividade e afirma um direito ao intervalo. Lido com Moten, o negativo (“nada”) não é falta: é plano de estudo que se protege da captura e cria margem (MOTEN, 2013). Em *Marte Um*, distinguimos duas trajetórias geográficas negras: Deivinho, cuja prática científica infantil (experimentos caseiros, observação do céu) desloca a expectativa de destino e rasga um corredor para o cosmos; e Eunice, que inscreve seu corpo jovem em territórios de afeto que desafiam a regulação social e familiar heteronormativas. Em ambos os casos, a obra propõe que infância e juventude são operadores espaciais: com elas, o quintal vira observatório; a casa, campo de negociação; a noite, superfície de projeção; a cidade, uma rede de passagens.

Para evitar anacronismos e generalizações, cotejamos cada inferência formal com marcadores de produção e circulação das obras (entrevistas, dossiês, sinopses e recepção), entendendo que a ética de produção de uma companhia independente — enraizada em parcerias de longa duração, equipes mistas, vizinhanças e famílias — repercute na própria escritura fílmica como economia do comum. Nesse sentido, nosso método trata o “contexto” como operante na forma (e não como moldura externa), o que coincide com a proposta de um atlas: uma montagem crítica de imagens em que cada filme se liga a outros por afinidades sensíveis (DIDI-HUBERMAN, 2013). É nessa chave que situamos este trabalho como parcela do Atlas contracolonial dos cinemas negros: uma pesquisa pós-doutorado em curso que, por meio de montagens analíticas, colhe constelações de recusa e sonho, infância e juventude, técnica e cuidado, compondo um mapa não soberano do visível daquilo que é produzido dentro e fora das escolas (SANTOS, 2025).

Do ponto de vista da escrita, alternamos registro analítico (descrição técnico-formal, referências bibliográficas) e respiração poética (metáforas pontuais quando a cena as exige), mas mantendo o fluxo argumentativo — para que a forma do texto espelhe o que os filmes fazem e modo como as imagens nos olham: clareza sem representação; invenção sem perder rigor científico e inspirações das filosofias de vida negras. Assim, a metodologia se deixa guiar por uma pergunta simples e insistente: o que as imagens fazem com o espaço e o tempo quando uma criança ou uma jovem negra ocupa o centro do quadro? A resposta, que se tece ao longo da análise, não é um conceito a priori, mas a própria trajetória dessas constelações que figuram em cena: o estudo que se esconde no silêncio e no improvisado do rap, o foguete que aponta para fora do horizonte disciplinar, o afeto que vira geo-grafias.

Quanto as justificativas teórico-metodológicas: (i) Optamos por geo-grafias negras para enfatizar práticas de escrita do e pelo espaço que emergem de vidas negras e não cabem na

taxonomia disciplinar; (ii) preferimos invenção/aparição em lugar de “representação”, para evitar recolonizações do olhar (SILVA, 2019; NYONG’O, 2019); (iii) ancoramos a leitura formal em fontes primárias (os próprios filmes) e secundárias qualificadas de textos da filosofia, ciência e da arte, preservando a coerência entre forma fílmica e chave conceitual.

Por fim, incorporamos a noção de transfluência, desenvolvida por Nêgo Bispo (SANTOS, 2015; 2021). A transfluência designa os modos pelos quais saberes, práticas e mundos se atravessam mutuamente sem que haja fusão ou dominação. Trata-se de uma pedagogia dos encontros com dispositivos: “conviver sem se dissolver, transfluir sem se perder” (SANTOS, 2021). Esse princípio orienta a leitura que fazemos dos filmes: *Nada e Marte Um* não apenas resistem, mas também transfluem linguagens, tradições e vivências — a oralidade e o rap, a ciência e a imaginação, o afeto familiar e as constelações imagéticas das periferias.

Geo-grafias negras e Constelações Afetivas que emergem do Nada e de Marte Um

A produtora Filmes de Plástico, sediada em Contagem (MG), emergiu no cenário audiovisual brasileiro contemporâneo como espaço de re-invenção dos cinemas negros, onde o cotidiano periférico, os afetos familiares e os sonhos juvenis se entrelaçam numa prática estética comprometida. A partir de meados dos anos 2000, com o barateamento das tecnologias digitais, expansão da internet, editais de incentivo cultural e políticas de diversidade e muito suor, essa produtora tornou-se símbolo de como cineastas negros e negras, vindos de periferias, conseguem colocar no mundo imagens que ultrapassam a mera visibilidade e deslocam o mundo negro das telas para os grandes festivais e premiações do cinema nacional e internacional.

A trajetória de “Nada (2017)” e “Marte Um (2022)” tem lugar justamente neste espaço entre a limitação de recursos, um baú inesgotável de roteiros geniais e o afeto radical da experimentação. Gabriel Martins, um dos sócios fundadores da Filmes de Plástico, nos faz pensar que sua escritura cinematográfica talvez seja um ato de confluência de desejo de falar das formas de vida negras (sub)comuns, nos lugares que não tem lugar nos mapas valorizados das grandes cidades, dos sonhos de ocuparmos os espaços que quisermos, com toda sensibilidade implicada nesses olhares.

Tanto “Nada” quanto “Marte Um” conquistaram espaço em festivais nacionais e internacionais, confirmando a força estética e política da Filmes de Plástico. O curta Nada,

protagonizado pela rapper Clara Lima, teve estreia mundial na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, tornando-se um dos raros filmes brasileiros a figurar naquela mostra.

