



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES**  
**SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO**  
**LINHA DE PESQUISA GÊNERO, ARTE E CULTURA**

**O FANTÁSTICO NEGRO SEM ASAS (OU O INSUSTENTÁVEL VOO DA  
BORBOLETA): ITINERÁRIOS DAS MASCULINIDADES NEGRAS EM *TO PIMP A  
BUTTERFLY*, DE KENDRICK LAMAR**

*por*

**DANIEL DOS SANTOS**

**Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa**

SALVADOR

2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES**  
**SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO**  
**LINHA DE PESQUISA GÊNERO, ARTE E CULTURA**

**O FANTÁSTICO NEGRO SEM ASAS (OU O INSUSTENTÁVEL VOO DA**  
**BORBOLETA): ITINERÁRIOS DAS MASCULINIDADES NEGRAS EM *TO PIMP A***  
***BUTTERFLY*, DE KENDRICK LAMAR**

*por*

**DANIEL DOS SANTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa.

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S237 Santos, Daniel dos  
O fantástico negro sem asas (ou o insustentável voo da borboleta): itinerários das masculinidades negras em *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar / Daniel dos Santos, 2022.  
401 f.: il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

1. Gênero. 2. Negros – Canções e música. 3. Hip-hop (Cultura popular). 4. Raça.  
I. Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 305.89

---



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO  
(PPGNEIM)**

ATA Nº 200

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO (PPGNEIM), realizada em 15 de agosto de 2022 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO nº. 200, área de concentração Mulheres, Gênero e Feminismo, do(a) candidato(a) DANIEL DOS SANTOS, de matrícula 218125458, intitulada O FANTÁSTICO NEGRO SEM ASAS (OU O INSUSTENTÁVEL VOO DA BORBOLETA): ITINERÁRIOS DAS MASCULINIDADES NEGRAS EM TO PIMP A BUTTERFLY, DE KENDRICK LAMAR. Às 14:00 do citado dia, ambiente virtual, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profª. Dra. LAILA ANDRESA CAVALCANTE ROSA que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. LEANDRO COLLING, Prof. Dr. THIAGO CAZARIM DA SILVA, Prof. Dr. LEANDRO SANTOS BULHÕES DE JESUS e Prof. Dr. MATHEUS ARAÚJO DOS SANTOS. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado com distinção e indicação para publicação o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** LEANDRO SANTOS BULHOES DE JESUS  
Data: 02/04/2023 12:18:56-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Prof. Dr. LEANDRO SANTOS BULHÕES DE JESUS,**  
UFC

Examinador Externo à Instituição

**Prof. Dr. MATHEUS ARAÚJO DOS SANTOS, UNEB**

Examinador Externo à Instituição

**Prof. Dr. THIAGO CAZARIM DA SILVA, CEFET –  
MG**

Examinador Externo à Instituição



*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO  
(PPGNEIM)**

**Prof. Dr. LEANDRO COLLING, UFBA**

Examinador Interno

**Profa. Dra. LAILA ANDRESA CAVALCANTE ROSA,  
UFBA**

Presidente

**DANIEL DOS SANTOS**

Doutorando(a)

Mainha, escrevi esta tese do alto das ruínas do teu castelo.

Queria te explicar o que é uma tese, como explicava todos os dias as coisas que eu tinha aprendido na escola.

Estas palavras são tudo o que me restou, e agora elas são suas, como todas as outras.

Desejo que a minha vida e obra sejam sua maior herança.

Bença, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Toda honra, poder e glória ao povo negro. Me prostro e reverencio a minha Ancestralidade negra, as minhas e aos meus Orixás que me protegem e guiam. Deve haver alguma explicação ou sentido para que eu ainda esteja aqui.

Agradeço muitíssimo a todas as pessoas que me apoiaram e colaboraram afetiva e financeiramente com o *#TheGangstaProject* nesses sete anos. Foram inúmeras, e seria um grande fracasso mencionar todas aqui. Se você que está lendo esta tese é uma dessas pessoas, muito obrigado.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa pela orientação desta tese. Muito obrigado por toda compreensão, paciência e, sobretudo, confiança em meu processo de pesquisa.

Agradeço também à banca examinadora de qualificação e defesa desta tese pelas avaliações, críticas e contribuições teórico-metodológicas realizadas: Prof. Dr. Leandro Bulhões (UFC), Prof. Dr. Leandro Colling (UFBA), Prof. Dr. Matheus Santos (UNEB) e Prof. Dr. Thiago Cazarim (CEFET – MG).

Minha gratidão, respeito e lealdade ao general do meu império, Prof. Dr. Wilson Roberto de Mattos (UNEB) por sempre me apoiar e proporcionar oportunidades incríveis para minha carreira profissional. Peço desculpas por possivelmente ter lhe frustrado de alguma maneira por meu medo e insegurança.

Três pessoas não me abandonaram nesses últimos anos de ansiedade e alucinações: Rita Carmo, Alisson Cruz Soledade e Josenel Oliveira, muito obrigado por todo amor de vocês. Ofereço o meu coração como recompensa.

Apesar desta tese ser sobre a produção audiovisual da música Rap, as obras fonográficas do muso The Weeknd e do Pagodão Baiano (composto por algumas expressões do *ethos gangsta* no Brasil), foram a trilha sonora do meu processo criativo. Agradeço também a vocês pelos estímulos sonoros e animação nos dias mais difíceis da pandemia viral de *Covid-19*.

Pássaros voando alto, você sabe como eu me sinto.

Sol no céu, você sabe como eu me sinto.

Brisa passando, você sabe como eu me sinto.

É um novo amanhecer,

É um novo dia,

É uma nova vida para mim.

E eu me sinto bem.

**Nina Simone, *Felling Good***

Eles proclamavam em alta voz: “Digno é o Cordeiro, que foi morto, de receber a plenitude do poder, riqueza, sabedoria, força, honra, glória e louvor!” Em seguida, ouvi todas as criaturas existentes no céu, na terra, debaixo da terra e no mar, e tudo o que neles há, que exclamavam: “Ao que está assentado no trono e ao Cordeiro sejam o louvor, a honra, a glória e o domínio pelos séculos dos séculos!”

***Bíblia Sagrada, Apocalipse 5:12***

(...) O que eles parecem não entender é que o Homem Branco encantou seus filhos com produtos de sua feitiçaria. Na verdade, os veneráveis pais e mães esquecem que começou no tempo deles. (...) Seus filhos se convenceram de que a magia do Homem Branco era mais poderosa. E buscaram seus poderes e sabedoria. Começaram a desejar o que ele tinha, como veículos voadores como o que meu hospedeiro entrou na noite em que chegou a Lagos. Os filhos dos antigos pais costumam se maravilhar quando o veem. Perguntam: o que é isso que os homens fizeram? Por que o Homem Branco é tão poderoso? Como os homens podem voar pelo céu, entre os firmamentos, até mais alto que os pássaros? Essas são coisas que eu não entendo. (...) Imagine, Egbunu, como os filhos dos pais devem ter se sentido quando encontraram esse provérbio dos sábios pais: *Não importa o quanto um homem pular, ele não vai voar*. Eles deveriam considerar por que os pais disseram isso antes de abanar a cabeça e achar que os sábios pais eram ignorantes. Por quê? Porque um homem não é um pássaro. Mas os filhos veem algo como o avião e ficam chocados de essa sabedoria ter sido produzida pela feitiçaria do Homem Branco. (...) Anciãos de Alandiichie, antigos pais de Alaigbo, dos povos negros da floresta tropical, curadores da sabedoria do Homem Branco, ouçam-me: esses produtos da feitiçaria do Homem Branco são a razão de vocês agora reclamarem e chorarem e lamentarem sobre seus filhos como galinhas depois do ataque do gavião. Foi o Homem Branco que esmagou suas tradições. Foi ele quem seduziu e dormiu com seus espíritos ancestrais. Foi também a ele que os deuses de sua terra submeteram suas cabeças e ele as raspou, até chegar à pele do escalpo. Ele açoitou os altos sacerdotes e enforcou nossos governantes. Domou os animais de seus totens e aprisionou as almas de suas tribos. Cuspiu na cara de suas sabedorias, e suas valentes mitologias estão em silêncio diante dele.

**Chigozie Obioma, *Uma Orquestra de Minorias***



SANTOS, Daniel Dos. **O Fantástico Negro Sem Asas (ou O Insustentável Voo da Borboleta)**: Itinerários das Masculinidades Negras em *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar. 401 f. il. 2022. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMO

Esta tese é o resultado da segunda fase do *#TheGangstaProject*, projeto de pesquisa científica sobre as masculinidades negras na cultura Hip-Hop dos Estados Unidos da América, desta vez concentrado temporalmente nas primeiras décadas do século XXI. A partir de um processo de investigação densa sobre a obra audiovisual do *rapper* Kendrick Lamar, pode-se decodificar e analisar as configurações das representações acerca das masculinidades negras presentes nas narrativas dos videoclipes do *Gangsta Rap*, subgênero musical que subverteu e redefiniu o sistema iconográfico de representação sobre os homens negros, tradição herdada do passado colonial escravocrata reinventada no imaginário racial coletivo estadunidense a partir do fenômeno do Novo Racismo. Através de uma perspectiva teórico-metodológica interseccional, estabelecida entre a História e Historiografia da Escravidão e do Pós-Abolição nos Estados Unidos, o Pensamento Feminista Negro, o Pensamento Negro Radical, a Filosofia e as Artes Negro-Africanas, desenvolveu-se uma sequência de exercícios de desmontagem simbólica, desconstrução imagética e crítica cultural acerca da série de videoclipes do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015). Acionando os sistemas iconográficos enquanto dispositivos de dominação, controle, expropriação e violência dos corpos e subjetividades racializadas e masculinizadas, esta tese percorre um itinerário inter e multidisciplinar para compreender as dinâmicas operacionais das práticas de representação, a partir dos marcadores sociais de identificação e diferenciação dos sujeitos (em especial a tríade raça-gênero-classe), bem como diagnosticar quais são seus efeitos e, sobretudo, consequências para as políticas das masculinidades negras no tempo presente.

**Palavras-chave:** Raça. Gênero. Masculinidades Negras. *Gangsta Rap*. Representação.

SANTOS, Daniel Dos. **O Fantástico Negro Sem Asas (ou O Insustentável Voo da Borboleta)**: Itinerários das Masculinidades Negras em *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar. 401 f. il. 2022. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## ABSTRACT

This thesis is the result of the second phase of *#TheGangstaProject*, a scientific research project on black masculinities in the Hip-Hop culture of the United States of America, this time temporally focused on the first decades of the 21st century. From a dense investigation process on the audiovisual work of rapper Kendrick Lamar, it is possible to decode and analyze the configurations of representations about black masculinities present in the narratives of Gangsta Rap video clips, a musical subgenre that subverted and redefined the iconographic system of representation of black men, a tradition inherited from the slaveholding colonial past reinvented in the American collective racial imaginary from the New Racism phenomenon. Through an intersectional theoretical-methodological perspective, established between the History and Historiography of Slavery and Post-Abolition in the United States, Black Feminist Thought, Radical Black Thought, Black African Philosophy and Arts, a sequence was developed of symbolic disassembly exercises, imagery deconstruction and cultural criticism about the series of video clips from the album *To Pimp a Butterfly* (2015). Activating iconographic systems as devices of domination, control, expropriation and violence of racialized and masculinized bodies and subjectivities, this thesis travels through an inter and multidisciplinary itinerary to understand the operational dynamics of representation practices, from the social markers of identification and differentiation of subjects (especially the race-gender-class triad), as well as diagnosing its effects and, above all, consequences for the politics of black masculinities in the present time.

**Keywords:** Race. Gender. Black Masculinities. Gangsta Rap. Representation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Kendrick Lamar em editorial da *Complex Magazine* (2014)
- Figura 2:** O escritor Ernest Hemingway (1939)
- Figura 3:** Kendrick Lamar em editorial da *Complex Magazine* (2014)
- Figura 4:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)
- Figura 5:** O pugilista Muhammad Ali em pôster publicitário (1942)
- Figura 6:** O rapper Notorious B.I.G. em ensaio fotográfico para o álbum *Life After Death* (1997)
- Figura 7:** Kendrick Lamar flagrado em um protesto do movimento *Black Lives Matter* em Compton – Califórnia (2020)
- Figura 8:** O rapper Snoop Dogg como Huggy Bear no filme *Starsky & Hutch – Justiça em Dobro* (2004)
- Figura 9:** *The Cotton Bowl* (2011), obra de Hank Willis Thomas
- Figuras 10, 11 e 12:** *Framings* do videoclipe *i* (2014)
- Figura 13:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)
- Figura 14:** *Framing* do videoclipe *These Walls* (2015)
- Figura 15:** *Soapbox Orator*, fotografia de Gordon Parks (1952)
- Figura 16:** Capa do álbum de Makaveli *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1996), alter ego do rapper Tupac Shakur
- Figura 17:** Capa do álbum *You Only Live Twice* (2017), do rapper Freddie Gribbs
- Figura 18:** O rapper Kanye West na capa da revista *Rolling Stone* (2006)
- Figura 19:** Kendrick Lamar fantasiado de *Black Jesus* no *Halloween* (2017)
- Figura 20:** Beyoncé e Kendrick Lamar em performance na premiação do *BET Awards* (2016)
- Figura 21:** Capa do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)
- Figura 21:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)
- Figura 22:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)
- Figura 23:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)
- Figura 24:** Heath Ledger como Coringa em *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008)
- Figura 25:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)
- Figura 26:** Kendrick Lamar em editorial da revista *Rolling Stone* (2015)
- Figura 27:** Álbuns de Kendrick Lamar, em sentido horário: *DAMN.* (2017), *good kid, m.A.A.d City* (2012), *To Pimp a Butterfly* (2015) e *Section.80* (2011)

- Figura 281:** *Framing* do videoclipe *King Kunta* (2015)
- Figura 29:** *Framing* do videoclipe *King Kunta* (2015)
- Figuras 30, 31, 32, 33, 34 e 35:** *Framings* do videoclipe *All The Stars* (2018)
- Figura 36:** Kendrick Lamar em performance na premiação *Grammy Awards* (2016)
- Figura 37:** Ato de incêndio da escultura de Borba Gato realizado em São Paulo – Brasil, pelo movimento *Revolução Periférica* (2021)
- Figura 38:** Ato de derrubada e afogamento da estátua de Edward Colston por manifestantes do movimento *Black Lives Matter* em Bristol – Inglaterra (2020)
- Figura 39:** Kendrick Lamar na capa da *The Source Magazine* (2012)
- Figura 40:** O *rapper* Notorious B.I.G.
- Figuras 41, 42, 43 e 44:** Obras de Kehinde Wiley
- Figura 45:** *Framing* do filme *King Kong* (1933)
- Figura 46:** Fotografia de Oto Benga em um zoológico do Bronx – Nova York, datada aproximadamente entre 1915 e 1916
- Figura 47:** Fotografia de William Henry “Zip” Johnson, datada aproximadamente entre 1860 e 1870
- Figura 48:** Mike Tyson e sua tigresa de estimação Kenya em editorial da *The Ring Magazine* (1989)
- Figuras 49 e 50:** *Framings* da série *Atlanta – Robbin’ Season* (2018)
- Figura 51:** *Framing* do videoclipe *Guerillas in tha Mist* (1992), do grupo Da Lench Mob feat. Ice Cube
- Figura 52:** Representação de uma cerimônia vodu na Louisiana *A Voodoo Incantation in Louisiana* [Um Encantamento Vodu na Louisiana] (1865), ilustração de jornal sem identificação de autoria e fonte
- Figura 53:** Representação de uma cerimônia vodu do ilustrador E.W. Kemble, *The Voodoo Dance* [A Dança Vodu] da *Century Illustrated Monthly Magazine* (1885)
- Figura 54:** Representação de uma cerimônia vodu em New Orleans – Louisiana, xilogravura de autoria não identificada (1888)
- Figura 55:** O *rapper* Joey Bada\$\$ na capa do EP *The Light Pack* (2020)
- Figuras 56, 57, 58, 59 e 60:** *Framings* do videoclipe *The Light*, do *rapper* Joey Bada\$\$ (2020)
- Figuras 61, 62 e 63:** *Framings* do curta metragem *God Is Gangsta* (2016)
- Figura 64:** *Print* de imagem com autoria não identificada da rede social *Instagram*
- Figura 65:** Capa do álbum *Jeffery* (2016), do *rapper* Young Thug
- Figura 66:** O *rapper* Tyler, *The Creator* em ensaio fotográfico da sua linha de roupas *Golf Wang* (2015)

**Figuras 67, 68 e 69:** *Framings* do videoclipe *Alright* (2015)

**Figura 70:** Kendrick Lamar em performance no *Grammy Awards* (2016)

**Figuras 71 e 72:** Kendrick Lamar em performance no *Grammy Awards* (2016)

**Figura 73:** *Framing* do filme *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino

**Figura 74:** Prisão de Martin Luther King Jr. em Montgomery – Alabama (1958)

**Figuras 75 e 76:** Kendrick Lamar em visita ao ex-Presidente Barack Obama na Casa Branca (2016)

**Figura 77:** Kendrick Lamar e o ex-Presidente Barack Obama na celebração ao Dia da Independência dos Estados Unidos (2016)

**Figura 78:** *Framing* do Videoclipe *Alright* (2016)

**Figuras 79, 80 e 81:** *Framings* do videoclipe *Black THoughTs - Pt. 3* (2016), do rapper ScHoolboy Q

**Figura 82:** Instalação *Trinket*, de William Pope L (2008)

**Figura 83:** Kendrick Lamar em performance no *BET Awards* (2015)

**Figuras 85, 86, 87 e 88:** *Framings* do videoclipe *Sign of the Times* (2017), de Harry Styles

**Figura 89:** *Framing* do videoclipe *For Free? – An Interlude* (2015)

**Figura 90:** Jack Nickolson como Jack Torrance no filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick

**Figuras 91 e 92:** *Framings* do videoclipe *These Walls* (2015)

**Figura 93:** *Framing* do videoclipe *Alright* (2015)

**Figura 94:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)

**Figuras 96, 97 e 98:** *Framings* do videoclipe *These Walls* (2015)

**Figuras 99, 100 e 101:** *Framings* do curta metragem *God Is Gangsta* (2016)

**Figuras 102, 103 e 104:** *Framings* do videoclipe *For Free? - An Interlude* (2015)

## **LISTA DE TABELAS**

**Tabela 1:** Dialética da Inversão da Sociedade de Castas Raciais Segundo Eldridge Cleaver

**Tabela 2:** Dimensões do Desenvolvimento do Homem Negro Segundo Colson Whitehead

## SUMÁRIO

<b>I. OVO</b> .....	16
<b>II. LARVA</b> .....	25
<b>III. PUPA CRISÁLIDA</b> .....	40
<i>Borboleta</i> .....	41
<i>Pimp</i> .....	66
<i>Lucy</i> .....	83
<i>Identidade visual do álbum</i> .....	97
<i>i</i> .....	114
<i>King Kunta</i> .....	137
<i>Sobre a sociedade colonial paternalista de Genovese</i> .....	165
<i>Sobre a sociedade de inimizade e o regime de morte social das castas raciais de Cleaver, Mbembe e Patterson</i> .....	170
<i>Memórias do casulo</i>	
<i>Nós, os wakandanos</i> .....	174
<i>Pai Barnabé</i> .....	203
<i>Alright</i> .....	278
<i>These Walls/For Free?</i> .....	342
<b>IV. IMAGO</b> .....	375
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	387

**I**

**OVO**



Vivemos um sonho agonizante

Se é que você me entende

Tudo que eu havia conhecido

É tudo que eu havia conhecido

Alcance a roda que parte a borboleta

Eu choro a chuva que enche os oceanos

Eu tentei falar com Deus em vão

Eu chamei seu nome de lugar nenhum

E disse:

“se você não vai me salvar, por favor, não desperdice meu tempo”.

**Oasis, *Falling Down***

Kendrick,

Escrevo para te contar que sonhei com você. Não tenho sonhado muito ultimamente, apesar de minha mãe me visitar algumas vezes quando alguma data especial se aproxima. Os povos igbos na Nigéria dizem que os sonhos são mensagens de nossos espíritos protetores, Ancestrais que reencarnam em nossos corpos, e eu passei a acreditar nisso para desafiar minha incredulidade e ceticismo adquiridos com o passar dos anos. São os melhores presentes de aniversário, os únicos que me emocionam de verdade. Kendrick, nossos tempos nos roubaram até a capacidade de sonhar, mas eu te encontrei nos meus sonhos viajando incógnito pela Bahia e fiquei louco para te entrevistar. Me senti (e ainda me sinto) um estúpido por não dominar a língua inglesa, mas eu queria muito conversar com você um dia. Acordei com a imagem de suas tranças meio desfeitas no topo de sua cabeça, parecendo a estrutura de uma coroa parcialmente desenterrada como um achado arqueológico. Todo homem negro carrega um reino em sua cabeça, como diz a escritora Alice Walker. Seu olhar, seu sorriso e seus pés descalços compreendiam a única linguagem que eu consegui decifrar.

Acredito que você não saiba, mas eu decidi pesquisar sua obra audiovisual desde que terminei o meu Mestrado na universidade. Nos tempos que ainda ousava ter sonhos megalomaníacos, acreditava que um dia poderia revolucionar minha vida estudando e pesquisando a história e cultura das populações afro-americanas. Tinha delírios vertiginosos, me imaginando desbravando uma terra estranha em busca da minha liberdade e felicidade. Um dia recebi uma oportunidade de ir para os Estados Unidos fazer um intercâmbio que o meu medo fez escapar das minhas mãos. Foi o mesmo medo que me impediu de ir ver seu show no ano de 2019 aqui no Brasil, por acreditar que meu lugar não era ali. Acredito que não exista frustração maior que viver arrependido de tudo aquilo que nunca aconteceu, uma manifestação peculiar de ansiedade. Me culpo e me odeio muito por ainda não conseguir romper o ovo do medo que me aprisiona, pois acredito que posso desmoronar diante das consequências de sua colisão. Porém, sigo assumindo e sofrendo as consequências de minhas escolhas e decisões.

Kendrick, estudar e pesquisar sua obra é algo muito difícil, pois você me faz confrontar comigo mesmo todos os dias. Me sinto ridículo escrevendo essa carta, mas não consigo mais trair os meus sentimentos. Escrevo e falo a todo momento para os homens negros o quanto precisamos libertar nossas emoções e me sinto um hipócrita por não conseguir fazer isso direito. Há um abismo imenso entre a teoria e a prática que poucas pessoas conseguem atravessar.

Apesar de eu possuir muita auto confiança em tudo o que eu tenho capacidade e habilidade para executar, tudo ao meu redor me diz o contrário. Você sabe muito bem como é isso. A ausência de reconhecimento, amor e afeto enfraquece nosso espírito, como a insuficiência de vitaminas desnute o corpo. Me sinto desfigurado, e às vezes não consigo reconhecer a mim mesmo diante do espelho. Não sei como consigo disposição para continuar estudando, pesquisando, escrevendo. Tudo me desestimula e me sinto permanentemente cansado. Roubam minha inspiração todos os dias. Eu particularmente não sei mais o que é ser amado, e isso é uma espécie de morte. Até meu amor pelos homens negros do mundo perdeu sua intensidade e potência. Praticar o auto amor é realmente muito complicado quando as forças que ainda restam nos abandonam. Isso não tem nada a ver com auto estima, dessas compartilhadas gratuitamente no *Instagram*. É algo realmente mais intenso, profundo. Acredito que se não fosse forte o suficiente eu também teria pensamentos suicidas, como os adormecidos em seu coração. Tenho a sensação de que eu cuido de todas as pessoas ao meu redor enquanto me degrado e destruo aos poucos, em um contínuo auto flagelo e sacrifício. Minhas conquistas, meus títulos, minha intelectualidade, todos os tesouros que guardo em mim e que me fazem um rei de mim mesmo não compensam e superam a vergonha da minha solidão, escondida em meu palácio de vidro.

Kendrick, nós, pessoas negras, somos corpos insuportavelmente pesados. Bigornas errantes. Torpes hipopótamos sem asas. O ar não é capaz de soerguer a matéria abjeta dos traumas que carregamos, toneladas de sofrimentos fabricados pela máquina colonial, codificados e herdados no material genético de nossos espíritos. Em um ciclo vicioso e repetitivo, retornamos ao mesmo lugar que as/os nossas/os Ancestrais foram compulsoriamente posicionadas/os, atrofiadas/os em nossa subjugação e submissão. Diante do dilúvio de fogo e da peste invisível, inexistimos no desespero de extirpar nossas vulnerabilidades como arrancássemos partes pútridas do nosso próprio corpo. Aprendemos desde a infância sobre as teorias da aniquilação, a geografia das fugas incessantes das balas, os rituais de escárnio da justiça. Kendrick, é na aniquilação que sinto que há algo que habita entre essas obscuras paredes epidérmicas. A hemorragia que flui por entre minhas pernas diante do meu pênis extirpado. A sensação de explodir como um balão de gás, pendendo de uma corda em uma árvore frondosa. Fragmentos de meu corpo sendo servidos como banquetes aos cachorros. Sinto que algo pulsa dentro de mim, e esse mal estar é constante. Desconheço as senhas e suas combinações para que eu possa abrir esse cárcere de melanina, onde minha alma flutua em sua plena escuridão, como se mergulhasse em um precipício sem fim. Há algo que me perturba e isso está

aprisionado nesse invólucro de carne escura. É na aniquilação que percebo que este corpo, para além da sua programática fisiologia, possui uma agência que conspira a insurreição.

Aprendemos teorias, métodos e técnicas sobre tudo, menos sobre voar. É na pedagogia do vento que está a nossa liberdade, porém a liberdade não se encontra no topo de uma montanha ou em um oásis no meio do deserto: a liberdade está na mecânica do movimento e na pulsão de seus efeitos. Contemplo hoje o céu do alto do edifício dos sonhos: a densidade do ar é alta nessa tempestade de sangue que precipita sobre mim. O ar não elevará meu corpo antes de alcançar o chão: é necessário convencê-lo a me transportar para um lugar bem longe dessa necrópole, na qual viver é um funeral de antíteses. Sou incapaz de falar a língua do ar e do vento. Eu falo a língua da violência, do cárcere, da loucura, da dor e da morte. O vento conversa comigo e o meu corpo dança: meus movimentos trôpegos são respostas distorcidas aos seus questionamentos. Preciso aprender a sua gramática para sacrificar o desejo de eternidade desse ciclo. Preciso aprender a ciência da flutuação e sublimação, como foi secretamente ensinado aos pássaros. Preciso estar plenamente pronto para meu voo solitário quando o fim chegar, anunciando-se como o sol ao meio dia. Preciso transcender a morte, pois já me encontro morto.

Kendrick, me ensina a voar. Recebo visitas inesperadas de borboletas desde o dia que o fluxo do meu destino foi direcionado a você. Tenho estudado minuciosamente seus itinerários de voo nos últimos anos e enfeitado minha cabeça com plumagens exuberantes buscando forças para tocar o teto azul do céu com minhas próprias mãos, antes que o mundo desmorone sobre mim. Kendrick, me ensina a voar. Me ajude a fugir para bem longe daqui.

Com amor:

DanDan.

Você já esteve no céu?  
Você já viu os portões?  
Você já se curvou à sua alteza?  
E você sabe qual o gosto do céu?  
Não minta para mim!

**Jay-Z, *Heaven***

**[Leia-me ao som de *good kid, m.A.A.d city*, de Kendrick Lamar]**

Eram quatro horas da manhã e faziam menos de duas horas que eu tinha conseguido adormecer. No transe hipnótico da insônia, arrumei minhas coisas na mochila enquanto aguardava a luz do dia se anunciar pela janela. A grande noite nunca tem fim para os homens negros. Me olhei no espelho do banheiro e minha aparência era fantasmagórica. Não possuía a plena certeza se estava acordado ou ainda estava dormindo, até hoje nunca sei ao certo. O ácido estomacal dançava seus movimentos sulfurosos, corroendo minha ansiedade pelo dia que começava. Desci as escadas do palácio e mergulhei meu corpo no asfalto, enquanto uma oração misteriosa sussurrava no meu ouvido direito. Caminhava entre zumbis *fitness* que desviavam diante da minha passagem, desejando-me “bom dia” com os olhos revirados e em ávida dilatação e insistiam permanecer aprisionados nas pequenas celas dos crânios. É raro as primeiras horas do dia com toda essa luz violentamente pornográfica, profanando a sacralidade das casas e seus telhados lúbricos, excitando os prédios e seus desejos turgescents de perfuração do céu do engenho de concreto e aço e sua *plantation* de pesadelos.

Enquanto o vento soprava lentamente, pássaros riam do alto das fiações elétricas e palmeiras imperiais flutuavam acenando para mim. “Acorde, baby, acorde”. Eu vislumbrava o cemitério semiaberto no decorrer do meu caminho, no qual serão sepultados todos os títulos, os prêmios, as burocracias, os prazos, as obrigações, onde todas as horas sacrificadas pela faca meritocrática não serão consideradas dignas e revestidas pelo tecido escuro do luto. Na estrada etérea das primeiras horas da manhã, em um ponto de ônibus desértico, havia um homem à minha espera fumando um cigarro enquanto contemplava seu relógio dourado. “Atrasado mais uma vez como de costume... Você tem sorte, pois quem lhe protege desconhece o sonífero paraíso e nunca se encontra atrasado. HAHHAHA! É impressionante! Nessa cidade doida e fudida, você ainda está aqui! Siga o seu caminho”, ele me falou. Saudei o homem que desaparecia com seu terno vermelho na névoa tóxica de fumaça expelida dos caminhões, que navegam as estradas como imensas baleias no oceano asfáltico. Embarquei no primeiro ônibus que se aproximou, onde iniciei um ritual de leitura de um livro como se realizasse um feitiço poderoso para que meu corpo fosse tomado novamente pelo transe do sono. Após ter sido lançado no precipício do espírito, eu tive mais um sonho. Me encontrava no interior de uma van preta, os vidros eram demasiadamente escuros, mas meus sentidos estavam altamente estimulados e minha percepção foi hiper ativada ao entrar em contato com a matéria com a qual

é feita a noite. Nunca estive aqui antes, tenho quase certeza. Observei atento por alguns instantes pela fresta da janela semicerrada: anjos flutuavam pelas ruas carregando armas que pulsavam em seu brilho metálico e uma tempestade horizontal de balas prateadas precipitava; esforçava-me, porém não conseguia enxergar seus olhos, seus semblantes eram pixelados e movediços. A divisória da relativa privacidade da van abaixava no automatismo de seu mecanismo revelando o homem do terno vermelho que controlava o volante, sua voz era distorcida como o trovão: “Estamos todos alegres e hoje iremos celebrar a morte, pois não há vida alguma aqui; suas roupas não são apropriadas, mas você é nosso convidado especial; diante do caixão branco, não ouse transbordar em lágrimas e explodir sua pirotecnia de gritos e soluços lançando-se sobre o corpo gélido do morto; antes de tocá-la na boca e sentir seu forte sabor, apenas derrame uma quantidade generosa desta bebida sobre o chão no qual nossos bebês se arrastam como cegos procurando algo que foi perdido ou a direção da porta mais próxima; alegre-se e comemore como nós, pois chegou o tão aguardado dia da sua despedida e partida para a grande viagem eterna”, ele me disse. Abri a porta deslizante e desci da van; despejei o conteúdo líquido no chão como recomendado, tomei largos goles da garrafa envolta de papel pardo escrito BEBEME em seu rótulo, fiz uma oração silenciosa para o morto anônimo como se fosse um familiar estimável, enquanto acendia uma vela que iluminou o rosto do cadáver e me fez perceber que aquele morto era eu. Após a revelação, minha mente tornou-se obesa e rarefeita: fui transportado em um sobrevoo por uma cidade misteriosa no meu corpo-helicóptero: homens pendiam harmoniosamente dos telhados íngremes e das altas árvores de luz como sarcófagos suspensos; memórias analógicas eram rebobinadas ininterruptamente em minha mente, deixando-me em náuseas sincopadas: “quem são essas pessoas, o que estou fazendo aqui, para onde estão me levando?”, eu perguntava enquanto vomitava abundantemente nas nuvens; fui novamente transfigurado, agora no corpo de uma linda criança: estava em um labirinto de casas habitadas por familiares perdidos que me amavam ilimitadamente e nem sequer sabiam meu nome, eu era asfixiado por sorrisos, beijos e abraços; mais uma vez ouvi uma oração sussurrando em meus ouvidos, porém em maiores decibéis e em línguas estranhas; outras inúmeras outras vozes ressoavam em um coral uníssono, ouvia nitidamente todas as vozes do mundo, menos a voz da minha mãe; adormeci no pesado sono pueril e sonhei com uma mulher negra que possuía cabelos totalmente brancos, moldados em uma escultura exótica no topo de sua cabeça; ela me encarava no interior de um mercado e seu silêncio era perturbador; em prantos, eu vociferava: “minha mãe, eu imploro! Por favor, volte para casa! Volte para casa!”;

meu grito era mais estridente que as campânicas dos adjás e mercadorias boiavam na inundação causada por minhas lágrimas; “Bom menino, não sou sua mãe”, disse ela enfim, estilhaçando o cristal do silêncio; “só se pode ver apenas uma vez a face da glória! Este é o lar sagrado dos verdadeiros anjos: nunca existiram demônios aqui. Você já olhou bem dentro dos olhos deles?”.

Amanheci e despertei após meu corpo-helicóptero sucumbir por uma grande queda; eu era mais uma vez pesado e adulto nos bancos de trás da van. O homem do terno vermelho ainda direcionava o veículo, mas agora estava vestido com outras roupas que possuíam a cor do fogo. Pássaros sobrevoavam a manhã azul cintilante, o silêncio ao redor envolvia meu corpo como um manto felpudo, porém repentinamente foi rasgado em pedaços com a gargalhada do homem: “HAHAHA! Veja, veja! Os anjos e suas camisetas e tênis branquíssimos, a luz negra resplandece dos seus corpos! Consegue ler os densos hieróglifos em suas peles? É preciso tocá-los e senti-los com as mãos! Seus músculos são incandescentes e possuem a consistência da leveza que sustenta o ar! Eles presenteiam os homens que não possuem medo com joias que brilham como seus corpos! Venha: hoje você será finalmente coroado!” Os anjos debatiam as janelas de vidro escuro e abriram abruptamente a porta da van preta, me retiraram e carregaram sobre a multidão obscuramente celestial e puseram uma coroa em minha cabeça: eu era como o sol que iluminava tudo ao redor por onde passávamos no cortejo sonoro que nos acompanhava. Essas palmeiras flutuantes, essas placas, esses semáforos, essas casas e suas cercas brancas, essas encruzilhadas espiralares e seus cavalos de ferro saltitantes, já estive neste lugar, tenho quase certeza. Seguimos o trajeto sinuoso dos anjos e seus instrumentos musicais vibrantes em direção à grande festa da minha coroação. Escolas suspenderam as aulas, jogos esportivos foram cancelados, mulheres foram às compras e aos salões de beleza, as ruas foram congestionadas por legiões que gritavam: “Eis aqui o filho daqueles que foram brutalizados, violentados, oprimidos e exterminados! Curvem-se diante do grande herdeiro dos que foram mutilados, linchados, aniquilados e desfigurados até que seus espíritos se recusassem habitar seus destroços de carne! Cantem o mais alto que puderem, dancem até seus ossos se contorcerem e seus músculos se exaurirem, comam, bebam e fumem, pois o filho retornou para sua casa!”

Acordo atônito no ônibus ainda em movimento, quase próximo do meu destino fixo, onde atravessarei o mar em direção à cidade-túmulo ancestral. Não, não foi apenas um delírio. Tenho quase certeza que já estive naquele lugar.



**II**

**LARVA**

Minha mãe me disse antes de falecer  
Disse, filho, quando eu for embora, não esqueça de orar  
Porque haverá tempos difíceis  
Tempos difíceis, *woah, yeah, yeah*  
Quem sabe melhor do que eu?  
**Ray Charles, *Hard Times***

Eu estou passando por mudanças em minha vida.  
**Black Sabbath, *Changes* (na performance cover de Charles Bradley)**

(...) A sobrevivência não é uma habilidade acadêmica.  
**Audre Lorde, *Irmã Outsider***

Minha vida toda eu tive que lutar, nêgo  
Minha vida toda  
Nos tempos difíceis, *yeah*  
Nas nóias, *yeah*  
Nazaré, eu sou fodido  
Nêgo, você é fodido  
Mas se Deus é conosco, então nós vamos ficar bem!  
**Kendrick Lamar, *Alright***

De acordo com o pensamento do filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2017), o pensamento africano diaspórico na Modernidade é caracterizado pela evocação de nossa humanidade através do discurso, no qual o pronome *eu* enuncia a nossa existência para o mundo. O ano era 2015 e eu estava iniciando o processo de investigação do meu projeto de pesquisa *#TheGangstaProject*, no qual propunha analisar e discutir as obras audiovisuais dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, bem como suas representações sobre as masculinidades negras na cultura Hip-Hop dos Estados Unidos. O projeto foi desenvolvido no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA), no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades

(NuCuS), coordenado pelo meu ex-orientador Prof. Dr. Leandro Colling e no Núcleo Interdisciplinar de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade do Estado da Bahia (AfroUneb/UNEB), coordenado pelo meu ex-orientador Prof. Dr. Wilson Roberto de Mattos. Antes de ingressar no Mestrado, nunca imaginei que poderia ser discente de uma universidade como a UFBA, considerada a mais influente das universidades da Bahia. Uma das pessoas que me estimularam e incentivaram foi meu amigo e irmão Prof. Me. Alisson Soledade, que tinha encontrado e me enviado o edital de seleção, insistindo que eu submetesse o projeto.

Estava muito frustrado após ter sido eliminado no processo de seleção de aluna/o regular do Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local da Universidade do Estado da Bahia (PPGHIS/UNEB), instituição esta na qual me licenciarei em História. Não acreditava que poderia ser aprovado sequer na primeira fase da seleção do Pós-Cultura/UFBA, visto as grandes concorrências nos processos seletivos, porém as coisas acabaram acontecendo e aqui nós estamos. Alisson me ensinou o quanto nós homens negros devemos sempre nos apoiar mutuamente, pois só temos a nós mesmos. O pensamento e ativismo negro feminista, segundo Patricia Hill Collins (2016), caracteriza a rede política de sobrevivência, resistência e fraternidade, integrada e agenciada por mulheres negras como uma *sisterhood*, e nós homens negros deveríamos nos inspirar e sistematizar, paralela e coletivamente, uma rede política semelhante enquanto uma das políticas de nossas masculinidades: necessitamos de uma *brotherhood*, uma irmandade negra que nos ofereça aparatos para o confronto efetivo do racismo e suas respectivas matrizes de opressão interseccionalizadas em sua estrutura, como propõe JJ Bola (2020).

A ausência de perspectivas e oportunidades e a expectativa trágica acerca das vidas dos homens negros acabam interferindo em nossa autoestima, despotencializando nossas forças e habilidades de realização. Os tempos eram muito difíceis após ter concluído minha graduação em História, pois me encontrava desempregado, sem perspectivas de inserção no mercado de trabalho em Educação, inúmeros problemas de ordem familiar e sem recursos financeiros reservados para me fixar e permanecer em Salvador e cursar a pós-graduação como realmente deveria ser: um novo contexto que poderia me proporcionar outras experiências e vivências incríveis para minha trajetória profissional e pessoal. Na época vendi os livros do meu acervo pessoal a colegas e amigas/os de minha cidade para financiar as despesas básicas do Mestrado: várias pessoas (até mesmo desconhecidas) me apoiaram afetivamente através de mobilizações nas redes sociais e acreditaram no projeto, que acabou se tornando meu plano de sobrevivência.

O primeiro semestre foi de intensas provações psíquicas e financeiras, pois ainda não haviam bolsas de pesquisa disponíveis e minha rotina semanal se tornou pendular entre Santo Antônio de Jesus e Salvador – cidades do Estado da Bahia –, movimento este que acabei me acostumando e praticando também no Doutorado. Toda semana cruzava as águas da Baía de Todos os Santos com meu tênis *Nike* furado, carregando na mochila rota minhas ansiedades e medos, desbravando com o facão ancestral a mata fechada da selva branca, que é a universidade.



**Figura 1:** Kendrick Lamar em editorial da *Complex Magazine* (2014)

Não me recordo exatamente o dia no qual conheci o *rapper* Kendrick Lamar, pois a memória é uma máquina errante. Acredito que o *hype* – quando determinado artista começa a ser popularizado e ficar mais em evidência nas plataformas midiáticas, melhor consumido e reconhecido pelo público em geral – que me conduziu a Kendrick. Minha imersão na cultura Hip-Hop de maneira mais profunda foi exatamente no processo de construção do *#TheGangstaProject*, e até então ouvia o gênero musical *Rap* de maneira muito incipiente. Na época também publicava algumas críticas culturais no site independente *Raplogia*, especializado em cultura Hip-Hop, e o meu contato e relação foram se intensificando e aprofundando gradativamente.

A primeira imagem que visualizei de Kendrick Lamar foi a capa da revista estadunidense *Complex Magazine*, que apareceu de maneira aleatória no *feed* do meu perfil da rede social *Facebook*. Na imagem (Figura 1), Kendrick encara seriamente a câmera fotográfica e se encontra diante de uma máquina de escrever tradicional em uma espécie de lanchonete/café, cercado de papéis amassados descartados, sugerindo uma atmosfera de introspecção e processo criativo de escrita. “Kendrick Lamar – It Was Written” [Kendrick Lamar – Isso Foi Escrito] é o que se lê na manchete impressa. As roupas de Kendrick são simples e básicas, as cores são sóbrias e não há símbolos de ostentação e materialismo óbvios que possam sugerir que Kendrick é um *rapper*, muito menos um *gangsta rapper*, como pode-se perceber comumente na iconografia Hip-Hop. A associação simbólica da máquina de datilografia à figura de Kendrick na imagem fotográfica expressa metaforicamente uma das habilidades e talentos do *rapper* em ser um grande *storytelling*: uma das técnicas da poética do *Rap* em contar histórias de maneiras surpreendentes, aproximando-se da Literatura e até mesmo do Cinema na construção de suas narrativas musicais. Kendrick é apresentado pelo editorial da revista (Figura 3) enquanto um escritor e contador de histórias.

A imagem do principal ícone do *Gangsta Rap* na atualidade me causava profundo estranhamento, principalmente pela desglamourização da estética visual *gangsta* que o imaginário coletivo racial está viciado. Acredito que foi após ter visto essa imagem que Kendrick começou a me perseguir durante toda a primeira etapa do *#TheGangstaProject*, e as nossas histórias acabaram se imbricando na encruzilhada do destino. De certa forma, parecia que estava realmente escrito. Porém, o fotógrafo e etnomusicólogo irlandês Brian Cross em uma entrevista para a *Vice*<sup>1</sup> identifica alguns fatores que interferem na interpretação desse ensaio de Kendrick Lamar para a *Complex Magazine* que também devem ser considerados. Brian foi o responsável pela captação e produção das imagens em parceria com o fotógrafo Eric Coleman, sendo a concepção do ensaio fotográfico definida pelo editor da revista com o objetivo de recriar uma fotografia do escritor estadunidense Ernest Hemingway (Figura 2), buscando uma autenticidade e inovação que, segundo a crítica de Cross, não possui muitas conexões imagéticas com o universo artístico de Kendrick, atribuindo ao ensaio um caráter estritamente comercial para veiculação da sua imagem antes do lançamento do álbum *To Pimp a Butterfly*, estimulando a expectativa para recepção de seu terceiro álbum. Brian Cross é um

---

<sup>1</sup> BELL, Max. O fotógrafo Brian Cross tem um olhar único para o rap dos Estados Unidos. *Vice*. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/zmq9qa/brian-cross-fotos-hip-hop-eua>. Acesso em: 16. set. 2020.

renomado fotógrafo e possui indubitável relevância para a cultura Hip-Hop estadunidense, principalmente por ser um dos maiores responsáveis em desenvolver uma iconografia em perspectivas que se aproximam da Antropologia Visual através da prática etnográfica da fotografia, na qual destaca-se sua intensa relação com o imaginário e sobretudo ícones do *Gangsta Rap*, por ter fotografado durante sua trajetória profissional *rappers* como Ice Cube, Dr. Dre e Eazy-E.

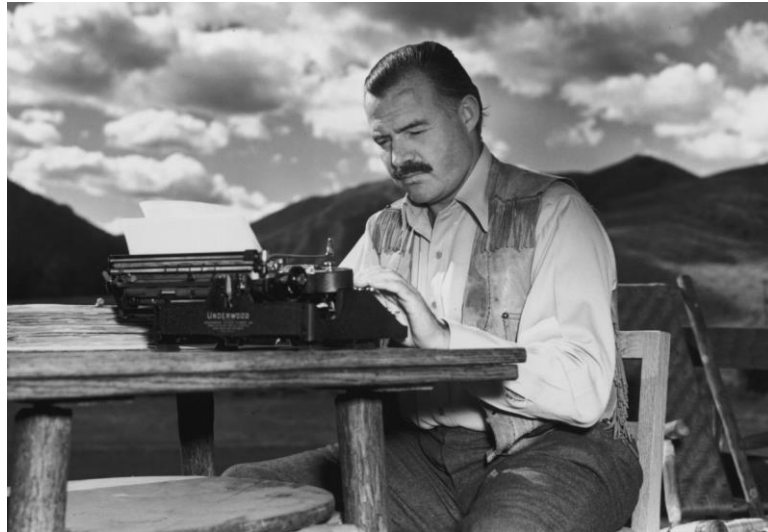
Inconscientemente ou não, o conceito do editor da *Complex Magazine* possui sim um sentido coeso, estabelecendo uma relação não somente com o universo artístico no qual Kendrick está imerso, bem como aspectos de sua biografia: a Literatura é um elemento que interfere e influencia de maneira significativa sua poética, principalmente quando o álbum em discussão é o *To Pimp a Butterfly*: existe um sistema de referências estruturado por Kendrick que funcionam não somente para entender sua poética, mas também para compreender o conceito do álbum desenvolvido em seu processo criativo. Suas rimas estão impregnadas de menções a Alice Walker, Ralph Ellison, Chinua Achebe e Alex Haley, expostas quando interrogado em entrevistas para a imprensa ou na interpretação e desconstrução crítica de suas narrativas poéticas, que aqui também serão acionadas no decorrer desta tese quando for oportuno. O título do álbum, por exemplo, é uma alusão ao livro *To Kill a Mocking Bird*, da escritora Harper Lee, que segundo Kendrick<sup>2</sup> era uma forma de propor um título que atribuísse um caráter clássico ao disco, como o livro que compõe o cânone literário da Literatura Estadunidense. *To Pimp a Butterfly* foi permanentemente arquivado no ano de 2017 pela Biblioteca da Universidade de Harvard e após o impacto da repercussão do seu álbum sucessor *DAMN.* (2017).

Kendrick foi o primeiro *rapper* na história a ganhar um prêmio Pulitzer, concedido principalmente para escritoras/es. Não há como negligenciar a relação de sua obra audiovisual com a Literatura e outras artes, aspecto que identifica o *rapper* Kendrick Lamar enquanto um artista multidisciplinar, *status* característico das/os artistas negras/os diaspóricas/os. As artes negras são compreendidas aqui enquanto formas de produção de intelectualidade, perspectiva instituída enquanto paradigma epistemológico pelo pensamento negro afro-diaspórico, presente desde minha dissertação de Mestrado na qual Kendrick Lamar já era referenciado e discutido por mim como qualquer outra/o intelectual compreendida/o a partir da concepção colonial de

---

<sup>2</sup> TOURÈ. Um bate-papo profundo com Kendrick Lamar. Vice. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista>. Acesso em: 16. set. 2020.

intelectualidade, que historicamente negou a racionalidade enquanto manifestação e expressão de humanidade para nós pessoas negras. A imagem de Kendrick associada à concepção de intelectualidade subverte o discurso racista que estereotipa pessoas negras como corpos acéfalos, desprovidos de capacidades cognitivas. O reconhecimento de artistas negros populares como os *rappers* enquanto intelectuais também rompe com o caráter alienígena atribuídos aos intelectuais negros em suas comunidades de sentido, vistos, segundo bell hooks (1995), como seres estranhos, peculiares e até mesmo loucos por não corresponderem às expectativas sociais delimitadas pela raça, estabelecendo outros modelos de produção intelectual que se contrapõem aos modelos hegemonzados de intelectualidade, como argumenta Cornel West (1985).



**Figura 2:** O escritor Ernest Hemingway (1939)



**Figura 3:** Kendrick Lamar em editorial da *Complex Magazine* (2014)

Em uma perspectiva mais profunda, o conceito de recriação das fotos de Ernest Hemingway através da imagem de Kendrick Lamar pode tomar proporções ainda mais interessantes. O escritor estadunidense, além de ter sido uma personalidade detentora de excentricidades e polêmicas, mantinha uma relação extremamente atormentada, vulnerável e perturbadora com sua família: sua mãe possuía uma personalidade complexa e seu pai sofria de transtorno bipolar e dificuldades financeiras, fatores que levou o pai de Hemingway ao suicídio em 1929. Seu processo de enlutamento pela morte do pai, bem como a experiência militar enquanto combatente na Primeira e Segunda Guerra Mundial somaram-se aos seus problemas de alcoolismo e depressão, que desencadearam em seu suicídio em 1961<sup>3</sup>. Por sua vez, Kendrick Lamar também sofreu problemas com o alcoolismo – como abordado no videoclipe da música *Swimming Pools (Drank)* (2013) –, processos de adoecimento psíquico e quadros de depressão estimulados pelo encarceramento e morte de amigos pessoais. A hereditariedade de traumas, suas repercussões e consequências é mais um ponto de contato entre Hemingway e Kendrick: ambos utilizam a arte enquanto dispositivo de catarse, fuga e libertação de seus conflitos existenciais. O trauma, a loucura, os vícios, o desejo de aniquilação, a tragédia existencial e o flerte com a morte são temáticas frequentes da poética do *Gangsta Rap*, dimensões que também configuram o microcosmo de Kendrick Lamar.

