

NEGRITUDE LÍQUIDA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA¹ LIQUID BLACKNESS AS AESTHETIC EXPERIENCE

Irene de Araújo Machado²

Resumo: Levando em consideração a análise fílmica, o estudo se concentra no papel do conceito de negritude líquida como um processo estético audiovisual nas relações entre diferentes produções da cultura negra. Para tanto, discute intervenções nos códigos da linguagem cinematográfica que operam para estimular distintas experiências sensoriais e o intercurso de sentidos. Parte da hipótese de que a noção de liquidez estabelece relações de compartilhamento que a diáspora afro-atlântica dispersou e, ao fazê-lo, algumas regras foram quebradas e novas formas emergiram. Assim, o conceito de modernidade líquida falha ao ignorar não apenas a liquidez do trabalho escravo, mas também a do corpo negro, ambos transformados em commodities.

Palavras-Chave: 1. Fluidez; 2. Liquefação; 3. Intercurso de sentidos; 3. Diáspora afro-atlântica; 5. Filmes pretos.

Abstract: Bringing into account film analysis, the study focuses on the role of the concept of liquid blackness as an audiovisual Aesthetic process in the relationships between different of black cultures productions. For that it discusses interventions in the codes of cinematic language that operate to stimulate distinct sensory experiences and the interplay of meanings. It starts from the hypothesis that the notion of liquidity establishes relationships of sharing that the Afro-Atlantic diaspora kept apart and, in doing this some rules were broken and new forms broken up. Therewith the concept of liquid modernity failed by ignoring not only the liquidity of the slave labor but also the black body both transformed into commodities.

Keywords: 1. Fluidity; 2. Liquefaction; 3. Intercourse of senses; 4. Afro-Atlantic diaspora; 5. Black films.

1. Introdução

Em meio às investigações sobre a singularidade do cinema negro como signo de diferentes procedimentos das culturas negras, encontram-se algumas experiências voltadas à elaboração das imagens audiovisuais na fronteira de códigos culturais diversos, que não necessariamente constituem a linguagem do cinema. Não obstante, demandas construtivas de filmes, realizadas como expressão de uma estética negra, não hesitam em incorporar códigos que contribuem para a reorganização das imagens audiovisuais de modo que esta manifeste sua qualidade distintiva existente tão somente **no e para o** filme, tal como concebido por Jean-Claude Bernardet (1982, p. 29) na experiência emblemática de Juan Elbein Santos no seu clássico *Iyá-mi Agbá: Mito e metamorfose das mães nagô* (1979).

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

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

Segundo Bernardet, o tema central do filme – o ritual sagrado de fertilidade das águas e do ventre feminino – surge do processo de criação de imagens audiovisuais centrado na materialidade dos códigos da linguagem do cinema e que não existem fora deles. Afinal, como recriar o mito das mães nagô diante da impossibilidade de filmar o sagrado que emerge como dança no transe ritual dos terreiros? (Guimarães, 2019, p. 23-36). Se, por um lado, é legítimo o impedimento religioso, por outro não é menos legítima a invenção do ritual como imagem audiovisual, tal como foi realizada na sequência da dança do orixá nas sequências iniciais do filme. O brilho do movimento das águas intensificado pelos raios do sol acaba contribuindo para configurar a gestualidade de um só corpo que dança (figuras 1, 2, 3). Conforme os fotogramas avançam, a dança vai ganhando materialidade enquanto imagem fílmica e, cada vez mais, o movimento das águas desenha as vestes do orixá com suas saias rodadas e brilhantes. Junta-se à cena a voz *over* a declamar um poema no qual o mito das mães nagô. É na conjugação audiovisual do movimento das águas e da gestualidade do corpo que o transe se manifesta enquanto dança consagrando a fertilidade que se encarrega da transformação sensorial dos corpos.



FIGURAS 1, 2, 3 – Fotogramas de *Iyá-mi Agbá. Mito e metamorfose das mães nagô* (1979), Juana Elbein dos Santos.

FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=zIFmCD9UH0A>

Experimentos audiovisuais dessa natureza, que exploram a passagem de uma dimensão sensorial a outra, exorbitam a evidente construção sonora e visual. As possibilidades de interferência nas próprias vibrações luminosas e sonoro-acústicas contribuem para a produção de imagens de passagens entre as dimensões plásticas e rituais que, no caso da gestualidade da dança do orixá nas águas, quando filmada, imprime uma dimensão tátil aos corpos cuja interação é diluída na dinâmica das moléculas. Nesse sentido, a materialidade das imagens visuais resulta da liquidez e do fluxo que movimentam e embaralham os constituintes materiais da imagem, sem fixar uma forma específica, deixando fluir o trânsito entre elas. Ao realizar a passagem pelo intercurso de esferas sensoriais distintas, o filme demonstra o potencial

inventivo de um procedimento marcou algumas experiências criativas do cinema negro, contribuindo para a formulação de uma prática que tem sido denominada negritude líquida (Raengo, 2021; Judy, 2021; Eshun, 2021). Se, numa perspectiva heurística, negritude líquida acolhe experiências de fluxo, de passagem de um contexto a outro e de intercurso de sentidos, do ponto de vista teórico-conceitual trata-se de evidenciar uma desarticulação de formas estéticas consolidadas em gêneros. Nesse caso, adentramos no terreno trilhado por Jacques Derrida em suas especulações sobre a lei do gênero, particularmente quando coloca em xeque a impossibilidade de se misturar gêneros.

Desarticular a lei significa, antes de negar a norma, acolher o dualismo da irregularidade disforme dos arranjos e esta é a ideia, grosso modo, da noção de negritude líquida como prática crítico-criativa de ruptura, de desvio da norma em nome da emergência do imprevisível, do inacabado, do efêmero. Examinar processos crítico-criativos concebidos para desarticular o previsível e, deste modo, estimular a emergência das composições fluidas e liquefeitas como força inventiva em filmes pretos é o que motivou o presente ensaio. Além de situar experiências que alimentaram a sustentação do conceito, o estudo situa como a ideia que permitiu a criação também permitiu a sistematização teórica, se não de um campo de estudo, pelo menos de ideias insubmissas a qualquer tipo de rigor normativo.

Em nome desta experimentação de ideias, músicos e cineastas, literatos e artistas visuais produzem suas obras enfrentando a “lei do gênero”. Também não foi outro o compromisso de Fred Moten ao examinar a capacidade gerativa da ruptura como ato jurisgenerativo, isto é, como ato de quebra da lei para a emergência da geração do novo. Enfim, aquilo que se propõe examinar aqui como negritude líquida é mais uma etapa da investigação de processos inventivos em experimentos audiovisuais que já passaram pelas experimentações de Arthur Jafa, Denise Ferreira da Silva e Arjuna Newman, analisadas em outros estudos (Machado, 2024; 2025a; 2025b).