Já *Marte Um* foi exibido em Sundance, em 2022, onde recebeu elogios da crítica especializada, e, no mesmo ano, conquistou cinco prêmios no Festival de Gramado, incluindo Melhor Roteiro e Melhor Trilha Sonora. O longa foi escolhido pela Academia Brasileira de Cinema como representante do país na disputa pelo Oscar de Melhor Filme Internacional em 2023, e tornou-se o primeiro filme dirigido por um cineasta negro a conquistar o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de melhor longa de ficção, em 2023 — o reconhecimento mais importante da indústria nacional. Além desses marcos, *Marte Um* circulou em dezenas de festivais pelo mundo, sendo citado pela crítica internacional como um drama íntimo disparador de múltiplos afetos por onde passa. Essas premiações e circulações evidenciam que as geografias negras fabuladas por Gabriel Martins ressoam para além do contexto local, inscrevendo-se em um movimento global de renovação dos cinemas negros.

No percurso da filmografia de Gabriel Martins, *Nada* (2017) se afirma como curta de invenção juvenil, enquanto *Marte Um* (2022) amplia essa afirmação para o tempo do longa, inscrevendo jovens negros — Bia, Deivinho e Eunice — em narrativas que conectam ciência e trabalho, desejos e sonho. Juntos desestabilizam a cartografia dominante da indústria cultural, historicamente marcada por estereótipos e silenciamentos. Ao tensionar a lógica mercadológica e homogênea da produção audiovisual, esses filmes deslocam os corpos negros de posições subalternizadas e produzem novas topologias do entrelugar, instaurando o que Sueli Carneiro (2005) chama de enfrentamento ao dispositivo da racialidade.

No estado da arte do cinema negro brasileiro, observa-se uma ampliação de mostras, festivais e pesquisas acadêmicas que reconhecem essa pluralidade. O que se delineia é um campo de renovação estética e ética que articula políticas afirmativas, urgências raciais e linguagens audiovisuais acessíveis, compondo um cenário em que o cinema negro não somente é nicho da diversidade, mas horizonte de transformação radical.

A escolha de *Nada* e *Marte Um* se justifica porque ambos operam no limiar dessa renovação: o primeiro, com a recusa juvenil de Bia, que enfrenta o imperativo da produtividade e da escolha imediata de um projeto moldado pela lógica do capital; o segundo, com a fabulação de Deivinho e Eunice, que enfrentam, a seu modo, o controle parental, em busca de autonomia em meio às condições adversas e visões conservadoras que atravessam as gerações. Diante disso, cabem duas perguntas que atravessam a análise imanente das obras:

Em *Nada*, de que modo a recusa juvenil de Bia pode ser lida como geo-grafia negra que desafia a pedagogia da produtividade e desarma a gramática da indústria cultural?

Em *Marte Um*, como as trajetórias de Deivinho e Eunice produzem constelações de sonho e afeto que reposicionam a infância e a juventude negras nas paisagens do cinema e da vida social?

Nada como potência de transfluência

O filme se abre como um respiro contido, ao som de *Cabeça de Gelo*: um passeio lento pelas ruas da cidade, onde cada esquina parece guardar um eco. A câmera desliza como quem conhece o trajeto, mas ainda se permite ser tomada pela música e pela inversão do caminho das multidões. A batida se espalha pelo asfalto, e é no verso “fogo na Babilônia” que o corte nos lança abruptamente para dentro da escola.

Aqui, a escolha musical não é aleatória: o verso acende um imaginário de resistência que funciona como convocação para um “movimento invisível”, que se dá na imanência do ordinário, não no espetáculo da revolta que estamos habituados a ver quando se tratam das lutas negras.

No corredor, Bia está sentada no chão, fones nos ouvidos, talvez retendo para si a força daquela frase incendiária que permeia as lutas dos movimentos negros no Brasil e outras Américas. Não olha para a câmera nem para quem passa; habita um território que é e não é só seu, feito de música e silêncio que contrasta com barulho ensurdecido do ambiente escolar e da grande cidade.

O terceiro corte nos abre a porta da sala de aula. O quadro branco guarda um mapa-múndi traçado à mão, linhas frágeis de um planeta dividido desde as profundezas da Terra. O professor de geografia, de pé, explica o deslocamento das placas tectônicas: com o gesto das mãos cerradas, ensaia o movimento do choque entre elas. É nesse instante — no ponto exato em que o encontro é iminente — que o quarto corte se impõe. A imagem-movimento se interrompe como uma frase suspensa, e a diretora entra, quebrando o ritmo e abrindo outro capítulo dessa mesma manhã.

A porta se abre e a diretora entra com passo decidido, a voz sintética e amplificada pelo microfone portátil que carrega. O tom é de urgência misturada ao entusiasmo: “O Enem está chegando”, anuncia, e quer ouvir, ali e agora, as opções de vida de cada estudante.

As respostas surgem em fila, limpas e diretas com planos-próximos nos rostos dos estudantes e de maneira individualizada: medicina, arquitetura, passar de ano, jornalismo,

odontologia. Um cardápio de futuros que cabem perfeitamente no enquadramento escolar e no brilho animado da diretora. A promessa de felicidade.

Então, a câmera pousa sobre Bia. Ela não ajusta o corpo, e ergue o olhar para a diretora; a resposta escapa de relance, quase como quem fala para si de forma categórica: — Nada.