O álbum *good kid, m.A.A.d city*, lançado no ano de 2014 e aclamado pela crítica especializada, foi o primeiro que escolhi para realizar um processo de escuta e conhecer a música produzida por Kendrick Lamar: costumava fazer audições exaustivas de vários álbuns de *Rap* durante minhas viagens semanais para frequentar as aulas e atividades do Mestrado. Como um amante do tradicional *Gangsta Rap*, a exemplo da obra fonográfica do *rapper* Ice Cube, os *beats* pesados, enérgicos, lisérgicos e impactantes sempre foram os meus preferidos, pois parecem que impulsionam a minha existência e fazem me sentir mais vivo, compondo a trilha sonora do meu cotidiano. Porém, não foram exatamente essas sensações estimuladas em mim ao executar a audição desse álbum de Kendrick: a atmosfera sonora na qual somos lançadas/os é leve, tranquila e confortável em grande parte da duração de sua *tracklist*. A tessitura e performance vocal de Kendrick são suaves, macias e açucaradas: nenhuma sonoridade atinge violentamente os tímpanos como os *jabs* de um boxeador, provocando vertigem e elevação na dinâmica de fruição artística.

---

<sup>3</sup> ERNEST HEMINGWAY: *Rivers to the sea*. Direção: Dewitte Sage. 15 15 Productions Limited. Estados Unidos da América: PBS, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EuuyTBTsm7U>.



Foi difícil compreender a proposta estética do álbum a partir de um código não tão clássico e tipicamente *gangsta* com o qual estava habituado, e o estranhamento se tornou cada vez maior. Como costume dizer, não estava preparado espiritualmente para ouvir Kendrick Lamar e negligenciei sua obra por um bom tempo, conseqüentemente ignorada nas pastas de arquivos do meu *smartphone*. Entretanto, *Backseat Freestyle* foi a faixa do álbum que mais me chamou a atenção por sua sonoridade metálica, sincopada e pulsante, que acabou me conduzindo a buscar o videoclipe no *YouTube*. Os símbolos imagéticos da iconografia *gangsta* emergem na narrativa audiovisual como era esperado por mim, interconectando a paisagem sonora com a paisagem audiovisual comuns ao *Gangsta Rap*, porém de maneira não-convencional, convergindo e divergindo simultaneamente das propostas estéticas presentes na obra audiovisual de Jay-Z e 50 Cent que eu pesquisava na época. As dinâmicas de manipulação por Kendrick Lamar do que caracterizei na dissertação de Mestrado como *gangsta box*<sup>4</sup>, são compostas de práticas de representação que eu não conseguia decodificar e interpretar direito na genealogia iconográfica do *Gangsta Rap*. Essa constatação perturbadora me atormentou durante todo o processo de investigação e pesquisa, revelando sinais e vestígios significativos que originaram o projeto desta tese. Kendrick e sua arte tinham realmente algo a me dizer e a todos os homens negros, porém não sabia o que era exatamente.

No decorrer de uma das inúmeras viagens para as aulas e atividades acadêmicas do Mestrado, Kendrick Lamar tinha acabado de lançar o seu extremamente aclamado álbum *To Pimp a Butterfly* nas plataformas de *streaming*, na madrugada do dia 16 de março de 2015. Estava aguardando meu ônibus no terminal da Estação da Lapa em Salvador e o *rapper* baiano Nego Freeza da banda OQuadro me interpelava pelo aplicativo *Messenger*, perguntando se eu já havia feito a escuta do álbum.

Todo o mundo da música e do entretenimento estava falando de Kendrick Lamar, porém sempre fui alheio ao *hype* e costume evitar consumir instantaneamente determinado produto cultural que esteja em grande e notável evidência. Excepcionalmente, na mesma semana fiz o *download* do disco com grandes expectativas em ser surpreendido como todas/os que tinham ouvido e me recomendado. Estava na embarcação do *Ferry Boat* retornando para minha cidade e o estranhamento foi, mais uma vez, inevitável com a escuta. Linhas de baixo funkeadas. *Beats* orquestrados em uma simbiose complexa com a estética do *Jazz* e *R&B*. Interlúdios repletos de

---

<sup>4</sup> Sobre o *gangsta box*, ver: SANTOS, Daniel dos. **Como Fabricar um Gangsta**: Masculinidades Negras nos Videoclipes de Jay-Z e 50 Cent. Salvador: Devires, 2019.

reações melancólicas, explosivas e mensagens perturbadoras. Performances com vocais bipolares: ora pesados, ora flutuantes. Lembro-me que acordei assustado com a voz de Tupac Shakur nos fones de ouvido após ter adormecido pelo cansaço da viagem. Definitivamente, naquele momento não possuía repertório cultural para compreender a proposta estética de Kendrick. Dias depois, um colega da pós-graduação me perguntava opiniões sobre o álbum por eu ser um pesquisador da cultura Hip-Hop e não sabia exatamente o que dizer, pois estava em vertigem. Após sete anos do seu lançamento, acredito que a maioria das pessoas que ouviram *To Pimp a Butterfly* ainda está processando suas experiências de fruição. Esta tese de Doutorado é uma tentativa de compreensão de uma das obras artísticas que definem a atmosfera sociocultural afro-americana do início do século XXI.

Esta tese é o resultado de um processo de pesquisa sobre a obra audiovisual do *rapper* Kendrick Lamar, sendo a série de videocliques e performances musicais produzidas a partir do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015) as fontes centrais que engendraram uma investigação científica sobre as representações dos homens negros e das masculinidades negras na cultura Hip-Hop do tempo presente. Cada parte da estrutura textual desta tese está caracterizada metaforicamente pelas fases da metamorfose da borboleta, pensada a partir de uma perspectiva que pode ser caracterizada como um *work in progress* ou uma pesquisa-devir, sendo seu sentido compreendido somente na dinâmica dos trajetos percorridos e vivenciados de maneira sensorial e orgânica. Há a estimulação constante do desejo ao questionamento, da dúvida, da intuição e do mistério, apesar de o processo de pesquisa se desenvolver como um fazer-sendo, uma continuidade de uma jornada já em curso iniciada na primeira fase do *#TheGangstaProject*.

Durante todo o processo de investigação, foi realizada a prática de exercícios intensos de escuta, apreciação e fruição do álbum e seus videocliques com o intuito de desconstruir sua poética artística para os objetivos previstos pelo projeto de tese proposto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (PPGNEIM/UFBA), e esta tese é um registro sistematizado e aprofundado de tais exercícios. Diferentemente da primeira fase do *#TheGangstaProject*, na qual os videocliques possuíam maior importância nos procedimentos metodológicos em suas macro e amplas análises, são perscrutados os diversos aspectos que constituem o álbum/disco, como título, encarte, músicas que compõem sua *tracklist*, ficha técnica, aspectos e elementos musicológicos, influências e processo de criação artística, dentre outros. É estabelecido, sempre que possível, uma relação comparativa e analítica com outros álbuns, iconografias e

performances musicais produzidas pelo artista. Nesta segunda fase do *#TheGangstaProject*, as análises e discussões são mais localizadas e microscópicas, centralizando o sujeito histórico da pesquisa e seu contexto histórico, social e cultural com maior ênfase.

São seis em sua totalidade os videoclipes produzidos pelo álbum *To Pimp a Butterfly*, lançados nos anos 2015 e 2016, além de duas performances em premiações televisionadas no mesmo período temporal, em sua grande maioria disponíveis no site *YouTube*. Além destas fontes primárias, o processo de pesquisa incluiu entrevistas, matérias e editoriais jornalísticos sobre o *rapper* Kendrick Lamar disponíveis nas plataformas midiáticas como fontes secundárias, tipo de insumo pouco utilizado no processo de pesquisa da fase anterior do *#TheGangstaProject*. Esta tese continua propondo as plataformas e as mídias virtuais enquanto arquivos históricos, algo ainda incomum e não usual na tradicionalista grande área científica da História e Historiografia Brasileira.

Apesar de possuir um compromisso de se tornar mais uma contribuição ao campo da História e Historiografia dos Homens e das Masculinidades, esta tese se propõe, definitivamente, enquanto uma produção intelectual e científica inter e multidisciplinar, se preocupando em atender sobretudo às urgências e necessidades políticas da temática que a mesma se refere. Apesar de também estar atenta às expectativas teórico-metodológicas do programa de pós-graduação ao qual seu projeto está vinculado, além de, indiscutivelmente, apresentar até o presente momento nítidas escarificações da minha formação acadêmica na pele do seu corpo textual, esta tese não se preocupa em ser adequada ou classificada a partir de categorizações e classificações epistêmicas arbitrárias e compulsórias, que ainda marcam e ferem profundamente a intelectualidade negra com o ferro quente da sua colonialidade epistemicida. Sendo assim, mesmo com a preocupação em aplicar os aspectos básicos das normas ABNT e outras exigências acadêmicas de formatação textual, não há intenção alguma deste texto em reproduzir modelos e padrões de teses rígidos em seus tradicionalismos arcaicos. O pensamento assertivo de Fred Moten revela meu *status* de pesquisador e intelectual negro e o caráter dos meus procedimentos metodológicos para produção do conhecimento científico:

(...) O homem preto é a encarnação viva e a visualização da ausência de norma, entretanto, e nenhuma suposição pode ser feita sobre ele. Mas essa experiência viva do não normal, da ausência de norma, não significa que ele não seja apto a ver ou reverenciar a norma e sua localidade idealizada. O exército de imbecis [composto pela intelectualidade hegemônica das universidades, a quem se referia a crítica cáustica de Frantz Fanon], em oposição à nau dos loucos, que cerca e protege o santuário interno da metrópole, o mais sagrado entre os sagrados, não precisa nem saber nem incorporar as normas que ele protege. Isso é mais próximo e mais nítido para quem o reconhece como o lugar onde se está “perfeitamente adaptado”, onde a fraca afirmação de sua

capacidade para sentir e para a razão é substituída por uma enfática e correta performance linguística (MOTEN, 2021, p. 169).

Nesses termos, este é um texto que perturba a linguagem, desobedece aos métodos e experimenta formas inconformes e discordantes de se pensar o que é de fato uma tese a partir da minha posicionalidade enquanto sujeito negro que pratica a intelectualidade da desobediência, da dissidência e da insurgência. Ressalto que os aspectos acadêmicos ditos formais não estão negligenciados e se encontram diluídos na corrente sanguínea das veias e artérias do corpo do texto, visto sempre como um organismo vivo e extensão do meu próprio corpo e espírito. Sua estrutura híbrida foi projetada e construída a partir do ciclo de vida das borboletas, composta por quatro fases: I. OVO (espécie de preâmbulo que experimenta a carta e o conto literário enquanto gêneros textuais e outras formas de escrita); II. LARVA (introdução mais formal da tese, composta por informações técnicas acerca do processo de pesquisa); III. PUPA CRISÁLIDA (conteúdo denso da tese, caracterizado basicamente pelos aspectos que são analisados e discutidos, além de alguns registros de experiências do processo de escrita que chamo de *memórias do casulo*) e IV. IMAGO (um texto manifesto proposto como as considerações finais da tese). Não há capítulos, seções e outras formas previsíveis de compartimentação e setorização textual, pois não há interesse algum em reproduzir padrões e modelos pré-fabricados.

As temáticas abordadas em relação aos homens negros e suas masculinidades são evocadas a partir das narrativas audiovisuais contidas nos álbuns, videoclipes e performances do artista estudado e pesquisado. No caso específico do álbum *To Pimp a Butterfly*, as tradições herdadas do passado colonial escravocrata estadunidense, bem como a reinvenção e perpetuação das suas macroestruturas de violência e opressão racial, os processos de empoderamento e aniquilação dos homens negros no início do século XXI, compõem a problemática centralizada no disco por Kendrick Lamar, um homem negro na América. Dentre seus procedimentos metodológicos, o itinerário do processo de investigação é iniciado sempre a partir de determinado álbum e da sua respectiva produção audiovisual, possuindo a finalidade de evitar exercícios de decodificação equivocados, distorcidos e forçados, priorizando a agência do sujeito histórico em sua própria obra e contexto sociocultural.

O *rapper* Kendrick Lamar é visto aqui enquanto o que chamo de *Black Zeitgeist*, detentor de um poder surpreendente de captura não somente do espírito de seu próprio tempo e da matéria extraontológica e tangível que o constitui enquanto sujeito racializado, mas de uma das inúmeras formas existenciais de ser/estar homem negro na atualidade, algo que conceituo

como *ethos gangsta*. Proponho o *ethos gangsta* enquanto algo que transcende o próprio *Gangsta Rap*, redimensionando suas discussões para além das fronteiras de sua categorização em ser simplesmente um subgênero da música *Rap*. Acredito que este conceito é o casulo no qual a lagarta da minha tese se desenvolve. Até então, é perceptível que as temáticas abordadas por Kendrick Lamar em sua obra audiovisual tendem a ser reincidentes – como os complexos e traumas psíquicos, o adoecimento e deterioração da saúde mental, o racismo estrutural, a brutalidade policial, o encarceramento em massa e os problemas internos de outras ordens identitárias (como as tensões e conflitos sociais de classe, gênero e sexualidade) na sua comunidade de sentido, situada em Compton/Califórnia –, fato que evidencia que os problemas raciais diagnosticados ainda persistem irresolutos, manifestando-se sintomaticamente seja no nível individual da sua subjetividade, seja no nível coletivo das intersubjetividades dos homens negros estadunidenses.

O quadro teórico desta tese foi definido a partir do processo de investigação da obra audiovisual analisada, apesar de haver predeterminações que orientam epistemologicamente as escolhas realizadas dos referenciais que são citados e discutidos no decorrer do texto. Há um forte compromisso político com a produção intelectual negra estadunidense, principalmente a produzida e difundida por mulheres negras, sejam elas consideradas feministas, mulheristas afrikanas ou vinculadas a outras vertentes ideológicas que possuam e/ou afirmem, praticando sempre o cuidado metodológico em acionar suas posicionalidades em seus respectivos contextos sociais, culturais e políticos específicos de enunciação discursiva. A intenção é aplicar as produções intelectuais de mulheres negras para problematização e discussão de outras questões que não estejam restritas e limitadas às categorias analíticas gênero e sexualidade.

Esta tese envolve principalmente a tríade analítica e simbiótica raça-gênero-classe, sem o estabelecimento de hierarquizações ou supervalorização de uma categoria em relação à outra, como propõe o protocolo da interseccionalidade. Para mim, é sempre um exercício complexo cartografar um mapa teórico-metodológico de uma pesquisa inter e multidisciplinar. Seguindo os direcionamentos orientados pelas temáticas abordadas por Kendrick Lamar no álbum *To Pimp a Butterfly*, alguns trajetos foram realizados durante o itinerário investigativo, os quais destaco: a) incursões na **História e Historiografia da Escravidão e do Pós-Abolição nos Estados Unidos** (através de várias/os autoras/es e obras ficcionais e não-ficcionais estadunidenses diversas); b) percursos no que identifico como “**literatura do/sobre o encarceramento**” (obras autobiográficas de homens negros que vivenciaram direta ou

indiretamente o sistema prisional estadunidense, como Chester Himes, Malcolm X, Eldridge Cleaver, Mumia Abu-Jamal, Mike Tyson e Brian Stevenson, bem como obras ficcionais de escritores negros como Richard Wright, James Baldwin e Colson Whitehead) e a **teorias sobre o encarceramento em massa e o sistema industrial-prisional** (como a desenvolvida pelas intelectuais Angela Davis, Michelle Alexander, Kimberlé Crenshaw, Carla Akotirene e Juliana Borges); c) trânsitos contínuos nas **teorias sobre o regime iconográfico de representação racial nos Estados Unidos** (principalmente as obras de bell hooks, Patricia Hill Collins e Robin R. Means Coleman); houve também intensos d) movimentos de desvio através das **Filosofias e Literaturas Africanas**, como a desenvolvida por V. Y. Mudimbe, Kwame Anthony Appiah, Fellwine Sarr, Chigozie Obioma, e em especial a obra de Achille Mbembe, que tornou-se o principal horizonte teórico desta tese, além dos e) atalhos tomados através do **Pensamento Negro Radical**, no qual destaco a obra de Denise Ferreira da Silva, Saidiya Hartman, Frank B. Wilderson III e Fred Moten, que apontaram novos caminhos a serem percorridos. Foram priorizadas obras em língua portuguesa, visto as dificuldades que possuo em relação ao domínio da língua inglesa.

Há também a intenção de, a partir da pesquisa teórica profunda, tentar compensar a ausência de maiores oportunidades para minha qualificação profissional, estudos e pesquisas *in loco* nos Estados Unidos, algo que, infelizmente, ainda é apenas um sonho. Não deveria, mas peço desculpas e assumo as responsabilidades acerca das possíveis limitações das abordagens, reflexões e discussões que pude desenvolver nesta tese, permanentemente aberta para recepção de críticas sinceras e honestas. Afinal, nenhum trabalho acadêmico e científico encerra-se em si mesmo em respostas definitivas, muito menos quando se trata das ditas Ciências Humanas.

Além das produções bibliográficas negras, continuo a implementar a minha política de **referenciação de obras artísticas, em especial negro-africanas**, enquanto formas de intelectualidade, a exemplo de filmes, seriados, pinturas, fotografias, performances, espetáculos, peças publicitárias, romances gráficos, dentre outras referências que surjam nos caminhos percorridos no decorrer do itinerário.

O estilo textual ensaístico, a crítica cultural e os experimentos poéticos são características fortes e marcantes da minha escrita, sendo esta influenciada pela obra de intelectuais negras/es incríveis, como a já anteriormente citada bell hooks, porém desejaria muito que esta tese fosse escrita com a aplicação da técnica e habilidade de contar histórias dos comediantes do *stand-up comedy*, a exemplo da desenvolvida pelo escritor Paul Beatty e o

comediante e apresentador Trevor Noah em suas narrativas geniais e acessíveis para o público em geral. Confesso que o contexto da pandemia viral de *Covid-19* consequentemente deteriorou meu humor e resiliência, algo que tornou o tom discursivo desta tese obscuro e pesado. Optei por não trair meu atual estado de espírito, pois é exatamente assim que eu me sinto. Entretanto, veremos que a obra audiovisual de Kendrick Lamar também é consideravelmente densa, composta por inúmeras camadas de sedimentos poéticos que se aproximam do que eu penso como modelo para minha produção intelectual enquanto estudioso e pesquisador dos homens negros e suas masculinidades. *Rappers* são plenas antinomias epistêmicas, e esta tese de Doutorado compactua de maneira leal com suas formas de intelectualidade.

**III**

**PUPA**

**CRISÁLIDA**



(...) A potência se obtém e se conserva graças à capacidade de estabelecer relações cambiantes com o meio mundo das silhuetas ou então com o mundo dos duplos. É poderoso quem sabe dançar com as sombras e quem sabe tecer relações estreitas entre sua própria força vital e outras cadeias de forças sempre situadas num outro lugar, num espaço exterior para além da superfície do visível. Não é possível circunscrever o poder aos limites de uma força única e estável, pois é de sua natureza participar do excedente. Todo poder, por princípio, só é poder por suas capacidades de metamorfose. Hoje, leão, amanhã búfalo ou javali, no dia seguinte elefante, pantera, leopardo ou tartaruga. Sendo assim, os verdadeiros senhores do poder e os detentores da verdade são os que sabem retraçar o curso da sombra que chama, que é preciso abraçar e atravessar com o objetivo preciso de se tornar outro, de se multiplicar, de estar sempre em movimento. Ter poder é, portanto, saber dar e receber formas. Mas é também saber se desprender das formas dadas, mudar tudo permanecendo o mesmo, esposar formas de vida inéditas e entrar em relações sempre novas com a destruição, a perda e a morte.

**Achille Mbembe, *Crítica da Razão Negra***

### *Borboleta*

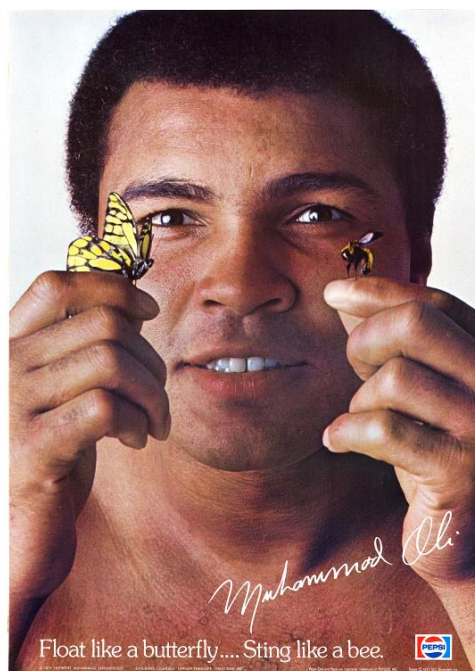
Símbolo de transformação, transfiguração, metamorfose, o signo da borboleta está explícito no título do álbum [*Butterfly*], bem como representado em uma das fotografias que compõem o seu encarte (Figura 4). Apesar de serem apresentadas e classificadas normativamente pela Biologia como machos e fêmeas, as borboletas são constantemente associadas ao universo imagético ocidental feminino, raramente utilizadas para representar o masculino. Kendrick Lamar busca nos aspectos simbólicos da borboleta não somente uma representação do sublime, mas as dimensões dramáticas e trágicas que o inseto possui: a borboleta é um animal que transcende o significado cultural atribuído aos insetos de maneira geral, sendo a abjeção costumeiramente associada aos mesmos superada pela sua exuberância. É uma metáfora inscrita por Kendrick no conceito poético do álbum para se referir às pessoas negras, que são compreendidas pela branquitude por sua ambiguidade existencial, como compreendesse em sua essência uma espécie de oxímoro racial: pessoas negras são abjeções fascinantes.

Apesar da existência de uma diversidade de tipos, os insetos são na maioria das vezes animais indesejados que devem ser detetizados e eliminados. Sendo assim, a borboleta é um inseto que possui um *status* simbólico peculiar no imaginário coletivo, também presente em um dos bordões criados pelo pugilista Muhammad Ali para descrever sua performance e filosofia

esportiva no Boxe: “Voe como uma borboleta, pique como uma abelha” (Figura 5). A habilidade de voo da borboleta completa o conjunto de características que a tornam um animal belo, possuindo a habilidade de circular livremente pela atmosfera natural propagando sua beleza em suas cores e formatos. A capacidade de voo dos insetos voadores pode funcionar como uma metáfora da liberdade para os homens negros, que mesmo diante de toda violência e opressão que coagem e limitam a agência dos seus devires, possuem capacidade de deslocamento, trânsito, fuga e escape.



**Figura 4:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)



**Figura 5:** O pugilista Muhammad Ali em pôster publicitário (1942)

Ampliando as possibilidades de interpretação desse símbolo para além das referências acionadas por Kendrick Lamar, a borboleta pode ser também associada à mitologia Iorubá através do mito de *Iansã (Oyá)*, Orixá dos raios, dos ventos e das tempestades, representação dos estados atmosféricos, das dinâmicas climáticas e dos espíritos na natureza, sendo sua força irascível, devastadora, turbulenta e temperamental, ligada intrinsecamente ao elemento ar (*Afefe*, seu mensageiro). É uma Orixá que possui um arquétipo sagrado de caráter antropozoomórfico composto por nove qualidades – relacionadas aos nove afluentes que compõem a hidrografia do Rio Níger (o terceiro maior rio do continente africano, de grande relevância para seu culto) e aos nove *Eguns* que criou como seus filhos –, sendo o búfalo e a borboleta algumas de suas manifestações. Apesar de evidências presentes nos conhecimentos transmitidos oralmente e no imaginário das religiões de matrizes africanas, em especial no Candomblé da Bahia – Brasil, a forma de borboleta assumida enquanto manifestação por *Iansã* é raramente mencionada em referências bibliográficas acerca da temática. Helena Theodoro (2019) cita um pequeno cântico sagrado em iorubá no qual *Oyá* é exaltada e reverenciada como borboleta:

*Ô labalába ô lábaô Ô labalába ô lábaô*

[Ela é uma borboleta, Ela é uma borboleta]

*Iansã* é a divindade africana que estabelece o elo interrelacional entre o *aiyé* (dimensão espacial terrena/material) e o *orum* (dimensão espacial transcendental/sobrenatural, a qual governa nove de suas subdivisões), além de controlar o trânsito e condução dos *Eguns* (espíritos dos mortos) após a desmaterialização humana, dinamizando a continuidade da vida, do tempo e do espaço no universo. As linhas limítrofes entre o mundo tangível e intangível, o passado e o presente, o público e o privado, a vida e a morte, demarcadas e regidas por *Iansã* na mitologia iorubana, são as superfícies exploradas pela poética de Kendrick Lamar, sendo a autonomia, a agência sobre o seu próprio destino e a preservação do seu povo algumas das inquietações manifestadas em todo conceito do álbum *To Pimp a Butterfly*, poderes estes propiciados pela Orixá, de acordo com as narrativas míticas.

Rainha dos mortos e Mãe dos *Eguns*, *Iansã* possui um papel de relevância nos ritos funerários e culto aos Ancestrais no Candomblé, pois é detentora do grande segredo da vida e da morte, principal angústia e temática recorrente das poéticas construídas pelo *Gangsta Rap* na cultura Hip-Hop dos Estados Unidos. O mórbido conceito estético do álbum *Life After Death* (1997) do *gangsta rapper* Notorious B.I.G., considerado como uma forma de premonição da

sua morte por assassinato no ano de 1997<sup>5</sup>, é um exemplo interessante: em um ensaio fotográfico ambientado em um cemitério para compor a identidade visual do álbum, Notorious é uma espécie de senhor agenciador da vida e da morte (Figura 6). A tempestade, fenômeno natural iansânico que impacta, conturba e purifica a atmosfera climática, é também presente em um dos discursos emblemáticos do líder negro jamaicano Honorable Marcus Garvey, desta vez para emular a ira e o poder negro, metaforizando a incitação da erupção do desejo de insurreição e transfiguração do *status quo* racial das populações africanas diaspóricas no pós-abolição do início do século XX, a partir da ideologia política do Nacionalismo Negro: “Procure Por Mim na Tempestade”:

(...) Olhem para mim num furacão ou tempestade, olhem para mim em tudo ao seu redor, pois, com a graça de Deus, eu virei e levarei comigo incontáveis milhões de escravos pretos que morreram na América e nas Índias Ocidentais e os milhões em África para ajuda-los na luta pela Liberdade, Libertação e Vida (GARVEY, 2017, p. 152).

Garvey é uma das referências citadas por Kendrick na letra de *The Blacker The Berry*, uma das faixas musicais do álbum composta por um corrosivo teor crítico às questões raciais deste século. Retomarei a discussão acerca dessa música mais adiante.



**Figura 6:** O rapper Notorious B.I.G. em ensaio fotográfico para o álbum *Life After Death* (1997)

---

<sup>5</sup> Ver o filme documentário *Notorious B.I.G.: A Lenda do Hip-Hop* (2021) e a série *Unsolved: The Murders of Tupac and the Notorious B.I.G.* (2018), ambos disponíveis na plataforma de streaming Netflix.

Na faixa *Mortal Man* da *tracklist* do álbum, a figura da borboleta é descrita enquanto representação da exuberância e magnificência, sendo estes implícitos à essência da lagarta, que precisa sofrer todo seu processo de metamorfose para que suas qualidades possam ser reveladas ao mundo. Para Kendrick, homens negros são lagartas aprisionadas pelos guetos, espécies de casulos tóxicos nos quais mal conseguem se desenvolver e sobreviver, sendo poucos aqueles que conseguem completar o ciclo metamórfico, impulsionados em suas estratégias de resistência e libertação. O impacto da colisão e rompimento do casulo revelam borboletas frágeis, atrofiadas e vulneráveis em sua formação orgânica, porém fascinantes pela beleza da potencialidade de seus talentos, características que são manipuladas e exploradas pela figura do *pimp*, em uma relação conflituosa intermediada pela cafetinagem, que será melhor abordada mais à frente.

As borboletas possuem **polimorfismo**: ou seja, variações fenotípicas. Aqui pode-se constatar uma metáfora para as singularidades dos devires-negros no mundo, bem como a diversidade de formas de existência e vivência da negritude e suas interseccionalidades com outros marcadores identitários. A negritude deve ser sempre compreendida a partir de uma perspectiva heterogênea, multivocal e extraontológica, assumindo configurações distintas histórica e culturalmente, com forte potencial metamórfico, adaptando e modificando-se aos contextos nos quais emerge. Homens negros devem ser compreendidos pela complexa polifonia de suas masculinidades, que compõem uma orquestra de devires-negros. O poliformismo da negritude é uma habilidade ancestral que possibilita os processos de resistência e sobrevivência dos homens negros aos fatores estruturais das matrizes das violências e opressões, modificando seus corpos e mentes. O polimorfismo também pode ser associado às características fenotípicas da negritude, como níveis e graus de melanina, tipos de texturas capilares, dimensões e proporções anatômicas, dentre outras características corporais das pessoas racializadas. A polimorfia é compreendida aqui enquanto tradição herdada genética, histórica e culturalmente das populações negras.

As borboletas possuem **mimetismo**: a capacidade de mimese (imitação) dentre outros organismos vivos, adaptando-se a determinado ambiente. Borboletas, dependendo das suas características fenotípicas (como coloração, textura, formato do corpo, comportamento), podem se confundir com plantas e outros animais. Aqui pode-se identificar uma das características que constituem as masculinidades negras: a capacidade de mimetismo das masculinidades hegemônicas do heterocispatriarcado de supremacia branca enquanto uma estratégia de

adaptação sociocultural dos homens negros, bem como reivindicação do reconhecimento de seu *status* enquanto humano. Porém, a capacidade de mimese não deve ser confundida com a capacidade de camuflagem, que compreende o exercício de técnicas e métodos que permitem que determinado organismo permaneça indistinto ao ambiente no qual está inserido. Assim, o gênero não pode ser acionado enquanto um dispositivo de camuflagem do homem negro, permitindo-o dissimular uma humanidade que só é compreendida universalmente a partir do paradigma da branquitude: a raça impede que homens negros e homens brancos sejam semelhantes, restando aos homens negros o exercício da mimese para o desenvolvimento de tentativas de obtenção do reconhecimento de seu *status* enquanto ser humano. Os mimetismos das masculinidades dos homens brancos performatizados pelos homens negros também sofreram transformações e se desenvolveram ao longo dos tempos enquanto estratégias de adaptação e, principalmente, invenção da liberdade no período pós-abolição do sistema escravocrata colonial estadunidense.

O encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* é de cor branca e as fotografias que o compõem são todas nas cores preto e branco. A imagem da borboleta é a única que aparece em outras cores, aspecto que destaca explicitamente o seu fenótipo. O contraste da borboleta com a página branca impossibilita sua capacidade natural de mimetismo. Uma possível interpretação é a incapacidade do homem negro de se adaptar ao homem branco e seus modelos de civilidade, masculinidade e, sobretudo, humanidade que são impostos, mesmo que possua a habilidade de mimetismo das normatividades estabelecidas através do poder de sua hegemonia.

Em uma entrevista para a *Noisey*<sup>6</sup>, Kendrick afirma que suas narrativas perspectivistas – que possibilitam que o *rapper* apresente os pontos de vista de pessoas que integram seu círculo de sociabilidades, transformando-as em personagens nas suas letras –, são formas de expressão do desejo de transformação e mudança manifesto nas subjetividades das pessoas com as quais convive em seu bairro de origem (Compton – Califórnia), que sofrem processos de interdição e despotencialização pela necessidade de adaptação para sobreviverem ao ambiente no qual estão inseridas. A intenção de Kendrick é manter acesa a chama da esperança para que a pulsão de vida das pessoas de sua comunidade não seja neutralizada e aniquilada pela pulsão de morte, constantemente estimulada pela necropolítica estatal.

---

<sup>6</sup> NOISEY. Noysey Bompton: growing up with Kendrick Lamar. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CA1EmLFi4OA&list=PLX-no60B-XWwNm6sQijpVEbhH4RIUztik&index=3&t=42s>. Acesso em: 16 set. 2020.

As borboletas possuem **apossematismo**: termo do zoólogo inglês Edward Bagnall Poulton, é relacionado aos padrões de coloração e formatos do corpo da borboleta que informam aos inimigos o potencial de defesa da presa. São mecanismos de resposta das presas em situações de predação. A negritude também possui metaforicamente essa habilidade, consistindo em uma capacidade de resistência ao racismo e outras violências e opressões interseccionadas que interpelam os homens negros. A cor preta e toda nossa corporeidade racializada possui potencial de beleza, defesa e autopreservação, uma espécie de blindagem considerada como uma ameaça pela branquitude. Porém, apesar dessas características biológicas, as borboletas são organismos frágeis e vulneráveis: geralmente possuem até, no máximo, um ano de vida e sua maior parte é vivenciada nas fases anteriores de seu ciclo metamórfico. Aqui percebe-se o paradoxo de força e vulnerabilidade no qual os homens negros e suas masculinidades estão estabelecidos, bem como a dimensão de sua existência condicionada à efemeridade e precariedade de suas vidas.

Através do ciclo metamórfico da borboleta, Kendrick produz uma parábola sobre sua própria vida enquanto homem negro e *rapper*, refletindo sobre cada fase de transformação de sua trajetória enquanto artista em ascensão na indústria fonográfica mundial, bem como na história e cultura afro-americana: há o exercício de reimaginação da clássica fábula heroica dos *rappers*, constante nas poéticas do *Gangsta Rap* da cultura Hip-Hop, de transição e transcendência de uma vida precária (lixo) para uma vida glamourizada (luxo), compondo uma epopeia de ascensão social dos homens negros através da arte do *Rap*. É uma história caracterizada por um certo realismo fantástico, que desenvolve uma reconstituição de sua carreira artística criando uma narrativa mitológica de si mesmo. Assim, pode-se pensar o conceito poético da narrativa de Kendrick como as lendas africanas, nas quais grande parte dos personagens são animais e são compostas por histórias que possuem a finalidade pedagógica e filosófica de transmissão de valores morais, principalmente através da tradição oral, que é uma das matrizes ancestrais da música *Rap*. De acordo Clyde W. Ford :

Os animais aparecem com grande frequência nos mitos da África tradicional, na verdade, a mitologia africana é quase sempre associada exclusivamente a narrativas populares sobre “animais que falam”, por exemplo “Como o Leopardo Ganhou as Pintas” ou “O Macaco Falante”, ou contos sobre “Ananse, a Aranha”. Em muitas dessas lendas populares, por terem sido transmitidas ao longo dos séculos, a sabedoria mítica esconde-se no seu poder de entretenimento só nos deixando o fundo da história para nos lembrar de que há algo nela além do que agradar ao ouvido. Quase sempre pode se avançar na aparência encantadora de uma narrativa com animais e descobrir vestígios da fonte de conhecimento que a originou: a “teia de aranha” como metáfora do Eixo do Mundo, que liga a humanidade à divindade (...), as “pintas do leopardo criadas por impressões de mãos humanas”, simbolizando a profunda identificação da

vida humana com todas as formas de vida; o “macaco falante”, como um lado revelador, embora indomável, da nossa psique. Às vezes a fábula tem uma construção tão maravilhosa que não resta dúvida sobre sua importância mítica maior (FORD, 1999, p. 146).

Além disso, a metáfora da borboleta pode ser relacionada ao efeito borboleta da Teoria do Caos, desenvolvida pelos matemáticos Edward Lorenz e Benoit Mandelbrot a partir da década de 1960. A ideia principal da Teoria do Caos é que uma pequena mudança nas condições iniciais de determinada situação pode gerar efeitos e consequências imprevisíveis e incalculáveis. Essa teoria se encontra bastante presente em narrativas distópicas afrofuturistas, em especial na obra da escritora estadunidense Octavia Butler (2017), como podemos perceber em *Kindred – Laços de Sangue*. A possibilidade de retornar ao passado se teletransportando no tempo para interferir em determinados contextos e situações, modificando consequentemente o futuro, é a principal obsessão dos personagens desse tipo de narrativa fantástica. Kendrick Lamar evoca o efeito borboleta não enquanto uma possibilidade fictícia de acionar seu passado para modifica-lo, causando um colapso temporal, mas para repensar sua agência no presente e prever como será seu próprio futuro. Sua consciência se encontra suspensa no tempo e no espaço, bem como a realidade de Kendrick enquanto homem negro não está desassociada do passado de seus Ancestrais, que é o escravismo colonial. Acionar tal passado é uma forma de entender quais são suas tradições ancestrais herdadas e como suas condições existenciais são pré-definidas pela história.

A crítica filosófica desenvolvida por Denise Ferreira da Silva (2019) da obra literária da escritora Octavia Butler (2017), além de propor a Poética Feminista Negra enquanto prospecto de um programa que possibilite uma *práxis* radical de dissipação do mundo e sua ordem imposta pela Modernidade, talvez ofereça algumas outras ferramentas teóricas para desmontagem do hermetismo metafórico de Kendrick Lamar em *To Pimp a Butterfly*. Tal qual as personagens da literatura bluteriana, a consciência acerca do passado e do presente se configura a partir e no decorrer da dinâmica dos trânsitos descontínuos e das experiências vivenciadas por Kendrick entre a virtualidade e a realidade, em um itinerário que não ocorre dentro das fronteiras do Espaço-Tempo da razão científica e suas matrizes euro-ocidentais, mas sim das narrativas ficcionais audiovisuais especulativas que aproxima sua poética do que pode ser caracterizado enquanto Afro-Surrealismo.

Na mitologia lamariana, o homem negro rompe com a lógica do tempo linear progressista e positivista, que compreende a determinabilidade do sujeito outrificado/racializado enquanto a expressão do atraso e da involução da civilização e da



humanidade universalizada e expressada pelo heterocispatriarcado de supremacia branca. De acordo com Denise (2019), tal sujeito vive imerso em um estado profundo de presentificação existencial, em suspensão no tempo, emperrado entre os mecanismos da máquina da história, estagnado entre parênteses temporais que torna o seu passado inexistente e/ou inacessível e o futuro infértil de possibilidades. Os trânsitos descontínuos de Kendrick Lamar entre o passado colonial e o presente “pós-racial” estadunidense permitem que o *rapper* estabeleça afetações e interconexões empáticas entre as experiências de subjugação, violentação e opressão dos corpos negros escravizados no passado histórico e o racismo estrutural/institucional dos corpos negros na atualidade, sofrendo o que Denise Ferreira da Silva (2019) chama de efeito de “atravessabilidade”: a capacidade de atravessamento da linearidade do Tempo.

A intersecção instantânea entre os limites físicos, psíquicos, reais e imaginados, que eclodem o rompimento com o paradigma da separabilidade – sendo este um dos fundamentos da ontogênese do pensamento da Modernidade europeia ocidental e seus paradoxos, oposições e binarismos – é manifestada na conversa que Kendrick desenvolve com o espírito desmaterializado do *rapper* Tupac Shakur na faixa *Mortal Man*, construída a partir de diálogos com *samplers* de uma entrevista antiga, sendo este um exemplo do efeito de “transversabilidade”, como caracteriza Denise (2019). É na imaginação poética experienciada através das artes negras que o sujeito outrificado/racializado detém um potencial ilimitado de expressões de si e viabilização do seu reconhecimento, para além da ordem racionalista moderna ocidental, sendo esta a controladora do Tempo. Sua existência metaforizada pela borboleta e todo seu potencial de transfiguração e metamorfose gera aquilo que Denise se refere como efeito de “transsubstancialidade” de Kendrick das categorias de separabilidade que identificam e classificam o seu corpo, se libertando e transcendendo as formas que compõem as limitações impostas pelos marcadores de diferenciação (raça, gênero, classe, sexualidade, etc.).

A invenção de novas imagens da existência a partir da virtualidade, sendo o acesso à intuição e imaginação que excedem os limites do Espaço-Tempo através da ficção especulativa produzida pelas artes negras um dispositivo de concepção da existência fora do repertório racionalista universalista, compreende um exercício criativo da imaginação política que viabiliza não somente aquilo que é proposto por Denise Ferreira da Silva (2019) como “*práxis* decolonial para declosão do mundo” – sendo esta divergente da decolonialidade proposta pela branquitude intelectual –, mas de abandono das práticas de tradução e repetição da

sequencialidade infinita das modelagens e padronagens coloniais para que o sujeito outrificado/racializado torne-se, enfim, inteligível para um mundo concebido não de maneira ordenada, mas sim de maneira implicada.

Portanto, os princípios ontoepistemológicos da negridade estruturados pelo pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019) – a atravessabilidade, a transversabilidade e a transsubstancialidade –, se manifestam na poética de Kendrick Lamar, mesmo que esta ainda esteja fundamentada e centralizada na soberania do corpo masculinizado do homem negro, um corpo passível de representação – ou seja, de dominação pelo poder simbólico – nas genealogias imagéticas raciais. De acordo com o pensamento de Paulo Freire (*apud* BERTH, 2019), o sujeito político radical não permanece restrito a “círculos de segurança”, espécies de bolhas e zonas de conforto que limitam o pensamento e a ação política transformadora. O sujeito político radical ultrapassa e borra as fronteiras das dimensões individuais e coletivas da vida social, praticando uma performatividade do destemor, da coragem e enfrentamento no campo de forças, considerado aqui como um estágio avançado e sofisticado dos processos de empoderamento. Mesmo que o *rapper* Kendrick Lamar possa ser considerado como um artista que tenha um indubitável compromisso político com sua comunidade de sentido e no desenvolvimento de sua obra artística, sua condição não pode ser ainda problematizada enquanto uma arte negra radical, pois não rompe com os círculos de segurança que a vida de um artista consagrado mundialmente implica. Há uma produção psíquica de angústias existenciais de Kendrick acerca dessa problemática, que se manifestam violentamente em suas rimas de caráter confessional. A letra da música *u* revela que a saúde mental de Kendrick Lamar tornou-se mais conturbada após a morte de um de seus amigos, episódio que tornou o seu quadro de depressão mais agudo pela frustração e ressentimento de não ter criado estratégias e empenhado mais esforços para ajudar a reverter o contexto, algo que escapava dos limites de sua agência para intervenção e mudança. Os efeitos das matrizes de violências e opressões na dimensão relacional entre pessoas negras podem engendrar sentimentos de culpabilidade pelas limitações da agência dos sujeitos em transformar suas realidades. Parafraseando o escritor Richard Wright, a frustração do homem negro diante da interdição de sua existência, ausência de oportunidades e irrealização de seus sonhos desnute seu espírito, como a falta de vitaminas desnute o corpo.

É a partir da narrativa mítica que a poética de Kendrick Lamar experiencia os princípios ontoepistemológicos da negridade: a atravessabilidade diacrônica e espiralar, em diálogo com

Leda Maria Martins (2021), entre o tempo presente e o passado é um dinamismo constante. A virtualidade de seu imaginário é acionada para que seu corpo-espírito tenha habilidades de exceder e romper os limites do Espaço-Tempo e sua existência enquanto sujeito se torne inteligível a partir de sua transubstancialização em borboleta, se reinscrevendo no mundo para além de um sujeito outrificado/racializado pré-programado pela ordem ocidental eurocêntrica, embora sua mitologia recontar a narrativa da dialética da expropriação racial com a utilização de outros símbolos e códigos. Portanto, o mito assume grande relevância para a compreensão dos homens negros e suas construções de masculinidades na diáspora africana transatlântica, visto aqui como uma plataforma ancestral de comunicação intergeracional por seu poder de veiculação das tradições e articulação das experiências vivenciadas nas comunidades de sentido. Em plena concordância com Muniz Sodré (2020):

O círculo discursivo hegemônico chama de “filósofo” o sujeito intelectualizado da diátese ativa (suscetível de ser identificado como “autor”, a exemplo de Platão) e de “sábio” o suporte da diátese média, que não individualiza a autoria de seus pensamentos expressos em máximas, aforismos ou nos enunciados da memória mitológica, por sua vez constituída como sujeito coletivo de pensamento. Para legitimar-se, o filósofo precisa da escola, seja como agente administrativo de um ensino, seja como fonte de argumentos academicamente reconhecidos. A memória “mitológica”, porém, não consiste em um corpo doutrinário articulado, portanto, em nenhuma exposição dogmática nem raciocínios formais, e sim em um repertório cultural de invocações, saudações, cantigas, danças, comidas, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos, que se transmite de forma iniciática no quadro litúrgico do terreiro [de Candomblé] e, no âmbito da sociedade global, expandindo-se nas descrições assim como nas interpretações escritas ou livrescas (SODRÉ, 2020, p. 96).

De acordo com o sacerdote Síkírù Sàlàmi – Babá King (1997), são características do mito, segundo os povos iorubás:

- Se baseia na realidade social: fundamenta e reafirma a sociabilidade e identidade do indivíduo e sua comunidade de sentido, possuindo papel cívico-pedagógico nos cultos religiosos;
- É comunicado através da linguagem verbal (a oralidade e os cânticos sagrados são dispositivos de preservação da sabedoria ancestral) e não verbal (linguagem corporal);
- Desencadeia sentimentos de reverência, respeito e amor pelo divino;
- Está ligado à memória da ancestralidade e estabelece relações entre palavra sacralizada e práticas históricas;

- Compreende um conjunto de representações coletivas imaginárias que emergem e correspondem às práticas sociais históricas originárias, influenciando e moldando o cotidiano;
- Exige um esforçado exercício de interpretação exegética, que é melhor realizado a partir das experiências íntimas proporcionadas através das práticas religiosas;
- Compreende uma ruptura da separação paradoxal entre sagrado e profano, irredutível às cosmologias africanas;
- É composto por segredos religiosos sagrados e pelo mistério dos tempos imemoriais;
- Não possui localização temporal cronológica: o tempo mitológico é detentor de uma ordem poética, fantástica e imaginária;
- É construído por fragmentos do real (tais como os cânticos, os sonhos e as fantasias), produzidos pela objetivação do sentimento de um povo na construção de suas relações sociais e difusão de seus usos e costumes civilizatórios;
- Promove o desaparecimento das fronteiras entre natureza e cultura, estabelecidas pelo pensamento ocidental colonial europeu;
- Descreve momentos de comunhão e êxtase entre a humanidade e as divindades estabelecidas em relações históricas (divindades e seres mortais existem e vivem simultaneamente e se metamorfoseiam mutuamente), além de estabelecer relações de solidariedade grupal e sociabilidade cooperativa e integracionista;
- Reformula o passado e reposiciona o presente pela narrativa e pelo rito.

A poética de Kendrick Lamar se constitui em um complexo universo, que mapeio e localizo em basicamente cinco dimensões, indissociáveis em sua totalidade:

1) **A dimensão mitológica:** composta por uma série de signos, símbolos, imagens e metáforas provenientes da mitologia cristã protestante negra, frequentemente acionada, explorada e reelaborada por sua poética em sua obra audiovisual, sendo sua matriz imagética central;

2) **A dimensão afro-surreal:** composta por uma série de signos, símbolos, imagens e metáforas engendradas pela potência imaginativa do *rapper* que reconstituem e recriam suas

experiências vivenciadas, sua relação com o tempo e espaço a partir da lógica do fantástico, do sonho, do delírio e do sobrenatural, instância que localiza a poética lamariana mais próxima do Afro-Surrealismo;

3) **A dimensão *gangsta*:** composta por uma série de signos, símbolos, imagens e metáforas provenientes da cultura Hip-Hop, especificamente no que eu caracterizo como *ethos gangsta*, instância mais explícita e evidente por sua obra audiovisual estar vinculada ao subgênero musical *Gangsta Rap*;

4) **A dimensão cinematográfica:** composta por uma série de citações, menções e referências às produções cinematográficas, suas linguagens e imaginários, instância de relevância para estruturação de suas narrativas audiovisuais que são engendradas a partir das estéticas fílmicas;

5) **A dimensão política:** composta por uma série de signos, símbolos, imagens e metáforas provenientes da Afro-América, que são experimentados para a concepção de uma poética que produza novas estéticas dotadas de poder de interferência e transformação social, sendo as referências às artes negras (musicais, literárias, cinematográficas, visuais, performáticas, etc.) e as personalidades negras históricas relevantes (incluindo entre estas personalidades comunitárias e familiares) os elementos que compõem a instância de ativação de seu processo criativo e reivindicação do simbólico enquanto dimensão da política negra.

Esboçarei aqui algumas notas sobre o Afro-Surrealismo. A noção de temporalidade reelaborada pelas estéticas e poéticas artísticas afro-surrealistas se concentra no tempo presente das populações negras, sendo este um *continuum* do grande trauma do passado colonial escravocrata, um “futuro do passado” como Kênia Freitas e José Messias (2018) observam, que se manifesta no culto às tradições herdadas e desenvolvimento de programas políticos compostos por táticas e estratégias de enfrentamento às formas de violência e opressão implementadas através dos novos aparatos e dispositivos de dominação dos sujeitos outrificados e racializados, enquanto a revolução negra não irrompe. O Afro-Surrealismo problematiza como nós pessoas negras sobrevivemos – o *status* de sobrevivente é fundamental, tal como Mbembe (2018) ressalta em *Necropolítica* e os Racionais MC’s em *Sobrevivendo no Inferno* (1997) – e resistimos às condições estabelecidas nas diversas e variadas dimensões da vida social pela falsa era pós-colonial e pós-abolicionista, investigando sobretudo as experiências sub e intersubjetivas presentificadas da negritude na Diáspora Negra e nossas

formas de existência em um contexto transnacional compartilhado de extrema vulnerabilidade e precariedade, convidando e convocando-nos permanentemente para a rebelião. O que é ser negra/o atualmente em um mundo anti-negro ordenado pela Modernidade europeia ocidental, quais as relações dialógicas que estabelecemos com o nosso passado histórico e suas predeterminações, continuidades e consequências coletivas e individuais são as questões centrais que o Afro-Surrealismo se interessa.