2. Intercurso de sentidos em formas fugidias das artes negras

No seu clássico experimento *Passing Through* (1977), Larry Clark demonstra o caráter fugidio de sua realização fílmica que procura articular a montagem de planos e sequências fílmicas segundo a cadência de uma composição jazzística, cumprindo, assim, a “passagem” de uma experiência sensorial para outra – como, aliás, se anuncia no próprio título do filme. Conscientes ou não, ideias derridianas estendem seu alcance para além da literatura,

articulando registros filmicos distintos, tais como imagens de arquivos fotográficos e de performances jazzísticas, deixando que a improvisação do jazz organize a montagem que extrapola, assim, para além da visualidade, dirigindo seu foco para as vivências de um grupo de músicos e os percalços de suas performances no ambiente estadunidense antinegritude. Desse modo, a ideia de “passagem” contribui para a livre articulação de fragmentos e inserção de imagens de arquivo que seguem a composição da cadência de imagens fugidias que aparecem, reverberam, fundem-se com novas conjugações e desaparecem (Raengo, 2021b, p. 15), como se pode ver no fotograma que se segue, cuja reverberação atravessa o píer e as moléculas de água.



FIGURAS 4 e 5 – Fotogramas de *Passing Through* (1977), Larry Clark.
FONTE – Raengo, 2021, p. 15.

Tal como a liquidez observada na dança do orixá de *Iyá-mi Agbá*, o fluxo sonoro também reverbera e flui no ambiente aquático, embaralhando corpos e oferecendo o evento sonoro como vibração de moléculas de outra esfera sensorial, mas igualmente fluida.

Além do filme de Clark, Raengo reconhece a importância da experiência literária de Toni Morrison na criação de seu romance muito propriamente intitulado *Jazz* (1992). Assim como o filme de Clark, o romance de Morrison toma as improvisações do jazz em procedimento estético livre, tendo em seu centro a música (Raengo, 2021b, p. 9). Ao referir-se ao romance inspirado nas experiências do multiartista Romare Bearden (1911-1988), Morrison recorre à noção de liquidez para aproximar práticas artísticas da improvisação jazzística tornadas, assim, “exemplo do pensamento e da prática orgânica mais ampla das artes negras”.

A noção de liquidez atribuída ao intercâmbio de formas estéticas nas passagens de uma dimensão a outra pode não ser manifestação específica das tradições culturais de povos pretos. Contudo, a qualidade diferencial das expressões negras em manifestações artísticas como música e dança, quando entram para composições filmicas, literárias e das artes plásticas,

inserem os vínculos com diferentes comportamentos das culturas negras que elas, involuntariamente, carregam. Os próprios movimentos sociais afrodiaspóricos tornam-se fonte de germinação estética tais como aqueles que existiram nos EUA em diferentes momentos do século XX. O intercuro cultural assim desenhado contribui para a singularidade da fluidez das formas criativas da negritude líquida.

No romance *Jazz* Morrison evoca tal ambientação ao atribuir à cadência da composição jazzística o papel de função de princípio estruturante de uma composição polifônica cujas vozes atuam dialogicamente sem a prevalência de umas sobre as outras. Ao se reportarem a fatos de outra temporalidade enunciam discursos fugidios tais como as improvisações jazzísticas que marcam cadências e fluem no engajamento com outros acordes que produzem performances inesperadas que emergem do fluxo e, portanto, definem a liquidez entre as formas narrativas e composicionais.

Se em *Passing Through* as vibrações sonoras das imagens reverberam nas imagens visuais, no romance a sonoridade cria um espaço acústico que reverbera dos diferentes discursos. Em ambos os casos, os eventos sonoro-sônicos-acústicos interagem nos ambientes evidenciando a liquidez de sua constituição cujo lastro escoar e ecoar de experiências cujo divisor de águas foi a travessia afro-atlântica no interior dos navios – a primeira senzala que os escravizados conheceram. A liquidez da plasticidade visual e audiovisual das culturas afrodiaspóricas não pode ignorar o intercuro de sentidos vivido nos porões das fragatas.

3. Quando o grito gera fala, canto, dança e contato

As imagens visuais de navios negreiros esboçadas em desenhos e pinturas, *a priori*, demonstram dificuldades em reproduzir as sensações do ambiente com os quais as gentes pretas, escravizadas pelo tráfico transatlântico, conviveram dia e noite durante as travessias. De um lado, o cheiro putrefato, tão intenso que podia ser sentido muito antes de o navio ser visualizado no horizonte, como contam historiadores. De outro, a cacofonia de gritos pungentes das dores físicas de açoitamento misturados com os gemidos provocados pelos ferimentos, pela agonia dos doentes e pelo assombro quando corpos eram impietosamente atirados ao mar. As dores impostas às carnes pretas dos escravizados continuaram quando aportados em terra firme para os trabalhos nas plantações em solo do continente americano e dos arquipélagos colonizados pelos europeus. E a cacofonia sonora continuou a ressoar impregnando os corpos sobreviventes de todas as gerações de descendentes, imprimindo na memória as frequências

que foram sendo transmitidas e que passam a fazer parte da face oculta do código genético de cada uma delas.

Não obstante a crueldade do sofrimento imposto, a variedade sonora de gritos e lamentos conferem uma materialidade fônica à jornada que, segundo Ronald A. Judy (2021, p. 28-36), constitui a fluidez da condição líquida da negritude que atravessa gerações. Nesse sentido, através do som configuram-se práticas líquidas que consagram as manifestações culturais afrodiáspóricas transformando gritos em cadências que modelizaram as canções de lamento que, tensionadas pelas dissonâncias, ressoam nas atonalidades de um emaranhado sonoro caótico. Gritos, canções e lamentos foram objeto de estudo minucioso de W. E.B. Dubois (2021) em **As almas dos povos negros**, em cuja “carne e ossos” ressoam “alguns ecos de melodias jamais esquecidas da única música norte-americana a transbordar das almas em um passado sombrio”, como antecipa Du Bois na reflexão preliminar de seu livro datada de 1903 (Du Bois, 2021, p. 16).