O verso “a quebrada é o mundo” ecoa em silêncio, expandindo as geo-grafias da fala de Bia para além da sala de aula. Para Nyong’o (2019), é a deslocalização e o movimento de fissura na realidade que não permite a presença da negritude nas telas; para nós, é a inscrição do nada como entrelugar próprio de linhas de fuga e ilhas de refúgio.

A diretora se detém, um sorriso breve e artificial: “Engraçadinha”. Reforça a pergunta. Insiste: “Mas você tem que fazer alguma coisa... como assim você não quer fazer nada?”. O tempo parece vacilar no ar. Ela vira o rosto para o professor, como se a conversa e a resposta fossem absurdas — e é nesse gesto de desdém que a explosão acontece. Bia a encara, e as palavras saem com a firmeza de quem não precisa elevar a voz para atravessar o território:

— Fala na cara.

Esta fala, na leitura de Bispo, poderia ser interpretada como um “gesto de desobediência epistêmica” — uma recusa a entrar na coreografia do transporte social, preferindo a densidade do próprio lugar ao deslocamento imposto. Para os olhares dos defensores da hierarquia, das normas e dos bons costumes, soa como uma fala desrespeitosa.

A mãe chega à escola, a convite da diretora. No banco do carro, a volta para casa se constrói em poucas palavras. Não há repreensão, apenas uma tentativa de conciliação: ela parece respeitar a decisão da filha, mas sugere, num tom meio resignado, que, mesmo sem saber o que fazer, Bia poderia “ao menos prestar o Enem”. A frase flutua no ar como quem tenta reatar uma corda recém-cortada.

Em seguida, mergulhamos no território íntimo de Bia — o quarto como pluri-verso intransponível. As paredes são um manifesto: rabiscos, frases de rebeldia, marcas de presença contra qualquer ideia de apagamento. São pistas que retornam como “o tempo das coisas”; “cuidado com e a palavra, depois que ela é dita, dela se torna escrava”. À meia-luz do fim de tarde colore tudo com um tom violeta e quente, contrastando com quarto atravessado pela escuridão. No centro, a toca roxa com o terceiro olho bordado vira boné e repousa sobre a cabeça de Bia, como um símbolo de vigília e visão além do óbvio.

Este quarto é seu quilombo interior, seu estúdio, sua ilha contrapontística — lugar de confluência e transcrição, onde o “nada” se torna um espaço de fabulação radical e uma zona

de liberdade virada ao avesso das linguagens: chuva de fragmentos que escorrem nas frestas impedindo a captura ou qualquer tradução.

Ao som da batida seca do rap, ela improvisa versos que são mais que música: são contra-discurso, letras de denúncia do colonialismo, declaração de existência que recusa qualquer aliança ou conciliação com a branquitude. Ali, entre paredes que testemunham seu sopro de liberdade, ela performa um “Nada” que não é vazio, mas constelações de trajetórias que atravessam seu corpo em transe — um entrelugar onde o cristal do tempo é seu e onde o corpo se conecta a poéticas ancestrais que não cabem em numa descrição. A existência de Bia, tal como aparece, incomoda.

A sala de casa é pequena, mas guarda uma tensão intra-familiar que não se dissolve no canto dos “parabéns remixados” e ao apagar da luz da vela. Sobre a mesa, o bolo tenta impor um clima de celebração, mas o ar é cortado por silêncios e olhares enviesados. A decisão de Bia — o seu “Nada” — paira como sombra entre cada palavra (mal) dita.

O pai estende a mão com um presente: uma caneta cara, lisa, pesada. Um símbolo, talvez, de escrita de um futuro que ele ainda acredita poder traçar. Bia recebe, mas seus olhos denunciam a inadequação. Aquilo não se encaixa no seu mundo; é um objeto que carrega a expectativa dos outros, não a sua própria vontade. Seu desejo ao apagar a vela é outro: nada. Mais uma vez Bia expressa que a data-ritual querida não cabe no seu vocabulário.

A cena seguinte abre a respiração da paisagem solar. É no terraço, sob a luz mais clara de todo o filme, que Bia encontra um respiro junto à amiga/tia Swift — também da cena musical. Ali, o céu é amplo, o vento entra lento por todas as direções, o som da rua se mistura com os afetos, a troca de ideias e os tragos no baseado. A amiga fala do futuro com a franqueza de quem conhece os becos e as bifurcações da vida. Relata dificuldades, avisa sobre os atalhos que não levam a lugar nenhum, mas que o mundo é do jeito que é e sugere que ela faça música.

Bia ouve, mas sua escuta é como uma margem de rio: recebe todos os sedimentos erosivos, mas não se deixa arrastar. Faz meandro. Quando responde, é em tom melancólico, mas firme: “não quero fazer nada... pra que isso? por que isso tudo?” A música parece retornar sem que saibamos com o “sigo firme no corre”, mas aqui o corre é ao contrário: o movimento de Bia é devir-casulo. Bispo (2015) chama isso de transfluência reversa; Moten (2013), fuga criativa; Nyong’o (2019), fabulação negativa. Optamos por fazer uma montagem (Figura 1) da potência do Nada como modo de tornar visível tal fabulação crítica.