Para Saidiya Hartman (2020), a memória é um dispositivo de reparação das conexões com nossa descendência e Ancestralidade negra. As lembranças e os atos de rememoração reivindicam o passado histórico, apaziguam os espíritos ancestrais, recuperam as narrativas de origem dispersas na Diáspora Africana, funcionando como senhas de acesso aos cofres secretos da história, nos quais nossas identidades usurpadas se encontram. Nas produções estéticas e poéticas afro-surrealistas há a prática da exumação das/os mortas/os dos sepulcros oceânicos e dos túmulos à beira das encruzilhadas diaspóricas em rituais de necromancia ancestral, composição de réquiens nostálgicos e cerimoniais de enlutamento pelo sequestro, desancoramento e deportação transatlânticos compulsórios, escavação de memórias soterradas pelos escombros do tempo e garimpagem de legados negro-africanos sedimentados no leito do rio do esquecimento. Em convergência com o pensamento de Saidiya (2020), o Afro-Surrealismo nos torna contemporâneos das/os nossas/os próprias/os mortas/os a partir da simultaneidade e coexistência temporal compartilhada, determinadas pelo *status* em comum de escravizadas/os. A busca pela ancestralidade perdida através da África e o exercício da crítica das realidades e experiências presentificadas da negritude são alguns pontos do programa estético-poético afro-surrealista. Em concordância com Hartman:

(...) O lugar que a África ocupa na imaginação política e histórica é complicado, uma vez que a origem é figurada como perda, e o conto de tornar-se é uma morte anunciada. Mais importante, a fabulação de narrativas de continuidade está enredada em uma crítica do presente, uma vez que esses encontros reformulam a história do tráfico do ponto de vista da diáspora norte-americana e refletem criticamente sobre o significado da identidade nacional dos EUA. Ou seja, a construção ideológica do passado é guiada pelos atuais interesses políticos da diáspora; de fato, as inevitáveis desfigurações do presente articulam o significado de uma identidade diaspórica e nacional dos EUA. O passado chamado África nessas narrativas é, em muito, uma história do presente. O passado interrompe o presente não em virtude da afinidade cultural ou do *status* de África como “origem cultural autêntica da diáspora”, mas por causa do legado vigente desse cativo e deslocamento (HARTMAN, 2020, p. 252).

As abordagens acerca das experiências paranoicas e neuróticas engendradas pelas hierarquias e dinâmicas das relações raciais nas sociedades fundadas pelo colonialismo europeu são frequentes nas estéticas e poéticas afro-surrealistas. O sujeito racializado é compreendido

enquanto um objeto perturbador, fantasmagórico e aterrorizante – o “objeto fóbico” de Fanon (2008) e Mbembe (2017) – que estabelece uma corrente magnética entre o presente e o passado histórico, rompendo fronteiras temporais simbióticas que se imbricam. As performances racistas contínuas de reencenação da violência anti-negra, como teorizam Saidiya Hartman (2020) e Frank B. Wilderson III (2021), tornam-se evidências da inseparabilidade entre passado e presente, sendo o sujeito racializado um eterno escravizado na colônia sem fim: toda experiência de violência infligida ao corpo racializado presentificado evoca e atualiza a violência terrorista implementada no passado colonial. As balas e técnicas de asfixia da brutalidade policial possuem a mesma funcionalidade dos açoites e forcas dos senhores de engenho, feitores e membros iniciados das organizações segregacionistas. O sistema da *plantation* é redimensionado em escala industrial e equipado com tecnologias pós-modernas para a continuidade da expropriação negra. As macroestruturas de opressão são reconfiguradas e sofisticadas para que as hierarquias raciais sejam preservadas e as práticas de dominação em suas variadas modalidades sejam melhor viabilizadas. As estéticas e poéticas afro-surrealistas auxiliam no processamento, suspensão e sublimação psíquica intersubjetiva dos traumas raciais que são acumulados e transmitidos intergeracionalmente nas comunidades negras.

As narrativas afro-surrealistas são incendiárias e apocalípticas: são narrativas do despedaçamento, desmoronamento, destruição e catástrofe que ergueram e sustentam o mundo ordenado. Não se referem ao que virá ou ainda está por vir, mapeando paraísos *high-tech* utópicos como o Afrofuturismo<sup>7</sup>: são fabulações distópicas do e para nosso próprio tempo que podem eclipsar e pixelar possíveis visões do futuro, caso o estado de presentificação posicione os sujeitos racializados em um estado de resignação, imobilidade, letargia e torpor diante da

---

<sup>7</sup> O programa estético, cultural, político e filosófico do Afrofuturismo utiliza-se da prática da fabulação especulativa para reimaginar e declodir o mundo ordenado. Os projetos coloniais e neocoloniais europeus, bem como a grande abdução transatlântica em massa que eclodiu a Diáspora Africana e os traumas históricos ocasionados pelo *status* de alienígena do sujeito escravizado são interpretados como grandes experiências de ficção científica, sendo a *plantation* seu principal laboratório. A criação de uma imagética premonitória sobre o amanhã, o estabelecimento de uma dialética entre as ciências e tecnoculturas ancestrais e pós-modernas, a proposição de uma prognose acerca do futuro das populações racializadas, sobretudo negras, e a fabricação de utopias são as principais ações que o Afrofuturismo propõe e desenvolve. Há o estímulo do protagonismo negro na construção da arquitetura do futuro da humanidade em uma perspectiva afrocentrada, promovendo a implosão da hegemonia eurobrancocêntrica e seu monopólio sobre o tempo. A ciência histórica e sua racionalidade moderna, apesar de ser questionada por suas matrizes epistêmicas que limitam a produção de narrativas negro-africanas silenciadas, distorcidas, ocultadas e apagadas aos arquivos coloniais oficializados e à ordem discursiva imposta – como também nos provoca o pensamento de Saidiya Hartman (2020) –, é utilizada como meio de transporte e deslocamento espaço-temporal, gerando fluxos espiralares que rompem com a linearidade do tempo. As produções intelectuais de Maestro Esdras (Esdras Oliveira de Souza) e Otun Elebogi (Kleyson Rosário Assis) – membros fundadores da CIA: Coletivo de Inteligência Afrofuturista, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) –, e a já referenciada Kênia Freitas são algumas referências fundamentais para as discussões acerca do Afrofuturismo no Brasil.

realidade, como alerta Hartman (2020). As artes afro-surrealistas interconectam e inter-relacionam os apocalipses vividos por nós e pelas outras gerações ancestrais, construindo um arquivo traumatológico da experiência negra através da história antes, durante e depois do impacto colonial europeu – assim como realizou a ficção nigeriana contemporânea de Chinua Achebe –, bem como emite diagnósticos das patologias engendradas pela sociogenia racial que acometem os sujeitos racializados. Considerando esses termos, *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon é uma espécie de manifesto afro-surrealista, assim como *Diário de um Retorno ao País Natal*, de Aimé Césaire, sendo este último um dos proponentes pioneiros dessa vertente estética, artística e intelectual, ainda embrionária no movimento da Negritude desde sua criação em 1935, que elevava a África ancestral e toda sua descendência difundida pelo mundo como a vanguarda do futuro da humanidade.

A realização de uma genealogia do extermínio negro e uma arqueologia das tradições africanas ancestrais herdadas para reapropriação e usufruto pelas populações negras no presente também caracterizam as produções afro-surrealistas. O Afro-Surrealismo coopera em um regime de parceria com o Afrofuturismo no sentido de oferecer insumos para fabulação de outros futuros e novos mundos após sistematizar e reorganizar o passado e o presente, em uma operação simultânea, descontínua, deslinear e espiralar do motor do tempo.

O Afro-Surrealismo declara guerra contra as forças avassaladoras de repetição, reprodução e permanência do *status quo* racial, sendo a frustração e o fracasso mediante a insuficiência das forças de contenção e combate do espectro aniquilador anti-negro frequentemente problematizados. A ausência de implementação de processos políticos radicais negros insurgentes de grande alcance e impacto, além de provocar a emergência do niilismo negro e o auto agenciamento da destruição e da morte, induz os sujeitos racializados a arquitetar realidades paralelas e formas alternativas de vida, principalmente nos âmbitos da clandestinidade. O corpo negro surreal é um corpo elétrico, vibrante, lisérgico, anfíbio, alado e drapetomaníaco – como Childish Gambino em *This Is America* (2018) e Kelson Succi no curta-metragem *Bluesman* (2018), de Baco Exu do Blues –, que estabelece uma miríade de linhas de fuga a partir da fantasia, da loucura e do sobrenatural. O sujeito afro-surreal é polímata e poliglota: fala tanto Iorubá quanto a língua dos anjos e alienígenas, bem como domina as ciências de manipulação dos elementos e das forças que compõem a natureza e o universo. A perseguição aos espíritos, divindades e outras entidades sagradas, os experimentos sensoriais psicotrópicos, a peregrinação e expedição de retorno aos lugares de mistério apagados da



cartografia da memória, a redescoberta de polos de concentração de energia mística – tal como fez Saidiya Hartman ao Castelo da Costa do Cabo e ao Castelo de Elmina, em Gana, e à Casa dos Escravos, na Ilha de Gorée, no Senegal e Malcolm X à Meca –, a *práxis* da ética Zé Pelintra da malandragem, do gozo hedonista, da indisciplina gangstarista e a realidade vivenciada como um grande *reality show* delirante transmitido em tempo real nas redes sociais constituem alguns dos movimentos dinâmicos do corpo performativo do sujeito afro-surreal: um corpo visceral, vertiginoso, sublime, milagroso, epifânico e profético.

D. Scot Miller (2020), fundador do Afro-Surrealismo, destaca no seu “Um Manifesto do Afro-Surreal” que as dimensões da natureza, do sobrenatural e do intangível são territorialidades nas quais as experiências afro-surreais são mais propícias. As religiões e religiosidades engendradas e transcodificadas pelas matrizes africanas, como o Candomblé, o Voduísmo, o *Hoodoo*, o Islamismo e o próprio Cristianismo Negro, são portais mágicos não somente para incursão no mundo sagrado da ancestralidade e culto das divindades negro-africanas, mas de vivências de experiências afro-surreais que possibilitam outras formas de produção científico-estético-artísticas.

A realidade instituída pela *matrix* da racionalidade moderna ocidental interditiu o acesso de nós pessoas negras às outras dimensões da experiência humana, apartando e separando abruptamente o que é e o que não é considerado como o real, entorpecendo e obstruindo nossas inteligências sensoriais e emocionais com drogas iluministas. As produções artísticas afro-surrealistas buscam reativar e expandir as nossas sensibilidades, afetividades e a nossa relação com os outros mundos equidistantes ao mundo ordenado pela colonialidade, além de neutralizar o nosso medo de reconciliação com a natureza como uma forma perigosa de retorno à selvageria associada às pessoas negras pelo imaginário racial. Os variados contatos estabelecidos com o mundo das/os mortas/os e antepassadas/os, Orixás, Loas, santos, anjos e demônios podem ser compreendidos também como experiências afro-surreais: a manipulação da magia e a prática da feitiçaria são metodologias científicas aplicadas para esta finalidade. Sacerdotisas e sacerdotes religiosos como Ialorixás, Babalorixás, *Ougans*, *Manbos*, *Conjures*, *Rootworkers* e Exortadores são referências para as artes concebidas em uma perspectiva afro-surrealista, que podem assumir o caráter ocultista e esotérico de seita e bruxaria. Narrativas ficcionais como o clássico romance *Amada* de Toni Morrison e a história-vodu de *Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salém* de Maryse Condé, a ficção *queer* fantástica de Marlon James em *Leopardo Negro, Lobo Vermelho*, o realismo mágico de Chigozie Obioma em *Os Pescadores*

e *Uma Orquestra de Minorias*, a música NeoSoul de D'Angelo e Erykah Badu e a obra cinematográfica do genial diretor nigeriano Abba T. Makama, membro do Surreal16 Collective, especialmente seus filmes *O Okoroshi Perdido* (2019) e *Yam* (2021), reencantam e nos reaproximam das cosmologias africanas evitando artificialidades, obviedades e esvaziamentos de sentido em suas abordagens estéticas, poéticas e epistemológicas, desmontando nossas bases intersubjetivas europeias e ocidentais de se pensar, conceber e vivenciar a realidade.

As dimensões psíquicas dos sujeitos racializados e seus subterrâneos misteriosos também são instâncias para produção das estéticas e poéticas afro-surreais, sendo a Psiquiatria revolucionária de Frantz Fanon a sua maior fornecedora de matéria-prima. A patologização dos sujeitos racializados como seres degenerados, neuróticos, paranoicos, maníacos, psicopatas e pervertidos é subvertida por contra narrativas sobre as experiências de surto, distúrbio, alucinação e loucura, tal como os fortes relatos autobiográficos de Frank B. Wilderson III (2021) e o já citado romance de Chigozie Obioma *Os Pescadores*, no qual a loucura possui funcionalidades poderosa de revelação e profecia sobre o destino na vida dos personagens. Na perspectiva afro-surreal, a loucura torna-se um veículo de transporte para a iluminação e transcendência, como na música jazz de Thelonius Monk e Charles Mingus. A investigação dos transtornos psíquicos causados pela experiência do colonialismo escravocrata e seus prolongamentos tardios que se manifestam na tragédia existencial negra é realizada com o auxílio dos instrumentos diagnósticos do Afro-Surrealismo. O aparelho psicanalítico é extremamente racializado e várias incursões aos profundos infernos da *psique* negra, como recomendava Fanon (2008), são guiadas pelas artes afro-surrealistas. O sonho e o pesadelo são acoplados como instâncias da vida social, como a tradição cosmológica igbo e a ciência xamânica dos povos originários brasileiros yanomamis propõem, tornando-se canais de comunicação e mediação entre os mundos tangíveis e intangíveis, dispositivos de imagem e som utilizados pelos espíritos ancestrais, que precedem o próprio Cinema.

A magnífica obra do cineasta Jordan Peele é um grande exemplo de arte afro-surrealista: a produção cinematográfica de filmes de horror/terror agenciada por artistas negros após o impacto causado pela recepção e repercussão do filme *Corra!* (2017) constitui um dos seus grandes marcos. As operações simbólicas de zoomorfização, bestialização e monstrialização dos sujeitos racializados pelo regime iconográfico de representação racial, como revela Robin Means R. Coleman (2019), são desprogramadas nas práticas de representação, testando os limites da violência enquanto forma de linguagem, torturando mitos e estereótipos em

abordagens consideradas muitas vezes controversas. Além da exploração do absurdo da existência negra, contra etnografias do mundo branco são desenvolvidas pelas estéticas e poéticas afro-surreais, nas quais a branquitude torna-se objeto antropológico de investigação laboratorial, como a série *Atlanta* (2016 -), de Donald Glover, o filme *Desculpe te Incomodar* (2018), de Boots Riley e o romance *O Vendido*, de Paul Beatty. Recorrerei a estas referências em outros momentos desta tese.

O Afro-Surrealismo declara o colapso da estética e beleza europeia e ocidental e busca os fundamentos e parâmetros não-brancos de se pensar e fazer arte em uma perspectiva negra, principalmente nos referenciais africano-ancestrais, como o manifesto de D. Scott Miller (2020) afirma. Tal colapso já se anunciava no início do século XX quando a máfia das vanguardas europeias perpetrou inúmeros crimes de fetichização, extorsão e apropriação cultural das artes africanas, autorizadas pelo neocolonialismo imperialista, como realizou o Cubismo de Pablo Picasso. As possibilidades que um corpo negro – um corpo dissidente, inconforme, discordante, excessivo e transbordante de sentido – pode performatizar são estimuladas na e além da negritude por seus princípios de ambiguidade e fluidez, como pode-se perceber na política pós-identitarista *queer*: a recusa da definição e classificação dos jogos binários, práticas impositivas da colonialidade, é um exercício constante.

O desejo de hibridismo, melhor entendido no que Mbembe (2019) caracteriza como afropolitano, é o que determina o devir afro-surreal. Um mundo pós-racial só será possível a partir do absurdo, descartando modelos e padrões pré-fabricados e programados, inventando outras definições e formas para o humano que não possuam o anseio de rigidez, fixidez, imutabilidade e hegemonia. A fabulação de *personas*, *alter-egos*, pseudônimos e heterônimos, bem como a criação de mitologias de si, assim como fez a unicórnica preta Audre Lorde em *Zami: Uma Biomitografia*, a afrociberderlia de Chico Science em seu devir-caranguejo na *Manguetown* pernambucana (atente-se para seu potencial estético e poético afrofuturístico), as *drag queens* na cultura *Ballroom*, Sun-Ra em seu projeto existencial de ser uma divindade (sendo este também melhor captado pelo surrealismo alienígena afrofuturístico), Ye (antigamente Kanye West) em sua reencarnação do próprio Deus, os *rappers* iniciados no *ethos gangsta*, manipulam a plasticidade da matéria escura da raça para construir suas próprias estruturas narrativas de emergência e sentido, criando discursos alternativos para tornar suas existências inteligíveis e romper com as relações de dependência com as narrativas

universalizadas e hegemônicas pela branquitude sobre o ser e o humano, potencializando a agência da negritude a partir das artes.

Há muito ainda o que se teorizar sobre o Afro-Surrealismo e inventariar suas produções e referências, pois as discussões são muito raras no Brasil: a maioria das abordagens estão associadas ao pensamento afro-pessimista – como as aplicações teóricas realizadas por Kênia Freitas e José Messias (2018) – e grande parte interesse de estudiosas/os e pesquisadoras/es negras/os de maneira geral é direcionado ao Afrofuturismo. O cinema de Yuri Costa e seu curta-metragem *Egum* (2020) é também pioneiro no Brasil, nesse sentido. O filme *Medida Provisória* (2020) de Lázaro Ramos, adaptado do espetáculo teatral *Namíbia, Não!* (2012) do dramaturgo baiano Aldri Anunciação, também flerta com a estética afro-surrealista, apesar de ser descrito em sua sinopse como uma distopia brasileira de um futuro próximo. D. Scot Miller (2020) cita em seu breve manifesto várias/os artistas que possuem características e elementos afro-surrealistas em suas obras no intuito de não catalogar ou rotular para facilitar a mercantilização e comoditização capitalista das artes negras, mas para que possamos perceber que há movimentos negros vanguardistas ancestrais em curso e devemos estar atentas/os aos seus fluxos, lançando novos olhares para as produções artísticas e intelectuais negras dos nossos tempos. Saidiya Hartman (2020) mais uma vez nos alerta para a ação das dinâmicas capitalistas de expropriação da memória negra e produção de produtos “catárticos e lacrimosos” para geração de lucros a partir da comercialização das atrocidades e barbáries engendradas pelo terror colonial, como revelaram parte das críticas direcionadas à Steve McQueen e seu filme *12 Anos de Escravidão* (2013), Little Marvin e sua série *Them* (2021) e Barry Jenkins na mais recente produção *The Underground Railroad* (2021). Também recorrerei a essas referências mais à frente. Segundo Hartman (2020), produções artísticas desse caráter geram gatilhos de ansiedade e inflama ainda mais as feridas raciais irreparáveis, aumentando o sofrimento psíquico pela perda ancestral, além de oferecem falsas formas de curas para o trauma racial. O caráter intratável e irreparável das feridas coloniais permite que a fantasmagoria da escravidão continue atormentando o presente e fortalece a dominação econômica e simbólica do heterocispatriarcado de supremacia branca.

Assim, o Afro-Surrealismo é uma das lentes que utilizo para ler e interpretar o *rapper* Kendrick Lamar e sua obra audiovisual. Romannelli e Mazzolla (2018) identificam e constataam a existência de um *background* sistemático de referências da história e cultura negra estadunidense acionado por Kendrick Lamar para propor uma significativa representação

imagética da negritude no início do século XXI, dotada de notável autenticidade e singularidade que se enuncia por sua interdiscursividade, possuindo sentido somente a partir das conexões e trâfegos temporais entre presente e passado, subjetividade e intersubjetividade, formando assim uma complexa rede interdiscursiva na qual Kendrick reivindica e resgata seu legado ancestral. Kendrick se desenvolve em um sofisticado casulo composto por densas camadas no qual, simultaneamente, influencia e é influenciado; modifica e é modificado pela história e cultura negra, em uma permanente relação de tensão dialética que faz romper seu invólucro. O poder da transformação de Kendrick está em como ele se relaciona com seu passado subvertendo o regime de esquecimento da colonialidade, que interfere decisivamente na agência de seu devir-negro no presente e surtirá efeitos e consequências em seu futuro. Devemos provocar mudanças políticas significativas no presente para que o futuro não seja a reprodução das estruturas construídas e instituídas pelo passado histórico, desprogramando a lógica do “mesmo mutante”, que no caso das populações negras são as matrizes estruturais das violências e opressões fundamentadas pela raça. Kendrick vivencia um grande conflito não somente pela urgência em provocar uma interdição significativa dos ciclos de marginalização, subalternização, precarização, degradação e extermínio da vida de homens negros como ele, realizando mudanças restritas ao fluxo segmentado de seu devir-negro no mundo, mas por acreditar que tais mudanças no nível micro e individualista não surtirão efeitos significativos no futuro dos homens negros em níveis macros e coletivos. O reconhecimento, a fama e o sucesso com sua arte modificarão o seu futuro, mas não o de todos nós homens negros que compartilhamos as sórdidas heranças do colonialismo e da escravidão. Kendrick Lamar pode ser um grande ícone de representatividade para inúmeros homens negros no mundo, porém é somente uma estrela que brilha no meio de uma constelação ofuscada. Kendrick não estabelece um paradoxo inútil e superficial entre sua vida antes e depois da fama, ou mesmo compreende sua individualidade enquanto sujeito estrangeiro à sua comunidade: seu triunfo e glória enquanto homem negro só faz sentido na coletividade.

O potencial político da arte de Kendrick Lamar nos inspira e nos convoca a provocar mudanças políticas significativas que possam impactar coletivamente as comunidades negras e seus homens, rejeitando os discursos meritocráticos e sensacionalistas de ascensão social meteórica que retroalimentam o individualismo, o revanchismo, a rivalidade e a cultura materialista, aspectos sociopsíquicos do *Gangsta Rap*. Como afirmou no ano de 2015 em

entrevista para a revista *Rolling Stone*<sup>8</sup>, sua percepção sobre a agência do seu desejo e sua potencialidade de auto transformação e do contexto de sua vida foi ativada pela crítica da sua mãe, Paula Oliver, ao *status* de vítima no qual pessoas negras são frequentemente associadas: “(...) minha mãe sempre me falou: ‘quanto tempo você vai ficar se fazendo de vítima?’, ele relata. Posso dizer que estou bravo e odeio tudo, mas nada muda de verdade até que eu mude. Não importa quanta merda nossa comunidade encare, sou forte o bastante para mandar tudo se foder e reconhecer minhas dificuldades”.

A ética moral e política de Kendrick Lamar se aproxima da noção da existência humana para as tradições africanas, como argumenta o pensamento do filósofo Achille Mbembe (2017): a noção de humanidade só é possível a partir da lógica da relação entre os sujeitos, que estão existencialmente implicados de maneira mútua. A descoberta do outro em sua diferença, os trânsitos e deslocamentos espaciais e imagéticos dos corpos e *psiques*, bem como a plasticidade das identidades são alguns dos princípios humanitários que herdamos ancestralmente, valores civilizatórios que impulsionam os fluxos dos nossos devires negros na humanidade.

É válido ressaltar o fato de o álbum *To Pimp a Butterfly*, principalmente a música *Alright* de sua *tracklist*, ser uma referência da cultura e arte negra contemporânea escolhida por ativistas do movimento *Black Lives Matter* [Vidas Negras Importam] como um de seus “hinos”, transformado em trilha sonora dos fluxos do movimento negro estadunidense neste início de século, tempos que urgem drásticas transformações políticas nas estruturas sociais, que possuem o racismo institucional e suas outras matrizes de violências e opressões aparelhadas em novas configurações para perpetuar a hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca. O álbum *To Pimp a Butterfly* se inscreve na história da música e das artes negras enquanto um relevante documento histórico do Movimento Negro estadunidense do século XXI, que de acordo com Keeanga-Yamahtta Taylor (2020) não somente perpetua uma extensa genealogia da revolta e do levante negro – que possui enquanto um dos seus marcos mais emblemáticos o Movimento pelos Direitos Civis da década de 1960 – mas atualiza a agenda política e o programa de ativismo e militância negra, reconfigurando suas pautas diante dos fenômenos do Novo Racismo, do *blindspot racial* e da *New Jim Crow*. As temáticas e questões abordadas em sua obra audiovisual estão em intensa simbiose com a atmosfera política de nossos tempos, revelando a posicionalidade de um artista que, mesmo em estado de

---

<sup>8</sup>EELIS, Josh. As provocações de Kendrick Lamar. **Rolling Stone**. 2015. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/provacoes-de-kendrick-lamar/>. Acesso em: 16 set. 2020.

transcendência existencial, não subestima e negligencia os desafios do que é ser um sujeito racializado na América, buscando decodificar em sua arte o grande enigma do projeto de aniquilação negra dos descendentes e herdeiros da barbárie branca.

O *Black Lives Matter* é um movimento que possui enquanto fundamentos ideológicos o protagonismo da liderança política de mulheres negras ativistas e militantes, uma maior representatividade na atuação de lideranças negras *queers*, o desenvolvimento de ações táticas a partir de uma lógica interseccional e solidária, e uma agenda política pautada no desenvolvimento de alianças e coalizões com outras vertentes e frentes de luta social. Há uma efetiva descentralização da agência política em determinadas lideranças e cúpulas de gerenciamento do movimento social, que critica e rejeita o modelo vertical e hierárquico das experiências políticas do passado histórico do Movimento Negro estadunidense, no qual a figura masculina negra e a liderança heterociscentrada ditava os princípios de organização política, monopolizando e limitando as possibilidades de agência e intervenção social que abrangessem as populações negras em sua totalidade, heterogeneidade e complexidade. Apesar de o combate à brutalidade policial e extermínio das populações negras, a luta pela abolição do sistema industrial-prisional e fim do encarceramento em massa e, sobretudo, a destruição definitiva das matrizes estruturais de violências e opressões estruturadas pelo racismo e suas instituições de poder para implementação de políticas de aniquilação negra serem as principais pautas do *Black Lives Matter*, o mapeamento de problemas e demandas sociais em comum compartilhadas com outros movimentos políticos tem determinado o direcionamento e desenvolvimento do Movimento Negro dos Estados Unidos na atualidade, dentre os quais podemos destacar:

a) Combate à pobreza, ao desemprego, à má remuneração e hiper exploração capitalista de trabalhadores, eliminando os distanciamentos e o classismo na luta política estabelecidos pela classe média e elite racializadas, além da criação de conexões e relações com a classe trabalhadora sindicalizada;

b) Luta pela equidade e justiça educacional nas comunidades marginalizadas e subalternizadas, contra a privatização e reformas corporativistas das instituições escolares públicas e a implementação de modelos, aparatos e instrumentos pedagógicos disciplinadores, punitivistas e criminalizadores, que transformam a escola em um anteposto da prisão;

c) Combate aos regimes de estereotipação racial, étnica, sexual, de gênero e classe, que se manifestam em dimensões simbólicas e sobretudo físicas no funcionamento dos aparelhos e instituições de poder do Estado.

*Alright* deve ser compreendida enquanto um cântico de invocação do espírito de esperança, entoado em rituais individuais e grupais de libertação, um mantra para reequilíbrio e sublimação das dores e traumas raciais, uma canção de guerra que insufla as comunidades negras para a resistência, que é sonoramente estimulada a se insurgir pelo enfrentamento e combate contra o *status quo* racial imposto. Como foi evidenciado através da repercussão nas redes sociais dos atos públicos dos protestos coletivos, manifestantes cantavam em coro a música *Alright* enquanto uma música de protesto negro<sup>9</sup>, reconhecendo o caráter político da obra artística de Kendrick Lamar, característica fundamental para a compreensão da relação da música negra com as questões políticas raciais. Como belíssimamente registrado e abordado no filme documentário *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised)* (2021), do músico da banda The Roots Questlove, essa prática integra as tradições políticas do Movimento Negro estadunidense, na qual artistas negras/os engajadas/os eram não somente influenciadas/os ideologicamente, como também suas obras foram elevadas enquanto símbolos da luta negra, sendo a lista de artistas negras/os imensa.

O envolvimento e engajamento político de Kendrick com o Movimento Negro estadunidense atual e sua participação no fluxo do *Black Lives Matter* desencadeado após o assassinato de George Floyd, vítima da brutalidade policial em maio de 2020 (Figura 7), evidencia sua intensa atuação política são somente de maneira restrita às artes negras: há uma explícita responsabilidade e ética de Kendrick Lamar com as comunidades negras e os problemas socioculturais que a afligem, e definitivamente sua relação não deve ser compreendida enquanto mais um artista que surfa na onda dos ditos movimentos políticos identitários para monetizar e lucrar com isso.

Kendrick resgata um dos principais valores do *Gangsta Rap* que estrutura sua estética em sua gênese, datada na década de 1980: a denúncia e crítica político-social negra, aspectos que evidenciam o que Caio Barros (2020) identifica enquanto o principal fundamento da

---

<sup>9</sup> MANIFESTANTES nos EUA cantam música de Kendrick Lamar em protesto contra a polícia. **Rolling Stone**. 2015. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/amp/blog/manifestantes-nos-eua-cantam-refrao-de-kendrick-lamar-em-protesto-contrapolicia/>. Acesso em: 10 jan. 2022.



cosmopolítica da arte de Kendrick Lamar. Entretanto, simbolizar o álbum através do signo da borboleta significa não somente o desejo de provocar e submeter-se a mudanças em escala micro, mas sim mudanças macro do contexto sociocultural no qual Kendrick emerge e vivencia seu devir-negro enquanto sujeito. Como declarou em uma entrevista para a *Vice*<sup>10</sup>:

Eu ainda sou um ser humano, ainda sou uma pessoa, ainda tenho uma família, ainda tenho meus próprios problemas. Mas preciso dar algo ao mundo. Creio que essa seja minha responsabilidade, de aprender com meus erros e levar adiante o conhecimento que tenho, a sabedoria que tenho. É minha responsabilidade. Não é só um emprego ou entretenimento pra mim; é isto que tenho pra oferecer ao mundo.

Kendrick é um homem negro que possui a consciência de sua existência através da pulsação de seu desejo por transformação e mudança de si e dos seus, entrando em intenso e profundo conflito diante dos fatores que agem contra a sua agência enquanto sujeito racializado. Sendo assim, a responsabilidade política é um dos principais valores constituintes da ética artística e, sobretudo, política de Kendrick Lamar, principalmente por respeitar o legado da tradição histórico-cultural da arte do *Rap* na cultura Hip-Hop em produzir saberes e conhecimentos que só podem ser compreendidos a partir de uma lógica posicionada, situada e localizada, exigindo a responsabilidade dos *rappers* em serem seus principais enunciadores discursivos, como argumenta Caio Barros (2020), em diálogo com o pensamento feminista de Donna Haraway. Perspectiva é uma das noções preferidas de Kendrick, que explora em sua poética artística não somente possibilidades de se expressar em sua humanidade enquanto homem negro no mundo, mas também estratégias de canalização e propagação de uma orquestra de vozes, fazendo ecoar as experiências e vivências de outras pessoas negras que fazem parte de sua vida e comunidade, para que suas existências não sejam afogadas no pântano movediço do esquecimento. Entretanto, a metáfora da borboleta é também a expressão da responsabilidade política de Kendrick consigo mesmo e com seu povo, manifestação da maturidade de sua fase adulta em seu ciclo vital. Em concordância com Orlando Patterson:

(...) Pertencer a uma comunidade é sentir que se tem uma posição entre seus pares, sentir a necessidade de afirmar e defender essa posição, e ter um sentimento de satisfação se a posição requerida é aceita pelos outros, e um sentimento de vergonha se é rejeitada. Também significa sentir que se tem o direito de se orgulhar de sucessos passados e presentes no grupo, e sentir vergonha e desonra pelos fracassos (PATTERSON, 2008, p. 124).

---

<sup>10</sup> TOURÈ. Um bate-papo profundo com Kendrick Lamar. *Vice*. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista>. Acesso em: 16. set. 2020.



**Figura 7:** Kendrick Lamar flagrado em um protesto do movimento *Black Lives Matter* em Compton – Califórnia (2020)

### *Pimp*

*Pimps* são compreendidos pelo criador e pioneiro do *Gangsta Rap* Ice-T (SLIM, 2006) como anti-heróis dos guetos negros, vítimas das circunstâncias de inferiorização e subjugação dos homens negros em uma sociedade racista e segregacionista, possuidores de códigos específicos de conduta social que viabilizam sua sobrevivência, além de serem produtores de tipos peculiares de masculinidade negra nos Estados Unidos que influenciaram de maneira incisiva na construção do imaginário racial coletivo sobre os homens negros (SANTOS, 2019). O *ethos gangsta* é fortemente influenciado pelos *pimps*, compreendendo processos de identificação e apropriação de elementos simbólicos e sobretudo morais de seu estilo de vida pelos *gangsta rappers*. Referências para os homens negros inexperientes no universo das ruas, os *pimps* são grandes ícones de masculinidade negra, gurus profanos que são consultados para desvendar os segredos e mistérios de ser homem negro, iniciando-os na arte da criminalidade e na “putologia”, como caracteriza o *pimp* Iceberg Slim (2006) em sua autobiografia.

O *pimp* é, antes de tudo, um jogador. “Um *pimp* é no fundo uma puta que virou o jogo contra as outras putas”, como lembra as memórias de Iceberg Slim (2006). Manipula taticamente os poucos privilégios que possui, sobretudo os de gênero, para gerar efeitos de poder e se impor diante de um instável e dinâmico campo de forças, no qual sujeitos subalternos e abjetos estabelecem complexas interações. Confia somente em si mesmo, visto que é cercado de desnutridos e famintos de poder, sobreviventes vulneráveis às relações baseadas em dissimulação, exploração, oportunismo, cobiça e inveja que constituem uma rede de

sociabilidades e afetividades baseadas na dissimulação e inimizade, possuindo a violência enquanto sua principal linguagem de mediação. O gueto é a territorialidade das disputas, negociações e conflitos que são engendrados por indivíduos que ocupam hierarquias de poder localizadas e singulares: seus jogos pela sobrevivência do mais forte não se preocupam em quem é de fato o oprimido e o opressor, pois ambas posicionalidades se confundem diante dos embates de forças, quebrando a lógica antagônica baseada em paradoxos de oposição binária entre bom e mal. O *pimp* é um tipo social de profunda ambiguidade, que transita promiscuamente no submundo da criminalidade e sua diversidade de práticas ilegais, notáveis administradores em especial do mercado da prostituição, estelionato e narcotráfico, o único jogo permitido pelo homem branco para o homem negro jogar, como ressalta a narrativa do filme do ciclo cinematográfico *blaxploitation Superfly* (1972).

Os *pimps* mantêm relações afetivo-sexuais com suas mulheres compondo uma espécie de agrupamento social que possui a cafetinagem enquanto regime de funcionamento. A prática da cafetinagem a partir de sua perspectiva provoca um emaranhado nas linhas limítrofes que posicionam homens e mulheres: a comercialização do sexo no mercado de trabalho da prostituição se embaralha com as relações afetivo-sexuais entre os *pimps* e suas prostitutas. Praticamente não há separação entre a vida pública e privada dos sujeitos envolvidos, sendo a dominação e exploração sexual do corpo feminino o ponto no qual ambas as dimensões sociais colidem. É um equívoco explicar a cafetinagem *pimp* como uma singular relação trabalhista entre patrão e empregada ou uma relação conjugal entre marido e esposa: é uma relação social marginal que subverte e transgride as formas de como as normatividades de classe, sexo e gênero classificam, disciplinam e controlam a produção de subjetividades e afetividades. Além de ser baseada na alienação e manipulação psíquica, a relação entre o *pimp* e suas mulheres é uma relação dialética de dependência mútua para a sobrevivência no gueto. Há uma evidente assimetria de poder que posiciona o *pimp* em um *status* superior às prostitutas: em troca de proteção, segurança, suporte financeiro e afetivo, as mulheres devem submeter seus corpos à exploração sexual do *pimp*, seja para comercialização dos seus serviços sexuais ou para usufruto próprio. Apesar de serem considerados também enquanto putas mais habilidosas que as outras putas, em uma estranha horizontalidade intermediada pela esperteza, o código de comportamento dos *pimps* apresentam fortes vestígios de valores de gênero paternalistas que se manifestam nessa ambiguidade relacional, permitindo um paralelo simbólico à dialética do senhor-escravo, estrutura da vida psíquica do colonialismo escravocrata: escravos e senhores

coexistem em uma relação de dependência instituídas pela prática da exploração compulsória do trabalho pela violência. Óbvio que a finalidade desse paralelo não é transformar a figura do *pimp* em um senhor negro e o gueto em uma *plantation* urbana, mas sim ressaltar possíveis manifestações inconscientes e ocultas dos valores paternalistas do patriarcado escravocrata colonial enquanto parâmetros implícitos nas construções dos tipos de masculinidades negras. De acordo as experiências e vivências do *pimp* Iceberg Slim (2006), mesmo com as pouquíssimas oportunidades de manter-se distante do microcosmo da criminalidade, o homem negro permite-se ser atraído e seduzido pelas fantasias e mistérios das ruas a aventurar-se na atmosfera do gueto, aceitando desbravar sua selva de asfalto, concreto e aço em uma saga existencial de fascínios e prazeres que moldam consequentemente sua subjetividade e construções de masculinidades.

As relações entre os *pimps* e suas mulheres compreendem quadros psíquicos nos quais dor e prazer estão em intensa simbiose: a sua dialética de dependência produz a prevalência do desejo de dominação e exploração de um sobre o outro, tornando a posição de poder do *pimp* em relação à prostituta relativa em sua soberania, apesar da cultura da cafetinagem *pimp* ser predominantemente masculina. Os sentimentos são blindados e ocultados em suas subjetividades, tornando suas personalidades dissimuladas, frias, insensíveis e calculistas. Os vulgos precedidos por “Ice” adotados por *gangsta rappers* ressaltam esse princípio ensinado pelo *pimp* Iceberg Slim, como os *rappers* Ice-T e Ice Cube. É um violento jogo sadomasoquista no qual vence quem for o mais forte e quem possui maiores habilidades para manter relações de poder através da exploração da vulnerabilidade do outro. A sexualidade, explorada pela estética cinematográfica *blaxploitation*, é o principal armamento utilizado nas batalhas de dominação praticadas pelos *pimps* e suas prostitutas. A ambiguidade dessa relação de poder manifesta-se a partir de um denso espectro sexual estabelecido entre ambos. O *pimp* exerce seu domínio sexual em relação às suas prostitutas, e estas por sua vez exercem seu domínio sexual em relação aos seus clientes, vitimados pelos golpes arquitetados conjuntamente com seu *pimp*.

O poder é sempre algo que é adquirido e agenciado pelo sexo. Sabe-se que há também mulheres praticantes da cafetinagem, que agenciam homens e mulheres no mercado do sexo, fato que coloca em xeque noções simplistas de gênero e sexualidade que sempre estabelecem a relação homem dominador – mulher dominada como um axioma único do fenômeno da exploração sexual dos corpos, configurando, definitivamente, um campo tático e dinâmico de forças. Porém, a difusão de representações raciais masculinas da figura do *pimp* no imaginário

racial, como no Cinema Negro e nos videoclipes do *Gangsta Rap*, solidificou no imaginário coletivo o *pimp* enquanto um símbolo de poder negro masculino limitado ao mesmo, algo que está sendo modificado em produções audiovisuais atuais, como as séries *Luke Cage* (2016-2018), *The Get Down* (2016-2017) e *Raio Negro* (2018-2021) que trazem através das personagens negras femininas, a exemplo de, respectivamente, Mama Mabel, Fat Annie e Lady Eve, outras possibilidades de representação da mulher negra para além da figura da prostituta na poética da estereotipagem racial. Sendo o duplo feminino oposto ao *pimp*, a *jezebel* surge nos filmes do ciclo *Blaxploitation* enquanto mulheres macro fálicas e hiper viris, estereótipo que submete as representações das mulheres negras à lógica machista e sexista que as compreendem como inimigas ameaçadoras e sabotadoras dos homens negros.

O *Funk* antecede o *Gangsta Rap* enquanto matéria prima musical que estrutura as atmosferas sonoras das narrativas relacionadas aos *pimps* e outros seres transgressores e subversivos do universo urbano do gueto. A relação entre cultura Hip-Hop e as tradições da música negra não está limitada somente aos termos da estética musical do *Rap* e da histórica técnica de samplear discos para construção de *beats* por DJ's e produtores musicais, mas também em como os padrões culturais negros emergidos nos guetos, a partir da década de 1970, possibilitaram a criação de outros padrões estéticos, performativos, comportamentais e morais, manifestados nas representações sobre as masculinidades negras compreendidas no *ethos gangsta*. Além do Ice-T, o *rapper* Snoop Dogg (Figura 8) talvez tenha sido o *gangsta rapper* que mais tenha mimetizado o modelo de masculinidade negra dos *pimps* na construção de sua personalidade e imagem pública enquanto artista. Em entrevista para a revista *Rolling Stone*<sup>11</sup> em 2003, Snoop declarou a prática da cafetinagem como seu estilo de vida e forma de entretenimento, sem fins de exploração sexual comercial de prostitutas: “Fiz uma turnê. E tinha um ônibus que me seguia com dez prostitutas. Eu podia demitir vadia, comer vadia, pegar uma nova puta: era meu programa. De cidade em cidade, de peito em peito, de quarto de hotel em quarto de hotel, de atleta em atleta, de entertainer em entertainer”.

Assim, podemos perceber que o *pimp* enquanto tipo de masculinidade negra é fundamental para a existência de um *ethos gangsta*, performatizado pelos *rappers*. bell hooks critica o *status* de heroísmo que os *pimps* foram adquirindo no imaginário racial estadunidense

---

<sup>11</sup> SNOOP Lion fala sobre seu passado como cafetão: “Nunca foi pelo dinheiro, mas sim pela fascinação por ser um cafetão”. **Rolling Stone**. Ver: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/snoop-lion-fala-sobre-seu-passado-como-cafetao/>. Acesso em: 16 set. 2020.

no século XX, considerados pela autora como símbolos das práticas e dinâmicas de mimetismo das masculinidades patriarcais brancas performatizados pelos homens negros:

A glorificação contemporânea da violência de homens contra mulheres elevou o cafetão, antes uma figura desprezível na comunidade, ao status de herói. (...) O papel que cafetões esperavam de mulheres é meramente uma imitação do papel que patriarcas esperam da esposa e de filhas. A conduta subordinada e passiva que se espera da prostituta não é diferente da que se espera de todas as mulheres em uma sociedade patriarcal (HOOKS, 2019, p. 177).



**Figura 8:** O rapper Snoop Dogg como Huggy Bear no filme *Starsky & Hutch – Justiça em Dobro* (2004)

O *Funk* é a sonoridade que se materializa principalmente através da imagem do *pimp*, personagem protagonista das narrativas cinematográficas *blaxploitation* que se tornou uma espécie de avô para os *gangsta rappers*, tal como James Brown, ícone supremo da *Funk Music*, é para a cultura Hip-Hop por seus discos serem frequentemente sampleados. Compreender o *pimp* através do *status* de ancestral direto dos *gangsta rappers* é entender que códigos e sistemas de valores tradicionais das masculinidades negras são transmitidos de maneira intergeracional, constituindo uma linhagem singular de homens negros com relações de parentesco estabelecidas pela arte negra. As sonoridades que compõem o álbum *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar possuem forte influência do *P-Funk* (*Pure Funk* e/ou *Psychedelic Funk*),

representada pela participação de George Clinton do Parliament-Funkadelic no processo de concepção e ficha técnica do disco, banda que obteve seu auge na década de 1970.

Vertente psicodélica do *Funk*, o *P-Funk* é caracterizado pela larga utilização de sintetizadores, proeminentes linhas de baixo, dinâmicas melódicas extensas e livres do *Jazz*, bateria constante sem grandes e aparentes execuções de solos ou quebradas, músicas com letras repletas de sexo, humor e sátiras sociopolíticas, refrões cantados com vocais marcantes alternados com vocais cantados e falados nos versos das canções e *riffs* compostos de sonoridades híbridas do *Funk* e do *Rock*, sendo este último aspecto uma singularidade da identidade sonora do Parliament-Funkadelic. Grande parte dos álbuns e performances ao vivo do *P-Funk* são impactantes e densamente conceituais, considerados como referências relevantes para a estética do movimento afrofuturista, por principalmente construírem mitologias alternativas e universos paralelos ficcionais para seus processos de criação artística. O *Gangsta Rap* consolidou sua relação com o *P-Funk* através da criação do *G-Funk*, sub-gênero musical desenvolvido na década de 1990 e consagrado por *rappers* como Dr. Dre, Ice Cube, Eazy-E, o próprio Snoop Dogg e Tupac Shakur, só para citar alguns, sendo o álbum *The Chronic* (1992) de Dr. Dre um marco significativo para seu surgimento. Atualmente, Kendrick Lamar e outros artistas vinculados a Top Dawg Entertainment (TDE) – tais como os *rappers* ScHoolboy Q e Jay Rock – reconfiguram e perpetuam a estética do *G-Funk* em suas obras fonográficas, e o álbum *To Pimp a Butterfly* é o resultado disso.

O videoclipe do *remix* de *Ain't That Funkin' Kinda Hard on You?* (2016), da banda Funkadelic, reúne e celebra três gerações distintas que compartilham a mesma herança artística, dando-lhe continuidade: George Clinton, Ice Cube e Kendrick Lamar. De certa maneira, Kendrick Lamar também se inspirou na estética de George Clinton e seu coletivo Parliament-Funkadelic para construir um microcosmo estético próprio para o álbum *To Pimp a Butterfly*, no qual a figura do *pimp* protagoniza aventuras sombrias com a borboleta. Na mitologia lamariana, o *pimp* é uma borboleta involuída, a lagarta que não concluiu seu ciclo metamórfico, faminta de nutrientes e vulnerável pela incapacidade de construção de seu próprio casulo para se proteger das ameaças externas. Como foi sinalizado anteriormente, o *pimp* é uma metáfora para os homens negros desempoderados que não conseguem resistir e vencer as forças destrutivas que impedem seu desenvolvimento enquanto sujeito, metáfora para a precariedade e fracasso de superação dos problemas raciais e suas interseccionalidades. Para sobreviver, o

*pimp*/lagarta impõe um regime de cafetinagem à borboleta para explorar suas potencialidades como um mecanismo estratégico de compensação de sua condição existencial.

A narrativa de Kendrick tem por finalidade problematizar a reprodução dos ciclos de exploração e violência enquanto *status quo* das comunidades negras e questionar como nós pessoas negras mimetizamos os códigos e regras dos jogos de poder da branquitude e suas configurações ideológicas fundamentadas no passado histórico pelo colonialismo escravocrata. As pessoas negras, simultaneamente, sofrem e provocam as violências e opressões, aprisionadas em um paradoxo de ações e reações simultâneas. Kendrick Lamar compreende a exploração de artistas negras/os pela indústria do entretenimento enquanto um fenômeno das novas configurações das macro estruturas de violência e opressão do heterocispatricado de supremacia branca: o mito lamariano é uma alegoria *gangsta* sobre a cafetinagem dos *rappers* pela indústria fonográfica. A utilização de narrativas carregadas de alegorias e simbologias por intelectuais e artistas negros para discussões acerca de questões políticas raciais é algo bastante frequente, como a *A Alegoria dos Eunucos Negros* de Eldridge Cleaver (1971) ou a cinematografia de horror/terror de Jordan Peele em *Corra!* (2017) e *Nós* (2019).

Para o *rapper* Kendrick Lamar, vivenciamos uma era na qual nós pessoas negras sofremos novos processos de exploração, opressão e violência de nossos corpos, condição que se manifesta no mal-estar provocado pelo refluxo da história que mantém as pessoas negras inclinadas e subjugadas ao poder branco. O mal-estar da psicanálise freudiana que intensifica nossos ocos existenciais, submetidos em nossos tempos aos valores capitalistas que interpelam nossos desejos, manifesta-se de maneira bastante singular no aparelho psíquico das pessoas negras, fazendo emergir um grande dilema racial: artistas e atletas negros submetem seus corpos à exploração capitalista das grandes gravadoras, ligas esportivas, emissoras televisivas, plataformas de *streaming*, redes sociais em troca de fama, dinheiro, sucesso e ascensão social, um pacto firmado com a cafetinagem branca, segundo a perspectiva lamariana. A relação entre sistema escravocrata e sistema capitalista, bem como o Novo Racismo enquanto fenômeno de continuidade da exploração do corpo negro é um problema explícito na obra visual do artista Hank Willis Thomas: em *The Cotton Bowl* (2011, Figura 9), a *plantation* de algodão se confunde de maneira limítrofe com o campo de futebol americano, promovendo o encontro imagético do homem negro escravizado com o homem negro atleta, jogador de futebol americano. Tal qual os *pimps*, que atuam como agenciadores de profissionais do sexo no



mercado de trabalho da prostituição, empresários de artistas e atletas negros cooptam potenciais talentos e administram a exploração comercial racista de homens negros no mercado capitalista.



**Figura 9:** *The Cotton Bowl* (2011), obra de Hank Willis Thomas

Na obra de Hank, elementos simbólicos do imaginário escravocrata colonial são substituídos por elementos simbólicos da cultura capitalista, produzindo uma crítica ao que o sociólogo Paul Gilroy (2007) caracterizou como “negritude empresarial”: o esvaziamento e artificialização das culturas negras, transformadas em produtos e mercadorias para serem comercializadas e a exploração do corpo negro para produção de lucros financeiros. As novas políticas de representação racial nas plataformas midiáticas podem proporcionar prazeres e impactar decisivamente as intersubjetividades das populações negras, porém sua riqueza histórico cultural, engendrada a partir da dor e do sofrimento do terror racial, permanece sendo espoliada pelo sistema capitalista agenciado pelo poder branco, gerando riquezas compostas por montantes megalômanos que não são repartidos e compartilhados com as comunidades negras, em uma economia que funciona pela prática da usurpação neocolonial. As artes e o entretenimento negro podem atender às expectativas das políticas identitárias raciais e suas carências crônicas de representatividade, porém ainda estão plenamente submetidos ao extrativismo capitalista e à mercantilização da negritude como fetiche de consumo. O *Rap* e a cultura Hip-Hop são dimensões constituintes do mercado da indústria cultural capitalista que não somente comercializa música, mas inúmeros produtos ligados à negritude que possuem alto

teor de lucratividade. Em plena concordância com a crítica de Orlando Patterson ao escravismo implícito na ordem capitalista dos esportes:

(...) É notório que naquela que é considerada a mais avançada sociedade do mundo – os Estados Unidos atuais – certas categorias de pessoas são anualmente postas em leilão e vendidas pela maior oferta. Refiro-me aos atletas profissionais, sobretudo às estrelas do futebol americano. Embora os termos da transação difiram, não há qualquer diferença substantiva entre a venda de um ídolo do futebol (...) por seus proprietários (...) e a venda de um escravo de um proprietário a outro (PATTERSON, 2008, p. 49).