Também nas narrativas de Frederick Douglass (2021, p. 54) encontram-se registros de passagens que marcaram sua vida de escravizado nas plantações no Condado de Talbot, Estado de Maryland. Também aqui, as canções que emanam das almas deixam ressoar as tensões dissonantes que habitam em seus espíritos que não se restringem aos lamentos propriamente ditos, mas dão o tom nas mais diferentes situações, como se narra num raro episódio de convívio dos jovens escravizados. Ao narrar que o pensamento saía em palavra e som ou em ambos, Douglass reporta-se à fluidez que caracteriza o estado de espírito e não a composição de tons, ritmos ou cadências sonoras de melodias. Deste modo, a canção é muito mais emanção da alma do que manifestação de criatividade, tanto assim, que, não raramente, as diferentes modulações emocionais divergem das significações verbalizadas, gerando dissonâncias entre som e sentido, repercutindo as notas de tensão guardadas na alma. A liquidez do grito torna-se a nascente de onde ecoam os movimentos que se transformam sonoramente em diferentes execuções que, segundo Fred Moten (2023, p. 50), conjugam a generatividade de emanações de todo o processo sônico-fônico, no qual “[...] o grito vira fala, vira música – longe do conforto impossível da origem”. Ou ainda, como entende Édouard Glissant (2021, p. 102), “[...] as músicas nascidas do silêncio [...] são o grito da plantaço transfigurado em palavra do mundo”.

Seguindo as formulações de Glissant e Moten, Ronald Judy (2021, p. 29) entende que se inaugura aí “uma ordem de práticas performativas verbais que serão repetidas em gritos

circulares e cânticos espirituais, sermões invisíveis da igreja e canções de trabalho mundanas, bem como no *blues*, no *jazz*, em brindes e até mesmo na significação cotidiana”. Contudo, não é só do ambiente verbal da sonoridade acústica que se trata. Considerando que a fala dos escravizados não escapou das proibições e impedimentos, o silêncio da vocalização não foi suficiente para que vozes fossem ouvidas e a tal escuta Tina M. Campt dedicou seu trabalho investigativo, transformando o silêncio e o não-dito em método de escuta de baixa frequência. Orientando-se pelas ideias de Paul Gilroy, Campt (2017, p.6) afirma: “[...] é através do som que busco um envolvimento mais profundo com as histórias esquecidas e as formas reprimidas de memória diaspórica que essas imagens transmitem³. Afinal, “[...] o som não precisa ser ouvido para ser percebido. O som pode ser escutado e, de maneiras igualmente poderosas, o som pode ser sentido; ele toca e comove as pessoas. Dessa forma, o som deve, portanto, ser teorizado e compreendido como uma forma profundamente háptica de contato sensorial”⁴. Aqui o som não é considerado não apenas como frequência, mas também em suas vibrações.

Para Campt (2017), pessoas escravizadas desenvolveram uma percepção fina para o olfato e para o tato como uma memória háptica formadas pela participação em cenas de horror no ambiente de morte reinante nas embarcações negreiras. Ao examinar imagens fotográficas das pessoas nos espaços impostos pelo olhar constatou a possibilidade de desenvolver a sensação tátil e olfativa que o ambiente repulsivo da cena retrata exhibe. Resulta desse enfrentamento sensorial um exercício no qual as sensações táteis ou olfativas se manifestam na frequência das vibrações apreendidas pelo olhar. Nesta frequência escoada, ainda, a fluidez da negritude líquida que, aqui, cumpre um caminho inverso no qual o olhar é a mediação através da qual se alcança o som das imagens bem como os cheiros e sensação dos ferimentos corporais.

O trabalho de Campt é o de ouvir as imagens – *Listening to images* é o título de seu livro dedicado ao tema. Para isso, ela recorre aos arquivos fotográficos da diáspora africana, mas não apenas a eles, tomando-os como orientação de suas premissas a respeito da “frequência sônica das imagens” apreendida quando se “ouve as imagens” (Campt, 2017, p. 71-2), como se pode ler no trecho que se segue.

³ Taking inspiration from Gilroy, it is through sound that I seek a deeper engagement with the forgotten histories and suppressed forms of diasporic memory that these images transmit.

⁴ [...] sound need not be heard to be perceived. Sound can be listened to, and, in equally powerful ways, sound can be felt; it both touches and moves people. In this way, sound must therefore be theorized and understood as a profoundly haptic form of sensory contact.

Aqui, como anteriormente, o que é crucial para a prática de escuta que desenvolvi nestas páginas é a compreensão das fotografias – mesmo aquelas tão padronizadas e banais quanto as fotos de identificação – como objetos profundamente afetivos que nos envolvem e deixam impressões através de múltiplas formas de contato: contato visual (ver), contato físico (tocar), contato psíquico (sentir) e, de forma mais contraintuitiva, o contato sonoro que descrevi como uma frequência que exige que ouçamos além de vermos as imagens (Campt, 2017, p. 72)⁵.

Uma vez que esferas sensoriais se manifestam porosas para significar sons e silêncios em vibrações outras, não propriamente acústicas, entende-se a liquidez na vibração. Por conseguinte, as imagens ressoam apreendidas pelo olhar são atravessadas por sensações que se distanciam da visualidade. É como vibração que os gemidos, os lamentos, os gritos dos escravizados ressoam em nossos ouvidos e provocam arrepios nos corpos sensibilizados pelo horror do sofrimento alheio. Também é a partir de vibrações que o som da diáspora negra navega pela água que se constituiu a noção negritude líquida, legado inominável da travessia afroatlântica, conferindo ao som a centralidade da imaginação emergente na noção de liquidez nos estudos sobre a estética da negritude, como Raengo completa na síntese:

O som sempre foi a expressão estética negra mais fugaz e, ainda assim, duradoura, mas quando é reivindicado especificamente como líquido, a ênfase recai na demanda por uma materialidade tangível, um recipiente concreto, uma nave-mãe — água/salinidade para a libertação em um modo de ser diferente (Raengo, 2021a, p. 16)⁶.

Do ponto de vista da tatilidade, a noção de liquidez aparece na própria a condição de proximidade imposta aos escravizados, ocupando espaços minúsculos que impunha uma sensação aquosa a partir do contato entre os corpos e todos os líquidos que neles produzidos, escorrendo de um para outro. Denise Ferreira da Silva e Atjuna Newman foram mais longe ao observar em seu experimente *Serpent Rain* (2016) quando a paisagem do fundo dos oceanos se modifica ao receber moléculas de constituintes orgânicos do corpo dos escravizados: suor, salivação, lágrimas, sangue, urina e os próprios corpos doentios – todos azeitados pela água do

⁵ Here, as previously, what is crucial to the listening practice I have developed in these pages is an understanding of photographs – even those as formulaic and mundane as identification photos – as deeply affective objects that implicate and leave impressions upon us through multiple forms of contact: visual contact (seeing), physical contact (touching), psychic contact (feeling), and, most counterintuitively of all, the sonic contact that I have described as a frequency that requires us to listen to as well as view images.