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



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

As perguntas de Bia, por sua vez, ecoam a “interrogação contracolonial” que Nêgo Bispo descreve: quando a lógica do progresso e do transporte é confrontada com a pergunta essencial “*para onde e para quem?*”, o ciclo de imposições se desestabiliza. Para Moten, esse momento é o reconhecimento de que o “nada” pode ser também a mais radical forma de companhia consigo mesma e com paisagens desconhecidas, porque nega a mercantilização de qualquer futuro pré-moldado. Pois sabe que além da alienação e da exploração, a negritude é vista como coisa passível de acumulação e fungibilidade. Em Nyong’o, é o instante em que a fabulação se afasta da linha reta e cria uma brecha que ainda não existe num sociedade anti-negra, mas que já se insinua e que não permite conciliação.

O ciclo se repete – parte do que parte fica. O filme retorna à escola, mas agora o espaço é outro: a sala está mergulhada na penumbra, iluminada apenas pela projeção que preenche a parede. As imagens falam sobre o aquecimento global, apontando-o como o mais grave problema ambiental. A diretora entra novamente na sala para repetir o mesmo mantra. A luz intermitente do projetor recorta o rosto de Bia, isolada ao fundo da sala, como se a gravidade de outra urgência — a sua — estivesse em outra frequência após o fim do mundo.

A rotina repete seus gestos: a refeição com a família, as palavras afiadas trocadas à mesa. Os conflitos dão lugar aos gritos, se acumulam em camadas finas de uma família negra que sonha e dá para filha aquilo que não teve. A poeira estrelar que se deposita todos os dias nos móveis da casa é varrida para debaixo do tapete tecido entre ruínas dos sonhos e da sobrevivência. Parte do que parte fica.

Nas palavras do pai: é a primeira geração que terá oportunidade de ir para faculdade. Nas palavras da mãe: vai fazer música que é o que você ama. Nas palavras de nossos pais: rebelde sem causa. Nas palavras de Bia: vou andar por aí, vocês não entendem.

Nada.

Bia olha para o teto e as frases estão de ponta-cabeça. O dia do ENEM chega. Bia se apresenta, senta-se, encara a folha de prova. Mas algo no ar parece incompatível com sua respiração. Bia olha ao seu redor e vê as lágrimas escorrerem de um rosto alheio. Antes que o tempo avance, ela abandona a sala. Não há alarde, apenas a decisão seca de não permanecer ali e partir.

A cidade se impõe como corpo coletivo: multidões azafamadas atravessam ruas e calçadas sem rumo visível. Um movimento contínuo que parece não levar a lugar algum e todos os lugares impostos pelo mundo do trabalho e da servidão voluntária. Nesse fluxo, Bia está na rodoviária, um ponto de partida ou chegada que o filme não esclarece. É um não-lugar que guarda todas as possibilidades e nenhuma ao mesmo tempo. O filme poderia acabar ali.

Todavia, a última paisagem é o interior do ônibus. Uma mulher negra que carrega uma criança no colo senta ao lado da Bia — um quadro de intimidade anônima, mas carregado de memórias partilhadas. O diálogo entre elas é breve, quase cotidiano, mas carrega a textura densa da vida: falam sobre idas, vindas e as voltas que o mundo dá, como se trocassem mapas invisíveis de sobrevivência.

A cena culmina na pergunta de Bia: “valeu a pena?”.

Há quem a ouça como um sinal de arrependimento, como se a protagonista hesitasse diante da escolha que fez. Outros a recebem como expressão de fragilidade, de medo — aquilo que nos torna humanos, demasiado, humanos. Nós a lemos como gesto de coragem e partilha, um convite ao enigma que só pode ser plenamente decifrado por quem carrega a memória e a experiência negra de outras vidas. É a pergunta que atravessa gerações, não para obter resposta definitiva, mas para manter aberto o *entrelugar* onde é possível existir fora das rotas traçadas pelo mundo que nos esmaga.

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. Não há epílogo fechado, apenas a sensação de que o movimento é a única constante — e que o “Nada” de Bia, longe de ser ausência, é o

campo aberto onde ela pode inventar sua própria geo-grafia, sua ilha contrapontística, sua viagem para Marte.

Pequenos atlas de constelações familiares em *Marte Um*

Deivinho (Cícero Lucas) está deitado numa cadeira de praia no quintal de sua casa sob o céu estrelado. Seu sonho, aos doze anos, é virar astrofísico e viajar numa missão interestelar nomeada Marte Um, afim de participar do ato de colonização do planeta.

Acontece que seu desejo de ir a Marte é atravessado e capturado pelos sonhos de seu pai Wellington (Carlos Francisco), que vê no menino a oportunidade de ascensão social da família através do futebol. Ele trabalha como porteiro-chefe num condomínio de luxo da região central de Belo Horizonte-BH. Lá conhece Juan Plablo Sorín, famoso ex-jogador de futebol do time do Cruzeiro, que vai morar no prédio onde Wellington trabalha. Ao mostrar o vídeo de Deivinho para Sorín, ele consegue agendar um teste para o menino se tornar um craque de um dos maiores times do país. Enquanto isso, Deivinho com medo e escondendo do pai a sua vontade mais genuína, faz cálculos para ir a palestra do astrofísico negro norte-americano Neil de Grasse Tyson e se vê amparado pela irmã que banca seu sonho.

Apesar de demonstrar talento e já fazer parte do time de base do Colo-Colo na periferia da região metropolitana de BH, Deivinho opta pelo céu desconhecido ao invés do gramado reservado as estrelas que ultrapassam as peneiras da vida.