Cornel West amplia a perspectiva de Patterson em suas críticas acerca da indústria cultural:

Já na esfera musical, os oligarcas – ao lado de seus assistentes negros – das gravadoras, do audiovisual, do rádio e da indústria dos shows muitas vezes “achataram” a música em nome dos lucros, substituíram artistas de grupos românticos por nomes conhecidos que buscam a fama a qualquer custo e produziram estereótipos perversos de mulheres, homens e pessoas LGBTQ com a justificativa da busca por “autenticidade”. Esse terrível ataque à tradição musical negra é uma forma de guerra espiritual neoliberal, um golpe do mercado à alma do povo negro. A mensagem comum à política, à cultura ou ao cerne dos regimes neoliberais é esta: venda sua alma por uma quinquilharia (espetáculo, imagem, dinheiro, status), então pose e aja como se você fosse ou defendesse o amor mártir e a liberdade verdadeira. Não sejamos enganados; essa mensagem é a sentença de morte da luta pela liberdade negra e da tradição musical negra (WEST, 2021, p. 27).

Eduardo Bonilla-Silva (2020) argumenta que o racismo simbólico é compreendido como um composto complexo de caráter psíquico, ético e moral, no qual o sentimento de antinegitude e os valores tradicionais americanos forjados na experiência colonial escravocrata, principalmente provenientes da ética protestante, estão imbricados, reconfigurando a face do racismo na segunda metade do século XX. Destacando os trabalhos de David Sears e Donald Kinder, que compreendem o racismo simbólico como uma alternativa ao racismo biológico já em defasagem ideológica, Bonilla-Silva ressalta que é através do racismo simbólico que se manifesta o ressentimento racial da branquitude em relação às populações negras após a extinção da legislação *Jim Crow* na era pós-direitos civis. Essa tradição de pensamento é consideravelmente criticada por insuficiência de explanação, fundamentação e pela imprecisão na proposição do conceito de “racismo simbólico”, bem como por não apresentarem os pontos de emergência de tal fenômeno. Entretanto, apesar de desenvolver uma análise de perspectiva materialista das questões e problemas raciais nos Estados Unidos, Bonilla-Silva (2020) nos provoca a questionar quais são os limites e desafios dos processos de investigação e pesquisa acerca dos regimes de representação racial e seus reais

impactos não somente na constituição subjetiva dos sujeitos racializados, em escalas psíquicas nano e macro, mas sobretudo de maneira socialmente estrutural.

Para Silvio Almeida (2019), a representatividade negra não deve ser compreendida como uma distorção do discurso meritocrático, que exalta o esforço e o mérito das conquistas individuais que dissimulam serem conquistas coletivas, naturalizando as desigualdades raciais e suas interseccionalidades. Segundo o filósofo e advogado, a representatividade possui basicamente dois efeitos: abre canais de propagação e difusão para repercussão das questões políticas dos sujeitos coletivos, além de questionar e subverter a ordem de subalternização e marginalização imposta para determinados corpos. A arte de Kendrick Lamar se adequa, de certa maneira, em uma perspectiva política de representatividade institucional, visto seu comprometimento político com sua comunidade de sentido e intensa elaboração estética e, sobretudo, intelectual acerca da América Negra, confrontando ideologicamente a indústria fonográfica e as plataformas midiáticas. Enquanto homem negro, Kendrick utiliza a arte enquanto dispositivo de questionamento dos lugares demarcados e reservados para as comunidades negras na topografia racial da América, além de contestar o regime iconográfico de representação racial, em especial sobre os homens negros e suas masculinidades, e seu funcionamento no imaginário coletivo. Silvio Almeida (2019) ressalta que a representatividade institucional não significa acesso pleno às instâncias, aparelhos e mecanismos superiores de poder, fator que limita de maneira decisiva a agência política dos sujeitos racializados que acessam às funcionalidades do sistema. A incompreensão das limitações das políticas de representatividade é a principal causalidade de tensões e conflitos entre o sujeito representante e sua comunidade de sentido, marcados por divergências e críticas desenfreadas que desestabilizam o processo de desenvolvimento da vida política.

Assim, a influência artística e o poder financeiro que o *rapper* Kendrick Lamar possui enquanto artista não o torna um redentor dos problemas estruturais vivenciados por sua comunidade de sentido, porém sua responsabilidade em propor uma arte compromissada com ideais políticos afeta toda uma coletividade e implica uma política de representatividade, aspectos que desestabiliza o *rapper* existencialmente. Segundo Silvio Almeida (2019), as transformações ocorridas no decorrer do desenvolvimento do sistema capitalista foram catalisadas pelo desenvolvimento do racismo ao longo dos tempos, sendo as estruturas capitalistas fundamentadas no escravismo colonial. As desigualdades raciais são elementos constitutivos das relações capitalistas e das classes sociais, fato que torna raça e classe

elementos fundamentais, interseccionados em uma complexa conexão de concomitância e sobredeterminação. A capacidade de mutabilidade e maleabilidade dos parâmetros raciais é o principal fator que possibilitou todos os estágios de desenvolvimento do capitalismo enquanto sistema econômico da ordem mundial. As dinâmicas de modificações estruturais do sistema capitalista implicam, simultaneamente, modificações do próprio racismo e da raça enquanto matriz fundante das violências e opressões, pois a existência do capitalismo está extremamente condicionada à imposição de um regime de poder racial.

De acordo com Bonilla-Silva (2020), o fenômeno do Novo Racismo envolve processos de rearticulações da ideologia política liberalista na era pós-direitos civis com o objetivo de estabelecimento de uma nova ordem social, profundamente caracterizada pela perspectiva do *blindspot* racial (cegueira de cor). A cegueira de cor estabelece um novo *status quo* no qual a falsa superação do passado colonial escravocrata e da Era *Jim Crow*, bem como a ilusória transcendência das hierarquias raciais são as principais características da sociedade estadunidense na atualidade, que passa a estorvar dissimuladamente suas macro estruturas fundamentadas no racismo, estabelecendo aquilo que o autor caracteriza como “liberalismo abstrato” enquanto um dos seus principais enquadramentos ideológicos. Compreende-se enquanto “liberalismo abstrato” a manipulação de ideais provenientes do liberalismo político e do liberalismo econômico, sendo estas ideologias surgidas no século XVIII a partir do pensamento moderno europeu iluminista, que influenciaram a formação da democracia estadunidense e seus ideais de cidadania. Valores morais como igualdade de oportunidades para todas as pessoas, independentemente de suas posicionalidades identitárias e sociais, repúdio em relação à utilização da força para contestação e confronto do *status quo* político, hipervalorização da liberdade individualista, constituem o que nos referimos como meritocracia.

O *blindspot* racial permite que os privilégios herdados histórica e culturalmente pelo heterocispatriarcado de supremacia branca permaneçam protegidos e sejam reproduzidos intergeracionalmente – sendo os mesmos constituídos pelo sistema escravocrata colonial e exploração capitalista da mão de obra das populações negras –, enquanto todos os processos de subalternização e marginalização são considerados como fenômenos de inabilidade e incompetência racial, irresponsabilidade das populações negras em administrar suas agências diante dos seus próprios destinos. As vidas precarizadas e deterioradas são consequências de simples escolhas das pessoas negras, que são culpabilizadas pelas violências e opressões que

sofrem sistemicamente. As políticas afirmativas e os programas assistencialistas sociais, que tentam equalizar a igualdade de oportunidades e redistribuir democraticamente o poder coletivamente, passam a ser interpretadas como políticas de vitimização e concessão de privilégios pelo Estado, acusadas de corroborarem para os paradoxos raciais. Nos construtos discursivos da retórica do *blindspot* racial, as *story lines* são acionadas como mecanismos de produção de opiniões, reflexões e posicionamentos da branquitude, que compõem a máquina do Novo Racismo.

As *story lines* são estruturadas pelos mitos e estereótipos inventados acerca das populações negras, que segundo Bonilla-Silva (2020), são fábulas raciais compartilhadas socialmente. É evidente a longevidade da perpetuação de mitos e estereótipos criados no contexto escravocrata colonial, porém na sociedade da cegueira racial a tendência é a invenção de novas narrativas para se estabelecer um novo regime de representação para viabilização da prática da violência simbólica. O regime iconográfico de representação racial é entendido aqui como a materialização das narrativas difundidas pelas *story lines* raciais, uma ordem imagética que estabelece um pacto moral e constitui o que Bonilla-Silva (2020) chama de “mundo representacional compartilhado”, tornando as ficções de raça falsamente naturais, factuais e verídicas, reforçadas principalmente a partir das produções midiáticas, audiovisuais e cinematográficas.

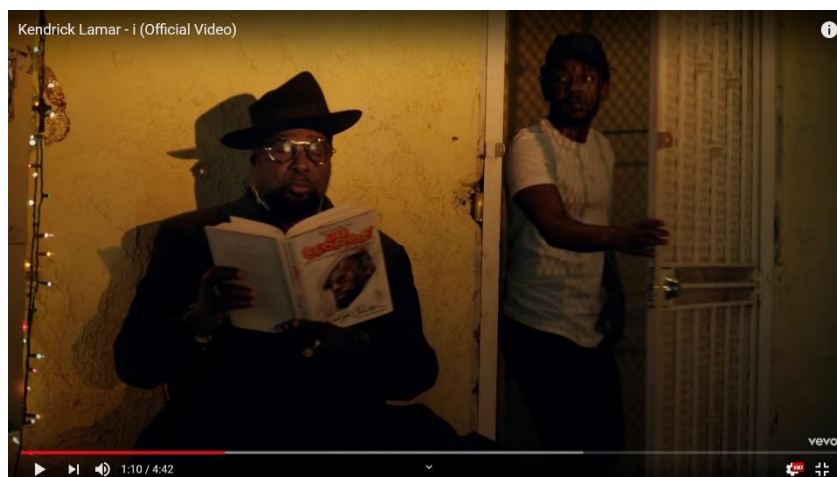
Silvio Almeida (2019) compreende o racismo institucional enquanto um conjunto de práticas sistêmicas de dominação que estabelecem parâmetros ideologicamente fundamentados pela raça, possuindo como principal objetivo a manutenção da hegemonia de determinado grupo racial no poder. Assim, é a partir do racismo institucional que o heterocispatriarcado de supremacia branca impõe seu modelo civilizatório, composto por seus próprios princípios culturais, estéticos e políticos para as sociedades racialmente estruturadas. Assim, podemos constatar que o domínio de homens brancos nas instituições privadas, em especial a indústria fonográfica e as plataformas midiáticas, é a força que agencia a inserção de artistas negras/os no mercado capitalista, bem como controla sua ascensão socioeconômica a partir das práticas de extrativismo e exploração das artes negras, promovendo a manutenção da hegemonia econômica monopolizada pela branquitude. Kendrick Lamar mesmo propondo uma estética artística com evidente comprometimento político com as populações negras, estabelece relações de tensão e conflito com a indústria fonográfica que, apesar de possibilitar melhores condições para sua ascensão enquanto artista, esvazia o real sentido de sua arte, submetendo-a

à simples condição de produto, lucrando com a permanência do *status quo* dos conflitos raciais. O ativismo e/ou militância negra transforma-se em um produto a ser comprado e consumido, um fenômeno de mercantilização das ideologias e utopias políticas que sofisticava aquilo que Frantz Fanon caracterizou como “camuflagem das técnicas de exploração do homem” (*apud* ALMEIDA, 2019). Em concordância com Silvio Almeida (2019), a exotização e fetichização das culturas negras pelo racismo na atualidade propiciaram sua domesticação e disciplinarização, sendo absorvidas pelo sistema capitalista como formas de mercadoria:

(...) O cinema, a literatura, a música e as artes plásticas não precisam negar a existência do racismo; pelo contrário, produções artísticas de grande repercussão tratam do racismo e do sofrimento por ele provocado de modo direto. Não é apenas extirpando a cultura que o racismo se apresenta, mas ‘desfigurando-a’ para que a desigualdade e a violência apareçam de forma ‘estilizada’, como ‘tema de meditação’ ou ‘peça publicitária’, e possam assim serem integradas à normalidade da vida social (ALMEIDA, 2019, p. 73-74).

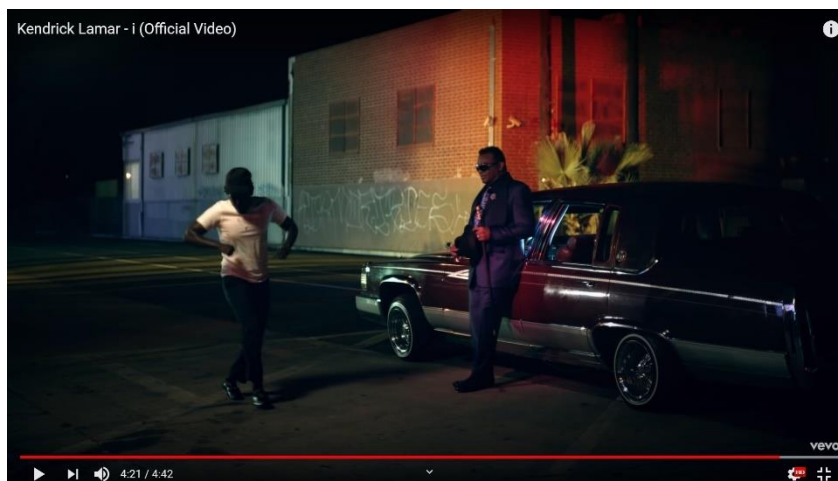
A aparição imagética explícita do *pimp* só está presente no videoclipe de *i* (Figuras 10, 11 e 12), especificamente em três situações da narrativa audiovisual: na primeira, o músico George Clinton possivelmente é um *pimp* que se encontra sentado na entrada de um clube noturno, como um segurança ou *hoster* que organiza e controla o acesso ao ambiente, lendo sua autobiografia *Brothas Be, Yo Like George, Ain't That Funkin' Kinda Hard On You? A Memoir*, lançada no ano de 2014. Seu figurino possui cores escuras, sóbrias e acessórios discretos (óculos escuros, chapéu, anéis), característica que não se adequa tanto à estética comumente associada aos cafetões, composta de sofisticados ternos coloridos, aberrantes e vibrantes, excesso de joias e acessórios extravagantes, cabelos e unhas impecáveis. Os *pimps* devem ser esteticamente superiores às suas mulheres como uma demonstração performativa de seu poder. Como afirma bell hooks em relação aos figurinos dos filmes *blaxploitation* no documentário *Baadasssss Cinema* (2002) do cineasta Isaac Julien, é uma espécie de manifestação de uma obsessão pela moda enquanto política de glamourização negra que transfigura o corpo negro estigmatizado em sua abjeção social em um corpo brilhante e exuberante, revestindo-o de beleza e poder simbólico emanado pela etiqueta e código da vestimenta *pimp*, sempre exibido pelas ruas em performances pavoneantes de vaidade e ostentação explícita. No videoclipe de *i*, Kendrick está vestindo uma camiseta branca lisa, calça, sapatos e boné aparentemente pretos, compondo um *look* básico que se contrasta com o *look* de seu *pimp*, demarcando suas distintas posicionalidades. Na segunda situação, o *pimp* aparece para buscar Kendrick Lamar após ter atraído e conduzido as pessoas de seu bairro Compton para um culto alternativo. O automóvel do *pimp* é um modelo antigo possivelmente de meados do século XX, geralmente cultuado

pelos *pimps* e *gangsta rappers* a partir da cultura *lowrider* californiana<sup>12</sup>. Após ter um surto psicótico durante o caminho, Kendrick retorna para o clube noturno após tentar reequilibrar seu estado mental dançando diante do *pimp*, em um tom provocativo na terceira situação.



---

<sup>12</sup> *Lowriders* são os carros rebaixados por modificações realizadas nos sistemas de suspensão hidráulica, fazendo os carros ficarem mais próximos possíveis do chão e executarem manobras específicas (como saltos e andar sob três rodas), além de outras práticas de reforma e customização da estética externa do carro. Programas televisivos como *Pimp My Ride* da Music Television (Mtv) e o quadro *Lata Velha* do *Caldeirão do Huck* da Rede Globo são exemplos inspirados nessa cultura automotiva. Ver o filme *Lowriders: A Arte nos Carros* (2016).



**Figuras 10, 11 e 12:** *Framings* do videoclipe *i* (2014)

Como é possível perceber a partir das abordagens de Isaac Julien em seu filme *Baadasssss Cinema* (2002), o cinema hollywoodiano comercial da segunda metade do século XX ainda refletia imagens de derrotismo dos homens negros, perpetuando a prática da estereotipagem racial e produção de imagens de controle da masculinidade negra. De acordo com Winnie Bueno (2020), Patricia Hill Collins conceitua as imagens de controle da seguinte maneira:

- Compreende a dimensão ideológica do racismo e suas interseccionalidades com as outras matrizes estruturais de violência e opressão, justificadas, consolidadas e solidificadas a partir das suas dinâmicas de manipulação e articulação;
- São dispositivos de perpetuação dos padrões de violência e opressão, bem como para preservação e manutenção do poder hegemônico, além dos regimes de vigilância, disciplinarização e subjugação dos sujeitos racializados e suas possíveis interseccionalidades identitárias;
- São fundamentados nos mitos e estereótipos acerca das populações negras, artefatos simbólicos acionados com a finalidade de naturalizar e tornar real ficções e delírios de outridade, subordinação, inferioridade e abjeção;
- Sua gênese está localizada no colonialismo escravocrata, possuindo uma extensa genealogia de reinvenções, adaptações e atualizações histórico-culturais que permanecem ainda na atualidade;



- Articulam hierarquias de poder intra e extra raciais, criando definições antitéticas e ambivalentes de humanidade através de regimes imagéticos compulsórios que usurpam o poder simbólico do sujeito de auto representação;
- Viabilizam a exploração capitalista dos corpos negros a partir de uma ideologia generalizada de dominação, que opera com base em uma lógica autoritária de poder;
- Nomeiam, caracterizam e manipulam significados arbitrários impostos aos sujeitos outrificados, que se tornam inteligíveis somente a partir da perspectiva dominante, interditando e restringindo suas auto definições e auto representações;
- Impõem uma ordem imagética compulsória aos sujeitos outrificados que são submetidos a uma série de mitos e estereótipos, constituindo um complexo de espelhos reversos que não refletem os sujeitos em suas agências sobre seus próprios corpos e subjetividades;
- Possuem o pensamento binário enquanto estrutura sustentável e organizativa central, um dos maiores fundamentos ideológicos das políticas de dominação e exploração colonial, neocolonial e capitalista;
- Desencadeiam processos simbólicos de objetificação dos sujeitos outrificados como dinâmica organizativa do controle e manipulação dos corpos racializados, além de causarem a ocultação, silenciamento, apagamento existencial destes;
- A partir das repercussões e efeitos de sua disseminação, possibilitam a formação de políticas, posturas e posicionamentos institucionais que interpõem obstáculos estruturais de diversas ordens que possam consolidar o *status* de pobreza e precariedade, além de interditar o acesso à direitos civis, programas de assistência e justiça social pelas populações negras, que são culpabilizadas e responsabilizadas pelos contextos socioeconômicos de desigualdade;
- São dinâmicas, adaptáveis e funcionais, características que são manipuladas pelos grupos dominantes para controlar os processos de contestação e resistência dos grupos dominados em relação ao regime imagético imposto;
- Estabelecem e compreendem complexas relações dialéticas: não são impostas de maneira unilateral e unívoca pelos grupos dominantes aos grupos dominados;

- São passíveis de subversão e transgressão simbólica, processos incitados pelas introjeções, apropriações e ressignificações das imagens de controle pelos sujeitos outrificados e de distorções de imagens referenciais destes pelos sujeitos outrificadores.

O impacto da Segunda Onda do Feminismo branco hegemônico/*mainstream* conturbou o *status quo* da produção cinematográfica e da indústria do entretenimento estadunidense, que passou a difundir novas narrativas audiovisuais compostas de personagens masculinos que questionavam as construções das masculinidades da branquitude, problematizando as relações afetivo-sexuais entre homens e mulheres brancas/os através de narrativas românticas, eróticas e sexuais, como afirma o crítico de cinema Elvis Mitchel no documentário de Julien (2002).

O cinema *Blaxploitation* emergiu simultaneamente a esse contexto de efervescência feminista e novas políticas de libertação sexual, reivindicando o direito ao agenciamento das práticas de representação pelas pessoas negras invisibilizadas e negligenciadas pela indústria cinematográfica hollywoodiana que sempre concebeu as mesmas enquanto objeto de manipulação para satisfação do prazer da branquitude, através de seus estereótipos raciais. A proliferação de representações das masculinidades negras através de personagens heroicos, detentores de personalidades repletas de carisma, ambição, humor, sedução e erotismo compreende a implementação de uma nova política audiovisual para as populações negras, estimulando intersubjetivamente a admiração, o desejo e a autoestima racial. O cinema *Blaxploitation* é uma das matrizes estéticas que influenciaram de maneira decisiva as estéticas artísticas engendradas pelo *ethos gangsta*. Afenir Shakur, mãe do ícone *gangsta* Tupac Shakur, afirma no documentário *Baadasss Cinema* (2002) que os filmes do ciclo *Blaxploitation* exerceram forte influência no imaginário subjetivo do *rapper* desde sua infância, além de Tupac ter possuído uma vasta coleção de filmes do subgênero cinematográfico. O universo imagético do cinema *Blaxploitation* é o principal responsável pela formação de uma cultura pop negra que forneceu representações não-hegemônicas de masculinidades – como o *pimp* – e redefiniu a concepção de poder para os homens negros, principalmente os *gangsta rappers*.

Lucy

Lucy é mais um dos personagens que compõem a mitologia lamariana explorada pelo álbum *To Pimp a Butterfly*, representação das forças aniquiladoras que pairam e agem de maneira espectral no microcosmo do *rapper* Kendrick Lamar, mantendo uma relação direta com a mitologia cristã ocidental sobre o diabo/demônio/satanás. Kendrick é perscrutado por Lucy durante toda sua narrativa audiovisual, que se assemelha às tentações e provações demoníacas que atormentam e tentam arrastar Jesus Cristo para o abismo do pecado, em sua peregrinação solitária e jejum pelo deserto por 40 dias e 40 noites. O título “As Provações de Kendrick Lamar” do editorial da revista *Rolling Stone*<sup>13</sup> é uma evidência dessa analogia. Porém, é necessário compreender a complexidade da manifestação das forças diabólicas no imaginário lamariano, que remonta às representações sobre o diabo engendradas pelas reinterpretações da mitologia cristã ocidental pelas populações negras, a partir dos choques e colisões culturais com as tradições do protestantismo europeu, no caso dos Estados Unidos.

Além da manipulação das mitologias bíblicas com a finalidade de fundamentar ideologicamente os projetos coloniais escravocratas, principalmente a partir do amaldiçoamento das populações negras pelo mito de Cam do *Antigo Testamento* bíblico<sup>14</sup>, o imaginário europeu estereotipou as tradições culturais africanas, em especial suas religiões e expressões de religiosidades, como manifestações idólatras, pagãs e demoníacas que deveriam ser abominadas. Segundo o historiador Ira Berlin (2006), a proibição da prática dos chamados “africanismos” das populações africanas submetidas ao regime escravocrata nas *plantations* estadunidenses viabilizou a difusão e consolidação das tradições religiosas europeias através do cristianismo protestante, que conseqüentemente entraram em processos simbióticos com as tradições religiosas africanas, originando o cristianismo negro protestante e suas formas singulares e específicas de culto, fazendo emergir a Igreja negra enquanto um aparelho institucional de resistência e sobrevivência das pessoas negras escravizadas. Estabelecendo diálogo com o pensamento do historiador Eugene D. Genovese:

A religião dos escravos afro-americanos, como todas as religiões, desenvolveu-se como um modo de ordenar o mundo e conseguir uma posição vantajosa a partir da qual se passava a julgá-lo. Como todas as religiões, estabeleceu uma base de conduta moral e apresentou uma explicação para a existência do mal e da injustiça. Na religião dos escravos manifestam-se diversos ‘traços’ africanos, e nela se pode observar, em

<sup>13</sup> EELIS, Josh. As provações de Kendrick Lamar. **Rolling Stores**. 2015. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/provacoes-de-kendrick-lamar/>. Acesso em: 16 set. 2020.

<sup>14</sup> Ver: MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra**. 5ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (Coleção Cultura Negra e Identidades).

relação às ideias africanas, uma continuidade maior do que geralmente se pensa existir. Mas essa religião reflete uma realidade diferente, e acaba surgindo como algo novo. Hoje, a religião negra na América ainda mostra ecos da África e expressa alguma coisa do destino comum dos povos negros em quatro continentes; contudo, permaneceu um fruto distinto da experiência dos escravos norte-americanos, o que não poderia deixar de ser. Mas a religião dos escravos se tornou cristã e passou a ser um capítulo especial da história das religiões cristãs (GENOVESE, 1988, p. 260).

Alguns aspectos relevantes em relação a esse fenômeno e seu impacto nos homens negros e suas representações de masculinidades serão discutidos mais à frente. O personagem Lucy é interpretado aqui como a materialização das forças espectrais necropolíticas responsáveis pela aniquilação dos homens negros, que são as matrizes estruturais das violências e opressões construídas e impostas pelo colonialismo escravocrata europeu na Modernidade, tais como raça, gênero e classe, sendo o homem branco a mais poderosa personificação dessas forças. Porém, é a partir da operacionalidade da raça enquanto matriz central de violências e opressões que o fenômeno do racismo ocorre, engendrando formas sistemáticas de discriminação, seja de maneira consciente ou inconsciente, estabelecendo conseqüentemente hierarquias e assimetrias de poder entre os sujeitos, transmitidas e perpetuadas de maneira intergeracional entre as gerações que integram o mesmo grupo social. A noção de raça conceituada por Achille Mbembe (2018) pode ser sintetizada da seguinte maneira:

- É uma forma de representação primária que se refere principalmente aos simulacros de superfície, sobretudo anatômico-epidérmica;
- É uma noção que inexiste enquanto fato natural físico, antropológico ou genético: compreende um construto fantasmático, uma ficção ideológica utilitária;
- Possui como finalidade o desvio do foco das atenções direcionadas a outros conflitos e embates de forças, como a luta de classes e a luta de gêneros;
- Possui um caráter extremamente móvel, inconstante e volúvel, que constituem figuras dotadas de força e densidade acerca do que é considerado real;
- Compreende um complexo dotado de perversidade, gerador de temores, tormentos, perturbações, terror, sofrimentos de inúmeras ordens e, sobretudo, de catástrofes;
- É uma figura de neurose fóbica, obsessiva e histérica;
- Pratica o alterocídio: constituição do outro não enquanto um semelhante a si mesmo, mas sim como um objeto ameaçador passível de aniquilação;

- Pensa, classifica e imagina os mundos não-europeus a partir de discursos que recorrem a procedimentos de fabulação, apresentando realidades inventadas como verossímeis;
- Exerce poder taxonômico para nomear e classificar as humanidades não europeias, representadas discursivamente como malditas e inferiores;
- Compreende um estado de profunda degradação e uma defecção da natureza ontológica humana;
- Integra parte dos processos fundamentais do inconsciente, ligados ao impasse do desejo humano – como apetites, afetos, paixões e temores;
- É uma maneira de estabelecer e afirmar o poder, uma realidade especular e força pulsional de deturpação do real que produz objetos esquizofrênicos e desencadeia distúrbios psíquicos nos sujeitos;
- Opera enquanto afeto e nas sensibilidades a partir de estruturas imaginárias, convertendo-se em imagens, formas, superfícies e figuras, escapando dos limites do concreto, do sensível e do finito;
- Engendra e suscita duplos, substitutos, equivalentes, máscaras e simulacros de humanidade, situados além e aquém do ser e operacionados pelo imaginário;
- Constitui um lugar de fabricação de realidade, verdade das aparências, da diferença e das vidas excedentes passíveis de desperdício e dispêndio;
- É reproduzida por um conjunto de práticas de interceptação direta do corpo do sujeito outrificado, possuindo a vida em sua generalidade enquanto campo de atuação;
- Manifesta-se como uma forma espectral de divisão e da diferença humana, mobilizada para fins de estigmatização, exclusão, segregação, isolamento, eliminação e destruição de determinado grupo humano;
- É a expressão da resistência à multiplicidade humana;
- Compreende, simultaneamente, um ato de imaginação e um ato de desconhecimento;
- É uma ficção reguladora composta por um conjunto de falsificações e inverdades, sendo a aparência a verdadeira realidade das coisas;

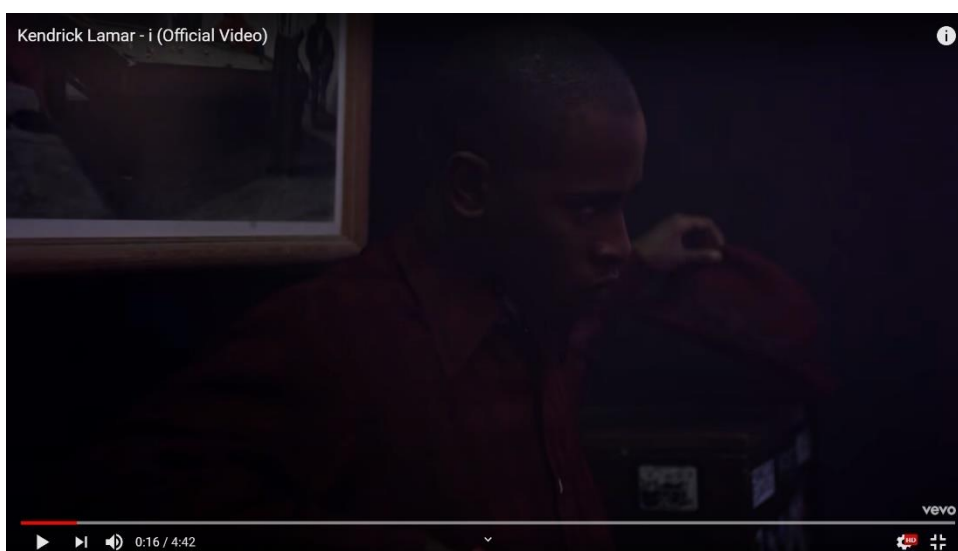
- Emprega cálculos de poder e de dominação.

Em sua obra audiovisual, Kendrick Lamar luta, negocia e resiste constantemente contra a maldição geracional lançada pelo homem branco às populações negras, que precisa ser definitivamente quebrada para a libertação coletiva. Pode-se especular a presença de Lucy nos videoclipes de *i* – no qual Lucy é um homem negro misterioso, vestido de roupas e acessórios (bandana e chapéu) na cor vermelha –, e em *These Walls* – no qual Lucy provavelmente assiste e simula dirigir um “show de talentos” em uma aparição oculta diante da câmera, no qual Kendrick e o ator Terry Crews se apresentam (Figuras 13 e 14). Constatar o personagem Lucy como um espectro que se manifesta fenomenalmente através do racismo institucional, da brutalidade policial, encarceramento em massa e outros problemas sociais estruturais que violentam, oprimem e exterminam as pessoas negras é uma interpretação mais viável e coerente. Lucy é uma grande força invisível que se difunde através dos sujeitos, em especial o *pimp*, seu principal agente subordinado: o *pimp* seria uma espécie de feitor/capataz a serviço de Lucy, senhor agenciador do mal que escraviza a borboleta. A associação simbólica do homem branco à imagem do diabo é algo bastante recorrente no imaginário negro estadunidense, como podemos constatar através do pensamento dos intelectuais militantes negros Malcolm X (2017), Eldridge Cleaver (1968) e especialmente o Honorável Elijah Muhammad (2019), líder da Nação do Islã:

De acordo com a palavra de Alá (Deus) e a história do mundo, desde o enxerto da raça caucasiana, há 6 mil anos, eles causaram mais derramamento de sangue do que qualquer povo conhecido pela nação negra. Assassinos nascidos, sua própria natureza é assassinar. A Bíblia e o Sagrado Alcorão Sharrieff estão cheios de ensinamentos dessa sangrenta raça de demônios. Eles derramaram o sangue de toda a vida, até a sua, e são cientistas em enganar os negros. (...) A própria terra, o solo da América, encharcado com o sangue inocente dos chamados negros derramado por essa raça de demônios, agora clama a seu Criador por seu fardo de carregar o sangue inocente dos justos mortos sobre ela. (...) Todo clamor dos senhores de escravos é bater; espancar; matar; matar os chamados negros. Talvez tenha chegado o dia em que Alá retornará aos demônios – o que eles estavam tão ansiosos para derramar sobre os pobres inocentes chamados negros. Alá lhe dará seu próprio sangue para beber como água, e seus braços e aliados não ajudarão contra ele (Ap 16:6). As cabeças e os corpos dos chamados negros são usados para testar os tacos e as armas dos demônios, e, no entanto, os pobres e os tolos, os chamados negros admiram os demônios, independentemente de como sejam tratados (MUHAMMAD, 2019, p. 146-147).

Contradiscursos como este do Honorável Elijah Muhammad (2019) se opõem criticamente a todo o discurso colonial de demonização das populações negras pelo imaginário racial coletivo, como argumenta Frantz Fanon:

(...) Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do ‘problema negro’. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro (FANON, 2008, p. 160).



**Figura 13:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)



**Figura 14:** *Framing* do videoclipe *These Walls* (2015)

Porém, as representações de Jesus Cristo provenientes do imaginário cristão europeu e seu culto fervoroso por pessoas negras podem também ser manifestações do desejo pelo embranquecimento, transcendência da raça e culto da branquitude pelo sagrado, como questiona James Baldwin em seu romance *Se a Rua Beale Falasse* (2019). A paixão obsessiva por Jesus Cristo presente na construção psíquica do personagem Sra. Hunt é problematizada por Baldwin enquanto uma busca incessante pela redenção racial e reconhecimento de sua humanidade intrínseca na prática da exaltação e veneração da branquitude simbólica de Cristo – sempre representado imagetivamente como um homem branco europeu –, manifestando seu profundo desejo de superação de sua dupla outrificação social e abjeção social compreendida em seu *status* de mulher negra, fenômeno psicanalítico também presente no pensamento de Frantz Fanon (2008). Em suas fantasias íntimas, a Sra. Hunt vivencia um matrimônio religioso com Jesus, porém seus desejos sexuais são realizados pelo personagem Frank, seu real esposo, que na narrativa literária é um homem negro socialmente frustrado e fracassado, sempre culpabilizado pelas crises e problemas familiares e sua incapacidade e incompetência de assumir o *status* de chefe patriarca provedor. Jesus Cristo, além de ser ressignificado como um ícone de subversão e resistência negra, também funciona como um modelo de masculinidade hegemônica e onipotência, carregado simbolicamente de valores masculinizadores performatizados pelo homem branco, que se opõe de maneira extrema ao homem negro, sendo este o modelo de emasculação, anti-humanidade e desposseção de poder. O homem negro em suas dimensões físicas e espirituais nunca é relacionado ao universo do sagrado e sublime, mas sim ao universo do maligno e nefasto, sofrendo um processo de diabolização da sua existência. Em uma passagem erótica da narrativa de Baldwin, na qual o personagem Fonny descreve a relação sexual de seus pais, a Sra. Hunt realiza suas fantasias sexuais com Jesus Cristo a partir do corpo de Frank, tornando este uma espécie de agente demoníaco do pecado. Para Frank, ser o “homem ideal” só é possível na prática dos fetiches sexuais, única circunstância na qual pode ser, mesmo que fantasiosamente, o “Senhor” de sua esposa:

Ouvia ela dizer: ‘O Senhor certamente abençoou minha alma esta noite. Meu querido, quando é que você vai entregar sua vida ao Senhor?’ (...) Papai ficava deitado lá, nu, com o pau cada vez mais duro, e dizia: ‘Acho que está na hora do Senhor entregar a vida dele a mim’. E ela dizia: ‘Ah, Frank, deixa eu te levar até o Senhor’. E ele dizia: ‘Não sacaneia, mulher, eu vou levar o Senhor até você. Eu sou o Senhor’. E ela começava a chorar e a gemer: ‘Ah, meu Senhor, me ajuda a ajudar esse homem. Foi o Senhor que me deu ele. Não posso fazer nada. Ah, meu Senhor, me ajude’. E ele dizia: ‘O Senhor vai te ajudar, querida, quando você for uma menininha outra vez, nua como uma menininha. Vamos, vem pro Senhor.’ E ela começava a chorar e pedir por Jesus Cristo enquanto ele tirava as roupas dela (...) e, quando deixava ela nua e trepava em cima, minha mãe continuava a gritar: ‘Ai, Jesus, me ajuda, me ajuda,



Senhor!'. E papai dizia: 'Agora você está com o Senhor, aqui mesmo. Onde quer que ele te abençoe? Onde dói? Onde quer que as mãos do Senhor toquem em você? Aqui? Ou aqui? Onde quer a língua dele? Onde quer que o Senhor entre em você, sua vagabunda suja, sua negra burra? Vagabunda. Sua Puta'. E dava uns tapas nela, fortes que estalavam bem alto. E ela dizia: 'Ah meu Senhor, me ajude a carregar minha cruz'. E ele dizia: 'Toma, querida, vai carregar direitinho, sei que vai. Jesus é seu amigo, vou te avisar quando ele chegar. Pela primeira vez. Não sabemos quando vai ser a segunda vez. Por enquanto'. E a cama tremia, ela gemia, gemia, gemia. E, de manhã, era como nada tivesse acontecido. Ela estava igual ao que sempre fora, ainda pertencia a Jesus Cristo (BALDWIN, 2019, p. 25-26).

O objetivo aqui não é construir uma densa genealogia das representações sobre o diabo/demônio/satanás no imaginário europeu e suas práticas de estereotipagem das populações negras na história, mas sim compreender os significados simbólicos desse personagem mitológico cristão para nós homens negros. O historiador Eugene D. Genovese (1988) salienta que o diabo no imaginário das populações negras estadunidenses desde o passado colonial escravocrata assume dimensões simbólicas ambíguas, se transfigurando em um ser que desperta a curiosidade: sabotador da vida pública e privada, o diabo é uma entidade trapaceadora, ardilosa, mentirosa e manipuladora dos desejos, anseios, sentimentos e vulnerabilidades das pessoas, um falso amigo que propõe armadilhas e negociações de má-fé intermediadas através da sua capacidade magnética de persuasão, sedução e fascínio. Nas representações do cinema negro estadunidense das primeiras décadas do século XX, a exemplo das obras de cineastas negros como Spencer Williams e Oscar Micheaux<sup>15</sup>, o diabo assume formas humanoides lúdicas, engraçadas e divertidas, caracterizando-o como o principal indutor à degenerescência e sucumbição das pessoas negras ao pecado, porém não é identificado enquanto o único responsável pela corrupção da alma humana. Não há transferência unilateral da culpabilidade do pecado para o ser mitológico monopolizador de todo poder maléfico, comumente praticada pela consciência moral cristã branca, mas sim a responsabilização da agência do sujeito sobre sua própria carne e espírito, princípios compreendidos na demonologia negra que, segundo Genovese (1988), impõe ao diabo restrições éticas fundamentadas na relatividade e inseparabilidade entre bem e mal em seu arquétipo, uma das características de diferenciação da ética cristã negra da ética cristã branca hegemônica, rompendo com os binarismos do pensamento ocidental europeu.

---

<sup>15</sup> Ver os filmes de Williams, Micheaux e outras/os cineastas negras/os da primeira metade do século XX na coleção de filmes *Pioneers of African-American Cinema* (2016). O acesso às obras cinematográficas durante o processo de pesquisa foi possível através da plataforma de *streaming Netflix*, porém foram retiradas atualmente do seu catálogo.

Assim, Kendrick é vitimizado enquanto homem negro pelo homem branco, porém isso não o isenta totalmente de sua responsabilidade em ter compactuado com este e suas duvidosas e perigosas formas de poder, devendo sofrer as consequências de seus próprios atos e suas escolhas, sejam elas consideradas boas ou más em sua experiência. A imagem do diabo é veementemente presente na ética protestante do cristianismo negro e seu moralismo que também estigmatizava e condenava expressões culturais negras consideradas demoníacas, como o *Jazz* e o *Blues*. O próprio mito do ícone do *Blues* Robert Johnson<sup>16</sup>, no qual o artista faz um pacto com o diabo em uma encruzilhada, negociando sua alma em troca de fama e sucesso em sua vida artística, pode servir enquanto metáfora para a relação do homem negro com o homem branco e seus pactos para a conquista do poder, como pode-se perceber na letra das músicas *For Sale?* e *King Kunta*, nas quais Kendrick apresenta melhor o personagem Lucy:

Meu nome é Lucy, Kendrick, você me apresentou, Kendrick  
Eu não costumo fazer isso, mas eu vejo nós dois, Kendrick  
Lucy não te preocupa, Lucy tem milhões de estórias  
Sobre esses *rappers* que eu fui atrás quando eles eram palha  
Lucy vai encher seus bolsos  
Lucy vai tirar sua mamãe de Compton  
E pôr na mansão gigante que eu prometi  
Lucy só quer sua confiança e lealdade. Me evitar?  
Não é tão fácil, eu tô nessas reuniões constantemente  
Kendrick, Lucy não perde tempo, Lucy trabalha duro  
Lucy vai te chamar mesmo sabendo que você ama seu Pai  
Eu sou Lucy, eu ouvi umas oraçõezinhas no primeiro álbum, sério  
Lucy não liga, porque no fim das contas você vai vir atrás de mim  
Lucy vai atrás, Lucy não é tímido, Lucy tem peito  
Lucy tem papelada em cima de papelada  
Quero que você saiba que Lucy é seu parça  
Eu te observei sua vida inteira  
E agora você já é grandinho pra assinar esse contrato, se for possível  
(*For Sale?*, Kendrick Lamar, tradução livre)

O que você quer? Um carro, uma casa?  
Quarenta acres e uma mula, um piano, uma guitarra?  
Qualquer coisa, olha, meu nome é Lucy, eu sou seu parça  
Filho da puta, você pode morar no shopping  
Eu posso ver o mal, eu vejo e sei que é ilegal  
Eu não penso nisso, eu deposito o resto dos dígitos  
Pensando no meu parça, traz o prêmio, põe no carro  
Cavando no meu bolso, não há lucro grande o suficiente pra te alimentar  
Todo dia minha lógica põe mais um dólar no teu bolso  
Na presença do seu filho... Ah!  
Eu não falo sobre isso, não discuto, todo dia eu avanço  
Se eu consigo então você consegue, Paraíso, eu te alcanço  
Pat Dawg, Pat Dawg, Pat Dawg, meu parça, é isso  
Tranquilidade, e Chad, eu encho a bolsa por vocês  
Eu rimo, sou negro, então fiquem tranquilos

---

<sup>16</sup> Ver o filme documentário *O Diabo na Encruzilhada*, da série *ReMastered* (2019) disponível na plataforma de streaming *Netflix*.

Meus certos e errados, eu escrevo até estar quite com Deus  
(*King Kunta*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Apesar de homens negros não terem acesso livre ao heterocispatriarcado de supremacia branca, visto a não permissividade da raça para o estabelecimento de um fraterno corporativismo entre homens negros e homens brancos, não podemos negar que existem dinâmicas de poder marcadas pela cumplicidade de gênero e, sobretudo, classe. A formação e consolidação da elite de cor e da classe média negra, a partir da segunda metade do século XX, criou um ambiente profícuo de contaminação dos ideais políticos raciais de transformação social com os valores capitalistas, fragmentando ainda mais as populações negras, aprofundando suas diferenças e dificultando os direcionamentos e as mobilizações políticas após as repercussões do movimento pelos direitos civis. As agendas políticas defendidas pelas elites negras se mobilizam a proteger cada vez mais os princípios do capitalismo e da propriedade privada, além de coadunarem veementemente com o moralismo e a meritocracia da ideologia do *blindspot* racial. O acesso às instituições estatais de poder, a construção dos micros impérios financeiros e a riqueza material de uma parcela mínima da população negra estadunidense são alguns aspectos que compõem aquilo que Huey P. Newton caracterizou como “capitalismo negro”.

O desenvolvimento do capitalismo negro para Huey (*apud* TAYLOR, 2020) é uma grande farsa que distorce o verdadeiro sentido da liberdade, pois seu processo de desenvolvimento auxilia na manutenção e consolidação do poder branco, visto que o capitalismo é uma das matrizes estruturais das violências e opressões. No ano de 2020, o *rapper* Kanye West alcançou o título de maior homem negro rico da história dos Estados Unidos, com uma fortuna bilionária de 6,6 bilhões<sup>17</sup>. No *Roc Nation Brunch*, evento realizado pela gravadora de propriedade do *rapper* Jay-Z, antes da premiação do *Grammy Awards* em 2020, o *rapper* Diddy fez um brinde e discurso informal que viralizou nas redes sociais, exaltando a “excelência negra” presente, composta de milionários negros<sup>18</sup>.

A prosperidade e o sucesso da elite negra são propagados e difundidos pelas plataformas midiáticas como se fossem um grande fenômeno homogêneo que integra e

---

<sup>17</sup> GREENSBURG, Zack. Kanye West é oficialmente um bilionário: astro do hip-hop apresenta patrimônio estimado em US\$ 1,3 bilhão proveniente do seu império de tênis Yeezy. **Forbes**. 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/principal/2020/04/kanye-west-e-oficialmente-um-bilionario/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

<sup>18</sup> PRADO, Thaís. Homenageado em festa pré-Grammy, rapper Diddy exalta a excelência negra e denuncia discriminação. **Mundo Negro**. 2020. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/homenageado-em-festa-pre-grammy-o-rapper-diddy-exalta-a-excelencia-negra-e-denuncia-discriminacao/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

contempla toda a população negra estadunidense de forma abrangente, enquanto os índices de encarceramento, brutalidade policial, desemprego, pobreza e extermínio da população negra disparam nos indicadores sociais. Afinal, se Kanye West, Jay-Z, Diddy, dentre outras pessoas negras artistas, atletas, empresárias, políticas, seres glamourosos que habitam a paisagem racial, conseguiram tudo o que possuem, qualquer pessoa negra também consegue, não é mesmo? As críticas em relação à elite e classe média negras sempre são julgadas como manifestações de inveja ou frustração de pessoas inferiores, inábeis e incapazes de revolucionar suas próprias vidas.

Em concordância com Huey P. Newton (*apud* TAYLOR, 2020), há um pacto de cumplicidade assinado com capitalistas brancos para que capitalistas negros possam prosperar: apesar de sua agência estar implicada diretamente nessa relação, o homem negro joga de acordo com as regras impostas pelo homem branco, possuindo sua operação de poder limitada às estruturas erguidas pelo heterocispatriarcado de supremacia branca. Me questiono sempre qual é o sentido de, como o *rapper* Kanye West, possuir bilhões de dólares e não contribuir de maneira quase que nenhuma para a emancipação da população negra, a qual o mesmo faz parte, apesar de duvidar muito acerca de sua consciência racial, após apoiar politicamente o ex-presidente Donald Trump, grande ícone da política da cegueira de cor, como argumenta Eduardo Bonilla-Silva (2020). A lucratividade de sua obra artística se deve principalmente aos juros das heranças culturais negras amaldiçoadas pelo colonialismo escravocrata, que não somente o tornou bilionário, mas promove até hoje a manutenção do poder financeiro da indústria fonográfica dominada por homens brancos.

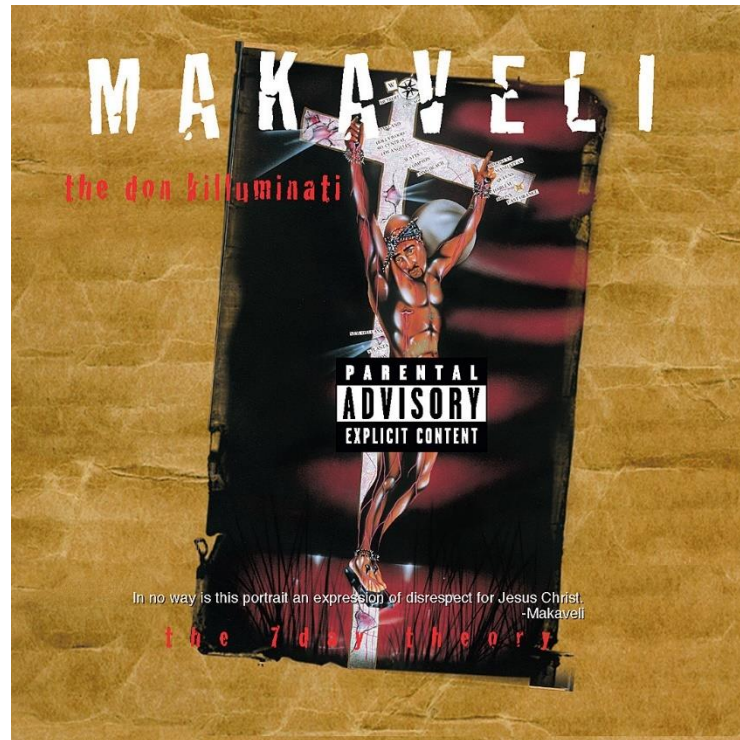
Kendrick Lamar submete-se às tentações de Lucy e oferece sua arte e a si mesmo para serem sacrificados ritualisticamente em um pacto com a indústria fonográfica capitalista, que oferece e proporciona todos os seus prazeres, suprimindo suas satisfações materialistas em troca da exploração de sua carne e espírito. A ilusória redenção de Kendrick o condena ao seu inferno sem fogo, falso simulacro do paraíso arquitetado pelo homem branco que o consome em suas chamas invisíveis do *glamour*, fascínio e ostentação capitalista, o qual tenta se libertar. Entretanto, o *rapper* aciona em sua obra audiovisual as bases ideológicas e morais do cristianismo negro, fazendo emergir sua força transgressora e subversiva que impulsiona o seu processo de transformação revolucionária enquanto sujeito e a insurreição coletiva negra.