⁶ Sound has always been the most fugitive, and yet enduring, black aesthetic expression, but when it is claimed specifically as liquid, the emphasis is on a demand for a tangible materiality, a concrete vessel, a mothership—water/salinity for deliverance into a different mode of being.

mar e reorganizando o equilíbrio ecológico do ambiente, como já examinamos em outro ensaio (Machado, 2025b).

A liquidez viscosa que escoar de uma substância a outra se, por um lado, imprime nos corpos a própria condição de fluidez, por outro, cria uma rede de relações que contribuem para a configuração da formação das memórias hápticas impostas pela travessia afrodiaspórica. Para Fred Moten,

É isso que torna a negritude líquida mais do que um conceito ou heurística, mas sim um modo de coleta estética, pela maneira como sua inegável viscosidade e insistente materialidade agregam objetos, ideias, métodos e processos ao seu redor. De fato, desde o início, para nós, “liquidez” também se referia ao descolamento das distinções entre teoria, prática e práxis, um *borrão* que só aumentou desde então, mas que também está constantemente sob ameaça institucional (Moten, 2018, *apud* Campt, 2021b, p. 17)⁷.

O que se observa nas obras aqui apresentadas é que a ideia de liquidez define e distingue o conceito de negritude que, do interior do navio, apreende o universo sensorial que ressoa em espaços acústicos de diferentes temporalidades, o que não deixa de ser também a manifestação de imaginários, sensorialidades e sensitividades que qualificam a condição permanente de negritude. Contudo, há um outro lado mais sombrio para o qual a liquidez da dimensão estética aponta e que não pode ser ignorada sem o risco de abalar a dinâmica dos intercursos de sentido que as formas estéticas elaboram. É o que se espera discutir na sequência.

4. Reposicionando a liquefação do escravizado na modernidade líquida

Se, por um lado, Raengo e Thomas B. DeFrantz acertam em observar “o quanto a liquidez preta foi historicamente segregada” (DeFrantz, 2021, p. 107-117), por outro vacilam em aprofundar o papel da liquefação na própria consagração da escravatura e do trabalho escravo como pilares do sistema capitalista e sua percepção do corpo negro como commodity. Silva e Newman não incorreram no mesmo equívoco ao situar o corpo escravizado como capital sem o qual o sistema não se sustentaria. Evidentemente que a liquidez aqui escoar para o campo das formas políticas da modernidade líquida que Zygmund Bauman situou no campo do capitalismo tardio. A pergunta que não quer calar nesse momento é esta: afinal, em que

⁷ This is what makes liquid blackness more than a concept, or heuristic, but instead a mode of aesthetic gathering, for the way in which its undeniable stickiness and insistent materiality aggregate objects, ideas, methods, and processes around itself. Indeed, from the beginning, for us “liquidity” referred also to the blurring of distinctions between theory, practice, and praxis, a blur that has only increased since then, but that is also constantly under institutional threat.

medida a noção de “líquido” no conceito negritude líquida aproxima-se ao contexto das concepções de Bauman? É inevitável e legítimo que tal indagação se manifeste, como adverte Judy, não obstante a precariedade dos instrumentos analíticos tenham desviado de um enfrentamento mais consequente.

Judy nos lembra que Bauman serve-se da noção de “líquido” como metáfora de modernidade a partir de qualidades tais como “liquefação, fusão e fundição” (Bauman, *apud* Rudy, 2021, p. 29) que lhe são inerentes graças ao vertiginoso desenvolvimento das tecnologias de transporte e de comunicação que os meios elétrico-eletrônicos e digitais tornaram possíveis, vencendo distâncias “em cada vez menos tempo, resultando na separação entre espaço e tempo, de modo que o tempo passou a ter história” (Judy, 2021, p. 29). Ainda segundo Judy, a modernidade líquida de Bauman aprimorou e expandiu a noção de liquefação uma vez que reconheceu nela que, a partir da segunda metade do século XX, desenvolveu-se uma bem sucedida economia global que não só conquistou o fortalecimento de um sistema financeiro eficiente em larga escala, como forjou padrões de comportamento em formas modulares de interação social capazes de alimentar o dinamismo do empreendimento com diferentes prospecções, escalas e conexões.

Contudo, ao desenhar o quadro das mudanças geopolíticas das relações econômicas do mercado global, Bauman ignorou “a mais preciosa mercadoria”⁸: o comércio transatlântico de escravos. A noção de liquidez está na base do sistema capitalista que, em terra firme, transporta a liquefação para as plantações de algodão, como já examinado por Silva, Fred Moten, dentre outros, enfatizando a dialética das relações entre sistemas de valor e propriedade dos corpos. Lembrando Marx, Judy afirma:

Não existe negro a não ser que exista a liquefação da modernidade, e não existe liquefação da modernidade sem o negro. Essa paráfrase da observação de Marx em **A Miséria da Filosofia** — “Sem escravidão não há algodão; sem algodão não há indústria moderna” — enfatiza a centralidade da liquidez negra na acumulação da riqueza monetária que financiou a expansão industrial do capitalismo (Judy, 2021, p. 31).⁹

⁸ Parafraseando aqui o título do livro de Jean-Claude Grumberg, *La plus précieuse des marchandises* (2025), posteriormente traduzida em filme homônimo.

⁹ There is no Negro except that there is the liquefaction of modernity, and there is no liquefaction of modernity without the Negro. This paraphrase of Marx’s remark in *The Poverty of Philosophy*—“Without slavery you have no cotton; without cotton you have no modern industry”—emphasizes the centrality of Negro liquidity in the accumulation of the monetary wealth that financed capitalism’s industrial expansion.

Diante deste quadro em que o corpo preto se tornou um ativo de todo o sistema financeiro desenvolvido a partir do tráfico comercial transatlântico, a modernidade líquida consolida-se num modelo de negócio no qual o corpo negro é a *commodity* fundamental. Com isso, o conceito a liquidez da modernidade se distancia da liquidez da negritude cuja preocupação, segundo Judy, é sustentar a dinâmica da fluidez para que a imprevisibilidade e o efêmero possam escoar e alimentar novos fluxos de criação.

Se, por um lado, trata-se de alcançar a singularidade na conjugação do trabalho estético das formas composicionais das artes negras em seus vínculos culturais, por outro, trata-se de dimensionar o trabalho político das formas diaspóricas que moldaram relações interculturais, comportamentos sócio-culturais e imaginários de uma outra esfera de relações. Para Fred Moten, trata-se de uma “*jurisgenerative anaoriginary practice*” [prática anoriginária jurisgenerativa], observada em diferentes manifestações da cultura negra, particularmente quando há uma ruptura da convencionalidade e irrupção da imprevisibilidade. Nesse caso, a jurisgeneratividade diz respeito tanto à quebra de normas e regras quanto à invenção de novas possibilidades expressivas o que, em última análise, incide sobre a transgressão da lei, como afirma Moten em sua fala no filme *Dreams are colder than Death* (2013), de Arthur Jafa.