Como ler o sonho de Deivinho de ir a Marte não como fuga, mas como invenção de outro horizonte de vida, em tensão com o peso histórico das expectativas familiares e sociais? De que maneira *Marte Um* transforma a disputa entre a promessa esportiva e o desejo cósmico de Deivinho em chave para pensar uma geo-grafia negra que desafia os roteiros sociais impostos à juventude?

Assim como no filme *Nada, somos lançados* para o interior de uma instituição de ensino. A corporeidade de Eunice (Camilla Damião), carinhosamente chamada de Nina, já expressa na sua primeira aparição a força do empoderamento feminino – começa o matriarcado –, frase escrita na sua blusa. A cena evidencia potencial da obra de arte de promover fissuras e abalos nas estruturas que se dizem reais ao colocar dentro da narrativa signos e informações que permitem aos espectadores criar conexões e perceber fatos estruturantes da condição espacial racializada.

Em *Marte Um*, a periferia e as questões raciais, de gênero e de classe não aparecem como pano de fundo ilustrativo, mas como corporeidades e espacialidades vivas de ruas, cores e texturas que respiram e pedem passagem junto com os personagens. A câmera e o jogo de luz operam como instrumentos de perfazimento de outras cartografias: não descrevem, mas inscrevem de fora para dentro e de dentro para fora as formas de vida negra no espaço urbano, revelando que cada parede, quintal, quarto, ladeira ou sala de aula carrega marcas e coordenadas contracoloniais. As paisagens filmadas não apenas localizam os conflitos, mas problematizam realidades — elas mostram que a cidade é organizada por hierarquias raciais, sexuais e econômicas, e que filmar sua densidade sensível através dos olhares e planos próximos dos personagens são também um ato de confrontar os apagamentos da população negra.

O percurso da análise de *Marte Um* será conduzido como uma travessia geopoética pela trama e pelas constelações afetivas que emergem dos quatro membros da família. Seguiremos a ordem dos arcos estéticos e geográficos de Eunice (Nina), Tércia, Wellington e, por fim, Deivinho, compreendendo que cada trajetória, em sua singularidade, inscreve modos de existir que se cruzam e se iluminam, formando um atlas vivo de geografias negras e afetos insurgentes.

O que estamos nomeando como arco estético e geográfico é o percurso existencial de um personagem ou corpo na narrativa fílmica que articula sua materialidade espacial (lugares vividos, trajetórias de mobilidade, paisagens urbanas, interiores domésticos) com modos sensíveis de percepção e expressão (luz, cor, textura, gestos, atmosferas). Esse arco revela como o espaço não é cenário neutro, mas **co-constituente** das identidades e diferenças imagéticas, assim como dos desejos, das lutas, das alterações de horizonte. Ele permite ver como o personagem atravessa e transforma lugares — tanto externo (rua, quintal, escola) quanto interno (desejo, ambição, afeto) —, criando uma narrativa espacial que não se resume ao visível, mas se estende ao imaginário, à experiência e à ética. Sendo, simultaneamente metamorfoseado pela própria força dos lugares, vistos na montagem que fizemos com planos retirados do filme (Figura 2).

O parque aberto, a corretora de imóveis, a cobertura vazia: a sequência compõe uma escalada geográfica de percepções e afetos. Do chão ao alto da cidade, do público ao privado, da visão panorâmica da cobertura ao imóvel vazio — as duas jovens fabulam um território próprio. O sexo no apartamento desocupado não é transgressão pela transgressão: é inscrição geopoética de um direito à cidade e o livre amarear. Ali, os corpos se libertam das amarras familiares e sociais, fundando um entrelugar que não existia dentro e fora das telas. Sendo este um dos traços elementares da afrofabulação (NYONG'O, 2019): inventar modos de existir nas lacunas e nas frestas diante do conservadorismo e dos valores heteronormativos e racistas.

Todavia, o retorno à família evidencia as fraturas. Do lado de Joana, o jantar de classe alta é ambiente de maior aceitação, quase ensaiando uma normalidade. Do lado de Nina, a recusa é explícita nos gestos e olhares trocados. A cena do jogo de futebol, Atlético contra Cruzeiro, condensa em forma sensível o conflito. Wellington, de azul cruzeirense, encarna o peso da masculinidade negra atravessada por expectativas normativas. Nina, vestindo o Atlético, tensiona esse script. A vitória do Atlético simboliza mais que um resultado esportivo: é a derrota simbólica que elucida o preconceito dos pais diante da força do amor da filha.

O passo seguinte é a saída de casa. As malas carregadas no carro, a despedida, e o gesto da mãe entregando duas pequenas xícaras. Esse momento liga os arcos de Nina e Tércia: a filha que parte para inventar outra vida, a mãe que, como trabalhadora doméstica, sempre cuidou da casa e dos filhos, agora confia sua presença naquilo que pode ser levado adiante — pequenos objetos que carregam memórias ancestrais. A cena costura a geografia do lar à geografia do porvir: as xícaras são território portátil, contracolônial, herança que não se mede em capital, mas em cuidado.

Eunice é também o elo que sustenta o sonho de Deivinho. É ela quem compra os ingressos para a palestra do cientista norte-americano, alimentando o desejo intergaláctico do irmão. Nessa cumplicidade, revela-se que sua emancipação não é apenas individual. Nina luta por si mesma e pelo outro: pelo irmão que sonha com Marte, pela mãe que resiste no trabalho doméstico, pelo direito de ser e amar sem amarras. Sua trajetória é atlas de emancipação interseccional: corpo feminino negro que atravessa casa, rua, estádio, cobertura, boate, e que, em cada deslocamento, inventa uma cartografia antirracista e feminista do espaço, que parece contrastar com a vida levada pela sua mãe.