Em concordância com Eugene D. Genovese (1988), o cristianismo negro protestante transubstancializou os discursos de submissão e resignação, utilizados como ferramentas de

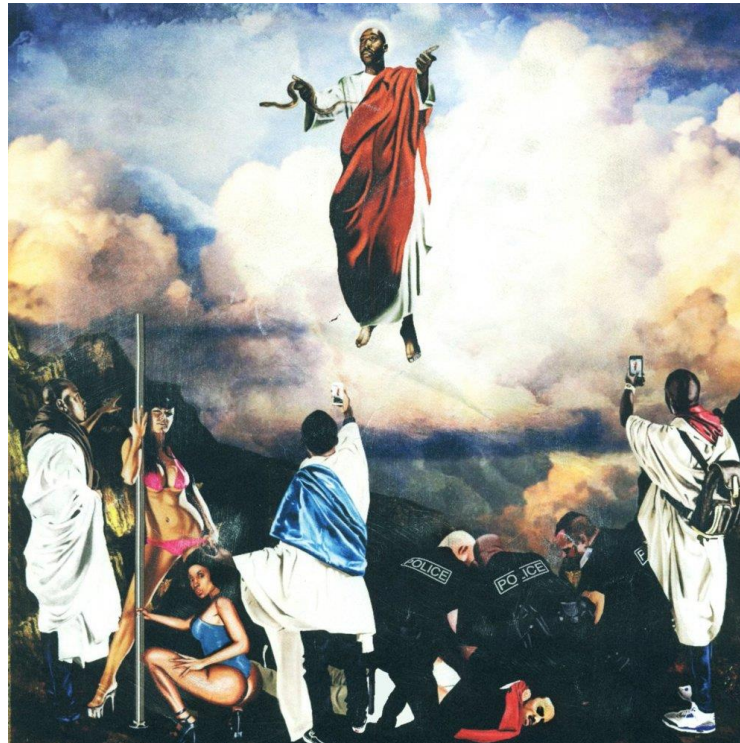
dominação, disciplinarização e controle dos corpos negros escravizados pelos colonizadores europeus, em mensagens codificadas de rebelião, resistência, esperança e redenção negra, engendrando novos significados. Um exemplo iconográfico é a representação de Jesus como um homem negro [*Black Jesus*] em uma versão alternativa à típica representação europeia de Jesus, como pode-se perceber em uma fotografia de Gordon Parks (Figura 15), na qual um pregador cristão público exhibe o pôster *Black Picture of Christ*, datado de 1905 e de autoria de Sherman Schofield Furr. Na iconografia da cultura Hip-Hop, *rappers* personificarem a imagem de Jesus Cristo enquanto um homem negro é também uma prática representacional recorrente, como Tupac Shakur na capa do álbum *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1996, Figura 16) de seu *alter ego* Makaveli, lançado postumamente após sua morte por assassinato, Freddie Gribbs na capa do álbum *You Only Live Twice* (2017, Figura 17) e Kanye West, no editorial para a *Rolling Stone* em 2006 (Figura 18), só para citar alguns exemplos. O próprio Kendrick Lamar já se fantasiou de *Black Jesus* para a celebração do *Halloween* do ano de 2017 (Figura 19). A emulação da imagem de Jesus Cristo diviniza simbolicamente os homens negros, libertando-os do estigma diabólico e demoníaco atribuído pelas representações e discursos do racismo.



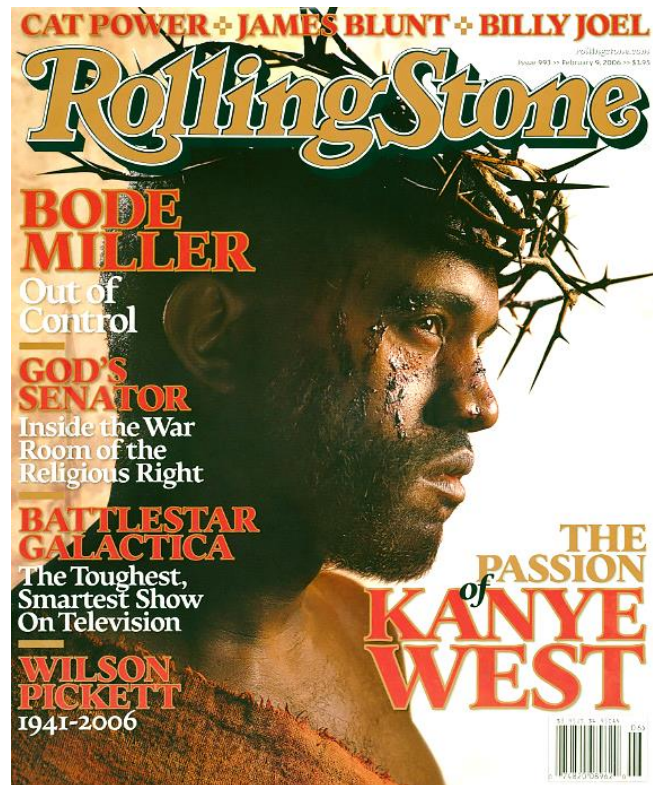
**Figura 15:** *Soapbox Orator*, fotografia de Gordon Parks (1952)



**Figura 16:** Capa do álbum de Makaveli *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1996), alter ego do rapper Tupac Shakur



**Figura 17:** Capa do álbum *You Only Live Twice* (2017), do rapper Freddie Gribb



**Figura 18:** O rapper Kanye West na capa da revista *Rolling Stone* (2006)



**Figura 19:** Kendrick Lamar fantasiado de *Black Jesus* no *Halloween* (2017)

No imaginário lamariano, ícones messiânicos e proféticos também são evocados como símbolos políticos negros: a narrativa do videoclipe *i* possui uma relação simbólica com o mito

de Moisés no livro de *Êxodus*, mito de libertação do povo hebreu da escravidão do Egito faraônico e migração à terra prometida, associado pelo imaginário negro ao fenômeno da Diáspora Negra pelo tráfico transatlântico e à ícones políticos emblemáticos, como a militante abolicionista negra Harriet Tubman e sua atuação na *Underground Railroad* – sistema clandestino de rotas de caminhos e estações ferroviárias subterrâneas desenvolvido no século XIX nos Estados Unidos nos quais Harriet conduzia e libertava pessoas escravizadas para a liberdade. Harriet era conhecida popularmente conhecida como “Black Moses” [Moisés Negro] por entoar canções *spirituals* que evocava imagens bíblicas para se auto identificar e se comunicar durante a execução das fugas:

Ó desça Moisés,  
Por terras do Egito afora,  
Diga ao velho faraó  
Que deixe minha gente ir embora.

O faraó disse ficar bravo,  
Fosse minha gente embora  
Não se perca no deserto,  
Deixe minha gente ir embora.

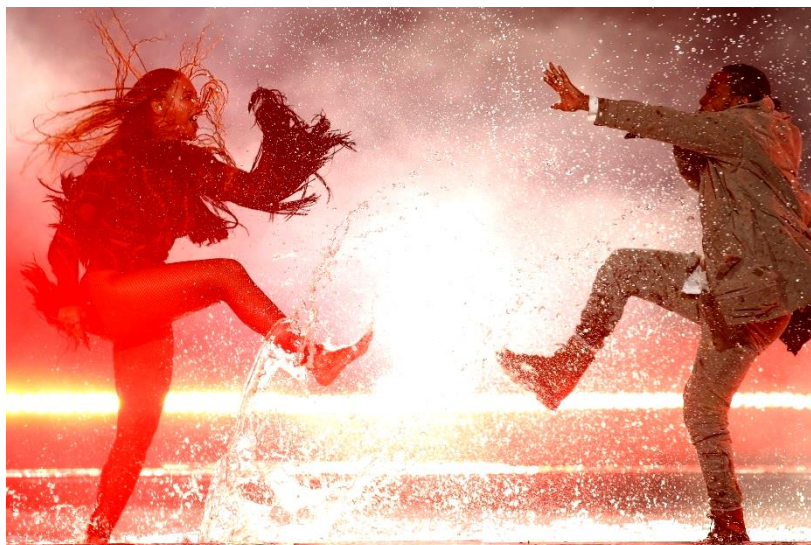
Ó desça Moisés,  
Por terras do Egito afora,  
Diga ao velho faraó  
Que deixe minha gente ir embora.

Pode me impedir aqui, mas não me impedirá lá fora.  
Fosse minha gente embora  
Ele, do trono, responde minhas preces,  
Deixe minha gente ir embora!

Ó desça Moisés,  
Por terras do Egito afora,  
Diga ao velho faraó  
Que deixe minha gente ir embora  
(BRADFORD, 2018, p. 28).

Em *i*, Kendrick Lamar faz alusão às lideranças proféticas que possuem como missão conduzir as populações negras em direção à liberdade. A participação de Kendrick na explosiva performance de Beyoncé no *BET Awards* no ano de 2016 (Figura 20), na qual cantam a música *Freedom* que ambos fazem parceria no icônico álbum *Lemonade* (2016), ressalta essa correlação entre símbolos sagrados transcodificados pelo cristianismo protestante negro e símbolos políticos da luta negra: em um palco inundado e incendiado, sob um trovejante discurso de Martin Luther King, como marchassem sobre a superfície das águas do rio Mississippi, Beyoncé e Kendrick Lamar elevam os artistas negros como profetas da revolução negra, abrindo caminhos aquáticos para as fugas dos neoescravizados deste século.





**Figura 20:** Beyoncé e Kendrick Lamar em performance na premiação do *BET Awards* (2016)

### *Identidade visual do álbum*

Na fotografia da capa (Figura 21) que compõe o conceito da identidade visual do álbum *To Pimp a Butterfly*, Kendrick Lamar está localizado no jardim da Casa Branca, juntamente com amigas/os e crianças provenientes de Compton – Califórnia, seu bairro de origem. Quase todas/os são homens e meninos negros, alguns deles integram seu círculo particular de sociabilidade, submersos em uma atmosfera de celebração, socialização, alegria e triunfo, em poses exibicionistas segurando maços de dólares e garrafas de bebida alcoólica (provavelmente espumante).

Segundo uma entrevista concedida à *Mass Appeal*<sup>19</sup>, Kendrick transmite e difunde através da fotografia o intenso sentimento de união e conexão afetiva que possui com sua comunidade, com a finalidade de expandir as conexões desta pelo mundo, redimensionando os limites territoriais de seu bairro que muitas pessoas negras não conseguem ultrapassar, permanecendo aprisionadas e estagnadas em sua circularidade socioespacial demarcada pela ausência crônica de perspectivas e oportunidades de mudança e transformação. Há uma permanente preocupação de Kendrick Lamar em compartilhar suas conquistas e proporcionar

---

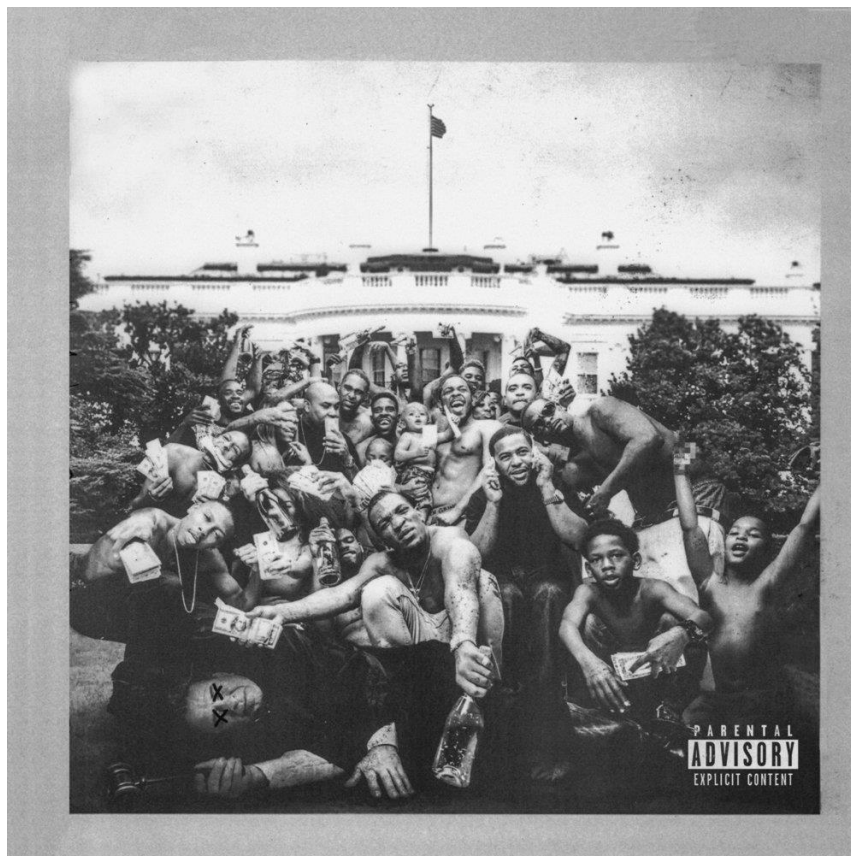
<sup>19</sup> MASS Appeal. Kendrick Lamar explains 'To pimp a butterfly' album artwork. 2015. **Youtube** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VN2IteZRHvc>. Acesso em: 17 set. 2020.

novas experiências para as pessoas de sua comunidade enquanto uma forma de retribuição por sua fama, sucesso e prosperidade.

O *rapper* levanta a necessidade de estimular a autoestima, o desejo, o sonho e a esperança nas pessoas negras enquanto política de emancipação coletiva, bem como a necessidade de ocupação de espaços que compõem o que podemos chamar de geografia da branquitude: é nas territorialidades ocupadas pelas pessoas brancas, simbolizada por sua arquitetura imponente (como as mansões dos bairros nobres e prédios das instituições do Estado, representado pela Casa Branca na capa do disco) que o poder hegemônico habita, circula e opera. A maior parte dos homens e meninos negros estão sem camisa, colocando em evidência seus corpos pretos que contrastam visualmente com a cor branca do prédio da Casa Branca. A paleta de cores utilizada no conceito visual do encarte possui uma escala de cinza, recurso que evidencia os níveis de melanina e a diversidade epidérmica entre os corpos racializados, não se limitando ao paradoxo fenotípico simplista preto *versus* branco, fator central e determinante das relações socioculturais, profundamente marcadas por uma sociedade historicamente racista e segregacionista. Segundo Kendrick<sup>20</sup>, promover o acesso e estimular a ocupação dos espaços monopolizados pela branquitude é uma estratégia de provocar mudanças e transformações significativas para as pessoas negras. É preciso transpor imageticamente as populações negras dos contextos de precariedade, degradação e exclusão para contextos de dignidade, emancipação e empoderamento.

---

<sup>20</sup> MASS Appeal. Kendrick Lamar explains 'To pimp a butterfly' album artwork. 2015. **Youtube** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VN2IteZRHvc>. Acesso em: 17 set. 2020.



**Figura 21:** Capa do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)

Kendrick ressalta<sup>21</sup> que a primeira sensação disparada pela contemplação da capa do álbum é o impacto causado pela automática associação simbólica de homens negros a representações de perigo e ameaça, exercício frequentemente executado através do imaginário coletivo racial. Homens negros são historicamente estigmatizados, violentados, julgados, encarcerados e exterminados moralmente por serem considerados personificações de tudo o que é maligno e pernicioso para a sociedade, que atribui inúmeros aspectos ruins e negativos às suas performatividades e subjetividades através dos mitos e estereótipos raciais. Os estereótipos raciais viabilizam os processos de desumanização e industrialização da morte, como o encarceramento em massa através do complexo industrial-prisional, retroalimentando o desejo de aniquilação do sujeito considerado como inimigo em sua abjeção fictícia. Aqui, os estereótipos são considerados enquanto dispositivos de assassinato simbólico do sujeito racializado, fator determinante de sua morte social.

---

<sup>21</sup> Idem

Os estereótipos raciais são dispositivos extremamente eficazes de aniquilação simbólica, formas “civilizadas” de matar que agem oculta e dissimuladamente nos regimes iconográficos de representação que, conseqüentemente, acabam engendrando a execução física dos sujeitos racializados. A cultura do terror, instituída pelo passado colonial escravocrata – sendo este considerado por Mbembe (2017) uma das primeiras experimentações do poder biopolítico e matriz do necropoder –, violenta e mutila os corpos negros transfigurando-os em aberrações sociais que devem ser sumariamente eliminadas. A brutalidade policial constitui um dos inúmeros exemplos dos rituais praticados pela cultura contemporânea do terror racial e suas instituições. A violência racial está intimamente ligada ao imaginário racial coletivo e sua fauna de mitos e estereótipos, sendo este o criador e fundador da mitológica do inimigo a ser combatido e aniquilado, justificando a necessidade da guerra. Estereótipos raciais são insumos bélicos essenciais para a legitimação da guerra racial e implementação do projeto de extermínio das populações negras. De acordo com as interlocuções realizadas por Achille Mbembe (2017) com o pensamento de Carl Schmitt, são características que compõem a noção de inimigo:

- Deve ser entendido como uma acepção concreta e existencial, e nunca como uma metáfora ou abstração vazia e sem vida;
- Não é um simples concorrente, adversário ou um rival privado passível de ódio e antipatia;
- Compreende um antagonismo supremo: aquele que deve ser morto por negar em sua existência o nosso próprio ser, ameaçando o modo de vida hegemônico;
- É uma figura desconcertante, ubíqua e espectral: existem inimigos sem rostos, nomes e lugares, bem como inimigos com rostos velados ou detentores de simulacros de rostos, identificados com nomes emprestados para práticas dissimulativas de representação;
- É existencial, metafísico e está fora da humanidade; seu reconhecimento e canais de comunicação não são possíveis ou desejáveis; não há possibilidades de acordos para neutralizar o conflito e a reconciliação;
- Revela-se através de caricaturas, clichês e estereótipos, criados pela imaginação retroalimentada pelo ódio, que constituem sua figura que anuncia e explicita a sua

ameaça, confirmando e justificando-a sem a necessidade de argumentos discursivos sofisticados.

De acordo com Barbara Bryant Solomon (*apud* BERTH, 2019), os mitos e estereótipos que compõem o regime iconográfico de representação racial não impactam somente o homem negro de maneira individualizada e localizada, mas as comunidades negras em sua totalidade, visto que estas são seus pontos referenciais de emergência enquanto sujeitos, compreendidas pelo Estado necropolítico como fábricas de monstros sociais. Se os homens negros são representados como seres abjetos que devem ser expelidos, excretados e eliminados da sociedade, a culpabilidade e o punitivismo também reverberam e impactam as instituições nas quais foram socializados, em especial a família negra.

Devemos questionar criticamente os problemas vivenciados pelos homens negros e suas masculinidades enquanto problemas da comunidade negra em sua inteireza, que muitas vezes são tratados como única e exclusiva responsabilidade dos homens negros e seus agenciamentos, uma dinâmica de transferência que revela a negligência e indiferença das políticas negras em relação às masculinidades. Os processos de empoderamento dos homens negros só são possíveis com o suporte e apoio contínuo da comunidade negra e suas instituições: a comunidade de sentido deve funcionar como uma espacialidade de cura, sublimação e redenção coletiva dos quadros traumáticos vivenciados cotidianamente, não como extensões punitivistas aparelhadas ao Estado que catalisam ainda mais a aniquilação plena dos homens negros com maior eficácia. São quatro as dimensões do processo de empoderamento, como identifica Joice Berth (2019) no pensamento de Nelly Stromquist:

- a) A dimensão **cognitiva**, que engendra uma visão crítica sobre a realidade do sujeito;
- b) A dimensão **psicológica**, que engendra o sentimento de autoestima;
- c) A dimensão **política**, que engendra a consciência acerca das desigualdades de poder e a capacidade do sujeito de se organizar e se mobilizar;
- d) A dimensão **econômica**, que capacita a geração de renda independente.

A justiça moral e a condenação racial dos homens negros e suas masculinidades são simbolizadas na identidade visual do disco pela figura do juiz, representado pelo único homem branco da imagem (detalhe para o martelo em uma de suas mãos e para as tarjas nos olhos

sugerindo morte), sacrificado no ato revolucionário de tomada do espaço de poder estatal liderado por Kendrick, que se encontra no centro da fotografia. A morte simbólica do juiz não se restringe à crítica ao julgamento compulsório dos olhares outrificadores racistas, mas principalmente ao Poder Judiciário enquanto aparelho necropolítico de encarceramento e extermínio em massa dos homens negros na América. A verdadeira justiça racial não será possível através das instituições de poder controladas e manipuladas pela branquitude para preservação e manutenção de seus privilégios e perpetuação de sua hegemonia nas hierarquias sociais, nem somente pela prática neurótica da vingança e retaliação racial que impulsiona e reproduz a cultura do ódio e da violência nas comunidades negras, espírito evocado pela imagem da capa *To Pimp a Butterfly* que pode ser caracterizado pela música *Ruff Ryders Anthem*, do rapper DMX, uma das maiores referências musicais de Kendrick Lamar. A letra da música incita o desejo de combate e resistência dos homens negros em relação às forças destrutivas que os interpelam:

Tudo o que eu conheço é o sofrimento  
Tudo o que sinto é a dor  
Como posso me manter com essa merda na minha cabeça?  
Eu recorro à violência, meus manos se movem em silêncio  
Você não sabe qual é nosso estilo  
(Os mais loucos da Filadélfia!)  
Meus manos estão com isso  
Se quer, venha pegar  
Tomamos e dividimos  
Você tá certo nessa porra: nós fizemos isso!  
Que porra você vai fazer quando irmos atrás de você?  
Fodeu com a banca errada, não sei o que estamos passando  
Tenho que mostrar pros manos com qual facilidade nós fritamos os manos  
Você sai correndo com seus manos  
Não há nada que não possamos lidar, quebrar e desarmar  
A arma acende como uma vela só porque eu não suporto você!  
Coloco meu som nas fitas e você fica aí fazendo nada  
Você pensa que é grande? Então você nem conhece os gorilas  
Meus parças vão parar, seus parças vão cair  
E nós vamos atirar e enchê-los de bala!  
Primeiro tivemos tipo: “oooooh”  
Agora estão tipo: “Naaaaão!”  
O que foi, baby?  
É assim que a Ruff Riders age!  
(*Ruff Riders Anthem*, DMX, tradução livre)

Uma possível conexão do discurso poético do *gangsta rapper* DMX em relação ao conceito da identidade visual do álbum de Kendrick Lamar é a noção de *Ruff Riders*. Além de ser o nome comercial da gravadora fundada pelo próprio DMX, *Ruff Riders* expressa a ética de vida dos homens negros a partir de um *ethos gangsta*, no qual é necessário organizar-se

coletivamente enquanto uma política de autodefesa, proteção, resistência e sobrevivência diante das forças necropolíticas que os transformam em objetos de aniquilação.

A noção de *Black Hippy* criada por Kendrick Lamar<sup>22</sup> e seus amigos artistas parceiros de seu selo *TDE* (os rappers ScHoolboy Q, Jay Rock e Ab-Soul) se assemelha à noção de *Ruff Riders* de DMX: significa espírito de equipe e coletividade, bem como não se deixar corromper artística e eticamente pela indústria fonográfica, como declarou em uma entrevista ao apresentador e ator Arsenio Hall<sup>23</sup>. Kendrick e seus amigos representam simbolicamente o *ethos gangsta* que define os parâmetros e diretrizes existenciais de masculinidade para os homens negros, possuindo sentido somente nas relações mutualistas comunitárias. É absolutamente intencional os choques estéticos que a produção iconográfica do *Gangsta Rap* provoca nas subjetividades das pessoas, sobretudo da branquitude: pessoas negras agrupadas ocupando espaços de poder que são considerados *habitats* naturais das pessoas brancas podem incitar a conturbação do *status quo* das relações sociais. A identidade visual de *To Pimp a Butterfly* desperta em nós pessoas negras o desejo de insurreição, bem como o terror e o pânico racial na branquitude.

Assim, Kendrick acredita na eficácia da política de representação e o quanto transformações podem acontecer disparadas por um novo imaginário que projete as pessoas negras para além dos estereótipos raciais. O efeito borboleta de Kendrick é o estopim de uma revolução negra, eclodida a partir da inspiração de sua arte. O bater das asas da preta borboleta nos Estados Unidos propagaram as ondas e os fluxos do movimento *Black Lives Matter*, impulsionado por sua música pelo mundo inteiro. Como reflete o pensamento de Toni Cade Bambara, na epígrafe da obra *Empoderamento* de Joice Berth (2019), o processo revolucionário é iniciado primeiramente em escalas moleculares, partindo do desejo e da subjetividade do sujeito, que transfigura as dimensões de seu corpo e espírito em dinâmicas de auto possessão e auto reconhecimento. Guerras inteiras são travadas no corpo-colônia, infestado de parasitas da colonialidade, gradativamente exterminados a cada ação executada pela agência negra. Traumas e ferimentos são reabertos, tratados e curados. O processo revolucionário se inicia na construção de um devir-negro que pretende não somente revolucionar o sujeito em sua localidade e individualidade, mas todas/os aquelas/es que possam ser atingidos em seu campo expandido de forças.

---

<sup>22</sup> KENDRICK Lamar. Entrevista no Arsenio Hall. 2015. **Youtube**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V6Nr-K68\\_og](https://www.youtube.com/watch?v=V6Nr-K68_og). Acesso em: 17 set. 2020.

<sup>23</sup> *Idem*.



**Figura 21:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)

Passado o choque estético que a capa provoca, Kendrick ressalta a percepção do sublime na beleza e alegria dos homens e meninos negros que estão captados na fotografia: alguns irradiam sorrisos diante da câmera, em estado de êxtase. Em minha imagem preferida do encarte (Figura 21), um de seus amigos ri escancaradamente ao lado do cadáver do juiz, apontando a câmera em tom de zombaria e escárnio. O estado de êxtase do sentimento de conquista e triunfo da insurreição negra, seja no nível micro, interno e localizado de Kendrick Lamar (sua ascensão financeira, sucesso profissional, aclamação artística e consolidação na indústria fonográfica), seja no nível macro, externo e coletivo (emancipação social de sua comunidade negra), é a expressão do desejo de sublimação e superação global dos problemas que afligem e angustiam as populações negras, transfigurando o contexto presente para que o futuro não seja uma mera reprodução dos legados históricos e culturais de violência, segregação, opressão e extermínio racial para as próximas gerações, sendo estas representadas pelas crianças negras (Figura 22).

A riqueza simbolizada pelos maços de dólares na maioria das fotografias que compõem o encarte do disco é a representação da carência de prosperidade financeira para as pessoas negras, mesmo com toda sua inestimável riqueza imaterial e espiritual que se manifesta na tradição herdada de sua história e cultura. As riquezas imateriais e espirituais negras são usurpadas por processos de apropriações, extrativismo e exploração capitalista que muitas/os artistas negras/os se submetem para poderem sobreviver, relação esta compreendida por Kendrick como estabelecimento de práticas de cafetinagem nas quais a exploração da beleza

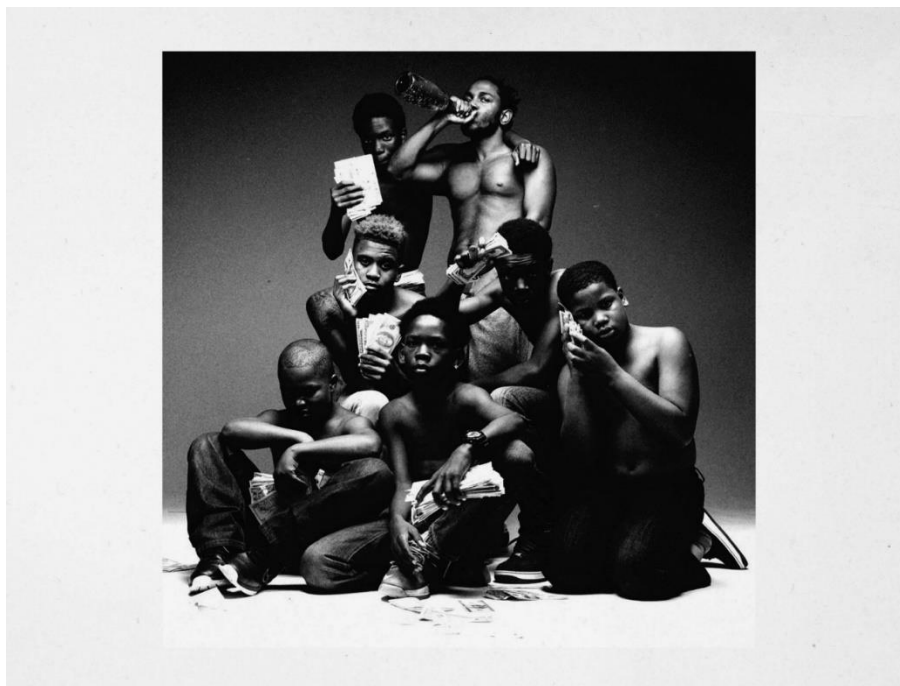


(no caso os talentos, habilidades e potencialidades negras) é uma estratégia de sobrevivência à todo contexto de marginalização, precarização e subalternização da vida das pessoas negras, seja no nível local em suas comunidades (criminalidade, narcotráfico) ou no nível global com a indústria fonográfica, as plataformas midiáticas de entretenimento ou ligas esportivas que lucram com a comercialização e exploração de corpos negros como *plantations* neoescravocratas, que provocam a ascensão social de alguns poucos sujeitos negros selecionados, alcançando o *status* de fama, sucesso e a prosperidade financeira, enquanto a maioria em peso das comunidades negras estão em extrema crise diante da necropolítica estatal.

Deste modo, a importância da vida dos homens negros está limitada à potencialidade da materialidade de seus corpos, seus talentos, capacidades e habilidades para serem exploradas pelo sistema capitalista – como artistas e atletas, os escolhidos pela branquitude para viverem uma falsa vida digna. Há então a consolidação da meritocracia enquanto ideologia e paradigma existencial para os homens negros que não possuem as mesmas condições sociais, econômicas, culturais, psíquicas que os homens brancos para ascender às hierarquias de poder na sociedade. Afinal, como o próprio K-Dot<sup>24</sup> afirma, nem todos poderão ser Kendrick Lamar. Porém, Kendrick se preocupa em problematizar e elevar a riqueza imaterial e espiritual da população negra em sua obra artística que não deve ser estimada pelo valor das riquezas materiais que ela engendra, retroalimentando o culto ao materialismo, aspecto-chave do *ethos gangsta*. A revolução lamariana eclode de seu interior subjetivo, transformando definitivamente as dimensões de sua existência, porém não alcançará sua completude enquanto todos os homens negros de sua geração e das próximas não obtiverem as mesmas oportunidades de transcendência.

---

<sup>24</sup> K-Dot é um dos apelidos do *rapper* Kendrick Lamar.



**Figura 22:** Fotografia do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* (2015)

Políticos negros – em especial o ex-presidente Barack Obama –, diretores executivos negros, membros negros da alta sociedade de Hollywood e atletas profissionais negros compõem o que Keeanga-Yamahtta Taylor (2020) caracteriza como “paisagem pós-racial” da sociedade estadunidense do daltonismo racial ou, como vimos a partir do pensamento de Bonilla-Silva (2020), da sociedade da cegueira de cor. A projeção vertiginosa de tais ícones raciais de riqueza, prosperidade e sucesso é um dos artifícios discursivos para a sustentação da ideologia de uma sociedade pós-racial e ocultação do crescimento descontrolado da violência policial e do encarceramento em massa da população negra, principalmente através da manipulação da imagem de artistas negros consagrados, como os *rappers*.

A arte política de Kendrick Lamar se posiciona de maneira peculiar diante desse fenômeno: apesar de ser considerado como um grande ícone racial meritocrático, suas denúncias acerca do racismo institucional da indústria fonográfica e do racismo estrutural da democracia estadunidense colocam em xeque o regime ideológico do *blindspot* racial. Assim, Kendrick através de sua arte desmonta o espetáculo macabro da brutalidade policial e do complexo industrial-prisional com o intuito de arrancar a venda dos olhos de uma sociedade que se recusa veementemente enxergar não somente seu passado colonial escravocrata, mas também seus novos aparatos de manutenção das hierarquias sociais pigmentocráticas e seus

privilégios. Se torna então incoerente a produção de representações iconográficas saturadas de ostentação e materialismo, mesmo que corresponda diretamente ao contexto de vida financeira e econômica de Kendrick Lamar, que o permite vivenciar sua posicionalidade de raça a partir de outra perspectiva de classe: a difusão de tais representações, além de aprisionar as pessoas negras em um simulacro de vida repleto de fantasias, fascínios e ilusões de uma vida que corresponde à sua própria realidade de precarização e degradação quase que plena da humanidade, corrobora para o fortalecimento da ideologia da cegueira racial que promove a manutenção da hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca neste século.

A postura política de Kendrick Lamar tem por finalidade diminuir os níveis e graus de erosão das noções de comunidade negra, que de acordo do Keeanga-Yamahtta é ocasionada pelos paradoxos de classe existentes intra-comunidades raciais. Em concordância com a autora:

Exemplos de ascendência negra têm sido usados para louvar a grandeza dos Estados Unidos, assim como reiterou Obama ao afirmar que, “enquanto eu viver, nunca esquecerei de que em nenhum outro país da Terra minha história seria igualmente possível”. Ao mesmo tempo, pobreza, aprisionamento e mortes prematuras da população negra são amplamente vistos como produtos de insolência e de responsabilidade pessoal relapsa dos negros. Na realidade, essas experiências divergentes são motivadas por profundas diferenças de classe entre afro-estadunidenses, o que permitiu o prestígio de alguns, enquanto a grande maioria definha em um desespero impulsionado pela desigualdade econômica que permeia toda a sociedade (TAYLOR, 2020, p. 35).

Kendrick Lamar é um artista que foi cooptado e absorvido pelas estruturas de poder hegemônicas que lhe concederam uma série de privilégios, em especial de classe, a partir do gradual desenvolvimento do processo de reconhecimento de sua música pela indústria fonográfica e plataformas midiáticas internacionalmente. Kendrick sofreu não somente uma ascensão meteórica às instâncias mais altas das hierarquias de poder, mas também uma emergência econômica que funcionou como uma mola propulsora que o lançou para fora do contexto de marginalidade e subalternidade de sua comunidade de sentido. Apesar de ter sido consolidado como um dos maiores artistas da atualidade, sua transcendência de classe, gênero e sexualidade não conseguem modificar sua posicionalidade de raça, categoria que o mantém não somente aprisionado social e existencialmente, mas conectado com sua comunidade de origem e emergência, como um cordão umbilical que ainda não foi extirpado. A transcendência de Kendrick Lamar enquanto sujeito racializado só será plena quando sua comunidade de sentido também possuir aparatos e dispositivos, assim como uma maior distribuição e equalização do poder para que transformações políticas e sociais mais profundas e estruturais possam ser realizadas. O sujeito meritocrático não possui poder suficiente para empoderar e

emancipar sua comunidade de maneira coletiva, a não ser somente a si mesmo. Kendrick Lamar rompe com a ideologia da meritocracia racial em sua tomada de consciência, visto que não somente a frustração e o fracasso fazem apodrecer as esperanças nas comunidades negras, mas também seu desejo de transcendência e plenitude enquanto sujeito para além da raça.

As críticas relacionadas à cultura da ostentação e ao materialismo exacerbado performatizado pelo *Gangsta Rap* são muitas vezes interpretadas por artistas do subgênero musical enquanto manifestações de inveja alheia diante da fama e sucesso que adquiriram no decorrer de suas carreiras profissionais. Em sociedades estruturadas em graves paradoxos sociais, assimétricas hierarquias de poder e desigualdades de inúmeras ordens, na qual as subjetividades são altamente influenciadas por valores capitalistas, a manifestação da inveja e cobiça dos sujeitos despossuídos de poder material é obviamente inevitável. Discursos de *rappers* brasileiros como Baco Exu do Blues e Djonga, que frequentemente em suas poéticas, conteúdos em redes sociais e entrevistas para a mídia, acusam seus críticos por não conseguirem compreenderem o significado da ascensão meteórica de homens negros através da arte da música *Rap*, corroboram indiretamente para a manutenção do discurso da miséria internalizada e da cultura da pobreza negra, substrato da meritocracia racial.

Os contextos e as experiências de prosperidade de *rappers*, apesar de serem fascinantes referenciais de excepcionalidade racial, não corresponde à realidade material da maioria das populações negras. A cultura da ostentação e seu culto ao materialismo podem causar grandes incômodos à branquitude e desafiar simbolicamente o *status quo* racial em sua superfície, porém corrobora para a consolidação dos valores morais capitalistas gestados no organismo maldito do escravismo colonial, limitando a liberdade ao poder aquisitivo e de consumo. A cultura da ostentação estimula a produção de divergências e confrontos de classe entre *rappers* e sua própria comunidade que reconhece e fortalece seus processos de ascensão social, provocando o agravamento dos distanciamentos e fragmentações entre o artista e sua comunidade de sentido. A insuficiência de consciência de classe induz *rappers* e outros sujeitos racializados que integram as elites de cor a reproduzirem os princípios e ideais hegemônicos de classe impostos pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, aumentando a fragmentação política das massas negras oprimidas pelo capitalismo, transformando as relações de pertencimento e fraternidade em relações de inimizade

Como vimos anteriormente, o envolvimento de Kendrick Lamar com a luta negra do movimento *Black Lives Matter*, além da proposição de uma estética artística cosmopolítica para

as artes negras que provoca uma ruptura paradigmática da hiper exploração da cultura de ostentação e exaltação dos valores materialistas capitalistas, posiciona o *rapper* de maneira singular na cultura Hip-Hop e nas artes negras deste século. A ideologia da meritocracia racial, além de gerar um falso entendimento sobre os processos de marginalização e subalternização das populações negras – compreendidos na maioria das vezes como ausência de mérito destas –, cria também o sentimento de mal estar nos sujeitos racializados que puderam ser dissimuladamente incluídos pelos sistemas de dominação do heterocispatriarcado de supremacia branca. Suas novas posicionalidades e condições meritocráticas permitem à hegemonia do poder transformá-los em autênticos exemplos de superação não somente de seus contextos individuais, mas das relações de violência e opressão que ainda persistem na vida social. Há a consolidação do discurso falacioso de que a possibilidade de existência de *rappers* grandiosos como Kendrick Lamar se explica porque as estruturas sociais se moveram e se transformaram para que isso fosse uma realidade, o que não é verdade. A comercialização de simulacros de vida dos *rappers* através de produtos da indústria cultural de massas gera fascínios de transcendência e superação da raça enquanto paradigma estrutural das sociedades tardiamente neocoloniais na América.

A cultura da meritocracia associada à cultura da ostentação, sendo esta um dos fundamentos do *ethos gangsta*, deturpa o sentido da liberdade para o homem negro como um produto passível de ser comprado. O poder aquisitivo adquirido e proporcionado pela ascensão econômica de *rappers* negros através de suas inserções no mercado capitalista da indústria fonográfica limitam a invenção da liberdade à uma sequência de atos performativos masculinistas de consumismo e usufruto de bens materiais, compreendendo práticas ilusórias de empoderamento estimuladas pela matriz estrutural capitalista, sendo esta erguida, consolidada, perpetuada e mantida pelo racismo. De acordo com Joice Berth (2019), compreende-se como processo de empoderamento:

- Desenvolvimento de processos de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo conjunta e mutualisticamente com suas comunidades de sentido;
- Não se limita a processos de reconfigurações de aspectos da vida psíquica dos sujeitos, tais como autoestima, autocontrole, autoeficácia, agenciamento, habilidades, competências, dentre outros aspectos individualistas: implica processos de

desenvolvimento comunitário, nos quais os sujeitos são compreendidos na coletividade, a partir de uma perspectiva relacional e mutualista;

- Anseia pela equalização e democratização do acesso e usufruto coletivo dos bens materiais e simbólicos: as políticas de empoderamento serão ineficazes e fracassadas enquanto somente alguns poucos sujeitos conseguem superar e compensar os processos de marginalização e subalternização impostos à sua comunidade de sentido (como o atual clichê de artistas negras/os brasileiras/os “favela venceu”);
- Compreende as posicionalidades dos sujeitos e dos marcadores das diferenças que os interpelam; a tomada da consciência acerca da posicionalidade do sujeito enquanto oprimido e subalternizado o estimula para o exercício da ação política transformadora;
- Construção da consciência ancestral em relação às tradições histórica e culturalmente herdadas;
- Municiação intelectual para a prática permanente da crítica sobre si mesmo e sobre o mundo, bem como para questionamento dos fundamentos das relações de poder na sociedade;
- Desenvolvimento de instrumentos, ferramentas e aparatos para intervenção e promoção da mudança e transformação social;
- Estabelecimento de coalizações para fortalecimento das lutas políticas pela emancipação;
- Compreende um processo composto por duas dimensões indissociáveis: a individual (subjativa) e a coletiva (intersubjetiva); não se trata da somatização de sujeitos empoderados em sua individualidade, mas sim da articulação e sintonização constante entre os processos de empoderamento desenvolvidos nas dimensões individuais e coletivas; não há empoderamento fora de uma perspectiva coletiva.

As dinâmicas operacionais das matrizes estruturais das violências e opressões interferem de maneira incisiva na configuração do *status* social dos sujeitos, bem como nas suas posicionalidades identitárias nas sociedades liberais, fenômeno que engendra efeitos de subalternização e marginalização, interditando e dificultando o acesso aos direitos civis e bens materiais e simbólicos, promovendo conseqüentemente a manutenção das hierarquias de poder

e do sistema de privilégios do heterocispatriarcado de supremacia branca. Se torna necessário, então, o desenvolvimento de planos estratégicos de superação e compensação da negação do existir, do reconhecimento, da cidadania e da justiça, compostos por uma série de ações táticas de sabotagem e subversão da ordem do poder instituído, através da adoção de diversos meios necessários, mesmo que, em determinados casos, tais meios sejam considerados ética, legal e moralmente incorretos.

A manutenção das matrizes estruturais de violência e opressão, a perpetuação das hierarquias de poder e a reprodução das desigualdades sociais estimulam nas intersubjetividades o sentimento de culpabilidade nos sujeitos marginalizados e subalternizados, que se frustram por sua inferiorização e subjugação, gerando uma auto responsabilidade por suas condições sociais. A emergência do discurso meritocrático, que centraliza de maneira abrupta a responsabilidade da condição social apenas e unicamente na figura do sujeito, negligenciando todas as forças externas que incidem e corroboram para sua exclusão na esfera pública, provoca colapsos nas intersubjetividades dos homens negros, que possuem seu protagonismo social obstruído por serem considerados sujeitos inaptos e incompetentes para agenciar seus próprios destinos.

Assim, o materialismo do *ethos gangsta* gera efeitos de falsa compensação aos processos de violência e opressão vivenciados existencialmente por homens negros, historicamente excluídos dos privilégios de classe, vertiginosamente usufruídos pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, proporcionados pela exploração quase que infinita das populações negras desde o colonialismo escravocrata. A indústria fonográfica proporciona aos *rappers* consagrados a construção de seus próprios impérios financeiros individuais, porém esta é uma estratégia que possibilita a exploração dos lucros gerados pela comercialização de suas obras artísticas. Historicamente, homens negros possuem seus corpos transfigurados em mercadorias, submetidos a um processo de objetificação do corpo racializado pelo sistema escravocrata, fator que influencia decisivamente nas relações estabelecidas dos homens negros com a mercadoria, sua obtenção e posse. O comportamento do consumismo compulsório presente no *ethos gangsta* manifesta aspectos das intersubjetividades de homens negros e suas construções de masculinidades, que encontram na posse de propriedades materiais como uma estratégia psíquica de superação do *status* de mercadoria atribuído aos seus corpos pelo racismo.

Se no passado colonial pessoas negras escravizadas eram paradoxalmente compreendidas ora como coisas, ora como aberrações humanas passíveis de auto agência

(podendo até adquirir e possuir outros escravos, como nos demonstra a extensa História e Historiografia da Escravidão), o sistema capitalista, pernicioso filho da genealogia colonial escravista, induz os homens negros a venderem os seus próprios corpos como mercadorias em troca de outras como invenção da liberdade. As perspectivas individualistas que o *ethos gangsta* está demasiadamente viciado, retroalimentadas pelos valores ideológicos da meritocracia, distorcem os ideais de liberdade entre os homens negros. O desejo de libertação é, na maioria das vezes, representado como o desejo de apropriação, readequação e reprodução dos modelos existenciais do heterocispatriarcado de supremacia branca, não de ruptura revolucionária dos paradigmas impostos pela colonialidade do poder e destruição das matrizes estruturais de violência e opressão. O homem branco é aquilo o que Michel Foucault (*apud* BERTH, 2019) caracterizou como o “tipo de homem” a ser parodiado e mimetizado pelos homens negros, pois ainda é considerado como a representação simbólica do poder em sua falaciosa essência. Os homens negros encontram-se completamente imersos no mar das opressões, estando com a consciência acerca de si mesmos enquanto sujeitos oprimidos à deriva. O topo das hierarquias de poder ocupado pelo homem branco é um paraíso ilusório e inatingível, miragens fascinantes que desvirtuam os reais significados da liberdade.

São equivocados e ineficientes os processos de empoderamento que se limitam à superação e transcendência individualista de violências e opressões que incidem sobre os sujeitos em suas posicionalidades identitárias específicas. Como foi discutido anteriormente, empoderamento se trata de processos veementemente coletivos, nos quais a orquestração de agências individuais libertadoras possam provocar a desestabilização e, enfim, destruição das matrizes estruturais geradoras dos fenômenos de violência e opressão nas sociedades. De acordo com Joice Berth (2019), o empoderamento individualista tende a desenvolver mecanismos de reprodução de outras lógicas e perspectivas de violência e opressão em relação a outros grupos alheios às posicionalidades dos sujeitos. No caso do *rapper* Kendrick Lamar, seu processo de empoderamento registrado em sua arte revela indubitavelmente uma preocupação e compromisso com a coletividade, porém ainda não compreende de maneira profunda as dimensões da complexidade que sua comunidade de sentido possui.

Apesar de eleger e centralizar a categoria raça enquanto categoria estrutural das violências e opressões que afligem sua comunidade de origem e emergência, o empoderamento agenciado por Kendrick ainda se encontra no nível individual e causa tensões quando outras categorias identitárias são interseccionadas a partir da posicionalidade de outros sujeitos



envolvidos, como as mulheres negras, ainda estereotipadas em sua obra audiovisual. Problematizar o *rapper* Kendrick Lamar através das teorias do empoderamento evidencia o quanto a proposição de uma arte política implica um alto nível de responsabilidade, expectativa e cobrança social, aspecto que corrobora para a compreensão das possíveis causalidades dos conflitos psíquicos e existenciais vivenciados por Kendrick enquanto homem negro.

É evidente o desenvolvimento de dinâmicas de articulação entre o processo de empoderamento de Kendrick Lamar e os de outros homens negros intermediados por sua arte, porém há uma subinclusão e certa negligência de outras questões políticas que não são somente questões de raça. Na arte política de Kendrick Lamar, questões de gênero e sexualidade são abordadas de maneira restrita às relações afetivo-sexuais com as mulheres, sobretudo as mulheres negras, porém sem um considerável compromisso de dismantelamento das políticas de dominação sexual e de gênero ainda presentes no interior das comunidades negras. Além disso, pessoas negras das dissidências e/ou inconformidades sexuais e de gênero são inexistentes no universo do imaginário lamariano, pois seu regime de funcionamento é fundamentado em práticas de representação heterociscentradas, exigindo a redefinição das noções que Kendrick entende como comunidade e coletividade para que haja uma maior conexão em sua relação com seu contexto sócio-político. Questionar a agência da produção de práticas de representação de Kendrick Lamar em sua obra audiovisual, bem como quais são os sujeitos que são interpelados e afetados por sua estética, pode revelar as limitações de sua arte política enquanto catalisadora de processos de empoderamento.

um corpo ainda teu corpo  
teus braços ainda asas  
tua boca ainda uma arma  
você, trágico pássaro engasgado  
você tem tudo que precisa pra ser um herói  
não salve o mundo, salve a si mesmo  
você venera demais & você venera demais  
quando orar não funciona:  
dança, voa, atira  
esta é sua cena mais difícil  
quando você pensa que toda essa coisa triste pode acabar  
mas você vive  
oh, você vive  
você acorda todos os dias você levanta os mortos  
tudo o que você faz é um milagre

**Danez Smith, *Uma Nota Sobre o Corpo***

Egbunu, o poder da música na consciência do homem não pode ser desconsiderado. Os antigos pais sabiam disso. Era por essa razão que diziam sempre que a voz de um grande cantor podia ser ouvida pelos ouvidos de um surdo, e até dos mortos. Como é verdade, Oseburuwa! Pois um homem pode estar num estado de profunda tristeza – aquele estado uterino, sepulcral. Durante dias pode continuar em lágrimas, talvez nem mesmo comendo. Os vizinhos chegam e saem; parentes passam pela casa dele dizendo: - Anime-se! Está tudo bem, meu irmão! - Porém, depois que tudo foi dito, ele volta de novo ao lugar escuro. Então deixe que ouça boa música, que seja cantada por uma voz talentosa ou no rádio. Vai ver a alma dele se erguer, lentamente, do lugar escuro e atravessar o limite até a luz. Já vi isso muitas vezes.

**Chigozie Obioma, *Uma Orquestra de Minorias***

Na performance do videoclipe *i* (2014), filmado quase em um *take* único e contínuo, Kendrick é seguido por uma multidão pelo bairro de Compton em uma noite escura como uma figura messiânica e profética, imagem que se relaciona com o imaginário cristão de Jesus Cristo e seus discípulos, como já mencionado anteriormente. Atualmente, Kendrick possui um forte poder de influência na cultura Hip-Hop e sua personalidade artística apresenta aspectos que estabelecem relações com a ideia de ser uma espécie de profeta do seu próprio tempo, algo que é abordado por ele para não somente evidenciar a continuidade da crônica crise de políticos proféticos nas comunidades negras e a corrupção de lideranças, ativistas e militantes no Movimento Negro estadunidense na atualidade, como argumenta, respectivamente, o pensamento de Cornel West (2021) e as atuais críticas do filósofo Norman Ajari<sup>25</sup>, mas para problematizar seus conflitos em relação à sua grande responsabilidade por seus seguidores e fãs cultuarem e exaltarem quase que religiosamente sua arte, que além de seu potencial terapêutico, inspira e mantém inúmeras pessoas vivas através de suas mensagens. No caso da letra da música *i*, sua poética está codificada de ensinamentos do cristianismo, referentes ao Capítulo 23 do livro de *Salmos da Bíblia Sagrada*:

Caminho com meus pés descalços (caminho com meus pés descalços)  
Desço, desço vale abaixo (desço, desço vale abaixo)  
Fi-fie-fo-fum (Fi-fie-fo-fum)  
Com meu coração quebrado (com meu coração quebrado)  
(...)  
Eu devo ter interpretado mal o que o bom livro dizia  
(*i*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Nesses versos, o *rapper* se refere ao “vale da sombra da morte”, metáfora bíblica que utiliza para simbolizar as provações e sofrimentos que enfrenta destemidamente, pois é superior e maior que estes. O roteiro do videoclipe sugere que Kendrick Lamar é um profeta que difunde e propaga mensagens de esperança e redenção para as pessoas atormentadas pelos problemas que as afligem e deterioram as relações em Compton, seu bairro de origem. No decorrer das cenas podemos observar como tais problemas se manifestam através do cortejo de Kendrick, que percorre as ruas como se realizasse um *tour* através da dimensão não somente geográfica, mas psíquica daquele espaço. Há uma urgência coletiva de superação de dúvidas, medos, frustrações e opressões: as pessoas de seu bairro parecem submersas, se afogando nos tormentos de uma noite que não parece ter fim. O cortejo sonoro e performático de Kendrick possui como

---

<sup>25</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/sociedade/2021-09-25/o-black-lives-matter-se-corrompeu-diz-ativista-norman-ajari.html?utm\\_source=Facebook&ssm=FB\\_BR\\_CM&fbclid=IwAR0N9Vq48w6KX\\_fkOmrHr0db\\_WBoG33mhUiHR8TUASA9h86AIhBbk3U6vl4#Echobox=1632661342](https://brasil.elpais.com/sociedade/2021-09-25/o-black-lives-matter-se-corrompeu-diz-ativista-norman-ajari.html?utm_source=Facebook&ssm=FB_BR_CM&fbclid=IwAR0N9Vq48w6KX_fkOmrHr0db_WBoG33mhUiHR8TUASA9h86AIhBbk3U6vl4#Echobox=1632661342). Acesso em: 21 jan. 2022.

objetivo libertar as pessoas que se encontram em estado de letargia diante de suas dores e tormentos, motivando a superação, a necessidade de autoconhecimento e amor próprio, como um flautista de Hamelin<sup>26</sup> do gueto: utilizando a performance como um feitiço, Kendrick desperta e transporta as pessoas do estado de sofrimento ao estado de prazer, fazendo-as sublimar. A narrativa de *i* é centrada na perspectiva de Kendrick Lamar, que possui um caráter de auto confissão sobre seus processos de adoecimento psíquico desde o período de sua adolescência. Sua relação com a depressão estimulou o alcoolismo, tema recorrente em sua obra audiovisual, citado anteriormente.