Jurisgeneratividade não se refere apenas à constante invenção e renovação de formas, à criação e quebra de regras que, digamos, Miles Davis e John Coltrane praticavam noite após noite, mas também à transgressão da lei relacionada à proibição de reunião de negros — contra o ajuntamento de negros.¹⁰

Do ponto de vista da liquidez da negritude, trata-se de operar com processos de produção criativa respeitando-se a radicalidade da invenção e do exercício de descoberta que seguem no contrafluxo das imposições que tentam impedir as relações de convívio. Logo, qualquer exame sobre a singularidade das formas estéticas e políticas que organizam a liquidez das produções das artes nas culturas negras não pode se furtar ao enfrentamento dos movimentos disruptivos que abrem caminho para as práticas anaoriginárias da jurisgeneratividade sempre imprevisíveis cujo berço foi a senzala construída no interior dos navios que transportaram milhares de escravizados sob condições de subhumanidade que, uma vez instituída, fixou-se no corpo e na memória de gerações de descendentes. E esta é uma passagem não menos significativa na emergência da noção de negritude líquida, como afirma Moten (2016).

¹⁰ Jurisgenerativity does not only refer to the constant invention and renewal of forms, the forging and breaking of rules that, let us say, Miles Davis and John Coltrane were engaged in night after night, but also to the lawbreaking connected to the prohibition against black assembly—against black gathering. Ver ainda: Raengo, 2021b, p. 11-2; Machado, 2025a.

A pretitude é uma crítica do próprio, e o que o próprio significa, você sabe, você volta como as raízes latinas do termo, está tudo ligado à noção de propriedade, é uma espécie de força desapropriadora expropriadora que você tem apenas enquanto você dá. Assim, a crítica da propriedade surge como uma função do ser, de as pessoas serem possuídas. Parte de nossa relação de privilégio com a negritude é que somos nós que vimos literalmente como as personificações vivas dessa tendência ao desvio, à criminalidade. Sim, temos uma tendência à criminalidade. Se você estiver dentro do contexto deste sistema legal, sim. Sentar-se com outras pessoas e falar sobre ser livre, essa conspiração para roubar, é um ato criminoso, é contra esta lei. (Moten, 2016)¹¹.

Na linha do pensamento de Moten, que situa a improvisação como fundamento não apenas de um processo estético, mas também político, a invenção leva ao paroxismo o desvio da norma e a ruptura com a lei. Segundo Yves Citton, Moten propõe um princípio jurisgenerativo que “investe a participação cultural com um poder que não consiste apenas em legitimar proposições ou autoridades preexistentes, mas em ser o lugar de emergência de leis ainda não publicadas”. Nesse caso, a participação prima pela equidade na qual

“[...] os falantes conversam com base na igualdade de inteligências e no compartilhamento de sua incompletude. As partes envolvidas nessa conversa não se baseiam em posições hierárquicas de autoridade; elas aceitam que nenhum de seus eus é soberano, que ninguém controla as trocas”.

Se, por um lado, o princípio jurisgenerativo, ao promover rupturas e desvios de normas, comportamentos e procedimentos leva a uma suposta insurgência contra leis, por outro, ao adotar a improvisação e imprevisibilidade como formas de engajamento e de uma constante “violação da lei”, até mesmo daquela adotada na “noite anterior” porque só assim o exercício da liberdade e do conhecimento mantém viva a vibração gerativa da criação, seja ela qual for. Assim, a potência generativa que alimenta a liquidez da negritude escoia pelas águas da emancipação, carregando a história escrita pela radicalidade das tradições culturais dos

¹¹ Blackness is a critique of the proper, where what proper means, is you know, you go back like the Latin roots of the term, it's all bound up with the notion of ownership, it's a kind of expropriative dispossessive force you have it only insofar as you give it away. So, the critique of ownership emerges as a function of being, of people being owned part of our privilegie relation to Blackness is that we are the ones who have seen as literally the living embodiments of this tendency for deviance, criminality. Yes, we have a tendency to criminality. If you within the context of this legal system, yes, we do. To sit around with some other people and talk about being free this conspiracy to steal it's a criminal act it's against this law.

diferentes povos afrodiaspóricos que soube reunir e potencializar aquilo que a diáspora dispersou. O elo desta ligação, contudo, é de outra ordem, aquela do contato sensorial alimenta a estesia das formas vivas – como se pode examinar no filme de Samuel Bazawule.

5. *Poiesis in nigrum*: a negritude líquida como prática performativa

Seguindo na contramão da liquefação operada na modernidade capitalista, Judy entende o único compromisso da fluidez na arte negra reside na “atividade contínua de criação proativa e performance de formas experimentais de expressão”, no qual a dinâmica de possibilidades se mantém na correnteza das possibilidades de construção de sentidos próprios da imaginação humana. Do ponto de vista das possibilidades, a liquidez da negritude em perspectiva estética se constitui menos como categoria que como tropo e, enquanto tal, manifesta-se na dinâmica das relações de possibilidades semióticas da linguagem, isto é, das diferentes semioses operadas entre diferentes sistemas de signos da cultura. Alarga-se, assim, o campo da expressão que a poética aristotélica atribuiu às possibilidades expressivas da atividade criativa que definiu como *poiesis* para acolher modos de fazer e por em linguagem existindo como criação e como crítica.

O tropo, como figura de linguagem, também acolhe o confronto no campo da significação que se manifesta nos pares opositivos que sugerem absurdos. E é do ponto de vista da linguagem audiovisual que se espera tratar da liquidez da montagem em contextos da edição eletrônica e digital – formas favorecidas pela modernidade líquida. Nesse caso, a forma estética não pode ser abstraída de sua manifestação.

O filme em questão, *Diasporadical Trilogia* (2017) é um curta-metragem (16”) dirigido pelo músico e cineasta Samuel Bazawule. Conforme estudo de Ekow Eshun que orientou a abordagem da presente análise, Bazawule compôs uma trilogia lançadas inicialmente em vídeo individuais “para acompanhar as faixas de seu quarto álbum de estúdio, *Diasporadical* (2016)” (Eshun, 2021, p. 78). Um ano depois, os vídeos foram reunidos para compor os três capítulos do curta-metragem. Com isso, a música orienta o ritmo da montagem audiovisual das três construções espaço-temporais articuladas em camadas narrativas.