A primeira aparição de Tércia (a mãe interpretada por Rejane Faria) é já um deslocamento: está num ponto de ônibus lotado, deixando a periferia em direção ao centro da

cidade. O corpo comprimido, a espera longa, o trajeto que separa casa e trabalho — sua geografia cotidiana é marcada por fronteiras de classe e de mobilidade. Esse movimento inaugural anuncia a condição da personagem: mulher negra trabalhadora, que transita entre territórios e sustenta, silenciosamente, a vida de sua família.

É no centro, em uma lanchonete, que a narrativa irrompe em sombra. Vítima de uma pegadinha televisiva, Tércia volta para casa atordoada, acreditando ter sido atingida por uma maldição. Esse episódio, que poderia ser apenas anedótico, torna-se ponto de inflexão. A partir dele, a personagem passa a habitar um espaço liminar, oscilando entre a rotina da casa e uma sensação constante de ameaça. Sua vida não se fragmenta, mas se bifurca: ao mesmo tempo em que organiza o lar, cozinha, acolhe, dança, também carrega um peso invisível que a faz vacilar.

Mesmo no belo momento de celebração de seu aniversário, cercada por amigos e embalado pelo samba que come solto no seu terraço, Tércia parece distante. O riso existe, mas há algo a mais: um estado de reflexão sombria que nunca se dissolve. É nessa duplicidade que a personagem se desenha como transfronteiriça: atravessada por diferentes temporalidades e afetos, ela se move entre cuidado e medo, entre vida plena e expectativa de desgraça.

Tércia cuida da casa, dos filhos e também de casas alheias — território do trabalho doméstico que a inscreve na longa história de exploração racializada das mulheres negras no Brasil. Ao mesmo tempo, acolhe o sonho intergaláctico de Deivinho e a emancipação afetiva de Eunice, ainda que sem se expressar diretamente e mesmo quando estas escolhas desestabilizam o conservadorismo do marido Wellington. Sua posição é paradoxal: ancorada em uma relação conjugal que carrega marcas de controle, mas aberta a apoiar gestos de fuga e de liberdade dos filhos.

A epifania de Tércia — momento de revelação súbita e de liberação — só acontece quando reencontra o homem que teria disparado sua “maldição”. Ao golpeá-lo com o objeto que tinha em mãos, a personagem rompe o ciclo de medo que a aprisionava. A epifania, aqui, não é apenas iluminação mística ou racional: é um gesto corpóreo de descarga, de insubordinação, de catarse. Nesse instante, Tércia recupera a potência de agir, reinscrevendo-se na cena não como vítima da fatalidade, mas como sujeito de enfrentamento.

Tércia é, assim, figura de fronteira e de resistência: corpo que se desloca entre periferia e centro, entre o cuidado e a exaustão, entre a sombra da maldição e a luz da festa. Sua trajetória revela que o espaço vivido pelas mulheres negras é feito de travessias ambíguas, de suportar e

de reinventar, de carregar pesos e de encontrar brechas. Ao final, o gesto de sua epifania não apaga as dores, mas mostra que até mesmo o medo pode ser atravessado, transformando-se em força para seguir cuidando e vivendo.

Wellington (Carlos Francisco) é porteiro em um prédio de classe média alta de Belo Horizonte. Ex-alcoólatra, frequenta as reuniões de Alcoólicos Anônimos como quem busca, cotidianamente, sustentar o equilíbrio diante das pressões da vida. Seu ofício o coloca no limiar entre dois mundos: o da sua família, na periferia, e o da riqueza, atrás dos jardins que cuida como se fossem seus, ou dos apartamentos luxuosos e portarias que vigia. Essa posição é também um fardo: ele circula entre-mundos, mas parece terceirizar e devir-terceirizado pela vida que sustenta nos ombros.

O maior orgulho de Wellington é o filho, a quem acompanha em treinos e jogos de futebol. Para ele, o talento do menino pode ser a chave da ascensão familiar, uma possibilidade de escapar do ciclo da condição racial e espacial subalternas.

Na ânsia de apoiar a carreira esportiva do menino, Wellington deixa temporariamente o prédio onde trabalha, pedindo a um ajudante que o substitua nas tarefas da casa da síndica. Mas esse colega, crítico às desigualdades entre patrões e empregados, aproveita a chance para roubar o apartamento. O porteiro, por ter confiado a ele as chaves, é responsabilizado. A demissão vem de forma sumária, abrupta, reforçando o quanto a estrutura social é implacável com aqueles que não têm margem para erro.

Nesse mesmo tempo, Deivinho sofre um acidente de bicicleta — duas quedas paralelas: do pai e do filho. A cena mais marcante se passa diante da manifestação de raiva e de tristeza quando chega em casa após a demissão e percebe que o filho não poderia fazer o sonhado teste. A partir daí, ocorre sua metamorfose.

Primeiro, busca anestesiá-la vida quebrando o jejum de quatro anos sem tomar um gole de álcool. Segundo, é forçado a rever seus modos de pensar e agir no mundo. O sonho de ver o filho como jogador vai sendo corroído e, em seu lugar, emerge a necessidade de escutar os próprios desejos de Deivinho e Eunice. Se antes sua postura carregava traços conservadores — tanto em relação ao destino esportivo do filho quanto à vida afetiva da filha —, pouco a pouco o pai se abre para o aprendizado de outro modo de estar com a família.