Na cena inicial do videoclipe, Kendrick se encontra em um clube noturno, no qual pessoas negras se divertem dançando, bebendo e interagindo a partir de uma linguagem corporal que sugere erotismo e sensualidade. Acima de um mezanino/balcão suspenso, crianças observam a atmosfera do clube e a câmera foca em um menino negro, que simboliza o *rapper* como seu duplo, observando a si mesmo e sua própria realidade. Kendrick está absorto e alheio, destoando de toda atmosfera. Seu estado em cena sugere esgotamento psíquico, torpor e letargia. Uma mulher negra acaricia e trança seus cabelos em meio à toda diversão, excitação e êxtase do ambiente, exibido em câmera *slow motion*. A atmosfera é conturbada por uma briga entre dois homens, paralisada pela interrupção do som quando alguém puxa o cabo de uma caixa amplificadora, desligando-a. O clube noturno configura-se enquanto espaço não somente de sociabilidade, mas de suspensão e alívio de dores e traumas psíquicos que atormentam as pessoas cotidianamente, que buscam sublimar a dor existencial através dos prazeres imediatistas, proporcionados pelas substâncias psicotrópicas entorpecentes, sexo e entretenimento artístico. Os conflitos psíquicos podem ser tão intensos e perturbadores que explodem na linguagem da violência, como acontece na irrupção da briga entre dois homens, caracterizados pelas cores vermelho e azul, possivelmente associadas às gangues californianas *Bloods* e *Crips*<sup>27</sup>. O clube noturno funciona simbolicamente enquanto um purgatório social, no

---

<sup>26</sup> O flautista de Hamelin é um personagem de uma fábula folclórica europeia reescrita pelos Irmãos Grimm. A narrativa reconstrói uma tragédia ocorrida na cidade de Hamelin – Alemanha, em 26 de junho de 1284. Na fábula, um flautista utiliza sua música para hipnotizar ratos que provocavam uma grande infestação na cidade, atraindo-os para o rio Weser no qual morrem afogados. A população de Hamelin promete uma moeda por cada rato eliminado, porém a mesma se recusa a pagar o flautista, pois este não apresenta os ratos mortos. Em um ato de vingança, o flautista retorna semanas depois e utiliza sua flauta para hipnotizar 130 crianças, que enfeitiçadas pela música de sua flauta são conduzidas para fora da cidade e aprisionadas em uma caverna. Ver a adaptação da fábula em animação da Disney *O Flautista Encantado* (1933).

<sup>27</sup> Sobre as gangues *Bloods* e *Crips* ver o filme documentário *Crips and Bloods: Made In America* (2008). Kendrick Lamar possui vínculo com a gangue californiana *Bloods*, como revela a reportagem *Bompton* (2016), da *Noisey*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=OGggHodlqLk>. Acesso em: 11 jan. 2022.

qual as pessoas exorcizam coletivamente seus demônios, por isso são comumente caracterizados como espécies de pequenos infernos. Vimos que o homem misterioso vestido com roupas na cor vermelha é a representação simbólica de Lucy, figura poética criada por Kendrick que se refere ao diabo, agenciador do inferno, comumente representado pela cor vermelha como alusão ao fogo da atmosfera infernal. Kendrick acorda de seu estado de letargia e é impulsionado para fora do clube noturno pelo discurso de um pastor que explode na tela, e seu corpo desenvolve uma estratégia de fuga dançante pelas ruas de Compton. As pessoas presentes no clube noturno percebem a evolução dos movimentos de Kendrick e começam a mimetiza-los, seguindo-o em um longo cortejo urbano.

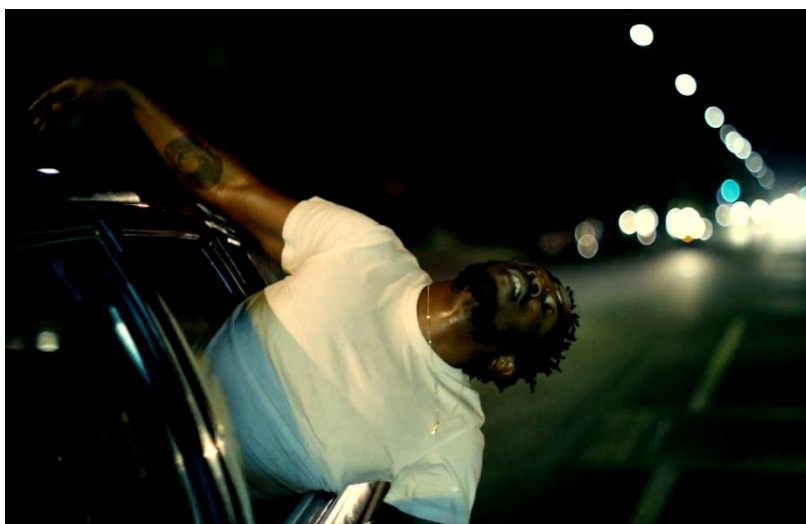
No decorrer do seu trajeto, Kendrick nos apresenta os problemas que atormentam as pessoas que habitam seu bairro, dentre eles o abuso do consumo de drogas, a brutalidade policial, a negligência familiar, o abandono parental de crianças, a violência sexual e de gênero, o suicídio – sendo este o principal problema abordado pelo *rapper* na letra da música, que dialoga de maneira direta com o roteiro, funcionando como seu principal argumento. No decorrer do seu caminho, Kendrick dissipa através da sua performance sonora e corporal um circuito de traumas psíquicos que afligem as pessoas incitando-as a segui-lo, aumentando gradativamente seu cortejo que possui seu *clímax* em uma espécie de culto no qual o êxtase coletivo toma outras proporções e sentidos. O cortejo compõe um séquito de pessoas que reverencia e honra não a figura de Kendrick enquanto artista, mas a si mesmas, estimuladas a praticarem o amor próprio, como o refrão da música propõe [*I love myself* – eu me amo]. Os ritos finais de redenção são controversos na narrativa audiovisual, visto que Kendrick após transfigurar o *status quo* de degradação coletiva, não consegue redimir a si mesmo: o *rapper* é conduzido pela figura do *pimp* em um carro, do qual tem um surto psíquico pendurado de sua janela traseira. Kendrick vocifera e grita desesperadamente, cospe para todos os lados e entra em estado de violento desmoronamento psíquico no carro em movimento (Figura 23), que o transporta de volta para o clube noturno, agora esvaziado e em fim de expediente. A cena é uma referência ao personagem Coringa<sup>28</sup> do filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008, Figura 24).

Coringa é um dos maiores personagens do universo da DC Comics e do mundo das histórias em quadrinhos. Agenciador anárquico do crime, a figura do Coringa é uma referência utilizada por Kendrick Lamar em *i* para problematizar a sociogênese da figura estereotípica do

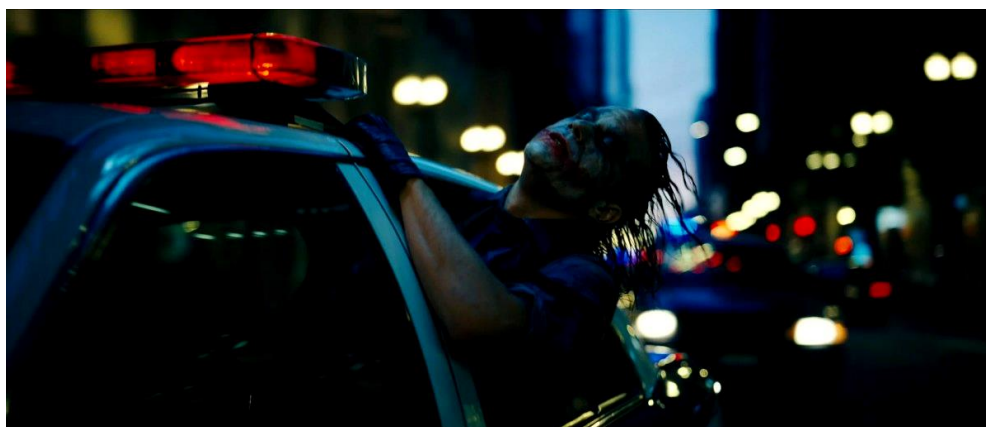
---

<sup>28</sup> Ver também o filme *Coringa* (2019).

homem negro como um vilão patológico e criminoso, uma invenção produzida pelos delírios e neuroses racistas da sociedade moderna normativa e disciplinar. No desfecho da narrativa audiovisual, Kendrick é acolhido mais uma vez pela mulher negra que mais uma vez cuida de seus cabelos, retornando ao seu estado mental presente no início da narrativa.



**Figura 23:** *Framing* do videoclipe *i* (2014)



**Figura 24:** Heath Ledger como Coringa em *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008)

Há explícitas dimensões ritualísticas na narrativa do videoclipe *i*, que se apropria de códigos do universo do protestantismo cristão negro para propor uma espécie de doutrina de sublimação das dores e traumas existenciais sofridos pelas comunidades negras. É no ambiente religioso que as pessoas negras podem se submeter a processos de acolhimento, cuidado, cura psíquica e, sobretudo, espiritual de suas aflições e tormentos. Histórica e culturalmente, a Igreja

negra, além de significar uma relevante instituição política de sobrevivência e resistência para as populações negras estadunidenses, constitui uma comunidade de sentido de pessoas que estão mobilizadas e unidas não somente por um sistema de crenças e práticas religiosas, mas também por possuírem o desejo coletivo de redenção.

Assim, Kendrick Lamar atribui ao *ethos gangsta* um caráter transcendental, criticando a associação do *Gangsta Rap* somente ao culto obsessivo materialista e à saciedade dos desejos efêmeros e imediatistas – visto que, para este, não há escape a não ser uma performatividade niilista –, no qual a busca pelo sagrado pelas tradições de religiosidades negras ancestrais na verdade é a manifestação da busca pela libertação negra e outras possibilidades de invenção da liberdade: o egoísmo, a arrogância, a imoralidade e o individualismo são rejeitados por Kendrick enquanto valores psíquicos e morais que devem ser eliminados.

A estética artística desenvolvida por Kendrick Lamar compreende a dimensão ritualística das culturas negras enquanto espacialidade não somente de sobrevivência e resistência, mas de cura coletiva. É no espaço ritual que expressamos plenamente nossos sentimentos, compartilhamos nossas alegrias e tristezas, testemunhamos nossas experiências, exorcizamos os maus espíritos, curamos nossas feridas, demonstramos nossas potencialidades e desejos, nos fortalecemos afetivamente e celebramos a vida que tentam cotidianamente nos usurpar e exterminar. No ritual, a música e a dança tornam-se linguagens performáticas que permitem que a diversidade de corpos e almas possa se expressar e interagir, suspendendo a individualidade no fenômeno cerimonial sagrado. Tais aspectos são indubitavelmente ancestrais, tradições herdadas do passado colonial escravocrata que proporcionavam esferas atmosféricas de prazer em meio ao terror, como o historiador Edward E. Baptist enfatiza:

(...) Nos rituais musicais e sociais que se desdobravam em rodas em torno de um elenco cambiante de inovadores, as pessoas escravizadas escolheram agir de maneiras que reforçavam um sentido de independência individual através da realidade da interdependência mútua. E essas escolhas importavam. A música pode afetar nossas emoções, pensamentos e corpos de modos que a análise [científica e intelectual] (...) não podem abarcar. Eram coisas assim a respeito da música que poderiam salvar vidas, e que salvaram. (...) As pessoas transformadas em mercadoria tinham uma necessidade desesperada de resistir às maneiras pelas quais o mundo em mudança acelerada as tratava como pessoas sem rosto. Muitas tinham capacidade de fazê-lo, assim como muitos tiveram a criatividade para sobreviver às demandas sempre crescentes feitas às mãos no campo (BAPTIST, 2019, p. 223-224).

Após a descrição da narrativa audiovisual, é necessário problematizar o videoclipe *i* enquanto um discurso político sobre a degradação da saúde mental das pessoas negras, sobretudo dos homens negros, que possui sua sociogênese – em termos fanonianos – nas matrizes estruturais de violência e opressão fundamentadas pela raça e interseccionada por

outros marcadores sociais das diferenças, em especial gênero, sexualidade e classe. A referência ao personagem Coringa não é somente uma inspiração estética audiovisual para o videoclipe, mas sobretudo uma metáfora que está associada aos comportamentos nocivos praticados por Kendrick desde sua adolescência e seu desejo de libertação de sua depressão pelo suicídio, fato já mencionado. Discutir questões sobre masculinidades negras e os impactos psíquicos da necropolítica estatal nas subjetividades dos homens negros é o primeiro fator que deve ser enfatizado para pensar uma possível agenda política negra através da estética artística de Kendrick Lamar. Os traumas históricos e culturais herdados pelo terror colonial, seus efeitos e reverberações a partir do fenômeno do Novo Racismo, seus aparatos compostos por dispositivos e tecnologias de aniquilação corporal e espiritual dos corpos negros masculinos provocam hecatombes psíquicas silenciosas nas comunidades negras, que sucumbem em processos de patologização de sua existência, expressos nos seguintes versos:

Eu fui para a guerra ontem à noite  
Com uma arma automática, ninguém ligue pro médico, eu vou fazer isso até acertar  
Eu fui para a guerra ontem à noite  
Estive lidando com a depressão desde adolescente  
Me esquivando de todas as outras bênçãos, nunca conseguia ver a mensagem  
Eu nunca poderia assumir a liderança, nunca deveria desviar e ignorar  
Vim de algo ruim e não deixarei eles me aniquilarem  
E é evidente que estou me movendo na velocidade de um meteoro  
Correndo para algum prédio para não morrer na rua  
(i, Kendrick Lamar, tradução livre)

De acordo com Mbembe (2017), as experiências traumáticas de guerra no decorrer da história libertaram forças passionais e incitaram processos de divisão e fragmentação na humanidade. O estado de guerra lança os sujeitos para fora dos seus círculos de indiferença nos quais se encontram encerrados em um estado de sono profundo, provocando a prática da confissão de seus desejos mais reprimidos e estabelecimento de uma interlocução com seus mitos mais obscuros. A hiperexposição à dor e ao sofrimento permite que os sujeitos endureçam suas vulnerabilidades e imperfeições, bem como entrem em contatos afetivos de forma explosiva, questões estas problematizadas pelo cineasta Spike Lee em seu mais recente filme *Destacamento Bloods* (2020), no qual quatro amigos ex-veteranos negros combatentes da Guerra do Vietnã enfrentam seus traumas psíquicos engendrados a partir da experiência militar.

Apesar das suas inseguranças e necessidade de auto defesa diante das forças destrutivas que o confrontam, Kendrick desenvolve uma crítica à cultura da violência nos guetos negros, retroalimentada pela cultura das gangues que estimulam o desejo de aniquilação entre os



homens negros, que por sua vez canalizam e expressam suas dores e traumas através da bala e do fogo (como vimos anteriormente a partir da poética *gangsta* do *rapper* DMX), manifestação do desejo de aniquilação que compõe toda uma intersubjetividade que desencadeia intra relações de inimizade. Segundo Mbembe (2017), são características do princípio de destruição, que fundamenta o desejo de aniquilação:

- Partindo do seu interior, o sujeito outrificador considera enquanto principal alvo o sujeito outrificado – a parte pútrida do corpo da civilização que deve ser exterminada;
- Pratica a crença no mito de uma cultura inigualável, dotada de extrema e absoluta independência, pureza e superioridade, no caso, o paradigma ocidental europeu enquanto sua essência, matriz ideológica do colonialismo e nazifascismo;
- Demarca campos para implementação de políticas de reagrupamento, concentração e extermínio em massa, bem como desenvolve e sofisticada uma panóplia de dispositivos segregadores, disciplinadores, preventivos, repressivos e punitivos, delimitando zonas de abjeção, terror, eliminação e aniquilação;
- Possui o racismo enquanto motor de funcionamento da máquina de destruição da sociedade dinamizada em suas relações pela inimizade;
- O sujeito racista tem propensão para a dissimulação e é habitado pelo medo do Outro, do negro; o negro é forçado a viver sob o signo da duplicidade (nos termos do pensamento de W.E.B. Du Bois), da necessidade e do antagonismo, transformado em um “objeto fóbico” exterior ao racista que desencadeia medo e angústia, sintomas de uma neurose racial (nos termos do pensamento de Frantz Fanon);
- Implementa leis regidas por habituação ao sadismo, possui implacável desinteresse em conhecer o sujeito outrificado, manifestando ausência de empatia e piedade, fatores de retroalimentação da segregação e do ódio, vulgarização da crueldade e impunidade dos crimes infligidos ao Outro: provocar a morte do Outro não significa necessariamente provocar a morte de si;
- Incita e estimula instintos genocidas que catalisam processos coloniais e operam de modo molecular, possuindo seu *clímax* na guerra civil enquanto agente de quadros

psíquicos patológicos (como problematizado no filme *Destacamento Bloods* (2020), de Spike Lee);

- Forma densas atmosferas sangrentas e apocalípticas e utiliza a violência enquanto linguagem de interlocução, sendo esta instrumento de ressurreição e regeneração do sujeito colonizado, bem como reinstituição de uma nova soberania.

Em sua obra audiovisual, Kendrick Lamar nos provoca a refletirmos sobre a estética e o caráter sacrificial da guerra e das dimensões da violência na constituição do *self* dos homens negros. A experiência do colonialismo escravocrata e do *apartheid* estadunidense na Era *Jim Crow* provocou uma fragmentação do *self* do sujeito racializado/outrificado, uma expropriação e desarticulação do eu, tornando-o um alienado de si: há um profundo sentimento de estranhamento e perda da familiaridade consigo mesmo, transfigurando-se em uma forma inanimada de identidade manifesta no estado de objetificação do sujeito. Além de interditar seu auto reconhecimento, o sujeito racializado/outrificado também é arbitrariamente posicionado pelo racializador/outrificador naquilo que Frantz Fanon (2008) cartografou como “zona de não-ser”. Em tempos de espetacularização midiática do genocídio da população negra, que prolonga a experiência de morte do sujeito racial na profanação intermitente de nossos mortos em cada compartilhamento dos registros audiovisuais da tragédia racial nas redes sociais, ampliando o nível de alcance e impacto que os telejornais e os programas policiais sensacionalistas possuem, é muito difícil pensar a violência em outros termos no transe do espectro de aniquilação necropolítica, que transforma nossos corpos cada vez mais em sepulcros móveis. Sabemos que em relação às construções das masculinidades dos homens negros, a violência possui centralidade enquanto substrato essencial para sua constituição e instituição. Ainda em diálogo com o pensamento mbembiano (2001), basicamente devemos considerar quatro argumentos para pensar o *status* do homem negro enquanto vítima da ação de forças exteriores e bem mais superiores a ele.

O primeiro argumento é justamente a ideia do homem negro problematizado sempre a partir de uma perspectiva vitimista. Intoxicado pelo espectro de aniquilação necropolítica, é um sujeito posicionado de maneira impassível, displicente e apático em relação às forças que o destroem, internalizando o dogma racial da impossibilidade da agência sobre si e sobre o próprio destino. Todas as suas ações são vãs e estéreis de efeitos de transformação, que se

vertem em outras forças de destruição, visto a inevitabilidade da morte que dá sentido à sua sina. Determinado por fatores que o antecede e não possui controle algum, conseqüentemente se auto isenta de possíveis responsabilidades acerca dos seus atos, escolhas e decisões, produzidos em condições controversas. O homem negro vitimizado é um mal ator, que interpreta uma peça montada inúmeras outras vezes por outros simulacros de carne escura semelhantes ao seu. Escondido atrás de uma máscara, tenta ocultar as tentativas frustradas e desastrosas de agência sobre si mesmo. Toda sua existência caótica é atribuída ao poder supremo monopolizado pelo “verdadeiro homem”, o grande senhor de seu destino, o qual é hiper dependente para tornar-se inteligível e ter algum sentido para o mundo, que é o homem branco.

É a partir da vitimização do homem negro que o homem branco institui, impõe e mantém seu eu enquanto padrão universalizante de humanidade e, em seu interior, sua masculinidade. Recorrer à ideia da destruição negra como fenômeno única e exclusivamente das forças aniquiladoras do homem branco é, além de neutralizar a possibilidade do homem negro de exercer agência, reconhecer e consolidar plenamente a hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca. Diante do funcionamento das matrizes estruturais das opressões e violências, há a possibilidade de transgressão e subversão de seu maquinário, ou seja, de agência do homem negro em sua própria realidade, condição que o torna sujeito protagonista de seu próprio espetáculo existencial. A defesa dos homens negros e suas masculinidades é frequentemente tangenciada por discursos de vitimização, fato que torna as discussões sobre a violência contra as mulheres e pessoas LGBTQIAP+ perpetradas por homens negros extremamente desonestas e injustas. O *status* de vítima não destitui do homem negro seu poder de praticar violência, muito menos de ostentar uma imunidade e uma absolvição infinita de seus erros. Pensar na agência do homem negro é pensar também nas responsabilidades que os agenciamentos implicam não somente para si, como também para os outros, sendo, simultaneamente, vítima e produtor de violências. Problematizar os homens negros e suas masculinidades como simples conseqüências das hierarquias e jogos de poder é minimizar as forças que suas agências possuem.

Como argumenta Achille Mbembe (2017), na sociedade de inimizade, a violência é a linguagem oficializada. Imposta pelo colonialismo escravocrata, a violência enquanto linguagem foi e é amplamente utilizada para a prática do extermínio, sendo este uma estratégia de conservação da humanidade universalizante do heterocispatriarcado de supremacia branca,

fundada pelo derramamento ininterrupto de sangue. O genocídio promovido pela guerra colonial reinventou o *self* do europeu em seu projeto de Modernidade, impondo e centralizando-o para o mundo. Em nossos tempos, a linguagem da violência promove a manutenção e preservação do *self* da branquitude eurodescendente, uma divindade da carnificina sedenta por sangue negro, sempre invocada pelas dimensões sacrificiais da história. Não é à toa que o pensamento fanoniano atribuía a libertação do sujeito colonizado à aniquilação plena do sujeito colonizador. Imundo em sua insignificância, é no rio de sangue que o sujeito colonizado banha-se de toda desonra, inferioridade e abjeção, fazendo emergir sua nova humanidade em meio aos cadáveres que flutuam desfigurados em sua superfície. As epifanias sanguinolentas de Frantz Fanon (1968) determinam que a passagem do *status* de morte social para o estado de ressurreição do sujeito é ritualizada por um batismo de sangue na grande cerimônia das guerras de descolonização do continente africano. Fulminado pelo desejo de libertação, sua agência torna-se plena em um ato de possessão no qual vocifera a língua da violência. A autodeterminação e autonomia do sujeito é reconquistada pelo aniquilado a partir da guerra contra seu aniquilador, em sua legítima defesa. Há, então, um caráter poderoso na guerra e nos efeitos de significação que a linguagem da violência produz, que inclusive deve ser pensado para além das dimensões do grande delírio que foi o fenômeno do colonialismo, que arranca o figurino da vitimização que mal cabe no corpo do homem negro. Esse é o segundo argumento.

O terceiro argumento está relacionado ao que Mbembe (2001) caracterizou como “formas africanas de auto inscrição”, dentre as quais a já citada dimensão sacrificial da história possui relevância. O sujeito sacrificial é aquele que atribui um sentido propositivo à sua vida a partir da sua auto entrega à guerra, oferecendo um grande significado à sua existência ao submeter-se ao sacrifício. Não se trata de simplesmente aderir ao massacre enquanto estilo de vida, mas de gerar potência de reinvenção e transformação a partir da aniquilação daqueles que são considerados seus inimigos: a guerra é uma experiência de transcendência, não de terror e loucura, como as guerras engendradas pelo fenômeno colonial. Tal dimensão sacrificial é determinada por fatores que não são intrínsecos a um paradigma europeu colonial escravocrata, no qual a concepção de liberdade do sujeito possui a figura do colonizador como a representação do inimigo a ser destruído, dívidas vitais a serem cobradas ou vinganças a serem executadas. A guerra sacrificial enquanto forma africana de auto inscrição permite que outros processos de subjetivação sejam agenciados a partir da carnificina, produzindo identidades radicalmente diferentes e que provoquem a mudança efetiva, eclodindo e instituindo uma nova

ordem imagética. A mitologia africana dos povos iorubás, principalmente a da divindade africana *Ogum*, fundamenta a guerra enquanto princípio civilizatório que não corresponde aos valores atribuídos à guerra pelas civilizações europeias. No plano suspenso e metafísico da narrativa mitológica, a guerra produz representações que não possuem nenhum tipo de vinculação e dependência aparente em relação às identidades perdidas com o fenômeno da diáspora transatlântica dos povos africanos, as quais vivemos obsessivamente remontando, refundando e restabelecendo em ficções verossímeis sobre nossa ancestralidade.

Esses quatro argumentos nos auxiliam a pensar o poder simbólico que a violência adquire na estética do *Gangsta Rap*. Em uma cultura na qual o materialismo e a ostentação são as principais formas de empoderamento do homem negro, que passa a significar a sua vida como se fosse um jogo de azar ou uma aposta de loteria, arriscando a vulnerabilidade do seu corpo e sua existência na guerra de obtenção e defesa não de um propósito maior que parta de si mesmo, mas de propriedades, a dimensão sacrificial da guerra que eclode nos guetos é, de certa maneira, vazia e oca de sentido, constituindo um depósito de corpos que se empilham e deterioram na morte banalizada. A ineficácia e fracasso da guerra como forma de ressurreição do humano em nossos tempos está implicada a essas condições, como diagnostica Mbembe (2001). A autodeterminação e autonomia dos homens negros e suas masculinidades são manifestadas simbolicamente pela estética da violência e da guerra, porém seu imaginário vermelho não declode o mundo para que um novo homem possa surgir, desintoxicado e purificado pelo sangue, nos termos fanonianos. A libertação pelo princípio sacrificial da guerra só é possível se for estrategicamente rearticulada a um ideal mobilizador e aglutinador de uma unidade coletiva das populações negras para um conflito que promova a emancipação não somente de um só combatente, mas de todo um exército.

Diante da dimensão bélica da vida, o exercício da ética do cuidado nas comunidades negras é a estratégia política adotada por Kendrick Lamar enquanto uma tentativa de superação dos complexos psíquicos que nos atormentam, sendo sua arte um instrumento terapêutico de cura, autoconhecimento, afirmação e amor racial, corroborando para a reumanização do sujeito racializado. O processo de tratamento deve ser desenvolvido coletivamente, estimulando a pulsão de vida do sujeito para que seu desejo pela cura seja desenvolvido, porém sua eficácia só poderá ser obtida se for executado de fato na coletividade.

Em sua terapia sonora, Kendrick utiliza padrões rítmicos repetitivos que funcionam como mantras, auxiliando a meditação, o reequilíbrio, reenergização e controle psíquico,

provenientes das sonoridades do *P-Funk*, *Jazz* e *Soul Music*. *i* possui um *sample* de *That Lady*, música da banda Isley Brothers, e o verso “I love myself” [Eu me amo] funciona enquanto uma frase de poder de evocação e encantamento do amor a si mesmo. Kendrick revelou em uma entrevista a Arsenio Hall em 2013<sup>29</sup> que ouve Isley Brothers com frequência, sendo uma das suas referências musicais que o inspira. Definitivamente, o homem negro não possui a capacidade de auto cura psíquica das suas dores existenciais, muito menos pelo fetichismo materialista e espírito belicoso do *ethos gangsta*, pois todo o discurso de sua incomensurável força de resistência às forças aniquiladoras do necropoder é um mito fantasioso que nós cultuamos no grande desafio de nossa sobrevivência.

O estereótipo submete a imagem que o sujeito racializado possui de si mesmo a um estado permanente de fragmentação simbólica: um amontoado de deformidades imagéticas nas quais seu corpo nunca possui inteireza, harmonia e inteligibilidade suficientes para o reconhecimento de sua humanidade. A aniquilação física do corpo é a manifestação ritualística dessa fragmentação, transformando-o em um *tangram* macabro de carne, ossos e sangue, composto de partes desconexas de seu próprio corpo, torturadas, linchadas, explodidas, mutiladas, incineradas, partes de um corpo de dimensões antropometricamente irregulares e disformes que se revelam em sua monstruosidade exótica e selvagem. Práticas de tortura e extermínio de pessoas negras são estímulos contínuos para que o desejo de aniquilação continue pulsando na vida psíquica da necropolítica.

O advento da internet impulsionou a ampliação das zonas de conflitos simbólicos, demarcando e erguendo fronteiras nos territórios virtuais, territórios das guerras de representação em nossos tempos. A difusão de estereótipos raciais e as práticas de auto agenciamento imagético pelas pessoas negras nas redes sociais e outras plataformas midiáticas compreendem combates e disputas em torno da produção iconográfica racial. Dominar o poder de representação se torna então decisivo, pois o necropoder também opera em dimensões simbólicas a partir do controle da produção de imagens sobre o outro racial, o inimigo a ser exterminado. O refluxo de estereótipos racistas do passado colonial escravocrata na atualidade – como a ridícula associação de homens negros a macacos –, empurra forçosamente as pessoas negras a posicionalidades de submissão, abnegação e anti-humanidade, alvos em potencial dos

---

<sup>29</sup> KENDRICK Lamar. Entrevista no Arsenio Hall. 2015. **Youtube**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V6Nr-K68\\_og](https://www.youtube.com/watch?v=V6Nr-K68_og). Acesso em: 17 set. 2020.

ataques discursivos relâmpagos na atmosfera virtual da internet que, de certo modo, permite que violências simbólicas aconteçam larga e permanentemente através das suas plataformas.

As consequências, impactos e danos psíquicos nas pessoas negras são subestimados e negligenciados na maioria dos casos, pois os traumas ocasionados são invisíveis e indelévels aos olhares e percepções alheias. Segundo Mbembe (2017), a era da mobilidade global sofisticou as tecnologias e os métodos de violência e extermínio, atribuindo um caráter *hightech* ao necropoder: a manipulação de aparatos tecnológicos viabiliza os atos de violentar e matar tornando-os de fácil execução, sem consequências físicas e psíquicas drásticas para o executor, que não é somente personificado na figura do Estado necropolítico. Por trás de um *notebook* ou *smartphone*, uma pessoa e/ou grupos inteiros podem, segura e tranquilamente, excretar todo seu racismo, promover linchamentos virtuais, incitar por *fake news* retaliações coletivas que podem resultar em desmoraamentos psíquicos, suicídios de pessoas negras e chacinas raciais. Partindo do princípio do nanoracismo proposto por Mbembe (2017), cotidianamente as pessoas negras são violentadas através do regime iconográfico de representação racial que ainda vigora em nossos tempos, nas práticas de produção imagética: cada comentário, cada *meme*, cada vídeo, cada personagem estereotipado e racista presente nos filmes e séries agem como minúsculos ataques à humanidade das pessoas negras, desencadeando processos de deterioração e decomposição psíquica, induzindo a formação de patologias mentais através da somatização dessas micro violências, compreendidos aqui como lentos e graduais assassinatos. A morte social anuncia-se primeiramente no âmbito do discurso e do simbólico: para o necropoder, as pessoas negras já se encontram mortas antes das balas atravessarem seus corpos, e o direito de matar se tornou a principal reivindicação do heterocispatriarcado de supremacia branca.

Segundo Mbembe (2017), a política do cuidado proposta pelo pensamento de Frantz Fanon compreende uma política de ressimbolização e estabelecimento de uma relação de mutualidade entre os sujeitos colonizados, castrados pelo processo de colonização. O redimensionamento da reciprocidade das relações e a prestação de cuidados à humanidade são estratégias de correção das assimetrias estabelecidas pelo poder colonial entre os sujeitos vivos e os sujeitos mortos socialmente, tornando o sujeito em sua individualidade ciente de sua própria vida e existência somente a partir da execução de tais estratégias. O sujeito colonizado deve ser aconselhado a rejeitar a Europa e erguer-se fora dos paradigmas eurocêntricos impostos que provocaram seu *status quo* de inferiorização, estigmatização e abjeção,

interiorizados em seus processos de subjetivação mediados pelo signo da raça, caracterizado por Fanon (2008) como “processo de alienação do negro”: o sujeito colonizado após interiorizar os paradigmas raciais, desenvolve um desejo próprio de castração e cumplicidade com o colonizador. Em concordância com Mbembe (2017), o colonizador fabricou ficções para consumo desenfreado do colonizado, utilizando o signo da raça enquanto sua principal matéria-prima.

Assim, a partir da perspectiva fanoniana, expurgar-se da raça só é possível através da submissão do colonizado a um longo e complexo processo de cura, sendo o exercício da violência e da guerra anticolonial o maior ritual de purificação dos colonialismos, através do derramamento de sangue e aniquilação plena do colonizador. De acordo com Mbembe (2017), a clínica e política fanoniana se opunha veementemente à interdição do desejo de vida e mutilação das capacidades de autoestima do sujeito colonizado, nunca compreendido enquanto agente moral pelo aparelho de dominação colonial.

É indubitavelmente inegável a interferência de valores cristão-ocidentais, que se encontram impregnados nas simbologias e metáforas poéticas de Kendrick Lamar, aspecto de sua estética que, além de complexificar o exercício de interpretação e decodificação imagética, promove aparentes contradições, que considero mais como ambivalências. Uma delas é como os vícios e os prazeres são abordados nas narrativas audiovisuais do álbum *To Pimp a Butterfly*: o consumo excessivo de drogas, a prática orgiástica do sexo, manifestações de conturbação da ordem e de técnicas de manobra de veículos automotivos consideradas como infrações de trânsito (como pendurar-se na janela do carro em movimento, “cavalos de pau”, abuso do excesso de velocidade e colisões) são alguns exemplos aparentes de comportamentos relacionados à vulnerabilização e degradação humana, presentes no *ethos gangsta* e suas configurações de masculinidades negras, comportamentos nocivos de alto risco para os homens negros.

Apesar de toda a agência subjetiva da morte performatizada pelos *gangsta rappers*, a satisfação dos desejos e o culto dos prazeres também funcionam como válvulas de escape de conflitos psíquicos para os homens negros, a partir da manipulação de tecnologias de suspensão e sublimação da dor e do sofrimento. Além de evidenciarem suas dimensões humanas, são aspectos relevantes que também devem ser problematizados politicamente, visto que as pessoas negras vivem imersas em uma densa atmosfera repleta de angústias, tristezas e adversidades,



que estereotipam o gueto negro enquanto uma territorialidade na qual a felicidade é quase sempre inexistente, sendo a tragédia e a desgraça sua permanente conjuntura.

As narrativas audiovisuais de Kendrick Lamar são repletas de atmosferas festivas: Compton sempre explode em celebrações coletivas, nas quais as pessoas negras cantam, dançam, se exibem, gritam, riem, compartilham afetos, gozam e, sobretudo, existem e vivem suas vidas. A festa é uma política de afrontamento performativo à toda castração e disciplinarização do desejo das pessoas negras pelos aparelhos necropolíticos de poder, que anseia cotidianamente pelo extermínio em massa desses corpos que, mesmo diante de todo o espectro de aniquilação que paira sobre eles, ainda ousam ser felizes. Kendrick propõe uma política do direito ao prazer e do gozo para todos os homens negros, mesmo diante de todo terror racial de nossos tempos: sua felicidade não se manifesta em rituais individualistas, particulares e privados para poucas, selecionadas e distintas pessoas, mas sim na dimensão coletiva de sua comunidade. Isso é explicitamente perceptível nas cenas dos videoclipes *King Kunta*, *Alright* e *These Walls*. As performances de dança que marcam a estética audiovisual lamariana revelam uma tentativa de Kendrick Lamar de promover um resgate, revalorização e reintegração dos elementos primordiais que constituíram historicamente a cultura Hip-Hop, remetendo às *block parties*, festas públicas realizadas pela juventude negra e não-branca nos guetos novaiorquinos a partir do fim da década de 1960, que fortaleciam o sentimento de comunidade e pertença. Tais festividades podem ser consideradas enquanto espaços de produção contínua de movimento e ação, principalmente através da corporalidade negra que, a partir da dança, perpetua as práticas e técnicas ancestrais de usos do corpo, desenvolvidas pelas artes e culturas negras, meios de manifestação do que Muniz Sodré (2020) identifica na tradição africana iorubana por alacridade: força vital auto potenciadora que configura formas grupais e coletivas negras de produção de afeto e amor – em contraponto às predeterminações do cristianismo – em um regime concreto de sentimentos desencadeados pela plena alegria, sendo esta a condição da experiência da vida humana. Sem a alacridade, povos africanos seriam impossibilitados de deslocarem e movimentarem-se no espaço atlântico, bem como interditados para agenciar os fluxos de transformação das coisas no espaço-tempo, nos seus processos de sobrevivência e resistência ao colonialismo escravocrata.

Como ressalta Mbembe (2001) a partir da perspectiva fanoniana, a tensão muscular do colonizado diante do fenômeno da violência é liberada a partir dos conflitos sanguíneos tribais interétnicos, da dança e do fenômeno da possessão espiritual sobrenatural. A dança é, para

Fanon, uma técnica de relaxamento e canalização das tensões e agressividades que agoniza e convulsiona o corpo do sujeito colonizado, diante da brutalidade do colonizador. Além disso, as *block parties* reinventaram em sua manifestação cultural o sistema ritual presente em várias manifestações ancestrais negras: o corpo que reage e responde não às sonoridades dos tambores, mas às batidas eletrônicas das *pick-ups* e aparelhagens de som comandadas pelos DJ's, dominando e explorando a territorialidade circular da roda comandada pelos MC's e *rappers*, na qual todas/os possuem seu momento de libertação energética através dos movimentos e gestos do *breakdance*.

A música é a expressão radical da potência do *axé*, energia polissêmica que impulsiona o funcionamento do universo, como propõe a filosofia nagô de Muniz Sodré (2020). No rito cerimonial das religiões negro-diaspóricas engendradas a partir das matrizes sagradas africanas – que, segundo Sodré, é a expressão corporal e afetiva do mito e se estrutura, como argumenta Leda Maria Martins (2021) nas dinâmicas rituais de narrar (oralidade), cantar (musicalidade) e dançar (corporeidade) –, a música e a dança são os recursos vitais para transcendência da dualidade entre mente/corpo, estabelecida pela ordem racionalista ocidental colonial, funcionando como uma tecnologia de transsubstancialização, retroalimentação da potência existencial e agregação da comunidade de sentido (como expressada na dimensão territorial e dinâmicas de sociabilidade familiar das comunidades de terreiro candomblecistas no Brasil), constituindo o substrato fundamental e afetivo do humano. O princípio vibratório da música negra sacra dos Candomblés, no qual os instrumentos percussivos possuem centralidade, é o que rege a mecânica do universo através do ritmo.

No videoclipe *i*, o princípio vibratório manifesta-se nos tambores sintéticos e digitais da estética musical da música *Rap*, estimulando a pulsação existencial de Kendrick Lamar e sua performance vibrátil, na qual seu corpo absorve toda energia emanada através das matrizes sonoras produzidas pelos elementos musicológicos ancestrais, entrando em um estado de epifania corporal a partir da dança. De acordo com Sodré (2020), a dança estimula o poder expressivo do corpo e reelabora simbolicamente o espaço, modificando momentaneamente suas dimensões territoriais físicas através da suspensão espaço-temporal, promovendo conjuntamente com a música o acesso às forças cósmicas e a revitalização da potência existencial humana, um meio de transporte que veicula o espírito da materialidade do corpo para a instância paralela do transcendental, fazendo-o alcançar um estado de sublimação na liturgia do rito. A filosofia nagô compreende a instância ritual enquanto catalisadora dos efeitos

de reversibilidade, descontinuidade, simultaneidade e coexistência entre o passado e presente, rompendo pelo fundamento ontoepistemológico de *Exu* a crença ocidental na linearidade do tempo.

Mbembe (2018) reflete de maneira deslumbrante sobre a função da tríade formada pelo tambor, pelo canto e pela dança, poderosos elementos culturais da ancestralidade africana que são manipulados em rituais necromânticos de invocação e ressurreição dos mortos sociais do túmulo a céu aberto que era a *plantation*. É a partir do ritual que o sujeito escravizado, possuidor de uma humanidade sepultada em seu próprio corpo-jazigo, recusa-se ao *status* de morto, subvertendo-o a partir da epilepsia de seus movimentos empenhados em tocar, cantar e dançar. Um corpo que se mantém nesse estado resiste à pulsão de morte mantendo-se em convulsão diante do tambor, fundamento da pulsão da vida. A tríade tambor-canto-dança funciona como uma chave da porta de acesso para uma realidade paralela na qual não há sofrimento e ranger de dentes, onde o sujeito escravizado é plenamente humano. Assim, o dançarino tem por função social conjurar o espírito da humanidade sepultada dos mortos sociais para que seus corpos-cadáveres sejam possesores de vida, sendo o transe uma instância intangível de sublimação e transcendência da própria morte:

(...) Alguns dançarinos são capazes de arrastar consigo qualquer espectador de suas proezas, inclusive os espíritos dos mortos. E mais ainda, o tambor, o canto e a dança constituem verdadeiras entidades vivas, com um poder contagiante e irresistível. Essas três entidades reunidas produzem uma concatenação de sons, ritmos e gestos, criam meio-mundo de espectros, precipitando, de passagem, a volta dos mortos. Sons, ritmos e gestos são multiplicáveis ao infinito, segundo o princípio da disseminação. Os sons, sobretudo, pelo seu desenvolvimento singular e por conta do envolvimento de uns com os outros, de uns nos outros, têm um poder de enlevo que os conecta à matéria alada. Mas têm também o poder de suscitar e até ressuscitar, pôr de pé. (...) Vidas subitamente arrancadas do calabouço da morte e do túmulo são tratadas, no espaço de um instante, pelo som, pelo ritmo e pela dança. No ato de dançar, elas perdem provisoriamente a lembrança de suas cadeias. Abandonam os gestos habituais e se libertam, por assim dizer, dos seus corpos, no afã de apagar as figuras mal esboçadas e assim prolongar, por meio de uma pluralidade de linhas entremeadas, a criação do mundo. (MBEMBE, 2018, p. 248).

Assim, Kendrick rejeita o estigma pecaminoso e demoníaco imposto às drogas, ao sexo e comportamentos considerados imorais pelos valores cristãos ocidentais, bem como denuncia e critica as forças aniquiladoras que estimulam as pessoas negras a degradarem e perderem o controle do poder de auto agência através de vícios obsessivos e prazeres vertiginosos, transformando suas pulsões de vida em pulsões de morte, desconstruindo o estigma social acerca das drogas como as causas da suposta degenerescência negra.

Há um caráter revolucionário na festa enquanto fenômeno social da luta pela felicidade, como pudemos constatar nas manifestações políticas dos fluxos do movimento *Black Lives*

*Matter* em 2019. Como argumenta Achille Mbembe (2017) ainda a partir do pensamento de Frantz Fanon, a capacidade de recusa e negação do regime de imagens imposto pelo dominador, bem como a insurreição para o embate e luta de libertação contra o colonizador produz um estado festivo na imaginação do sujeito colonizado, que conseqüentemente produz uma nova cultura. É através da inspiração da luta que o sujeito negro passa por um processo de transmutação simbólica, libertando-se dos mitos e estereótipos raciais, destruindo os emblemas de desonra, inferioridade e abjeção, criando novos símbolos de empoderamento, seja através da evocação e ressignificação de imagens aprisionadas no passado histórico, seja na fabricação imagética de novas imagens de/para si. Assim, Kendrick Lamar em suas práticas de representação transpõe a sua auto imagem e a imagem de sua comunidade negra da instância da abjeção para a instância do sublime.

Insisto no argumento de que a busca pela redenção negra não possuirá sucesso se acontecer em uma jornada isolada e solitária do homem negro, mantendo uma relação de indiferença e displicência com sua própria comunidade de emergência enquanto sujeito. Nossos problemas enquanto homens negros são responsabilidade de todas as pessoas negras, e devem ser problematizados, discutidos e superados a partir de uma perspectiva fraternal, como nos propõe o pensamento político das mulheres negras. Aliás, a imagem da mulher negra é representada na narrativa audiovisual de *i* (Figura 25) enquanto símbolo da política da ética negra do cuidar: a técnica ancestral de cuidado com os cabelos desenvolvida entre as mulheres negras compreende uma dimensão política do afeto, centrada na cabeça, parte do corpo associada à mente e ao espírito na composição dimensional do ser humano, sendo esta uma imagem bastante presente na iconografia relacionada a Kendrick Lamar (Figura 26).

Abrindo e desbravando trilhas em nosso destino, como as trilhas capilares densas e crespas nos penteados de nossos cabelos, devemos estabelecer rotas de fuga dos problemas que nos atormentam historicamente. Porém, nossa libertação só será plena quando todas/os forem também livres. Para Kendrick, a grande viagem de nossos devires-negros no mundo em busca da liberdade será em vão se for um itinerário solitário. Apesar de todo esse oceano de diferenças que tenta nos afogar, estamos ancestralmente no mesmo navio e não há colete ou bote que salve nossas vidas a não ser nós mesmas/os, pois nossas subjetividades e existências estão interconectadas através do passado histórico, constituindo uma imensa comunidade de sentido. Assim, Kendrick não transfere ou monopoliza toda a responsabilidade de salvação e redenção da sua comunidade para a sua figura: somente sofre em assumir sua incapacidade de auto

suficiência, porém não se exime da sua autonomia e agência em transformar sua própria vida e sua comunidade.

A iconografia engendrada pelo álbum *To Pimp a Butterfly* propõe um diagnóstico da sociogênese dos traumas, psicopatologias e problemas socioculturais de Kendrick Lamar e sua comunidade, fortes sinais e indícios simbólicos de uma tradição herdada de ultra degradação da vida, que possui enquanto fenômeno de emergência o passado colonial escravocrata.



Figura 25: Framing do videoclipe *i* (2014)

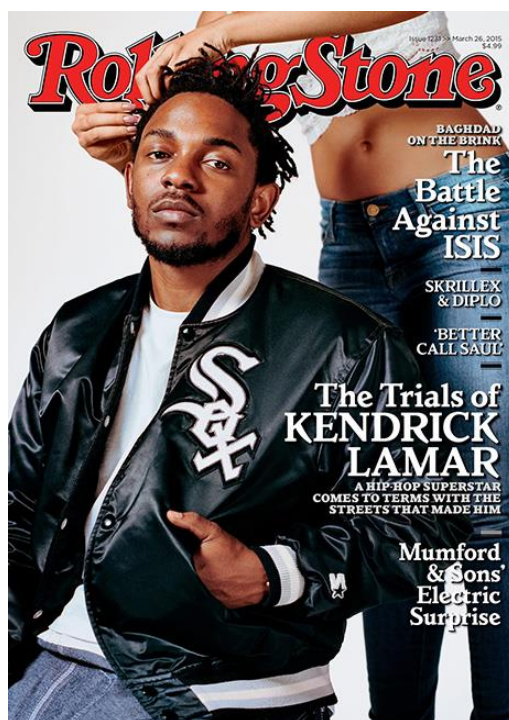


Figura 26: Kendrick Lamar para editorial da revista *Rolling Stone* (2015)

Desde o início de sua carreira enquanto *rapper*, é possível perceber na iconografia que compõe a imagem pública de Kendrick Lamar o quanto sua estética capilar passa por um processo de transformação, aspecto que possa estar relacionado à construção de sua autoestima e afirmação enquanto homem negro. Até o presente momento, seus cabelos sofreram um notável crescimento que permitiu maiores possibilidades de cortes e penteados, experimentando não somente a flexibilidade da estética capilar dos cabelos crespos na construção da identidade de cada fase de sua carreira artística, mas também formas e maneiras de empoderamento simbólico a partir de sua corporalidade. Como afirma Joice Berth (2019), a tomada de autoconsciência no processo de empoderamento causa efeitos na materialidade do corpo racializado, provocando ressignificações de seu fenótipo deturpado pela óptica outrificadora disciplinada pelos valores estéticos da branquitude. As inflexões estéticas exercitadas pela corporalidade dos corpos *gangstas*, assumidas não somente na estética capilar, mas em toda dimensão material, simbólica e performativa do corpo, recusam-se a incorporar automaticamente a estética dos corpos hegemônicos, em dinâmicas de adequação e padronização para viabilização das relações de reconhecimento, aceitabilidade e inclusão.