A trama de *Diasporadical Trilogia* narra a história de uma mulher que viveu três diferentes momentos de sua vida em três diferentes continentes todos simultaneamente (figuras 8, 9, 10).



FIGURAS 8, 9, 10 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

No capítulo um *Yemanya and the singer* [Iemanjá e o cantor] narra-se a juventude da protagonista (1957) vivendo em Accra (Gana). No capítulo dois *Egun and the princess* [Egun e a princesa], narra-se a infância (1997) vivendo no Brooklyn (EUA). No terceiro capítulo *Ibeji and the wedding guest* [Ibeji e os convidados de casamento] narra-se a vida adulta (2017) vivendo em Salvador (Brasil).

Na primeira tela do filme lemos o conceito corrente de mito: “Mito: uma história tradicional que explica um fenômeno, envolvendo seres e eventos sobrenaturais”. Em seguida, um homem surge e, olhando para o mar onde crianças brincam, fala enquanto um acorde de sax pontua seu discurso e a câmera gira em diferentes direções entre o mar e o homem que fala.

I know the story I am about to tell you is hard to believe. Even me, sometimes, I'm not sure if it was dream or it happened just like I am telling it. See, I met a woman who said she had lived three different lives on three different continents. All at the same time. So, I asked her, how can someone do that? This is the story she told me¹².

Os diferentes deslocamentos no tempo e no espaço não representam apenas o trânsito da protagonista, mas as próprias vivências dos povos diaspóricos entre África e Américas o que, segundo Eshun, evidencia a própria dinamicidade da África que contraria a noção do senso comum de um continente preso no passado, como se pode ler no trecho que se segue.

Mas a versão do continente apresentada pelo filme é mutável, não fixa em sua forma. É, para usar um termo, uma África líquida. Uma África proteica e sincrética. Uma África cuja influência flui através de fronteiras e períodos de tempo, tomando forma em novos ambientes enquanto continua a carregar a memória de existências passadas (Eshun, 2021, p. 77).¹³

¹² Sei que a história que vou contar é difícil de acreditar. Até eu, às vezes, não tenho certeza se foi um sonho ou se realmente aconteceu. Veja bem, conheci uma mulher que disse ter vivido três vidas diferentes em três continentes diferentes. Tudo ao mesmo tempo. Então, perguntei a ela: como alguém consegue fazer isso? Esta é a história que ela me contou.

¹³ But the version of the continent offered by the film is mutable, not fixed in form. It is, to coin a term, a liquid Africa. An Africa that is protean and syncretic. An Africa whose influence flows across borders and time periods, taking shape in new environments while continuing to carry the memory of past existences.

E, recuperando a concepção de África como categoria geo-estética de Achille Mbembe, reproduz sua percepção segundo a qual: [A África] “é, por definição, um corpo em movimento, um corpo desterritorializado constituído no caldeirão de várias formas de migração... nascido de genealogias sobrepostas, nas intersecções de múltiplos encontros com múltiplos outros lugares” (Mbembe, 2016, p. 95-6 *apud* Eshun, 2021, p. 77).¹⁴

A ideia de um “corpo desterritorializado”, fluido em sua movência cultural, foi traduzida por Bazawule na transposição de diferentes gêneros e mídias tais como mitos, danças, rituais religiosos; musicais, filmes, videoclipe, artes plásticas e plataformas de *streaming*, ou seja, tudo que a corrente elétrico-eletrônica e a digitalização oferece. A fluidez da articulação entre tal variedade de eventos sonoros e visuais qualifica a fluidez tanto da diáspora quanto da prática líquida da composição estética. Nos três episódios de cada capítulo, a música em diferentes contextos organiza não só a trama do episódio como também a dimensão estética da composição visual em termos rítmicos e sônicos que faz com que “estejamos sempre em mais de um lugar ao mesmo tempo” (Eshun, 2021, p. 79).

Em Gana, capítulo um, desenrola-se um encontro da jovem com o cantor da banda de *highlife* executam sua música de ritmos variados os gêneros composicionais típicos de Gana e Nigéria, num bar.



FIGURAS 11 e 12 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

Com ênfase nos metais e guitarras, a música embala os dançarinos que a imagem visual reproduz em câmera lenta, intercalando cenas do bar, da dança e de pessoas que ouvem rádio,

¹⁴ Africa “is by definition a body in motion, a de-territorialized body constituted in the crucible of various forms of migrancy . . . born out of overlapping genealogies, at the intersections of multiple encounters with multiple elsewhere.

mesmo na presença de um *rapper* que anima a festa dançante. Os fragmentos de quadros fluem enquanto a música segue e logo vemos o *rapper* que continua a cantar, mesmo quando a sequência se desloca para o interior de um carro no qual ele se encontra sentado no banco traseiro juntamente com a dançarina (figura 13).



FIGURA 13 – Fotograma de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

O carro para e a moça sai correndo; o cantor tenta alcançá-la na noite escura, enquanto os metais improvisam acordes estridentes. Percebe-se que há um descompasso no tempo: a moça chega rapidamente na beira do mar e se junta a um grupo de mulheres que dançam uma dança bem diferente, uma espécie de ritual ao som de tambores e banhadas pela luminosidade esverdeada, a mesma do início do filme. O trajeto percorrido pelo cantor parece bem mais longo pois quando ele chega, já não há mais ninguém; encontra apenas os instrumentos e a flor que a dançarina usava nos cabelos caído no chão: o mesmo gesto que da cena que inicia o filme. O que se ouve agora é apenas o lamento de um som do sax acompanhado pelo dedilhar de cordas. O cantor se volta para o mar onde as crianças brincam.

No episódio embaralham-se temporalidades e espacialidades de situações distintas acentuadas pela retomada da cena inicial que aponta para um abismo, tanto das imagens visuais quanto das sonoridades da banda cujos sampleamentos, *scratching* do vinil e performance dos Djs, típicas do *hip hop*, definem o fluxo da composição audiovisual líquida da cultura negra. Até que, no final do episódio, o rosto da moça é focalizado e uma voz feminina em *off* pergunta: “Como viemos parar no Brooklyn?” uma voz masculina responde: “Não sei, diga-me.” Segue uma tomada frontal do rosto de um homem que é o personagem do episódio no capítulo seguinte.

Conforme estudos de Eshun (2021, p. 79), o segundo capítulo da trilogia, **Egun e a princesa**, “é embalado por tambores djembê da África Ocidental e guitarra Malinke. No rap,

Bazawule pontua seu verso com trechos de gírias ganesas e entoando a frase — ‘Deixe o ritmo atingi-los’’. Assim acompanhamos a cena que se inicia com o quadro menina sentada num banco de rua ao lado do pai.