É nesses deslocamentos intra-familiares que se afirma a trajetória de Deivinho.

Deivinho (Cícero Lucas) é quem melhor encarna a força do devir-criança negra no mundo. Desde sua primeira aparição deitado numa cadeira de praia no quintal até a cena final

em que toda a família observa o céu pelo telescópio artesanal, ele simboliza um eterno retorno da diferença: sempre o quintal, mas nunca o mesmo; sempre o olhar para o céu, mas cada vez mais expandido. Seu arco é radicalmente disruptivo porque não se curva ao destino imposto — o futebol como promessa de ascensão — e, em vez disso, fabula outras órbitas existenciais. Ele é a corporificação do subcomum (MOTEN; HARNEY, 2013), o corpo que inventa vida nas margens, e também a ilha contrapontística: um lugar que se move, que se nega à captura e que ressoa para além do visível.

As cenas costuram esse devir com delicadeza. No quintal, Deivinho transforma o vazio em observatório, sua escuta em método, seu silêncio em política. Na escola, aparece como aluno estudioso, mas é justamente na aula de geografia, quando o professor explica erupções vulcânicas, que se revela a potência de sua leitura do mundo: ele não absorve apenas o conteúdo, ele o desloca, converte o magma em metáfora do seu próprio desejo de erupção. Em casa, estuda diariamente vídeos sobre a possibilidade de viajar a Marte e se prepara para assistir à palestra de um astrofísico famoso. Sua inteligência não é escolarizada no sentido burocrático: é inventiva, insurgente, comunitária.

No ferro-velho, entre montanhas de restos metálicos, Deivinho recolhe sucatas e constrói seu próprio telescópio. Essa cena é emblemática: o que foi descartado pela cidade se torna instrumento de cosmos, o lixo vira ciência. É um gesto de afrofabulação (NYONG'O, 2019): imaginar mundos a partir do que sobra, do que não deveria mais existir no mundo tecnológico das grandes novidades. O telescópio artesanal não é apenas objeto — é prova de que o conhecimento pode nascer do encontro, no carinho, no cuidado e na força da imaginação do seu devir-criança.

Sua relação com Eunice é marcada pelo apoio e pela ternura: aceita de imediato o amor da irmã por Joana, mostra-lhe confiança e partilha. Ao mesmo tempo, sua amizade com os meninos e meninas da rua reinscreve uma prática cada vez mais rara nas cidades: brincar no espaço público. É no jogo de rua, e não no treino programado, que a infância aparece em sua plenitude. E é justamente ali, no “acidente forçado” de bicicleta que o impede de ir ao teste de futebol organizado pelo pai, que a narrativa encontra seu ponto de virada: ao cair, Deivinho recusa sem precisar dizer não. O corpo fala, e o tombo se torna geo-grafia da esquiva e da recusa.

A trajetória de Deivinho condensa o que Doreen Massey (2008) propõe como sentido de lugar: não um ponto fixo, fechado em sua identidade, mas processo relacional, encontro de

múltiplas trajetórias, sempre aberto, múltiplo e em conflito. O quintal, a sala de aula, o ferro-velho, a rua e o céu não são espaços isolados, mas nós de uma rede que conecta escalas: do global (o sonho interestelar) ao intimamente pequeno (a casa, a família, a vizinhança). O lugar, aqui, é esfera de possibilidades, de coexistência de vozes, de interdependências que se chocam e se entrelaçam. Deivinho é a própria encarnação dessa política espacial: ao mesmo tempo criança da periferia e sonhador cósmico, ele faz da vida cotidiana uma topologia aberta, onde o local se conecta a Marte e o ferro-velho se converte em oficina dos sonhos infantis.

Por isso, seu arco não é apenas individual: é coletivo, interseccional, insurgente. Ao apoiar a irmã, ao inspirar a mãe, ao forçar o pai a rever suas atitudes, Deivinho não é apenas filho: é catalisador de transformações telúricas. No fim, quando todos se reúnem no quintal para mirar o céu estrelado pelo telescópio improvisado, a cena não fecha em redenção, mas em abertura. É o subcomum fabulado como constelação: família negra, corpos inclinados para o cosmos, e um menino que insiste em transformar a periferia em atlas intergaláctico.

Marte Um nos convoca a olhar para a infância e a juventude negras não como figuras de promessa futura, mas como agentes do presente capazes de instaurar gramáticas outras para pensar espaço e tempo no Brasil. O filme fabula a partir de corpos cotidianos e trajetórias singulares, convertendo a periferia em laboratório vivo de imaginação.

Retomar esses percursos de modo estético e geográfico é também defender uma educação antirracista. Assim, *Marte Um* não é apenas um filme sobre uma família negra na periferia de Belo Horizonte, mas um micro-atlas contracolonial do Brasil contemporâneo: mapas feitos de restos e de astros, de quintais e de cosmos, de dores e de reinvenções. Nele, infância e juventude aparecem como operadores de futuro, instaurando linguagens que desafiam o regime do tempo linear e do espaço fechado. Cada cena nos recorda que o cinema pode ser também uma aula de geografia — não a geografia dos mapas cristalizados, mas a das geo-grafias do subcomum e das constelações afetivas que, do nada, criam mundos.