No primeiro álbum de sua discografia (*Section.80*), a concepção do conceito da estética visual não centraliza a imagem de Kendrick nas capas, algo que é modificado nos álbuns lançados posteriormente (*good kid, m.A.A.d city*, *To Pimp a Butterfly* e *DAMN.*), nos quais Kendrick aparece imagetivamente de maneira mais explícita nas fotografias dos encartes (Figura 27). Historicamente, a mercantilização dos corpos das pessoas negras estabeleceu um complexo de profundo estranhamento e rejeição da sua corporeidade racializada, a partir do fenômeno de objetificação simbólica desencadeado pelo fenômeno do colonialismo escravocrata: a transmutação do corpo em mercadoria ou em objeto de posse compulsória de outrem permitiu não somente sua exploração física como simbólica, principalmente nas formas geradas pelas práticas de representação, causando processos caracterizados pela psiquiatria fanoniana como despersonalização e alienação racial.

Nos dois primeiros álbuns de estúdio, a proposta do conceito estético visual era focar na arte musical de Kendrick Lamar, não somente por ainda ser um artista em emergência e reconhecimento, mas principalmente por sua música ser considerada como maior e mais relevante que sua própria imagem enquanto artista, o produto que de fato deve ser comercializado e consumido. Seus últimos dois álbuns expõem sua auto imagem no sentido de consolidação da sua figura artística e agenciamento do protagonismo de sua arte e existência

enquanto homem negro, porém problematiza inconscientemente sua condição de mercadoria explorada pela indústria fonográfica.



**Figura 27:** Álbuns de Kendrick Lamar, em sentido horário: *DAMN.* (2017), *good kid, m.A.A.d city* (2012), *To Pimp a Butterfly* (2015) e *Section.80* (2011)

A afirmação da estética capilar pode ser uma manifestação não somente de sua negritude, mas das tentativas de superação dos conflitos vivenciados por Kendrick Lamar em seu processo de empoderamento enquanto homem negro. Em concordância com Joice Berth (2019), o autoamor para os homens é construído no decorrer de toda a vida, principalmente através das construções de suas masculinidades, que ocorrem entre as instâncias do âmbito da subjetividade e as instâncias do âmbito da cultura, fornecendo repertórios compostos de modelos, padrões e representações sobre os sujeitos, todos estes estruturados pelos marcadores sociais das diferenças. Os homens negros são acometidos por intensos processos de desgaste nas relações desenvolvidas consigo mesmos, em sociedades que estimulam contínua e ininterruptamente o desejo não somente de sua aniquilação externa como interna, transformando-os em bestas com grande potencial de destruição.

O regime iconográfico de representação racial retroalimenta nos homens negros o sentimento de incapacidade e inabilidade de desenvolver sentimentos e práticas de amor a si mesmos e às suas comunidades de sentido, gerando comportamentos de vergonha, rejeição, inimizade e ódio. A produção de afetividades entre homens negros e suas comunidades de sentido é subestimada por muitas/os como uma política artificial, supérflua ou ineficiente, considerada muitas vezes como algo menor ou inferior, principalmente em tempos nos quais há um gradual refluxo de um desejo revolucionário radical negro que é representado por imagens de virilidade racial, utilizadas como referenciais imagéticos de poder negro masculino, como o culto do Nacionalismo Negro à imagem de Marcus Garvey e a atual celebração da imagem de Fred Hampton no filme *Judas e o Messias Negro* (2021). A autenticidade do amor negro sempre é manifestada em rituais de sacrifício, seja a partir da aniquilação e linguagem da violência, seja pela imolação e produção de mártires. Empoderamento enquanto política de produção de afetividades significa a prática do amor como autopreservação e preservação coletiva da vida, fator que possibilita o equilíbrio psíquico em sua plenitude.



A coroa fica na cabeça, não no estômago.

**Provérbio Igbo**

Que bem fez a selvageria a você, uma vez que sempre houve algum crime medonho, estupro coletivo, falta de lei, de cuidado, alguma gota d'água, uma maldita coisa prestes a explodir – pronta para jogar todas essas merdas em você e fazer você se curvar sob o peso delas?

**Toni Cade Bambara, *The Salt Eaters***

As cenas do videoclipe *King Kunta* (2015) também estão ambientadas nas ruas de Compton, bairro de Los Angeles situado no Estado da Califórnia, do qual Kendrick Lamar é proveniente. A atmosfera urbana é explorada na narrativa, que possui como principal finalidade apresentar o potencial estético de Compton para construção da fotografia.

No videoclipe, Kendrick Lamar desta vez nos conduz em um passeio de carro pela geografia do bairro para uma espécie de experiência etnográfica de incursão através do gueto negro. Calçadas, estacionamentos, lojas de departamento (como o Compton Fashion Center) e conveniência são os principais espaços que constituem o cenário de locação do videoclipe. A dinâmica das cenas provoca a sensação de constante trânsito espacial e ocupação do espaço público, que é a rua em potencial. Existe uma influência predominante do lugar no qual os homens negros estão localizados e inseridos na construção de seus processos de intersubjetivação, principalmente no que tange às construções das suas masculinidades.

As masculinidades do *Gangsta Rap* estão, na maioria das vezes, vinculadas a ambientes extremamente urbanizados, no qual a rua possui um caráter central na produção iconográfica audiovisual dos videoclipes. É necessário redimensionar qual é a relação entre homens negros, masculinidades negras e o ambiente urbano, compreendido aqui como o principal *lócus* das masculinidades negras *rappers*.

A história das masculinidades negras, em sua predominância, é a história do homem negro e o espaço urbano. Existe uma relação intrínseca dos homens negros e a geografia das

ruas. Há uma conexão ancestral estabelecida pelo princípio civilizatório de *Exu*, divindade que hoje habita florestas de ferro, monitora dia e noite os cruzamentos das avenidas que interseccionam os sujeitos, mapeia cartografias do desejo e agencia os trânsitos identitários do alto dos edifícios, *ogós* de concreto que se erguem e penetram o céu. Dominar e ocupar a cidade são rituais de empoderamento e masculinização dos homens negros. É na espacialidade da rua que os homens negros desafiam e negociam a vida e a morte, construindo castelos invisíveis na topografia dos sonhos, nos quais se impõem como reis.

Os sujeitos que aparecem na fotografia de *King Kunta* são predominantemente homens negros, agrupados em momentos considerados como rituais de masculinização, tais como o compartilhamento de aparelhos de musculação para execução de exercícios físicos e socialização nos momentos de diversão e celebração nas ruas, que é a principal energia transmitida pela narrativa audiovisual.

As mulheres negras também estão presentes nas cenas e são transportadas por Kendrick Lamar pelo bairro de Compton juntamente com o público espectador. O figurino das mulheres negras (que fazem a dublagem das vozes femininas incidentais no decorrer da música) deixam seus corpos em notável evidência e há a provocação de um certo erotismo e sensualidade por suas performances de dança, porém isso não é explorado demasiadamente nas cenas, que possui como foco o *rapper* e sua comunidade. Todos desenvolvem uma performance coletiva e espontânea de dança, compondo uma atmosfera de festa, interagindo diretamente com a câmera.

O símbolo que mais chama atenção (Figura 28) é um trono dourado que aparece algumas vezes nas cenas, no qual Kendrick Lamar aparece não sentado, mas de cócoras, apoiado no ombro de um menino negro que possui correntes de ouro e uma coroa em seu pescoço, visto o tamanho do objeto não caber em sua cabeça. Kendrick não possui outros elementos em seu figurino – composto por peças de roupa básicas e um boné – que esteja relacionado à signos de poder e não há performances de ostentação muito explícitas. Por ser ambientado nas ruas de Compton, alguns elementos característicos da cultura regional/local emergem das imagens, como os emblemáticos carros, motos, quadriciclos e outros veículos automotivos *lowriders*, que “saltam”, “pulam” e “quicam” com seus amortecedores, fazendo movimentos circulares captados em câmera *slow motion*. Ressalto aqui a necessidade de aprofundamento sobre a relação entre a paisagem automotiva e as performances de masculinidades negras, que possui o carro como um símbolo de *status* e poder masculino, além de um maior reconhecimento da

cultura automotiva enquanto uma cultura de homens, bem como compreender esse tipo de relação como uma instância sociocultural imbricada à cultura Hip-Hop.



**Figura 281:** *Framing* do videoclipe *King Kunta* (2015)

Pôsteres emoldurados de Malcolm X, Martin Luther King Jr. e Barack Obama surgem pendurados na sala de uma casa em uma das cenas (Figura 29), na qual Kendrick Lamar e homens negros socializam e celebram. É um dos poucos ambientes privados que aparecem na narrativa e que remete à prática de exposição de imagens de ícones e personalidades negras que integram o imaginário da história e cultura negra, bastante frequente na cultura afro-estadunidense como podemos observar no filme *Faça a Coisa Certa* (1989), do cineasta Spike Lee. Espaços de socialização e convivência das populações negras costumam utilizar iconografias negras não como simples ato de decoração de ambientes, mas como um ato de construção de referências relevantes para rituais cotidianos de inspiração e motivação. É necessário estabelecer relações entre esses ícones de ativismo e militância negra dos Estados Unidos com a ideia de poder e realeza, consideradas aqui como valores e princípios fundamentais para problematização das masculinidades negras.

Kendrick Lamar questiona as construções imagéticas de poder presentes na iconografia do *Gangsta Rap*, que comumente relaciona a metáfora da realeza à necessidade de performances de ostentação e riqueza material e financeira. O valor do homem negro não está restritamente limitado ao culto fetichista do materialismo e do dinheiro, mas sim na evocação dos seus valores humanos e civilizatórios construídos conjuntamente com seu povo de origem,

a partir do seu lugar e sentimento de pertencimento, relacionando e redimensionando a concepção de poder negro masculino a outros paradigmas, como valores políticos éticos representados pelo ativismo e militância negra, bem como pelos próprios homens negros anônimos que aparecem nas cenas.

Em *King Kunta*, Kendrick Lamar ritualiza seu pertencimento racial, vinculando-se ao espaço territorial de Compton que compreende a territorialidade na qual sua identidade enquanto sujeito está localizada. A identidade e, principalmente, o *status* de cidadão se tornam então impossíveis sem estarem fundamentados no solo de uma territorialidade, é representada em sua excelência pelo signo da casa: o lugar no qual se encontram resguardados sua genealogia, herança, civilidade e redes de sociabilidade que produzem o seu reconhecimento enquanto sujeito, a partir da lógica comunitária. O poder de autorrepresentação de Kendrick Lamar só possui força e sentido em sua estética pela consciência de sua proveniência de Compton, que assume proporções transnacionais quando esta é vinculada ao continente africano em sua geografia poética em uma performance da premiação *Grammy Awards* no ano de 2016, que abordarei mais à frente.



**Figura 29:** Framing do videoclipe *King Kunta* (2015)

O personagem Kunta Kintê, proveniente do romance *Negras Raízes* do escritor estadunidense Alex Haley, é referenciado a partir de uma perspectiva política por Kendrick Lamar, com o objetivo de incitar um processo contínuo de questionamento e redefinição dos valores de empoderamento masculino para os homens negros na atualidade. Como Kunta Kintê,

Lamar possui um forte sentimento de pertença em relação ao seu povo negro ancestral africano, o qual descende e exalta isso em seu discurso, pois esse aspecto caracteriza sua realeza e poder enquanto homem e humano entre as suas e os seus.

Na poética de Kendrick, há a reivindicação de um território existencial a partir da exaltação ao bairro de Compton como uma estratégia de reterritorialização sociocultural, aspecto interligado ao passado escravocrata colonial. Na narrativa de Alex Haley, Kunta Kintê é um homem africano sequestrado, transplantado e escravizado em terras americanizadas, porém seu sentimento de pertença à sua etnia no continente africano, bem como sua identidade e memória étnica funcionam como dispositivos de sobrevivência e resistência ao terror colonial. A usurpação e negação da ancestralidade pela desterritorialização africana provocada pelo tráfico africano transatlântico constituem práticas históricas de dominação e subjugação dos homens negros e suas masculinidades, extremamente violentados pela interdição do direito à tradição herdada das suas e dos seus ancestrais.

A ancestralidade é compreendida aqui como um dos fundamentos indispensáveis para se refletir e discutir sobre as masculinidades negras, que são masculinidades interditas em processos contínuos de reinvenção. Evocar referências de masculinidades negras, sejam elas fictícias ou reais, é um exercício proposto por Kendrick Lamar para nós homens negros buscarmos nossos valores enquanto homens através da nossa ancestralidade. Os valores de masculinidades hegemônicos da branquitude mimetizados pelos homens negros, como o já citado culto fetichista ao materialismo, começam a serem desprogramados quando possíveis masculinidades ancestrais são evocadas. Refletir sobre nossas masculinidades ancestrais (isso se pudermos nos referir aos nossos Ancestrais negros nesses termos que não são plenamente nossos) pode ser um dos aspectos que devem compor uma agenda das políticas para as masculinidades negras. Purificarmos das referências, padronagens e ideações de masculinidades coloniais – aquilo que o filósofo senegalês Felwine Sarr (2019) caracterizou como “livrar-se do odor persistente do pai”, no caso, do colonizador europeu – e provocar a ruptura em relação às concepções de poder impostas pelo homem branco se torna de extrema relevância para reconfigurarmos os nossos devires-negros e processos de (re)humanização.

A busca pelo homem pré-colonial é uma manifestação do sentimento de perda de um “eu” originário, isento de contaminações com o colonialismo e seus padrões de humanidade, civilidade e masculinidade, e um anseio por autorrecuperação do sujeito racializado, nos termos de bell hooks (2019), praticamente impossível se for pensado nessa perspectiva. O sentimento

de incompletude existencial dos homens negros é atualmente manipulado nos falsos processos de conscientização política acerca das masculinidades negras (como os agenciados por determinadas personalidades famosas proeminentes nas plataformas midiáticas e *digitais influencers* nas redes sociais), provocando ainda mais o agravamento da fragmentação de suas subjetividades. Apesar dos possíveis problemas, ainda não tão devidamente detectados por investigações de caráter intelectual e científico (pelo menos no Brasil), acerca de um resgate das masculinidades ancestrais na história e memória de sociedades e civilizações africanas pré-coloniais, esse é um circuito de fluxos intersubjetivos de construção de uma política de afetos do amor e respeitabilidade para si e seus semelhantes, que impulsionam homens negros a encontrarem outras formas de ser/estar homem para além dos padrões e modelos hegemônicos configurados pelos homens brancos, como salienta Achille Mbembe:

(...) A África desempenharia o papel de uma força plástica, quase poético-mítica, uma força que remeteria constantemente a um ‘antes do tempo’ (o do rebaixamento); uma força que, esperamos, permitiria transformar e assimilar o passado, curar as mais terríveis feridas, reparar as perdas, fazer uma história nova com os acontecimentos antigos e, segundo as palavras de Nietzsche a propósito de outra coisa, “reconstituir por conta própria as formas quebradas” (MBEMBE, 2018, p. 59).

Refletindo sobre o estágio pós-colonial no continente africano, Mbembe (2019) afirma que uma nova realidade só foi possível com a anulação da condenação da África à colonização europeia e seu projeto pernicioso de Modernidade, com uma enfática recusa à *práxis* da imitação, repetição e da reprodução de seus modelos e padronagens de civilização impostos, além da construção de um projeto coletivo de uma política do futuro. Tal projeto pós-colonial, ainda inconcluso, é movido pela pulsão do poder de criação e exige a invenção de uma nova imagética epistemológica, engendrada a partir da cisão e do abandono total da Europa, do reencontro da África consigo mesma e do desejo de forjar uma nova gênese após a série de apocalipses eclodidos pelas guerras de descolonização. Foi a partir da potência de insurreição que o colonizado pôde submeter-se à passagem do estado de coisa ao estado de sujeito.

Assim, as novas formas de ser homem negro – ou até mesmo outras possibilidades existenciais para transcendência dessa condição – só poderão emergir a partir do fim do ideal universalizante e europocêntrico de humanidade. O exercício da reinvenção, no qual o movimento entre o passado e o futuro é o que tange o corpo para seu destino, constitui o principal desafio dos homens negros e suas masculinidades, seja em África ou na Diáspora Negra, principalmente através das artes que são consideradas por Mbembe (2019) enquanto dispositivos de reimaginação da vida. Tais dispositivos possuem a memória e o religioso enquanto recursos de produção de um novo imaginário no qual o homem negro do futuro possa

ser projetado e materializado. Por um lado, o legado ideológico cristão ocidental, fundador e legitimador da outridade, do nada e da maldição da existência negra, é questionado e criticado por Kendrick Lamar com o intuito de ressignificar e transformar, tal qual suas e seus Ancestrais escravizadas/os, o cristianismo enquanto um *lócus* de subjugação em um *lócus* de cura e redenção, reivindicando as heranças da Modernidade que também é sua. Por outro lado, a exaltação à ancestralidade negro-africana é uma manifestação festiva do seu orgulho e desejo de reapropriação e restauração dos tesouros preciosos expropriados historicamente pelo colonialismo escravocrata, restituindo a memória negra a partir da proposição e afirmação de uma estética da negritude em sua arte. Essas são estratégias que estimulam a esperança, estabelecidas pelo artista a partir de sua autonomia e singularidade, porém passíveis de questionamento.

Apesar de sabermos, como o próprio pensamento de Paul Gilroy (2012) enfatiza, que nós pessoas negras somos herdeiras legítimas do Ocidente, visto sua construção pela musculatura de nossas/os Ancestrais escravizadas/os, por que ainda nos posicionamos como bastardos da história e continuamos a disputar os legados coloniais europeus? Por que não construímos novas rotas pela África, reconduzindo os intercursos do reencontro com nós mesmos? Por que a cura e a redenção ainda são pensadas nessa reconciliação quase que compulsória com a Europa? É muito difícil ainda pensar a partir da perspectiva mbembiana, que compreende a descolonização como uma grande empreitada de libertação do ódio de si e do outro: há, indubitavelmente, ainda muito ressentimento diante de todo terror e violência que transbordam do passado colonial e inundam nossos tempos, suscitando, a todo momento, o desejo de vingança e retaliação que nos corrói lentamente com sua acidez sulfúrica, no refluxo cotidiano diante toda necropolítica que impera. Entretanto, Kendrick Lamar continua tentando decifrar a África codificada em sua ancestralidade negra a partir de sua arte, que se apresenta ainda fetichizada pelo glamour da estética afrofuturista, tendência atual das artes negras estadunidenses.

Basicamente, são em dois momentos que a obra audiovisual de Kendrick Lamar se depara com as estéticas africanas – em termos bem generalistas e homogêneos, por sinal. Um deles será discutido com mais atenção mais adiante, a partir do segundo ato da performance para a cerimônia do *Grammy Awards* (2016), no qual o *rapper* performa com bailarinas e bailarinos vestidos com indumentárias de caráter tribal, dançando ao redor de uma fogueira digital. O outro é o videoclipe da música *All The Stars* (2018), *single* lançado em parceria com

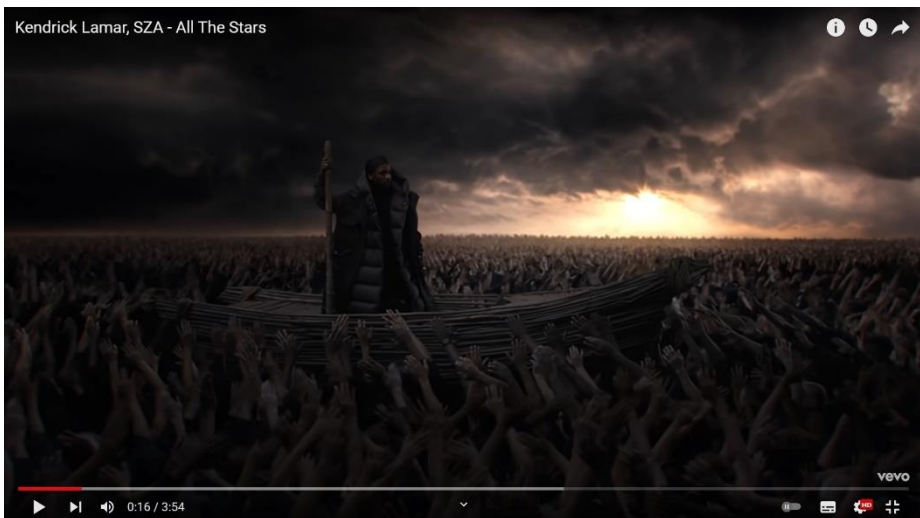
a cantora de *R&B* SZA, que compõe a trilha sonora do aclamadíssimo filme *Pantera Negra* (2018), de produção musical também assinada por Kendrick. Na narrativa do videoclipe, o universo do reino fictício de Wakanda não é acionado de maneira óbvia para representar o imaginário acerca do continente africano: com ricos códigos estéticos afrofuturistas, os *framings* compõem uma sequência de imagens saturadas de cores (Figura 31), exuberantes figurinos que remetem aos *dândis* negros<sup>30</sup> (Figura 32) e à realeza africana – que contrastam com as habitações precárias presentes em alguns cenários da locação –, dançarinos efusivos e seres hipnotizantes que surgem no decorrer do itinerário de Kendrick Lamar em busca da sua ancestralidade.

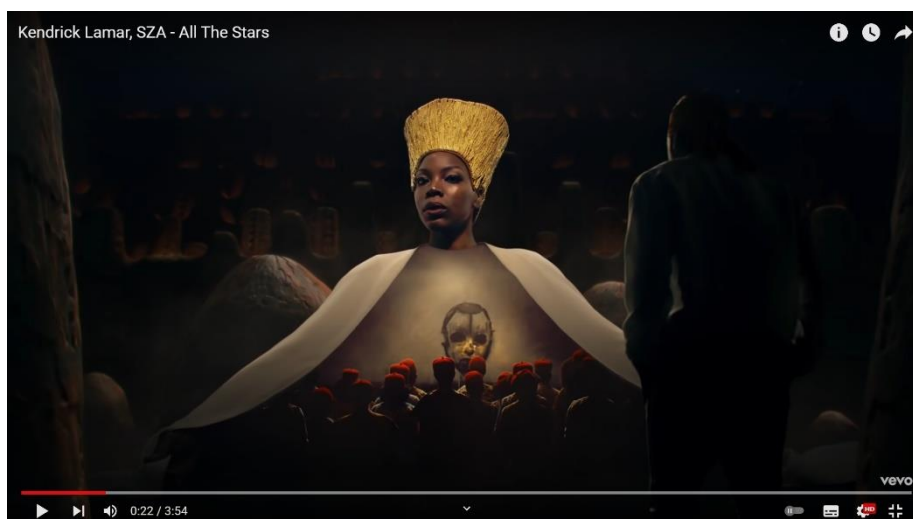
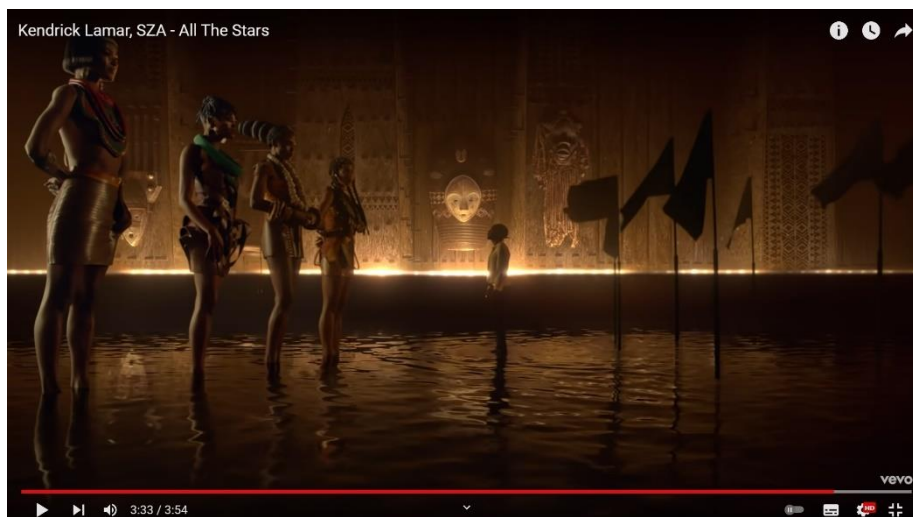
O realismo fantástico também se manifesta no videoclipe, seja no oceano revolto de braços e mãos pretas (Figura 33) – uma possível alusão ao tráfico transatlântico de pessoas africanas pelo colonialismo escravocrata europeu? – que conduz sua embarcação em uma viagem de retorno, seja em seu passeio tranquilo com uma alcateia de panteras pretas ou caminhando sobre as águas. Tudo é incrível e maravilhoso, porém Kendrick Lamar nos transporta para uma África que só existe na geografia afro-surrealista de seu imaginário e suas florestas de fetiches, habitada por uma multidão de crianças e jovens, aparentemente liderada por mulheres – postas como espécies de totens humanos a serem reverenciados (Figura 34) –, signos que se referem à uma utopia do futuro, como sugere o filme longa-metragem do cineasta guineense Flora Gomes *República Di Mininus* (2012). Em *All The Stars*, o renascimento da humanidade do homem negro é uma profecia que será cumprida no futuro das próximas gerações e na capacidade de gestação e gestão da vida pela matripotência das mulheres africanas (Figura 35).

---

<sup>30</sup> Sobre o dandismo negro, ver: <https://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2021/01/29/dandismo-negro-parte-1-origens/> e <https://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2021/02/24/dandismo-negro-parte-2-o-harlem-rennaissance/>. Acesso em: 19 jan. 2022.







**Figuras 30, 31, 32, 33, 34 e 35:** *Framings* do videoclipe *All The Stars* (2018)

Apesar de anunciada a partir de uma estética idílica e onírica, a África em *All The Stars* é representada como um mundo que só pode ser acessado e compreendido pela imaginação, especulação e exotismo, no qual aspectos e elementos culturais são misturados, embaralhados e confundidos na grande caixa do sonho. Kendrick Lamar ainda vivencia a necessidade do paradigma africano não como uma utopia existencial para as pessoas negras do mundo, um *afrotopos* nos termos de Felwine Sarr (2019), mas sim enquanto uma grande fantasia da negritude ocidentalizada, dando continuidade aos processos de mitificação e estereotipação do continente africano, que aumentam ainda mais seu caráter de enigma e mistério para as pessoas negras diaspóricas. O videoclipe *All The Stars* apresenta a ideia de África nos termos de suas artes e culturas em uma grande distorção psicodélica que, mesmo que manifeste a riqueza de

seu afropolitanismo, são mal identificadas, referenciadas de maneira arbitrária, trabalhadas esteticamente de maneira ambígua e transformadas em produtos comercializáveis para expropriação capitalista e estimulação do gozo pelo consumo do exótico por seu público. Para além do reencontro ancestral em seus fluxos existenciais, o devir do homem negro diante da incógnita de seu passado é um mistério ainda não desvendado em sua obra audiovisual, compreendido enquanto objeto de fabulação e manifestado através do desejo de reinvenção, estimulado pelo paradigma de uma África mítica, eclipsada pelos ocidentalismos, uma alegoria da magnificência de uma ancestralidade que, na maioria das vezes, só é concebida pela cogitação de sua realidade a-histórica e desterritorializada, suspensa no tempo e somente tátil e tangível pela imaginação.

Há um grande problema acerca do regime de representação sobre o continente africano que toma maiores proporções com as demandas políticas de reconhecimento e perseguição obsessiva pela ancestralidade manifestadas na Diáspora Negra, que acabam corroborando de maneira inconsciente para a emergência de novas formas simbólicas de mitificação da África – sim, sempre concebida pelo Ocidente como uma amálgama singular e homogênea – e reatualização da poética da estereotipagem que conseqüentemente acaba funcionando como um alucinógeno no imaginário ocidental. Os produtos culturais afrofuturistas viabilizam a continuidade da expropriação do capital simbólico africano, da falsificação da sua identidade e sua história, formas implícitas de violência agenciadas pela negritude empresarial que submete as africanidades a esta. A Afro-América empodera-se aos custos da tragédia da África, mantendo-a em sua posicionalidade de exterioridade máxima, aprofundando seu estranhamento diante do mundo. Assim, o exercício de representação da África é compreendido enquanto fabricação de novos fetiches para o gozo da negritude ocidental e lucro da branquitude empresarial, uma negritude que, na cólera de seu ódio e não-reconhecimento diante de um mundo que torna sua existência uma interdição e uma clausura existencial, se desconecta mais que se conecta com sua ancestralidade, construindo uma utopia fascinante de um mundo no qual o Outro seja uma impossibilidade.

Em *All The Stars*, Kendrick Lamar rompe violentamente com o sentimento de vergonha reprimido em relação ao *lócus* de origem da sua tragédia existencial – no caso, a África – que, como caracteriza Mbembe (2001), é um fantasma que move-se em movimentos elípticos, aterrorizando o sujeito racializado a partir da memória construída acerca da catástrofe do colonialismo e da escravidão. A afirmação da ancestralidade de Kendrick explode em uma

catarse lisérgica, opondo-se às pulsões de negação ancestral que afligem os sujeitos racializados. Porém, Kendrick Lamar se encontra equivocadamente localizado em um caminho longínquo tomado por seu itinerário de reencontro com sua ancestralidade, evitando os atalhos realistas existentes nos africanismos da vasta constelação da história e cultura afro-americana – a qual todas nós pessoas negras integramos e brilhamos para o mundo –, que o *rapper* ainda se mantém receoso em adentrar e percorrer por manifestar no âmago de seu pertencimento um inconsciente estranhamento em relação ao seu próprio legado. Talvez o itinerário de Kendrick em busca de sua ancestralidade, autodeterminação e autonomia para sua própria existência esteja vinculada ao que Achille Mbembe (2019) chama de “múltiplas ancestralidades”: um complexo mapa de caminhos possíveis que possam nos conduzir a inúmeros encontros com nossas tradições herdadas. A sua autenticidade pode ser passível de questionamentos por ser equivocadamente interpretada como reiterações e imitações do discurso pré-estabelecido pelo colonialismo, especificamente da tradição do cristianismo ocidental.

Vimos que o cristianismo negro é o principal elemento de contestação da estética artística de Kendrick Lamar por o mesmo ser um *locus* de reconhecimento, familiaridade e reinvenção das pessoas negras diaspóricas de si e do mundo. Destarte, a busca pela ancestralidade africana se constitui então enquanto mais um método terapêutico para processamento e superação do drama dos devires dos homens negros, que deve ser aplicado com seus devidos cuidados para não recair na frustração anacrônica do desejo originário, bem como sua revirilização de suas masculinidades, visto que até homens eurodescendentes – e suas cópias não autorizadas da branquitude que deliram em um purismo racial em um país altamente miscigenado como o Brasil –, praticam atualmente um movimento semelhante de busca de suas referências ancestrais em tradições europocêntricas, como o culto pop a divindades mitológicas nórdicas, a partir do consumo de produtos culturais massivos, como a série de grande sucesso *Vikings* (2013-2020).

O desejo de compensação da desvirilização do homem branco é um sintoma dos efeitos contemporâneos das lutas do Feminismo hegemônico/*mainstream* por equidade sexual e de gênero, que estimularam um comportamento reacionário do heterocispatriarcado de supremacia branca, desestabilizado ideologicamente pelos discursos do caráter ficcional dos construtos de gênero e sexualidade. Tal desejo assemelha-se àquele da Europa da pós-Primeira Grande Guerra, empenhado na busca da ancestralidade da supremacia branca nazifascista a partir de ideais, valores e referenciais culturais e estéticos greco-romanos, reverberados em produções

artísticas que propunham uma estética eugenista, a exemplo do cinema e das artes plásticas de Joseph Thorak, Arno Breker, inclusive produzidas e gerenciadas por mulheres como Leni Riefenstahl, cineasta alemã que estava à serviço do Estado totalitarista hitleriano. A exaltação da supremacia branca é uma ritualística patriarcal de culto à virilidade e masculinidade do homem ariano, a padronagem hegemônica da ideia de perfeição humana já criada na história da humanidade. Como argumentei anteriormente em minha monografia de conclusão de curso na graduação:

(...) O projeto de Estado-Nação imperialista nazista de Hitler desenvolveu políticas e tecnologias étnicas e corporais, que possuíam como foco a idealização da estética de uma raça pura e perfeita, servindo como modelo a ser seguido por outros Estados-Nações em processo de formação e/ou reconfiguração, como no caso do Estado Novo brasileiro de Getúlio Vargas, criando o que a historiadora Maria Bernadete Flores (2008) intitula de “políticas de beleza”: práticas utópicas que perseguiram incessante e veementemente a perfectibilidade humana de uma raça superior. Assim, podemos constatar que a estética contemporânea da humanidade, composta por uma visível e óbvia complexidade cultural, foi intensamente fragmentada, catalogada e hierarquizada por uma série de teorias raciais, adotadas pelos Estados-Nações contemporâneos através de projetos eugênicos que deram origem a políticas de beleza etnocêntricas. Assim, o corpo do homem negro no imaginário ocidental e eurocêntrico foi mais uma vez execrado como a antítese monstruosa do ideal estético nazista. (...) As grandiosas esculturas de Josef Thorak e Arno Breker, e os filmes de Leni Riefenstahl (como *Olympia*) são dois exemplos de plataformas midiáticas utilizadas para propagação da ideologia do Estado totalitarista nazista, que manipulava as artes como grandes mecanismos de imposição de seu sistema ideológico imperialista e genocida. Hitler foi um dos primeiros chefes de Estado a utilizar em larga escala mídias como o rádio, o cinema, a propaganda, os jornais, a fotografia, as artes plásticas, a música, dentre outros, para tal finalidade. Através de códigos e signos minuciosamente arquitetados, valores e ideais criados a partir da estética e beleza greco-romanas eram exaltados e idolatrados. Assim, mais uma vez a Europa ditou para as outras sociedades da humanidade que o homem ideal que deveria imperar seria o homem branco ariano, composto por todos os elementos e aspectos biológicos e psíquicos caracterizados e instituídos através do ódio e do terror eugênicos e racistas (SANTOS, 2013, p. 57-58).

Torna-se novamente necessária a problematização da relação entre homens negros e construção de suas masculinidades a partir da perspectiva do espaço geográfico para além da cartografia espacial da abjeção dos corpos racializados. Esta questão, já discutida por mim anteriormente em minha dissertação de Mestrado (SANTOS, 2019), compreende processos históricos de segregação espacial presentes no pós-abolição nos Estados Unidos, fato que pode ser evidenciado na formação dos bairros e guetos negros nos grandes centros urbanos após os fluxos de emigração das populações negras do Sul para o Norte estadunidense no decorrer do século XX, que corroboraram para a redistribuição espacial das populações negras e configuração de geopolíticas raciais extremamente excludentes, implementadas pela branquitude hegemônica. Bairros de Los Angeles como Compton, matriz fundadora do *Gangsta*

*Rap*, apesar de ser caracterizado pelos altos índices de criminalidade, violência, desigualdade social, dentre outros fatores de desumanização e privação de direitos civis que incidem sobre a população negra, precisam ser reinterpretados na potência de suas territorialidades marginalizadas e estigmatizadas. Pensar Compton enquanto um território negro é pensar em um processo de ressignificação do espaço periférico enquanto zona de abjeção e práticas de reterritorialização da população negra diaspórica, como provoca o curta metragem *good kid, m.A.A.d city* (2016), criado a partir do álbum homônimo de Kendrick Lamar.

As instituições estadunidenses genuinamente negras, tais como a Igreja protestante negra a família negra e os guetos negros, podem ser interpretados a partir do princípio ideológico do quilombo, desenvolvido no pensamento negro brasileiro de intelectuais como Beatriz Nascimento (2018) e Abdias Nascimento (2019). Beatriz concebe os quilombos para além da conceituação histórico-social-antropológica, compreendendo-os como sistemas sociais de matrizes africanas, baseados na autodeterminação, autonomia, autopreservação e autodefesa, formas políticas negras praticadas por uma rede complexa de organizações subversivas e sociedades negras clandestinas de sobrevivência e resistência ao poder colonial escravista no Brasil<sup>31</sup>, redefinindo-os enquanto símbolos da luta negra contemporânea, passando a constituir uma mística para retroalimentação dos anseios de liberdade no ainda inconcluso pós-abolição do trabalho compulsório e colonialismo tardio.

O princípio ideológico do quilombo para Beatriz é um código de reação às consequências do colonialismo europeu em nossos tempos, sendo a reafirmação da ancestralidade africana e o fortalecimento da identidade racial suas principais pautas políticas, sistematizadas ideologicamente por Abdias como Quilombismo. Todas as formas de resistência desenvolvidas na Diáspora Africana pelo mundo estruturam a utopia negra da liberdade, seus aparatos políticos – principalmente os aparatos simbólicos que são forjados para possibilitar o processo de reabilitação imagética das figuras históricas negras, indispensáveis para a resolução e superação do complexo racial intersubjetivo de inferioridade e desonra – e instrumentos de luta contra as variadas formas de opressão estruturadas pela raça, são considerados por Beatriz como experiências de aquilombamento. Portanto, as instituições negras estadunidenses são conotações da resistência negra e práticas de reterritorialização quilombista, visto que o princípio ideológico do quilombo funciona enquanto uma grande sede de todas as formas

---

<sup>31</sup> A *marronage* é um exemplo histórico mais similar de como o quilombo não se limita à experiência negro-africana na história do Brasil. Ver a obra *Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém* (2020), da escritora Maryse Condé, que remonta a *marronage* em Barbados – Caribe Oriental.

internas e externas de sobrevivência e resistência negra: o quilombo é proposto enquanto uma ideologia, não como uma instituição política exatamente similar àquelas estruturadas pela experiência negra no Brasil Colonial, extrapolando suas características puramente históricas que aprisionam a potência do fenômeno quilombista no passado.

A partir das perspectivas de Beatriz e Abdias, é possível compreender as experiências sociais dos guetos negros estadunidenses para além dos mitos e estereótipos que demarcam as comunidades negras como territorialidades da violência, criminalidade e degeneração humana: mesmo que na História e Historiografia estadunidense sobre as populações negras não possuam fortes indícios e evidências históricas da existência de quilombos, as cidades, instituições e organizações negras construídas no pós-abolição estadunidense são espaços de aquilombamento, territórios negros compostos por padrões comunitários de organização social preservados e perpetuados na história. Como salienta Cornel West:

Essas preciosas instituições dos negros [as famílias, igrejas, mesquitas, escolas, confrarias masculinas e femininas negras] forjaram uma poderosa luta contra o bombardeio hegemônico dos brancos. Habilitaram as crianças negras a aprender em condições de inferioridade e sustentaram o ego ferido dos negros para que eles pudessem prosseguir na luta; preservaram-lhes a sanidade em uma sociedade absurda, na qual o racismo reinava inquebrantável, e proporcionaram aos negros oportunidades para manter vivo o seu amor (WEST, 2021, p. 117).

Colson Whitehead (2017) em sua obra *The Underground Railroad* fabula a existência de fazendas clandestinas de propriedade de pessoas negras livres e libertas, para acolhimento, esconderijo e proteção de pessoas negras escravizadas fugitivas, situadas ao Norte dos Estados Unidos no século XIX, nas quais a experiência da vida em comunidade se aproxima muito da ideia do quilombo enquanto instituição política. Infelizmente não foram encontradas durante o processo de pesquisa desta tese referências bibliográficas que abordem e evidenciem historiograficamente este fato. Porém, casos como a *Black Wall Street*<sup>32</sup> podem auxiliar na tentativa de reconstituição da experiência quilombista nos Estados Unidos: Tulsa – Oklahoma é historicamente considerada uma das mais prósperas e relevantes comunidades negras estadunidenses, formada por um complexo de empreendimentos distribuídos em 40 bairros, composta por cerca de 200 estabelecimentos comerciais todos de propriedade de pessoas negras, conseqüentemente destruídos pelo ressentimento branco segregacionista no Massacre de Tulsa em 1921<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ver as séries: *Watchmen* (2019) e *Lovecraft Country* (2020).

<sup>33</sup> Para mais informações sobre o massacre racial, ver: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57294425>. Acesso em: 19 jan. 2022.

A segregação racial espacial e a demarcação geográfica das linhas de cor a partir da Era *Jim Crow* originaram toda uma cartografia de áreas exclusivamente negras<sup>34</sup>, nas quais bairros e até mesmo cidades inteiras foram povoadas por pessoas negras e não-brancas, territórios nos quais a experiência quilombista estadunidense deve ter sido hipoteticamente vivenciada, a exemplo da cidade de Eatonville – Flórida, uma das primeiras totalmente autogovernadas por pessoas negras, como o pai da escritora Zora Neale Hurston<sup>35</sup>, eleito prefeito em 1887.

Exemplos históricos bem mais emblemáticos e consistentes como a Associação Universal para o Progresso Negro fundada em 1914 e liderada pelo Honorável Marcus Garvey, a Nação do Islã, fundada em 1933 e liderada por nomes emblemáticos como Elijah Muhammad e Louis Farrakhan, bem como o Partido dos Panteras Negras para Auto-defesa – criado em 1966 pelos Ministros Bobby Seale e Huey P. Newton – tenham sido as experiências mais expressivas e potentes de práticas de aquilombamento da população negra estadunidense, visto os impactos transnacionais causados por seus projetos políticos implementados, seja pela via separatista do Nacionalismo Negro, da via religiosa do Islamismo ou pela via revolucionária marxista-socialista. Estas são questões transbordantes e excendentes aos objetivos desta tese, exigindo um maior aprofundamento teórico e problematizações mais adequadas e profundas, principalmente por a maioria constituírem formas institucionais autênticas e singulares de fratriarcados e políticas masculinistas em sua grande maioria lideradas por homens negros, como ressalta Paul Gilroy (2007). Presumivelmente, as máfias<sup>36</sup> e especialmente as gangues negras sejam espécies controversas de fraternidade e aquilombamento, uma possibilidade que se aproxima mais do contexto do imaginário do *ethos gangsta*: como sugerem as abordagens da obra da escritora Angie Thomas, especificamente em *O Ódio que Você Semeia* (2018) e *Uma Rosa no Concreto*, (2021), o filme documentário *Rubble Kings* (2010) e a série *TW com Killer Mike* (2019), as gangues são fraternidades negras que podem também desenvolver políticas do cuidado entre homens negros além do contexto da criminalidade e do narcotráfico, instâncias de contra poder compostas por arranjos familiares constituídos por parentescos informais que oferecem protecionismo, suporte financeiro e afetivo, pactos de lealdade, empoderamento e razão existencial para meninos e homens negros, tornando-se os principais *loci* de intersubjetivação das masculinidades negras para o *Gangsta Rap*, mesmo que sejam

---

<sup>34</sup> Ver o controverso filme *Green Book: O Guia* (2018).

<sup>35</sup> Ver o artigo da escritora Alice Walker “À Procura de Zora Neale Hurston.” Disponível em: <file:///C:/Users/55759/Downloads/9.-a-procura-de-zora-neale-hurston.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

<sup>36</sup> Ver o filme *O Gângster* (2007) e a série *Godfather of Harlem* (2019-), além da obra literária *Trapaça no Harlem* (2021), de Colson Whitehead.



considerados como contextos de precariedade generalizada, niilismo e pseudoliberalidade, nos termos de West (2021) e Gilroy (2007).

Pode-se então afirmar que existem práticas de reterritorialização a partir das representações audiovisuais do *Gangsta Rap*. Desde as produções de videoclipes do emblemático grupo N.W.A., apresentar cinematograficamente a geografia do gueto, nesse caso o bairro de Compton em Los Angeles – Califórnia, não significa somente uma estratégia de denúncia do racismo ambiental e dos paradoxos raciais que configuram aquele espaço, mas também de reivindicação da posse e ocupação do mesmo pelos homens negros que o habitam. Há uma prática frequente de reposicionamento geográfico das zonas de abjeção racial não enquanto zonas de segregação e exclusão, mas como territórios de sobrevivência e resistência, que reverberam nas produções estéticas audiovisuais. Apesar de serem zonas de abjeção, descarte, extermínio e exclusão, delimitadas pelas políticas segregacionistas racistas desde a Era *Jim Crow*, os territórios dos guetos possuem potência existencial apesar de sua precariedade estrutural.

É da precariedade que a estética *gangsta* é forjada, bem como suas masculinidades negras. Kendrick, bem como grande parte dos artistas do *Gangsta Rap*, são provenientes de bairros periféricos e marginalizados espacialmente, porém foram nesses espaços que esses homens negros puderam desenvolver seus processos de subjetivação enquanto sujeitos, construir suas identidades culturais, memórias históricas e projetos existenciais, elementos que configuram o que costumamos caracterizar por sentimento de pertença do sujeito a determinado espaço/lugar. A ambientação e locação dos videoclipes do *Gangsta Rap* nesses espaços é constituída por um forte discurso simbólico da posse territorial da rua e do urbano enquanto uma dimensão do poder negro masculino. Em diálogo com o pensamento de Muniz Sodré (2020), as comunidades negras são resultantes dos processos de reterritorialização dos povos africanos diaspóricos, lugares que irradiam um abrangente espectro afetivo que assume um caráter operacional das identidades negras, exercendo uma primazia ontológica sobre os indivíduos que se vinculam através de uma radical partilha da existência coletiva. De acordo com Sodré:

Vincular-se (diferentemente de apenas relacionar-se) é muito mais do que um mero processo interativo, porque pressupõe a inserção social e existencial do indivíduo desde a dimensão imaginária (imagens latentes e manifestas) até as deliberações frente às orientações práticas de conduta, isto é, aos valores. A vinculação é propriamente *simbólica*, no sentido de uma exigência radical partilha da existência com o Outro, portanto dentro de uma lógica profunda de *deveres* para com o *socius* para além e qualquer racionalismo instrumental ou de qualquer funcionalidade societária (SODRÉ, 2020, p. 125).

Porém, a reivindicação da propriedade enquanto valor fundamental das masculinidades negras é algo complexo para ser dimensionado. Nas representações audiovisuais do *Gangsta Rap*, a propriedade privada é o fator mais explícito nos discursos simbólicos sobre o poder do homem negro, o que denuncia seu caráter extremamente individualista, egoísta e narcísico, valores estes capitalistas e, obviamente, mimetizados das masculinidades empreendidas pelo heterocispatriarcado de supremacia branca. Tal discurso se difere de maneira bastante considerável nas produções audiovisuais de Kendrick Lamar, que evoca os códigos imagéticos de poder da propriedade no sentido não individualista, mas sobretudo coletivo.

Assim, Kendrick em sua obra audiovisual prefere não praticar rituais imagéticos de ostentação exacerbada de propriedades privadas, mas sim explorar e ocupar seu espaço e lugar de origem reivindicando a rua e o gueto enquanto territórios negros em seu potencial precário, a partir de uma lógica coletiva e comunitária. As aparições de Kendrick nas narrativas audiovisuais são sempre em meio a homens negros, em momentos diversos de socialização, estando associado a agrupamentos e multidões. Em sua existência enquanto homem negro, Kendrick não está só e estabelece a vida em comunidades de sentido enquanto uma necessidade para a sobrevivência dos homens negros. O poder é representado na iconografia audiovisual de Kendrick Lamar enquanto algo a ser compartilhado e vivido coletivamente, remetendo ao paradigma da democracia enquanto algo negado sistemática e institucionalmente aos homens negros, como também a valores ancestrais africanos, a exemplo da perspectiva filosófica sul-africana zulu *Ubuntu* [eu sou porque nós somos]. O homem negro para Kendrick Lamar é um homem coletivo que só possui sentido existencial com o seu povo, perspectiva que se enuncia enquanto crítica aos princípios de masculinidade hegemônica do homem branco. Como elucidada Muniz Sodré:

(...) [A] palavra sul-africana *Ubuntu*, (...) é um *verbo-substantivo*: significa homem enquanto humanidade, ou seja, para ser percebido como humano, o indivíduo é, *sendo* junto a *Outro*. É uma palavra que resume o conceito de *transcendência* enquanto condição exclusiva do homem: o dirigir-se para algo além de si mesmo, para *Outro*, portanto. Na verdade, esse conceito comparece em vários outros contextos africanos quando se afirma a primazia ontológica da comunidade sobre o indivíduo, a exemplo de juízos como “eu sou, porque nós somos; e uma vez que somos, então eu sou” (John Mbiti). Em seu modo de ser, a transcendência não requer o relacionamento empírico com o sujeito e o objeto, posto que, como estrutura ontológica, ela é inerente ao ser homem por consistir na presença do Outro e suas diferenças (SODRÉ, 2020, p. 96).

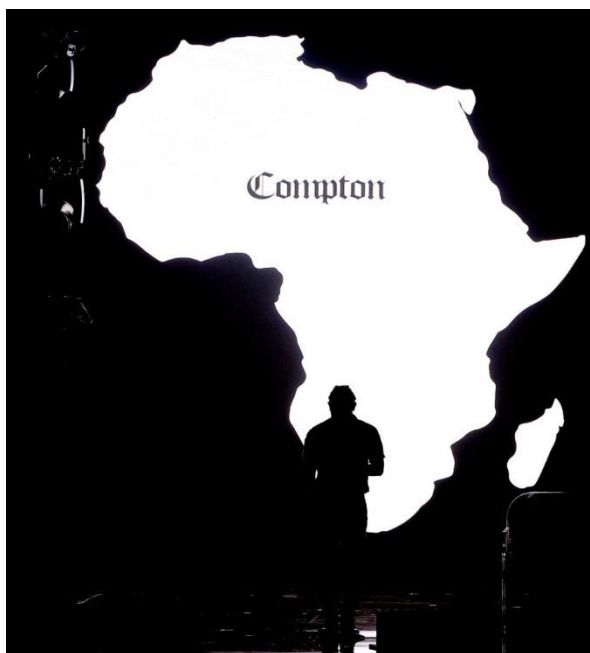
No desfecho de sua performance na cerimônia da premiação *Grammy Awards* 2016, Kendrick projetou um imenso mapa do continente africano identificado por uma legenda como *Compton*, posicionada no centro da imagem (Figura 36). Os discursos históricos sempre

estereotiparam o continente africano, silenciando e invisibilizando sua diversidade e complexidade étnica e civilizacional, posicionando a África enquanto um grande contingente territorial periférico e marginal à ordem geopolítica mundial. Compton integra a geografia da segregação e exclusão nos Estados Unidos da América, representando uma antítese enquanto território da supremacia do império capitalista, erguido pelo colonialismo e escravização de povos africanos.