FIGURAS 14 e 15 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

Um carro se aproxima e, pelo diálogo, entende-se que se trata de pagamento para imigração ilegal, mas, somente para o pai. A menina permanece sentada no banco. Seguem-se cenas de encantamento com a dança da menina com o orixá pelas ruas, pontes e atalhos da cidade.



FIGURAS 16, 17, 18 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

Os gestos da dança com vestes esvoaçantes e de movimentos tornam aquele momento mágico, até que a dança é interrompida pela chegada do carro onde estava o pai: a menina cai e é atropelada. A cena é pontuada novamente pelo acorde do sax. Segue o enquadramento frontal do rosto da mulher adulta, e uma voz masculina indaga: “Meu amor de que mais você se lembra?”, ao que a mulher responde: “Ontem o sol casou-se com a lua e foi muito bonita a festa”. Novamente, o último quadro anuncia o capítulo seguinte, a do casamento que, quando ocorre na trama, já é passado. Projetam-se, assim, três dimensões de passado, ambas embaralhadas, montada pelo acaso da memória.

No terceiro episódio, **Ibeji e os convidados de casamento**, os tambores e atabaques abrem a cena ritual do casamento, pontuada pelos metais e a guitarra vibrantes que

acompanham a performance de um rapper. O episódio compõe-se de três sequências: as danças rituais do casamento; as cenas dos Ibejis em rituais com a mulher; e planos com trabalhadores locais. Novamente, há alguns planos que interligam as cenas: quando os trabalhadores locais tocam a campainha da casa, aparece a mulher com os Ibejis. Os dois homens saem correndo e acabam chegando numa escadaria, sendo surpreendidos por um outro ritual, enquanto a mulher e as crianças num barco, soltam duas pombas no ar.



FIGURAS 19 e 20 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogía* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

Há uma montagem de contrapontos entre a festa e a vida cotidiana na qual os dois trabalhadores anunciam a demolição da casa na qual residia a mulher. São eles que acabam sendo os “convidados” da festa ou seriam as duas crianças que participam do ritual dos Ibejis?

Em todos os três episódios, as danças ocupam o espaço das ruas num clima de celebração, alegria, compartilhamento de memórias e espiritualidade. A música e a dança criam ritmos com os quais os corpos não apenas se movimentam como também fazem da gestualidade uma forma de contato físico e, a cada passo, reinventam a cadência do movimento corporal que a diáspora tentou apagar. Sobre a contradição que envolve proibição e reinvenção no contexto diaspórico o historiador Luís Antonio Simas (2023) formulou o argumento que se segue.

Se toda diáspora é um fenômeno de dispersão, a diáspora dispersa, fragmenta, aniquila laços, desarticula o sentido comunitário de vida, toda cultura da diáspora reconstrói aquilo que foi aniquilado. [...] Culturas de diáspora são culturas de reinvenção do sentido do mundo.

Através da música e da dança *Diasporadical Trilogía* explora diferentes formas de convívio e de reinvenção dos modos de existir comunitário que escoam para diferentes ambientes e situações. Do ponto de vista da realização audiovisual, trata-se de estender o conceito de liquidez para os ritmos que alimentam a corrente sanguínea dos povos pretos diaspóricos e, assim, fortalecer o vínculo entre o legado ético e o estético que cada uma das pessoas carrega.

Nesse sentido, observa-se que sentimentos difusos atravessam as personagens em suas cenas de alegria por onde escoa tristeza, seja no rosto da mulher jovem e da mulher adulta. A dança alegre e suave da menina com Eshun se dirige para a morte sem nenhum choque evidente, como sugerem as cenas em que a dança na rua é invadida por vapores gasosos que tanto podem ser a fumaça do carro quanto nuvens do céu, como se pode conferir nas imagens.



FIGURAS 21 e 22 – Fotogramas de *Diasporadical Trilogia* (2017), Samuel Bazawule
FONTE – <https://vimeo.com/291625349>

Na paisagem onírica onde tudo é possível, surgem as ideias de sonhos utópicos que a diáspora não apaga e, ao fazê-lo, evidencia a fluidez de sua radicalidade. Para Eshun (2021, p. 76),

Com suas locações pancontinentais e narrativa que atravessa o tempo, *Diasporadical Trilogia* propõe uma sensibilidade africana cosmopolita como uma identidade cultural compartilhada para pessoas negras em todo o mundo atlântico. Como afirma Bazawule, seu projeto nasceu da “noção radical de que, não importa quão fragmentada seja a diáspora africana, a influência do ritmo e da espiritualidade permanece praticamente a mesma”¹⁵.

A liquefação das cenas de sonhos, ritos, ritmos e cadências os gêneros musicais, particularmente os metais e tambores acompanhados pela performance vibrante das cordas elétricas das guitarras não deixam de evocar o saber ancestral que situa o movimento rítmico na origem de tudo que é vida ou é criada por ela, caso dos instrumentos de trabalho e da música. Neste caso, trata-se de observar a fluência de saberes ancestrais que tanto sustentaram a forja do ferro quanto o manejo dos metais com o sopro e a coreografia das mãos. O que move e nutre o

¹⁵ With its pancontinental locations and timecrossed storyline, *Diasporadical Trilogia* proposes a cosmopolitan African sensibility as a shared cultural identity for Black people across the Atlantic world. As Bazawule puts it, his project was born out of the “radical notion that no matter how fragmented the African diaspora is, the influence of rhythm and spirituality remains largely the same.”

espírito é o convívio, o contato, o compartilhamento. Interações que dependem do contato, do canto, da fala que as gentes pretas diaspóricas conhecem muito bem.

6. Considerações finais

Como afirmado anteriormente, o objetivo principal do presente ensaio foi buscar uma aproximação com a radicalidade da tradição cultural negra do ponto de vista das produções de cinema. Para isso, a abordagem analítica concentrou-se nos experimentos estéticos orientados pelo intercâmbio de experiências fronteiriças favoráveis à observação de passagens de uma dimensão a outra o que para os estudiosos – artistas e acadêmicos – dos Black Studies incide nas produções que situam a radicalidade da negritude líquida. Radicalidade que escoo entre formas estéticas e políticas que o conceito de liquefação da pessoa escravizada pelo sistema capitalista soube dimensionar muito bem para seus interesses. Cientes desse quadro, estudos de Denise Ferreira dos Santos e de Fred Moten propõem enfrentamentos para a compreensão das complexas mazelas da radicalidade da negritude, como o conceito de jurisgeneratividade procura exprimir. Para Moten, a tradição cultural afrodiaspórica, vivendo em contextos declaradamente antinegritude, impõe como fonte de generatividade de algo novo a “filosofia do horror” que leva à emergência de movimentos disruptivos e de imprevisibilidades cujo objetivo é a insurgência contra leis e normas. Trata-se de uma visada estético-política com finalidade ética. Daí a importância dos modos de dizer, da conversação e do diálogo participativo na vida cultural através da conjugação de formas estéticas e políticas que se manifestam nas obras artísticas em diferentes campos de sua manifestação. Para isso, Moten tem valorizado procedimentos construtivos da linguagem na extensão de seus significados e suas funções.