Considerações finais

Ao longo deste artigo percorremos as geo-grafias negras que se inscrevem nos filmes *Nada* (2017) e *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins. Observamos que ambas as obras não apenas narram histórias de infância e juventude negras, mas inventam modos de espacializar a vida em contextos marcados pelo racismo estrutural, pelo sexismo e por fraturas de classe. Em *Nada*, o gesto de recusa de Bia irrompe como cartografia do intervalo, um espaço-tempo outro que desafia a pedagogia da produtividade e abre espaço para a recusa como direito curricular.

Já em *Marte Um*, os trajetos de Deivinho e Eunice desenham constelações de sonho e afeto que reposicionam o comum — o quintal, a portaria, a mesa de refeições, o céu noturno — como territórios de fabulação crítica.

Essas leituras nos permitiram articular as categorias do subcomum (HARNEY; MOTEN, 2013), da afrofabulação (NYONG’O, 2019) e da transfluência (SANTOS, 2015; 2021), compreendendo que as imagens-movimento aqui analisadas não representam um real já dado, mas produzem realidades outras — sempre em fuga, sempre em invenção para além dos planejamentos prescritivos e institucionais.

No plano pedagógico, esses filmes se apresentam como dispositivos férteis para o ensino da Geografia. Eles permitem que professores e estudantes trabalhem a partir de imagens que não reproduzem estereótipos, mas colocam em cena formas de vidas negras (sub)comuns que não tinham lugar.

Ao projetar “Nada” em sala de aula, por exemplo, pode-se discutir como o gesto de recusa de Bia abre perguntas sobre as expectativas sociais impostas à juventude negra e sobre a construção curricular que privilegia a produtividade em detrimento da experiência. Já com *Marte Um*, o telescópio improvisado de Deivinho e a trajetória de Eunice podem se tornar gatilhos de leitura geográfica: pensar o cosmos a partir do quintal, discutir trajetórias urbanas interseccionais, refletir sobre afetos como territorialidades negras insurgentes.

Esses desdobramentos apontam para uma pedagogia contracolonial (SANTOS, 2015) na Geografia, na qual os cinemas negros não entram apenas como ilustração de conteúdos, mas como matriz epistemológica capaz de reorientar a própria forma de ensinar e aprender o espaço. Mais do que “usar filmes em sala”, trata-se de reconhecer nos cinemas negros um campo de conhecimento que desloca os mapas normativos e propõe outras cartografias.

Nada e *Marte Um* nos convidam a ver que a infância e a juventude negras não são apenas temas, mas operadores críticos e estéticos de pensamento espacial. Ao retomar esses gestos no ensino da Geografia, podemos construir um horizonte em que as escolas e universidades sejam também observatórios, ateliês e quilombos imagéticos: lugares de estudo, invenção e presença afrofabulatória. O desafio e a potência não se fecham nesse ensaio. Pelo contrário, se abrem em outras interrogações: como ensinar-e-aprender geo-grafias através das fabulações negras cinematográficas? Como enxergar, nas imagens-movimento e nas corporeidades “de plástico”, constelações ainda não escritas e que demoram anos-luz para aqui chegar?

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo, Iluminuras, 2009.
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. **Dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais - VOL. 33 N° 96, 2018. <https://doi.org/10.17666/339612/2018> – Acesso: 18 de set. de 2025.
- DE, J. (Org.) **Dogma da feijoada: 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.
- GONZALEZ, Lélia;. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 2000 [1982].
_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: **Primavera para as rosas negras**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982..
- 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**. **Autonomedia**. 2013
- 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.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço – uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- 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; Instituto Kuanza, 2007.
- MARTE UM. Direção: Gabriel Martins. Produção: Filmes de Plástico. Brasil: Filmes de Plástico, 2022. 1 filme (115 min.), son., color.

NADA. Direção: Gabriel Martins. Produção: Filmes de Plástico. Brasil: Filmes de Plástico, 2017. 1 filme (25 min.), son., color.

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. <https://www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0070> - Acesso: 19 set. De 2025.

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. <https://doi.org/10.46789/edugeo.v10i19.872> - Acesso: 18 set. 2025.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixá*. Reginaldo Prandi/ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

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. DOI: 10.62516/terra_livre.2010.314. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/314>. Acesso em: 19 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.

SANTOS, Arthur P. **Cinemas negros escolares por vir - diferença e (afro)fabulação no programa cinema e educação de campinas**. (2025). Em *SciELO Preprints*. <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.12349>. Acesso em: 15 de jun. de 2025.

SANTOS, Renato Emerson dos. **Vinte anos da Lei 10.639: quais os desafios para o ensino de Geografia?** *Boletim Paulista de Geografia*, n. 111, p. 14–17, jan.–jun. 2024. <https://doi.org/10.61636/bpg.v1i111.3114> - Acesso: set. de 2025.

SCHVARZMANO, Sheila. **O protagonismo negro enfim faz sucesso: A autorrepresentação em Medida Provisória e Marte Um**. *Revista MATRIZES*, V.18 - Nº 2 maio/ago, p. 87-109. São Paulo - Brasil - DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i2p87-109> - Acesso: set. de 2025.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

VILELA, Cleide. **Filmes de plástico: a produção audiovisual e suas possibilidades**. 20º ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2024. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152420.pdf> - Acesso: set. de 2025.

Declaração de conflito de interesse

Declaro que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

- Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.