Do ponto de vista de nossa análise, um procedimento construtivo observado em *Diasporadical Trilogía* incide sobre o modo de dizer e narrar acontecimentos fora da causalidade espaço-temporal. Assim, a sequência em capítulos mostra-se disruptiva pois nela impera a casualidade, a começar pela conjugação de três sequências audiovisuais que, inicialmente, eram videoclipes e embalam a dança de rua por onde escoam os ritmos da radicalidade da cultura afrodiaspóricas. Na estridência vibrante dos instrumentos dos tambores e metais o corpo está em contato e a estesia é o fio condutor de tudo que se movimenta em tempos e espaços. A sequência linear dos capítulos se perde, e a morte da menina no meio, no segundo capítulo, é o nó da dispersão das linhas das vidas narradas. Se a imprevisibilidade

resulta da liberdade, a radicalidade só pode ser marcada por uma condição de possibilidade traduzida por Moten como emergência e, portanto, dotada de potência de generatividade.

Chegamos assim ao fundamento conceitual da invenção que orienta a plasticidade do filme e sua construção estética e que flui pelas regiões sensoriais borrando a lógica da convencionalidade. Tal é o caminho que leva ao que Moten propõe como filosofia do horror que faz emergir os sons, os tons, os ritmos, frases e silêncios que a matéria escura carrega e, mesmo proibida, ameaçada, supostamente apagada, não foi eliminada, tornando-se memória sem a qual nenhuma emergência se manifesta como ato da jurisgeneratividade – apositiva aos preceitos filosóficos da estética iluminista e, por conseguinte, desconstrutiva de seus princípios. Nesse sentido, situar o caráter jurisgenerativo da emergência como fundamento da improvisação no pensamento da tradição cultural negra implica também desconstruir narrativas que despersonalizaram as gentes pretas ao escravizá-las.

Referências

BAUMAN, Z. **Modernidad líquida**. México DC: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. Mitos e metamorfoses das mães Nagô. **Filme Cultura: O cinema negro no Brasil**, n. 40, 1982, p. 28-29. Disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/revista-filme-cultura-40> Acesso 29/01/2026.

CAMPT, T. M. **Listening to images**. Durham and London Duke University Press, 2017.

CITTON, Y. Cultural participation and jurisgenerative conversation. **Hybrid. Revue des arts et médiations humaines**, n. 8, 2022, p. 1-16. Disponível em <https://journals.openedition.org/hybrid/1939>. Acesso 29/01/2026.

DEFRAITZ, T. dancing among the watery folds. **liquid blackness** 5, no. 1 (2021): 107–17. Disponível em <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/article/5/1/107/173288/dancing-among-the-watery-folds> Acesso 29/01/2026.

DERRIDA, J. A lei do gênero. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem**, v.10, n. 2, 2019, p. 250-281. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793/209209213291>. Acesso 29/01/2026.]

DOUGLASS, F. **Narrativa da vida de Frederick Douglass**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DU Bois, W. E. B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

ESHUN, E. A Liquid Africa. Fluidity as Practice and Aesthetics in Diasporadical Trilogia. *liquid blackness*, v. 5, n. 1, 2021, p. 77-88. Disponível em <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/issue/5/1> Acesso 29/01/2026.

GLISSANT, E. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUIMARÃES, C. Filmar os terreiros, ontem e hoje. **Perspectivas em Ciências da Informação**, v. 24, número especial, 2019, p. 23-36. Disponível em <https://www.scielo.br/j/pci/a/5WFfLhkdgfShLNZKHvKXntN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso 28/01/2026.

JUDY, R. A. The Unfungible Flow of Liquid Blackness. *liquid blackness*, v. 5, n. 1, 2021, p. 28-36. Disponível em <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/issue/5/1> Acesso 29/01/2026.

MACHADO, I. A. Entoação visual Negra em experimento audiovisual de Arthur Jafa. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, v. 19, n. 4, 2024, 27p. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/65290/45345> Acesso 20/01/2026.

MACHADO, I. A. Modelização semiótica do espaço quilombo: a historiografia recodificada pelo cinema. **Comunicação & Educação**, v. 29, n.1, 2024, p. 1-20. Disponível em https://revistas.usp.br/comueduc/pt_BR/article/view/219426 Acesso 24/01/2026.

MACHADO, I. A. Ontologia das vidas pretas em ensaio audiovisual. **Matrizes. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação**, v. 19, n. 1, 2025a, p. 79-101. Disponível em <https://repositorio.usp.br/directbitstream/451349bd-78ac-4a27-a918-a639a7116143/003250058.pdf> Acesso 29/01/2026.

MACHADO, I. A. Travessias afrodiaspóricas em tradução audiovisual: A ecologia marinha reconfigurada. **Revista RUA**, v. 31, n. 2, 307-325, 2025b. Disponível em <https://www.la-beurb.unicamp.br/rua/artigo/capa/533-travessias-afrodiasporicas-em-traducao-audiovisual-a-ecologia-marinha-reconfigurada> Acesso 25/01/2025.

MBEMBE, A. Africa in the New Century. **Massachusetts Review** 57, no. 1, 2016, p. 91–104. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/pdf/43821507>. Acessível 29/01/2026.

MORRISON, T. **Jazz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOTEN, F. Knowledge and Freedom. **The New Centennial Review**, v. 4, n. 2, 2004, 43 p. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/41949443>. Acesso 28/01/2026.

MOTEN, F. **Black and Blur**. Durham, NC: Duke University Press, 2018.

RAENGO, A. Black Study@GSU. The Album. *liquid blackness*, v. 5, n. 1, 2021a, p. 7-25. Disponível em <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/issue/5/1> Acesso 29/01/2026.

RAENGO, A. The Jurisgenerativity of a Liquid Praxis. A Conversation with John Akomfrah. *liquid blackness*, v. 5, n. 1, 2021b, p. 128-148. Disponível em <https://read.dukeupress.edu/liquid-blackness/issue/5/1> Acesso 28/01/2026.

SIMAS, L. A. Depoimento. In: **Rio Negro** (2023). Direção: Gabriel Barbosa; Fernando Sousa. Documentário, 1'38". Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/13932694/> Acesso 28/01/2026.