Kendrick através de sua obra audiovisual perpetua a tradição da produção iconográfica do *Gangsta Rap* em representar os guetos e bairros negros enquanto territórios negros em sua excelência: é a partir da autenticidade e singularidade da agência desses espaços pelos homens negros que suas construções estéticas e poéticas são possíveis. Os videoclipes do *Gangsta Rap* constroem não somente uma topologia racial dos territórios negros urbanos estadunidenses, mas também localizam os homens negros enquanto agentes modificadores de suas zonas abjeção, inscritas em cartografias ocultas na geografia da cidade. A escravização colonial e o transplante transatlântico de populações africanas para o continente americano compreendem grandes fenômenos de desterritorialização de inúmeras civilizações que compunham o diverso complexo étnico da África. Desterritorializar é um princípio fundamental das políticas coloniais europeias para desarticulação das unidades socioculturais das civilizações africanas, visto que as relações entre sujeito e território ultrapassam a lógica da topografia física de determinada civilização ou a posse da propriedade, seja ela privada ou coletiva. A escravização colonial interdito a relação dos povos africanos com seus territórios de origem e pertença, submetendo-os ao *status quo* do trânsito e deslocamento contínuo e permanente, fazendo da Diáspora Negra uma espécie de território imaginado no qual africanos e sua descendência habitam e se (des)encontram em seus fluxos de aproximação e dispersão.

Um dos principais fundamentos das construções das masculinidades hegemônicas é o direito, posse e ostentação de propriedades. Na história da humanidade, as práticas de dominação de amplos territórios por grandes civilizações e impérios patriarcais europeus é um fenômeno recorrente, fato que estabelece a propriedade privada da terra como uma dimensão simbólica do poder branco masculino. Aqui, os projetos de colonização escravocrata e neocolonização imperialista são considerados projetos não somente de construção e manutenção da hegemonia europeia diante do mundo, mas também como projetos de dominação patriarcal da branquitude europeia. O poder colonial, lembrando o pensamento de María Lugones (2014), compreende uma dimensão de gênero que não é considerada e

tensionada em grande parte das produções intelectuais sobre colonialismo e colonialidade do poder. A usurpação da propriedade de terras de civilizações ameríndias e a desterritorialização de civilizações africanas são fenômenos que impactam possíveis construções de masculinidades não-hegemônicas.



**Figura 36:** Kendrick Lamar em performance na premiação *Grammy Awards* (2016)

Entretanto, antes das próximas abordagens sobre a obra audiovisual do *rapper* Kendrick Lamar, questiono aqui se o arcabouço teórico sobre gênero e sexualidade que podemos acionar nas epistemologias feministas é realmente adequado para as discussões sobre os homens negros e suas construções de masculinidades. Primeiro, devemos compreender que não podemos discutir sobre masculinidades negras no contexto do colonialismo escravocrata acionando o conceito de gênero. Gênero é um conceito que possui sua própria genealogia teórica, proposto enquanto paradigma científico do pensamento feminista consolidado com a repercussão da Segunda Onda do Movimento Feminista branco/*mainstream*/hegemônico, na segunda metade do século XX.

Gênero, raça e classe são considerados por Carla Akotirene (2018) como aparatos coloniais forjados na Modernidade europeia ocidental, que se apresentam imbricados pelo princípio de inseparabilidade (são categorias identitárias que funcionam de maneira aparelhada) e simbiose (são categorias que se interpenetram e suas dinâmicas engendram as estruturas

matriciais do racismo, do capitalismo e heterocispatriarcado). A perspectiva interseccional possui como principal objetivo a instrumentalidade teórico-metodológica para as análises dos fenômenos gerados por estas estruturas identitárias. Dialogando com o pensamento de Kimberlé Crenshaw, Akotirene (2018) afirma que a perspectiva interseccional pode diagnosticar os níveis e graus de fracasso do Feminismo branco/*mainstream*/hegemônico em não contemplar as mulheres negras, visto a negligência de sua agenda política em relação ao caráter fundante e estrutural da raça na gênese das violências e opressões sociais, prática esta veementemente presente em sua genealogia enquanto movimento social.

A reprodução do racismo e a implementação de uma agenda política que não se propunha antirracista foram algumas das principais causas para a eclosão da ruptura política entre as mulheres negras e mulheres brancas. Além disso, o caráter masculinista e machista das políticas implementadas pelo Movimento Negro também impulsionou centrifugamente as mulheres negras do protagonismo das lutas antirracistas. Para Akotirene (2018), as políticas antirracistas são, sobretudo, políticas centradas nos interesses e experiências dos homens negros. A negligência dos homens negros ativistas e militantes da luta antirracista em relação às questões de gênero e sexualidade, principalmente as historicamente desenvolvidas no Brasil e Estados Unidos – salvo as generalizações que essa reflexão pode causar –, corroboraram para a formulação da luta antirracista enquanto uma luta heterociscentrada, na qual homens negros cisgêneros e héteros sempre ocuparam o centro do protagonismo político.

A ciência ocidental por seu caráter indubitavelmente colonial, provoca uma espécie de miopia epistêmica em relação às tradições científicas e intelectuais que compõem o que Carla Akotirene (2018) caracteriza como gramática ancestral. Além do desafio imposto pela hegemonia da branquitude intelectual de domínio de seus cânones literários e paradigmas científicos para desenvolvimento de uma crítica sistemática ao seu potencial colonizador, nós intelectuais negras/os possuímos a relevante missão de restabelecimento de conexões da nossa produção epistemológica com as matrizes ancestrais africanas e diaspóricas negras do conhecimento. A miopia epistêmica nos induz a regimes de reprodução ininterrupta da produção intelectual da branquitude, ao exercício exaustivo de flexões teórico-metodológicas de resoluções obtusas para nossas problemáticas científicas e existenciais, bem como a adoção de um léxico conceitual que produz profundos estranhamentos e inadequações em seu emprego compulsório.

As críticas das categorias “mulher” e “gênero” desenvolvidas pelo pensamento feminista negro são exemplos frequentemente citados para a compreensão de como o vocabulário proposto pelo Feminismo branco/*mainstream*/hegemônico, sendo este herdeiro legítimo das tradições epistêmicas eurocêntricas, não funcionam eficazmente enquanto dispositivos políticos e ferramentas teórico-metodológicas para as mulheres negras, muito menos para pensar os homens negros e suas masculinidades. A busca por nossas matrizes epistemológicas ancestrais pode nos conduzir a uma incursão através de caminhos longos, árduos, repletos de tropeços e percalços, porém é um projeto que deve ser urgentemente executado. De acordo com Akotirene (2018), devemos buscar nossos próprios caminhos discursivos enquanto intelectuais negras/os, porém precisamos estar em uma relação de profundo acordo e, sobretudo, respeito às e aos nossas/os Antepassadas/os. O trabalho desenvolvido pelas/os intelectuais negras/os através dos tempos são espécies de colírios que podem nos curar dessa miopia epistêmica, uma profilaxia necessária para esta doença acometida pela branquitude intelectual que pode acabar nos cegando.

Há um certo mal-estar causado pela saturação das teorias sobre gênero, raça e classe provenientes das produções científicas da branquitude intelectual hegemônica, que não somente causam efeitos de vertigem teórico-metodológica nas diversas aplicações em estudos e pesquisas sobre as questões de raça e suas respectivas interseccionalidades, mas também consolida a crônica dependência epistemológica em relação às matrizes coloniais do conhecimento, que nós intelectuais negras/os praticantes de uma intelectualidade da insurgência, nos termos de Cornel West (2021), tentamos neutralizar: insistimos, mesmo que de maneira sacrificial, em desobedecer, transgredir e subverter através de nossas inflexões anticoloniais. Ainda que exista um espectro dissimulado e impregnado de remorsos e ranços coloniais nos ditos estudos decoloniais – ironicamente, agenciados em sua abrangência pela branquitude intelectual hegemônica em notável predominância, como uma espécie de fetiche acadêmico da atualidade camuflado por um desejo inconsciente de manutenção das hierarquias da produção dos saberes, permeadas de práticas de extrativismo de matéria-prima fornecida por nós, as/os subalternas/os, que ousamos adentrar os jardins suspensos das universidades repletos de máfias caucasianas de usurpação e tráfico de insumos epistêmicos afrocêntricos –, a produção intelectual difundida por nós negras/os não somente está comprometida com, como afirma Akotirene (2018), em oferecer respostas ardorosas e contundentes às matrizes coloniais do conhecimento, limitando-se ao exercício de sua crítica e rasura, sendo estes exercícios de

suma importância, porém de certa maneira retroalimentador do irreduzível poder da influência imperativa dos paradigmas científicos europeus ocidentais.

Deveremos nós, intelectuais negras/os, continuar, como nos provoca o pensamento de Audre Lorde (2020), utilizando as ferramentas oferecidas pelo colonizador para plantar nossas próprias lavouras? As universidades continuam sendo *plantations* do conhecimento da eurodescendência intelectual, e nós permanecemos saciando nossa insaciável fome com seus frutos corroídos de pragas e vermes, responsáveis por nossa desnutrição epistêmica.

A categoria raça é um monstro bestial composto por inúmeros tentáculos, sendo estes os outros marcadores de diferenciação social, tais como gênero, sexualidade, classe. Apesar de seu caráter estrutural e estruturante enquanto matriz de opressão e violência para todas/os nós pessoas negras/os, somos dilaceradas/os e aniquiladas/os por seus tentáculos deslizantes de maneiras distintas, mediante as ações de seu comportamento bizarro e aterrorizante no campo de forças das relações de poder. A compreensão da multidimensionalidade que a categoria raça assume de maneira funcional quando é emparelhada à outras matrizes de opressão é definitivamente essencial para o paradigma da interseccionalidade.

O paradigma interseccional reconfigura o quão nocivo é o monstro que nós devemos exterminar, exigindo novas estratégias políticas para seu enfrentamento e combate coletivo nas lutas políticas. É extremamente necessário destruir o monstro em sua inteireza, pois somente a extirpação de seus tentáculos regenerantes não significa sua plena eliminação e consequente desmantelamento das macroestruturas que se movem desde o colonialismo escravocrata contra nós. A luta antirracista é, em si, uma luta interseccional, e a negligência ativista e militante em relação a esse aspecto é um dos motivos para as cisões e fragmentações das relações, mediadas por políticas de inimizade intra e externamente às comunidades negras, como nos alerta o pensamento de Achille Mbembe (2017).

Em concordância com Akotirene (2018), as políticas implementadas historicamente pelas mulheres negras sempre compreenderam a perspectiva interseccional, combatendo o monstro das violências e opressões em sua totalidade, evitando a tática unilateral e restrita de decepar ou o tentáculo do patriarcado que aflige as mulheres brancas na luta feminista, ou o tentáculo do racismo que arruína os homens negros na luta antirracista, pois ambos os tentáculos as asfixiam vigorosamente. O monstro interseccional se ergue com maior fulminância diante das mulheres negras, encurraladas e perseguidas politicamente em seu lugar interdito, cartografado por Patricia Hill Collins (2016) como um não-lugar habitado por *outsiders within*.

Entretanto, a luta contra o monstro interseccional compreende não a hiper valorização de um contexto de vulnerabilização em detrimento de outros, estabelecendo uma hierarquia assimétrica entre as variadas experiências de violência e opressão, mas sim a conjugação e coalização tática de corpos vulnerabilizados em uma complexa sistematização de forças com o intuito de desestruturar significativamente as matrizes de opressão que, mesmo que de maneiras distintas, agem simultaneamente para o aniquilamento comum.

A trajetória dos movimentos de militância e ativismos negros na América tem historicamente demonstrado que a agência da luta negra está fundamentada em políticas identitárias raciais, fator de mobilização e organização das comunidades afro-americanas para a luta antirracista. O discurso do “inimigo em comum” foi bastante eficaz neste aspecto específico, mas extremamente problemático quando outras categorias identitárias foram postas em jogo no campo de forças mediado pela raça, movimento este incitado pelas mulheres negras, dissidências e inconformidades sexuais e de gênero racializadas.

Os choques dos conceitos e noções intelectuais e políticas – tais como gênero e sexualidade –, igualmente relevantes para as análises dos fenômenos de violência e opressão contra as pessoas não-brancas e/ou não-racializadas, provenientes do amplo vocabulário de outros movimentos sociais que se infiltram no interior dos movimentos negros, provocam constantemente a cólera e a ira de líderes militantes e ativistas negros que acusam a perspectiva interseccional de desenvolver estratégias de fragmentação e desarticulação da luta negra. Este fato, por um lado desmascara o caráter profundamente masculinista das políticas negras – que restringe e limita o protagonismo das mulheres e pessoas LGBTQIAP+ negras/os, além de negligenciar suas respectivas agendas políticas nas instituições e organizações políticas afrocêntricas –, mas por outro lado revela as profundas divergências ocasionadas pela incorporação e aplicação compulsória (e às vezes arbitrária) das gramáticas políticas de outros movimentos sociais em coalizão, nos quais a branquitude é agenciadora e mediadora das agendas, como o Movimento Feminista branco/*mainstream*/hegemônico e o Movimento LGBTQIAP+ brancocêntrico.

O não reconhecimento do caráter interseccional da luta antirracista em relação aos outros marcadores sociais das diferenças, principalmente entre nós pessoas negras, agrava os contextos de vulnerabilidade estabelecidos na complexidade das fronteiras identitárias. Além disso, as traduções ambíguas e distorcidas das gramáticas de outros movimentos sociais para os movimentos antirracistas corroboram também para as tensões e crises internas que



vivenciamos na atualidade, principalmente quando verbetes conceituais como “gênero” são, em determinadas proporções, inapropriados para a análise das nossas realidades e contextos socioculturais racializados, ferramentas teórico-metodológicas inoportunas que acabam agravando os nossos problemas em vez de nos auxiliar proporcionando possíveis resoluções. Sem dúvidas, uma política de coalizões com outros movimentos sociais deve ser implementada no sentido não somente de sistematização de forças para o desmantelamento das estruturas do poder hegemônico. Porém, nós pessoas negras devemos reconfigurar nosso agenciamento político que ainda é demasiadamente monofocal e heterociscentrado, fator que limita o entendimento dos fluxos dos devires-negros no mundo ao paradigma racial da existência.

Devemos construir e definir juntas/os o nosso próprio vocabulário vernacular político para que este nos sirva enquanto aparato de interpretação da diversidade de nossas comunidades e suas respectivas experiências singulares de negritude. Inúmeras práticas de violência física e simbólica são provocadas e executadas entre nós mesmas/os principalmente por não assumirmos a nossa absurda incapacidade de entendimento e construção do respeito em relação às complexidades identitárias que nos constituem, para além do paradigma racial. Um dos fatores para o fracasso dos projetos de reorganização e sistematização da luta negra na atualidade é o não reconhecimento do caráter interseccional das violências e opressões vivenciadas pelas populações negras. O caráter masculinista e heterociscêntrico das políticas negras submetem as questões de gênero e sexualidade acerca dos homens negros a um regime de silenciamento, bem como das relações e subordinações sexuais e de gênero intra-raciais, como dogmas e tabus negros, corroborando para que não sejam estabelecidas como urgências políticas em nossos ativismos e militâncias.

Mesmo centralizados enquanto os principais agentes e prioridades das políticas antirracistas, os homens negros não são comumente problematizados a partir das dimensões analíticas do gênero e da sexualidade, pois o regime de heterossexualidade compulsória e cisgeneridade da experiência racial não são reconhecidos pelos mesmos como dispositivos eficientes para captura de suas vivências e experiências na vida social. O paradigma da raça atribui arbitrariamente a heterossexualidade e a cisgeneridade enquanto valores implícitos à negritude: na gramática política antirracista, ser homem negro significa ser heterossexual e cisgênero, e esta definição se encontra impregnada de colonialidades de gênero transcodificadas como fatores empoderadores pelo mesmo. Ou seja, o signo da raça importa para os homens negros e constitui sua obsessão política não somente por seu caráter indubitavelmente

estrutural, mas também por a intersecção da categoria gênero lhe oferecer uma dimensão de restituição de poder usurpado pelo paradigma racial.

Para o racismo, um homem negro ser homossexual e/ou transgênero é a subversão da essência fictícia da raça atribuída historicamente a nós pela branquitude, fatores que agem frequentemente em dinâmicas de estereotipação dos nossos corpos, oferecendo um caráter mitológico à nossa performatividade sexual e de gênero. Para nós homens negros, cartografar as fronteiras de gênero dos territórios identitários nos quais os homens negros estão posicionados compreende um exercício de redimensionamento das estruturas do racismo, bem como sua operacionalidade e seus consequentes efeitos quando sobrepostas às outras estruturas de subordinação.

As hierarquias raciais posicionam social, política, econômica e culturalmente os homens negros e não-brancos de maneira totalmente diferente dos homens brancos, e esse fato não é evidenciado com eficiência somente pelo diagnóstico do caráter estrutural da raça, sendo este o principal ocultador e neutralizador de seus privilégios sexuais e de gênero. A adoção e aplicação do protocolo interseccional que identifiquem outros marcadores sociais das diferenças que estão imbricados com a raça, em concordância com Kimberlé Crenshaw (2002), pode sofisticar nossas análises sobre os homens negros e suas construções de masculinidades.

É uma espécie de anacronismo histórico compreender as relações de gênero entre homens brancos e homens negros em uma perspectiva colonial, pois negros não eram concebidos enquanto humanos pela instituição escravocrata, na qual o paternalismo era o princípio que fundamentava e mediava as relações sociais. Uma perspectiva mais viável seria pensar tais relações enquanto processos de patriarcalização dos homens negros escravizados, como propõe Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021): uma das consequências da escravização colonial para as masculinidades negras foi a perda de controle dos homens africanos das suas próprias construções de masculinidades presentes em suas histórias, submetidos a um regime impositivo de reorientação de tradições e costumes pelos colonizadores, sendo estes os reais inscrites do gênero nos corpos colonizados enquanto um dispositivo de reestabelecimento do poder simbólico do homem europeu como o “verdadeiro” homem e a imposição de seus princípios paternalistas como aparatos de construção da própria realidade colonial. Segundo Oyèrónkẹ Oyěwùmí, o cristianismo ocidental foi o mediador da patriarcalização dos homens negros, que passaram a emular símbolos cristãos de masculinidade para reivindicação e legitimação dos seus poderes enquanto homens em sociedades que nem sequer possuíam em suas línguas

matriciais ancestrais palavras que definam o que é gênero, como no caso das sociedades Oyó-Iorubás na Nigéria.

Os processos de patriarcalização das masculinidades negras se estendem também ao período pós-abolicionista, causando impactos significativos nos processos de intersubjetivação dos homens negros estadunidenses, como revela a autobiografia ficcional de Richard Wright (1993), na qual evoca memórias infernais de sua infância, atormentada pelo puritanismo da moral cristã da sociedade disciplinar racista. Diante da inadequação e obtusidade dos conceitos universalizados que definem a plenitude da humanidade, impostos colonialmente pela tradição ancestral europeia e personificados pela branquitude em sua hegemonia no decorrer da história, noções que compõem sua gramática como “homem”, “negro” e “masculinidade”, tais quais como eles se anunciam e são empregados para tornar inteligível somente a experiência dos homens brancos no mundo, se tornam, mais uma vez, inapropriados para as problematizações acerca dos homens negros e suas representações.

A precariedade dos aparatos teórico-metodológicos utilizados nos exercícios de decodificação de nossos corpos e *psiques* sem a instrumentalidade que a gramática eurocêntrica e ocidental oferece nos parece inviável e até mesmo impossível, como se não houvessem outras gramáticas disponíveis para que possamos manipular enquanto tecnologias de reinvenção de nossa existência enquanto homens negros. Um sentimento de ruptura emerge inevitavelmente como um refluxo de nossos desejos de libertação e emancipação, porém o passado histórico também possui influência sobre nossa agência em nosso próprio tempo e estamos permanentemente passíveis de leituras arbitrárias da gramática colonial, sendo esta o material pedagógico básico dos letramentos alienantes dos sujeitos para as relações sociais e seus processos de subjetivação. A proposição de uma ética da renúncia, valendo-se da noção de Achille Mbembe (2017), pode ser uma estratégia perspicaz para os problemas de representação dos homens negros e suas masculinidades. Renunciar ao vocabulário conceitual da branquitude não significa sua extinção e seu apagamento: significa a reivindicação da autonomia e agência política para criarmos nossa própria gramática que nos transfigure em sujeitos inteligíveis para o mundo.

As leituras e interpretações acerca dos homens negros e suas masculinidades a partir da gramática colonial se apresentam diante desta perspectiva como distorções e incongruências de nossa existência, gerando efeitos de duplicidade, bifurcação e outrificação racial, lembrando o pensamento de Du Bois (2021) e Ta-Nehisi Coates (2015). O mundo dos homens brancos é

regido em sua mecânica de funcionamento por normatividades que posicionam nós homens negros extremamente fora das dimensões do conceito de humanidade. A adoção e emprego de um vocabulário que compõe uma linguagem que essencializa e naturaliza nossa abjeção e desumanidade corrobora para a consolidação de nossa ininteligibilidade diante do que realmente somos, sublimando as ficções raciais da branquitude. Devemos sim renunciar à gramática colonial e assumirmos o desafio da criação de uma nova gramática que nos inscreva de maneira plena em nossas existências.

A gramática colonial é um dispositivo do empreendimento colonial, que aprisionou não somente pessoas negras como também pessoas brancas no cárcere epidérmico da raça, e sua perpetuação se consolida na insistência obsessiva de sua utilização. Renunciar à gramática colonial é provocar um gradual processo de falência desta tradição herdada da branquitude, que permanece lucrando com os dividendos do lucro histórico engendrado principalmente pela exploração física e simbólica das pessoas negras. Investir em outras teorias, noções e conceitos analíticos, principalmente através da busca por outras gramáticas legadas pela ancestralidade africana e diaspórica negra, nos reposiciona no mercado simbólico e seus fluxos de representação. Porém, o medo de inviabilização e bloqueio do reconhecimento de nossa humanidade sempre é evocado quando uma pulsão de ruptura é provocada, visto que o nosso reconhecimento se encontra subserviente ao conceito de humanidade universalizado pela branquitude.

Enquanto nós pessoas negras reivindicarmos nossa humanidade através de parâmetros ideológicos que compreendem a humanidade enquanto o torpe desejo de ser branco, o abismo da abjeção, o qual somos cotidianamente lançadas/os, será cada vez mais profundo. Rejeitar as categorias analíticas da gramática colonial não provocará nossa aniquilação, pois nossa humanidade já se encontra neste estado. Para problematizar essa quase impossibilidade teórico-metodológica de acionar os homens negros e as masculinidades negras no passado colonial escravocrata, são acionados aqui o conceito de paternalismo, do historiador Eugene D. Genovese (1988), o conceito de morte social e a noção de parasitismo humano, do cientista social Orlando Patterson (2008), a teoria da dialética da inversão da sociedade de castas raciais, do intelectual e militante político Eldridge Cleaver (1971) e as políticas da sociedade da inimizade do filósofo Achille Mbembe (2011).

## *Sobre a sociedade colonial paternalista de Genovese*

A escravidão é uma instituição de caráter patriarcal, na qual os senhores ocupam o topo das hierarquias de poder, mantidas pela prática da dominação e exploração humana pelo terror colonial. A figura do *Ole Massa* é a personificação do que nos referimos aqui enquanto fundador e agenciador primevo do heterocispatriarcado de supremacia branca, instituição que operacionaliza matrizes estruturais de violência e opressão na qual a raça possui centralidade. O *Ole Massa* compreende um modelo de masculinidade hegemônica colonial, e surge a partir da necessidade de uma justificativa para existência do sistema colonial escravocrata, que estabelece uma distinção paradoxal entre senhor (humano em sua plenitude) e escravo (não-humano em sua decrepitude).

Esse paradoxo mitológico atribui o gênero somente ao homem branco, visto que só seres humanos podem performatizar gênero por seu caráter histórico, cultural e psíquico que o configura. O processo de objetificação e zoomorfização desgendra os homens negros, tornando-os somente corpos marcados pelo signo do macho, como sugere o pensamento de Angela Davis (2016). De acordo com Mbembe (2017), a *plantation*, além de ser uma “topografia recalçada de crueldade” é um exemplo histórico da manifestação do estado de exceção: uma vez racializado, a humanidade do sujeito é projetada como uma sombra personificada, em uma condição que se resulta em uma tripla perda, que outorgava uma dominação absoluta do Estado (no caso, o Estado Moderno europeu) sobre o sujeito escravizado: a perda de uma comunidade de sentido (desenraizamento étnico com o tráfico humano transatlântico); perda de direitos e agência sobre seu corpo (coisificação e submissão de sua condição humana à condição de propriedade de outrem) e perda do estatuto político (a negação e degradação de sua condição humana que o transformam em uma anomalia social, sem direitos civis).

O *Ole Massa* também era constituído por valores ideológicos paradoxais, como uma ostensiva benevolência e crueldade, que se manifestavam simultaneamente a partir de uma noção universal de humanidade instituída por paradigmas etnocêntricos da Modernidade europeia, princípios consolidados pelo cristianismo ocidental. O modelo de masculinidade hegemônica colonial performatizado pelo homem branco era a própria concepção de Deus na mitologia cristã: Senhor onipotente administrador de todo o universo, sendo a *plantation* e o Novo Mundo em suas dimensões materiais e não-materiais o universo gerenciado pelo homem branco. A ideia de submissão do homem à Deus possui ressonância na ideia de submissão do homem pelo homem. Em concordância com Genovese: “(...) A ideia de escravidão não pode

ser facilmente dissociada da ideia de poder total, da redução de um ser humano à condição de extensão da vontade de outro, o que é fenomenologicamente [e politicamente] impossível” (GENOVESE, 1988, p. 74). Segundo Genovese (1988), essa ordem de antagonismo psicológico se estabelece enquanto mecanismo de superação do senhor da impossibilidade do escravo ser plenamente subjugado ao seu *status* fictício de coisa, atribuído pela expulsão simbólica de sua humanidade a partir do discurso colonial.

Além de relações profundamente marcadas pela prática da violência, a dependência do escravo pelo seu senhor atribui um caráter interdito e limitada à sua agência enquanto sujeito, infantilizando-o em sua subjugação. O escravo é uma criança psiquicamente aprisionada em sua infância pelo seu senhor, do qual é dependente para existir e sobreviver. Essa dimensão relacional faz escapar a humanidade do sujeito escravizado e é através desse estado liminar de ambiguidades que devemos pensar os homens negros e suas masculinidades ancestrais. As estratégias de sabotagem no cotidiano escravista, as denúncias de abusos do uso da violência pelos administradores das *plantations* e a necessidade de julgamento e punição de crimes perpetrados por escravizados são os principais fatores identificados por Genovese que evidenciam manifestações incidentais da humanidade das pessoas negras escravizadas, exemplificados pela narrativa ficcional do escritor estadunidense William Styron na obra *As Confissões de Nat Turner*, sobre o julgamento de Nat Turner, líder revolucionário de um levante de escravizados em 1831, no Condado de Southampton – Virgínia:

(...) A ideia de que os bens móveis, como os Estados em geral definiam os escravos, podiam possuir uma natureza superior, à qual não faltavam os direitos inerentes ao homem, descia com dificuldade pela garganta daqueles que achavam que até a lei deveria obedecer as regras da lógica. (...) Como salienta William Styron (...), os tribunais tinham de admitir a humanidade e, portanto, o livre arbítrio do escravo; do contrário, não poderiam considerá-lo responsável por atos anti-sociais. (...) Uma vez que grande parte do direito diz respeito a fantasias tácitas, os juízes, enquanto juízes, não tinham por que se preocupar com suas antagônicas opiniões jurídicas, mas, como senhores de escravos, não tinham como evitar a perspectiva de desarmonia de sua filosofia social. Repetidamente, os tribunais pisoteavam a humanidade dos escravos (GENOVESE, 1988, p. 52).

Há então basicamente três condições arbitrárias atribuídas aos homens negros escravizados: a de coisa – propriedade privada do homem branco; a de animal – força de trabalho e mão de obra que move o mundo do trabalho escravo; e a de criança – criatura quase-humana dependente de seu senhor para existir. Nenhuma destas faz emergir a potencialidade do sujeito escravizado de adaptação e dissimulação diante de uma ordem de poder instituída para aniquilação de sua existência. Anteriormente em minha dissertação de Mestrado, questioneei se haveria a possibilidade de teorizarmos acerca de uma hipotética performatividade

de raça, visto não somente o caráter essencialmente discursivo desta categoria de diferenciação social, mas também sua dimensão de funcionamento enquanto dispositivo de dominação, violência e opressão colonial, ressaltando sempre o cuidado epistêmico para executar um movimento de exercício para problematização de seu funcionamento específico e singular.

Após mergulhos de imersão nas narrativas produzidas pela História e Historiografia da escravidão estadunidense, é possível perceber como o corpo do homem negro escravizado foi sistematicamente subjugado, violentado e oprimido em uma cultura de adestramento e disciplinarização nas *plantations* através do terror colonial, noção desenvolvida pelo pensamento de Paul Gilroy (2012). A violência do terror colonial aniquila o corpo negro em sua inteireza: é necessário inscrever no corpo racializado a sua abjeção a partir de sua desfiguração e dilaceramento. A memória do corpo negro é reconstituída por seu arquivo de feridas, cicatrizes, mutilações, desmembramentos, esquartejamentos e traumas indelévels agenciados pelo terrorismo racial.

Compreendemos de antemão o terror colonial enquanto princípio que torna a performatividade racial um fenômeno possível na escravidão colonial, sendo a cultura da violência em suas dimensões físicas e simbólicas sua principal tecnologia. Afinal, como afirma o escritor Alex Haley em seu romance genealógico *Negras Raízes*, “é o chicote que faz o escravo”: da mesma maneira que ninguém nasce homem ou mulher, ninguém também nasce negro ou escravo. Para além do caráter compulsório de sua abjeção e anti-humanidade, o corpo do sujeito racializado e escravizado possui como principal desafio aprender a desenvolver uma performatividade da inexistência. Sua consciência passa por um processo psíquico complexo de bifurcação, se reconfigurando em basicamente duas dimensões, assumindo um caráter de duplicidade como compreende o modelo psíquico do sujeito negro desenvolvido pelo pensamento de Du Bois (2021): para sobreviver no sistema da *plantation* é necessário por um lado desenvolver jogos de dissimulação, mimetização, fingimento e interpretação do papel de escravo no palco sangrento do colonialismo, por outro lado guardar secretamente em sua consciência e espírito seus resquícios dilacerados de humanidade no cofre de ódio e rancor. Se torna então necessário materializar performativamente os estereótipos presentes das expectativas e anseios coloniais como uma estratégia de autopreservação e resistência, originando uma performatividade sombria e macabra que localizava e posicionava o sujeito escravizado em um paradoxo psíquico estabelecido entre a desumanidade explícita e a humanidade ocultada. A técnica do disfarce, camuflagem, subserviência e obediência abjeta

fazia recair um véu sobre a face renegada do sujeito escravizado, que entre comportamentos de abnegação, resignação, servidão e submissão, deixava escapar sua humanidade por suas frestas. Assim, a performatividade de raça, se assim pudermos caracterizar nesses termos, possui uma dinâmica própria que precisa ser devidamente compreendida para que possamos dimensionar o caráter fictício e inventivo do sujeito escravizado, esse ancestral detentor de masculinidades desonradas, fantasmagóricas, clandestinas e, sobretudo, mortas. De acordo com, respectivamente, Ira Berlin e Orlando Patterson:

(...) Os senhores de escravos nunca saíam completamente vencedores. Enquanto os proprietários de escravos ganhavam quase todas as grandes batalhas, os escravos ganhavam sua quota de escaramuças, frustrando o grande intento dos senhores. Embora tivessem negado o direito de se casar, compunham famílias; negado o direito de uma vida religiosa independente, criaram igrejas; negado o direito de ter propriedade, tinham muitas coisas. Definidos como propriedade e tratados como animais, recusavam-se a entregar a sua humanidade (BERLIN, 2006, p. 15).

Tampouco o escravo era uma entidade completamente passiva. Ele podia, em termos relativos, ser impotente; mas sempre tinha alguma escolha. Ele podia reagir psicologicamente, bancar o escravo, fazer-se de bobo, enfurecer-se. Podia mentir ou roubar. Podia fugir, ou ferir e matar outros, até o seu próprio senhor. Podia ainda se engajar numa revolta armada. Além de todas essas atitudes, ele podia destruir a propriedade de seu senhor ao destruir a si próprio. Mas é certo que apenas uma pequena minoria de escravos escolheu tais alternativas drásticas. A maioria simplesmente optou por se comportar com auto-respeito e fazer o melhor possível dadas as circunstâncias (PATTERSON, 2008, p. 250).

De acordo com Eugene D. Genovese (1988), são características do paternalismo colonial:

- Elaboração de uma ideologia da subordinação, sendo o direito de dominação do homem branco fundamentado em mitologias divinas, naturalizada enquanto regra da natureza das coisas, e a raciologia seus princípios para justificação;
- Chefia autoritária das *plantations* enquanto uma peculiar instituição familiar, caracterizada pela subserviência de todos os bens materiais e não-materiais, utilização quase que ilimitada da força e monopólio da violência com apoio estatal;
- Administração do sistema colonial escravocrata e imposição de uma ordem social baseada numa relação estrita de superioridade e dominação enquanto seu dever e ideal civilizatório, compreendendo práticas de agência plena de si e controle da agência dos outros subjugados;
- Prática de uma doutrina de dominação e implementação da crueldade enquanto dispositivo de disciplinarização e punição da desobediência dos seres subjugados; o



patriarca é socializado para mandar e submeter os outros e seres ao seu redor, compreendendo uma subjetividade que recusa a se inclinar diante da superioridade de outras ordens de poder, apresentando uma centralidade no ego blindado por orgulho, virilidade e arrogância;

- Moldagem de uma psicologia peculiar profundamente baseada na desigualdade entre homens, estabelecida através da relação de íntima, tensa e dissimulada dialética entre senhor e escravo, na qual este é considerado uma extensão do desejo daquele;
- Compreendia uma noção de deveres recíprocos: retroalimentação de noções ilusórias de “gratidão”, “lealdade” e “família”, sendo qualquer atitude considerada insolente ou insubordinada caracterizada como “traição” e “deslealdade” à instituição familiar, ferindo a moral e a honra do patriarca; vangloriação e enaltecimento das habilidades corporais, artísticas e intelectuais de seus escravos, estimulando um forte sentimento familiar;
- Poder paternalista manifestado materialmente na posse, controle e usufruto de propriedades privadas, tais como *plantations* e escravos, tornando-se inferiores todos aqueles que são desprovidos e despossessos de bens materiais; havia também a interdição e limitação do direito à propriedade daqueles que não são considerados humanos e detentores de cidadania;
- Configuração de um *ethos aristocrático*, composto por uma série de comportamentos performativos caracterizados pela garbosidade, dignidade, cortesia, requinte, cavalheirismo e disciplina, uma etiqueta comportamental constituída de valores que emanavam a expressão superior de masculinidade, performatizada com o principal objetivo de diferenciação racial entre brancos e negros, incitando a vergonha e o orgulho viril;
- Delimitação de um espaço vital a partir do compromisso paternalístico de assumir a posicionalidade social enquanto provedor e protetor familiar, exigindo grandes responsabilidades em estimular uma relação de dependência de seus escravos para retroalimentação de seu sentimento de orgulho, estimulado pelo sentimento de gratidão escrava; a manipulação e dissimilação das relações de dependência eram estratégias de

resistência e sobrevivência, manifestações da humanidade desconfigurada pelo *status* de escravo.

*Sobre a sociedade da inimizade e o regime de morte social das castas raciais de Cleaver, Mbembe e Patterson*

De acordo com Cleaver (1971), a redenção do homem negro só é possível em seu processo de invenção da liberdade, que compreende inflexões dos modelos de masculinidade hegemônica impostos pelo patriarcado de supremacia branca, (re)disciplinando seu corpo e sua *psique* viciosos aos movimentos miméticos da branquitude. Tais modelos estabelecem uma relação de forças conflitantes no homem negro, limitando e restringindo sua capacidade de percepção das influências que agem sobre sua subjetividade e conturbando seus mecanismos emocionais de sua maquinaria psíquica, estabelecendo uma árdua competição entre a consciência do homem negro de sua humanidade e existência, e o *script* racista de anti-humanidade e interdição existencial imposto arbitrariamente pelo homem branco.

Como sugere o pensamento de Cleaver (1971), o homem negro ocupa uma posicionalidade enquanto observador do homem branco (sendo este chamado de *ofay*): escondido na sombra de sua própria humanidade, o homem negro é, antes de tudo, um contemplador do homem branco, o maior espectador de sua existência, elevada ao máximo em sua humanidade potencial. O culto à masculinidade branca é um ritual secreto dos homens negros, que anseiam veementemente por sua humanidade intrínseca, evocada através da adoração incessante de seus heróis caucasianos. Mortos socialmente, homens negros evocam a branquitude como se evocassem a vida, desenvolvendo práticas de possessão do espírito da humanidade expulsa de seus corpos. Há uma inquestionável e crônica dependência dos homens negros aos padrões de masculinidade hegemônicas e performatizadas pelos homens brancos, visto que o passado colonial escravocrata significou não somente sua sistemática desumanização, como também a sua plena emasculação para masculinização dos homens brancos, dimensão esta que implica uma dinâmica dialética na construção de padrões de masculinidades na história, sintetizada pela noção cleaveriana de “síndrome do senhor-escravo”.

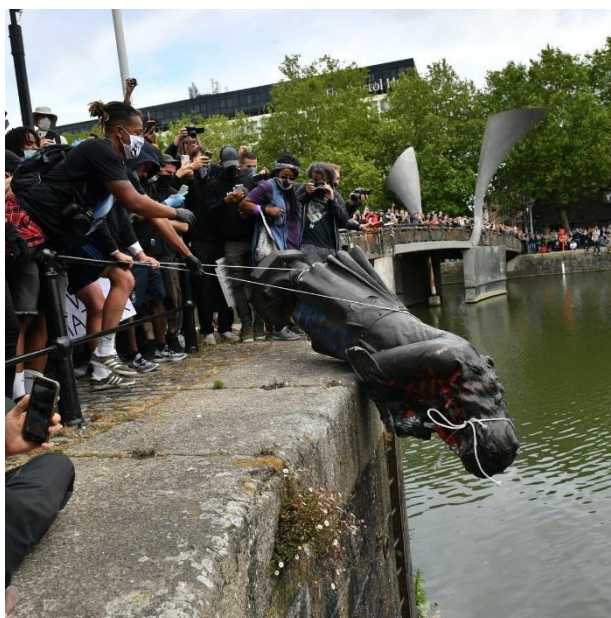
Para a Nação do Islã, instituição religiosa mulçumana que Cleaver era iniciado, a branquitude (caracterizada enquanto “raça branca”) é constituída por seu caráter extremamente

demoníaco e diabólico. O homem branco é personificado enquanto o principal inimigo do homem negro. O triunfo do homem negro sobre a Terra só será possível através da aniquilação do homem branco por Alá, oferecendo um caráter escatológico ao seu destino. O processo de libertação do homem negro da “síndrome do senhor-escravo” só acontece a partir da forte rejeição e abominação dos modelos de civilidade, humanidade e masculinidade estabelecidos pelo homem branco, provocando uma ruptura decisiva de possíveis pactos de solidariedade e contratos de corporativismo masculino mediados pelos privilégios machistas e sexistas atribuídos e preservados pelo gênero aos homens. A plena consciência da raça enquanto elemento desumanizador e estrutural das hierarquias de poder induz o homem negro à conclusão de que negociações de gênero com o homem branco são armadilhas no campo de forças. A ruptura das relações assimétricas e escamoteadas de negociação do poder com o homem branco impõe ao homem negro o desafio de criar novos modelos de masculinidade e formas de ser/estar homem negro no mundo.

Assim, entre o homem negro e o homem branco não há um regime cínico de colaboração e coalizção, mas sim um regime de intensa disputa e competição em torno do poder masculino. Cleaver reposiciona o homem negro no campo de forças através de uma postura reativa, detentor da potência de agência sobre seus pensamentos, comportamentos e ações. A emergência da insurreição negra é o principal fator responsável pela crise e colapso dos símbolos heroicos e viris de masculinidade da branquitude, outrora banhados no sangue da carnificina do terror colonial escravocrata, evidentes na depredação de monumentos históricos detentores de simbologias coloniais por movimentos sociais antirracistas, a exemplo do movimento *Revolução Periférica* da cidade de São Paulo – Brasil, que em um ato reativo de protesto realizado em 2021 incendiou a escultura erguida em 1957 em homenagem a Borba Gato (Figura 37), colonizador bandeirante responsável pelo processo de extermínio indígena e africano no período histórico do Brasil Colonial – levando conseqüentemente à criminalização e prisão arbitrária de lideranças negras como Galo de Luta e Danilo Bui –, como também a estátua de Edward Colston (Figura 38), traficante britânico de africanos escravizados, derrubada e lançada em um rio nos protestos do movimento *Black Lives Matter* na cidade de Bristol – Inglaterra, no ano de 2020.



**Figura 37:** Ato de incêndio da escultura de Borba Gato realizado em São Paulo – Brasil, pelo movimento *Revolução Periférica* (2021)



**Figura 38:** Ato de derrubada e afogamento da estátua de Edward Colston por manifestantes do movimento *Black Lives Matter* em Bristol – Inglaterra (2020)

Atualmente, o encarceramento pode ser compreendido enquanto um projeto de emasculação em massa de homens negros, remontagem da tradição de práticas de torturas, linchamentos, perseguições, aprisionamentos e execuções de líderes políticos negros. A subjugação da imagem pública de líderes negros (como os já mencionados Galo de Luta e Danilo Bui do movimento *Revolução Periférica*) ao *status* de marginais e criminosos configura

uma das estratégias de emasculação implementadas pelos homens brancos, através da manipulação dos veículos de comunicação de larga escala, como afirma Cleaver (1971). A destruição moral do caráter é uma prática de desonra do homem negro, provocando o desequilíbrio e questionamento de sua credibilidade e confiabilidade em sua própria comunidade de sentido. Os consequentes boicotes, demissões, ostracismo e destruição de carreiras profissionais de artistas e atletas negros que submetem sua imagem pública e influência social às lutas de militância e ativismo negro são manifestações de ataques emasculatórios aos homens negros, caracterizadas por Cleaver como “técnicas de controle negro”.

Discursos atuais como o de John Boyega<sup>37</sup> e Michael B. Jordan<sup>38</sup> nos levantes insurrecionais eclodidos no ano de 2020 após o assassinato de George Floyd revelam o quanto o posicionamento de artistas negros diante do racismo institucional e brutalidade policial nos Estados Unidos são espécies de sacrifícios políticos em prol das populações negras.

Artistas, atletas, políticos e celebridades negras são referenciais de dignidade, honra e masculinidade negra, espelhos nos quais homens negros incógnitos e anônimos tentam se refletir. A profanação e deterioração de suas imagens públicas é uma prática de emasculação dos homens negros, uma interdição do jogo de representatividade, agenciada pelos homens brancos atormentados pela crise de seus modelos de masculinidade e morte de seus heróis. Em concordância com Cleaver (1971), a força da autoimagem do homem branco extrai sua potência da precariedade da imagem do homem negro: ambos se opõem e se contemplam diametralmente enquanto homens.

---

<sup>37</sup> JOHN Boyega, de Star Wars, faz discurso em protesto Black Lives Matter: ‘Não sei se terei uma carreira depois disso, f\*da-se’. **Rolling Stone**. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/john-boyega-de-star-wars-faz-discurso-em-protesto-black-lives-matter-nao-sei-se-terei-uma-carreira-depois-disso-mas-fda-se/>.

Acesso em: 18 Set. 2020.

<sup>38</sup> MICHEL B. Jordan protesta a favor da representação negra em Hollywood. **Correio Braziliense** 2020. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/06/08/interna\\_diversao\\_arte,862167/michel-b-jordan-protesta-a-favor-da-representacao-negra-em-hollywood.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/06/08/interna_diversao_arte,862167/michel-b-jordan-protesta-a-favor-da-representacao-negra-em-hollywood.shtml). Acesso em: 18 set. 2020.

*Memórias do casulo*

*Nós, os wakandanos*

**28 de agosto de 2020**

Frantz Fanon critica em uma de suas maiores obras, "Pele Negra, Máscaras Brancas", o quanto o processo de subjetivação das pessoas negras é impactado pelo regime iconográfico de representação racial. O universo imagético torna a existência humana inteligível para os sujeitos no estágio da infância, ensinando-lhes sobretudo quais são os significados da noção universal de humanidade e suas dimensões identitárias. Como afirma o artista visual Hank Willis Thomas, as pessoas negras sofrem limitações interpretativas através da pedagogia do letramento imagético, sendo a imagem sua principal ferramenta de manutenção das práticas de representação racial. Desde crianças, as imagens nos interpelam nos brinquedos, nos desenhos animados, nos livros didáticos escolares, ensinando e posicionando arbitrariamente e compulsoriamente nós negros no lócus da anti-humanidade e abjeção social. Fanon em sua perspectiva escrevente nos transporta para sua infância, na qual lembra de sua vida escolar quando deparava-se com as narrativas históricas sobre os ancestrais dos povos da Martinica, departamento ultramarino insular francês no Caribe: Os gauleses, conjunto de povos proto-históricos celtas que habitava a Gália 800 a. C., eram apresentados como os ancestrais do povo martinicano, composto em sua grande maioria por populações negras. O choque causado pelo instrumento didático na subjetividade de Fanon provocou o que o médico psiquiatra anticolonial caracterizou enquanto processo de despersonalização do ego da pessoa racializada: a racialização sofrida desde sua infância lhe usurpou o direito humano à sua verdadeira genealogia e ancestralidade, que foi deturpada a partir da reprodução do mito originário colonial imposto historicamente pelos franceses. Desde crianças aprendemos que somos seres alienígenas à humanidade, sofrendo um permanente desenraizamento e fragmentação de nossos egos.

Fui uma criança negra do fim do século XX que era obcecada por televisão, a única mídia que a pobreza me permitiu ter contato. O meu acesso ao cinema só foi no fim da adolescência, hoje uma das minhas maiores paixões. A televisão nos anos 1990 era meu portal de acesso para o mundo, e cresci interpelado por imagens de branquitude, saturadas nos

programas e comerciais televisivos. Um dos meus desenhos favoritos era He-Man, que hoje percebo que é a personificação da masculinidade da branquitude hegemônica: branco, loiro, hipertrofiado e, sobretudo, moralista. O primeiro dos inúmeros filmes que assisti e que me causou um forte choque subjetivo foi Um Príncipe em Nova York, protagonizado quase que 100% por atrizes e atores negros. As representações midiáticas sobre a negritude que eu tinha acesso sempre eram provenientes do paradoxo hiperbólico comédia – drama: aprendi que os corpos negros devem sempre causar riso ou tristeza, corpos passíveis de escárnio e sofrimento. É o estabelecimento de uma estética do bizarro e do grotesco, pois o racismo duplica a existência negra: assistimos na tela da televisão representações totalmente alheias às nossas experiências e vivências reais e passamos a estranhar profundamente a nós mesmos. O cineasta Jordan Peele no filme "Nós" explora de maneira magnânima essa bifurcação subjetiva, na qual nós pessoas negras somos perseguidas por nossos duplos sombrios inventados pelo racismo, que tentam cotidianamente aniquilar nossa verdadeira existência.

É de certa forma engraçado quando relaciono algumas memórias da minha infância com minhas experiências adultas enquanto homem negro: sentia uma emoção imensa quando a nave da apresentadora Xuxa descia e subia em seu programa infantil, no qual assistia o desenho animado He-Man, aos sábados como hoje. Porém, o mundo de sonhos e fantasias da infância, apesar de colorido, nunca tinha o preto em sua policromia. Personagens fictícios negros apareciam de vez em quando (como o power ranger do ator Walter Jones), algo que eu costumo chamar de “complexo de Mestre dos Magos”: personagens negros vivem aprisionados em algum lugar oculto do mundo imagético e às vezes costumam escapar e transitar fantasmagoricamente nas narrativas ficcionais.

Políticas de representatividade não eram prioridade para as crianças negras de meu tempo, que cresceram praticando a mimese da branquitude em seu universo lúdico. Hoje, as crianças negras de meu tempo são os adultos negros que questionaram o regime de representação racial nas plataformas midiáticas e nos inúmeros espaços de poder, desencadeando conseqüentemente o fenômeno Pantera Negra, o primeiro super herói negro com protagonismo cinematográfico e filme próprio. Assisti ao filme com meu sobrinho neto Lucas, na época com uns 10 anos de idade. Naquele dia eu me senti com a idade dele e a criança que habita em minha alma vibrava no corpo de um adulto que permanecia letárgico, em estado de êxtase diante da grande tela. A imagem imponente do rei T’Challa sobrevoando o reino de Wakanda, descendo de sua nave afrofuturista ao som de tambores digitais foi o que

fez me sentir assim. Naquela vez não viria uma mulher branca e loira em uma alegoria colonial, sequestrando minha alegria.

Essa é a importância de Chadwick Boseman para mim. Ele é o herói negro que muitos de nós meninos negros não tiveram a oportunidade de mimetizar com seus valores reais heroicos e civilizatórios engendrados pelas tradições afrocosmopolitanistas. Chad com o personagem Pantera Negra me devolveu a infância interdita pela branquitude, que extermina nossas crianças negras cotidianamente, meninos negros como João Pedro, brutalmente assassinado pela Polícia Militar carioca neste ano. Sabemos que a morte orgânica do corpo é precedida por sua morte simbólica. Chadwick Boseman em Pantera Negra me fez renascer simbolicamente enquanto sujeito, tornando-me inteligível para mim mesmo. Mesmo diante de sua lamentável morte, vários outros meninos negros das próximas gerações nascerão mortos no mundo dos brancos, porém renascerão em Wakanda, onde hoje minha existência habita e possui uma tribo só dela.

A morte nunca será o fim, pois você, Chad, vive em nós.

Para Eldridge Cleaver (1971), a resistência negra está verdadeiramente circunscrita ao ritual do sacrifício político, atribuindo um caráter hemofílico à luta negra, visto que o sangue é a única linguagem que a humanidade entende. O homem negro é sedento do sangue do homem branco, e é no sangue que habita seu triunfo.

Em “A Alegoria dos Eunucos Negros”, o estereótipo do *Uncle Tom* é centralizado enquanto o principal emblema de escárnio dos homens negros das gerações sucessoras, representação simbólica da castração e emasculação da masculinidade negra no passado colonial escravocrata. O *Uncle Tom*, consolidado na narrativa do romance *A Cabana do Pai Tomás* (1852) da escritora Harriet Beecher Stowe, bem como outros mitos e estereótipos sedimentados no imaginário racial coletivo em relação aos homens negros, são considerados, então, como emblemas de morte social. Segundo Mbembe (2017), o desejo de *apartheid* e as fantasias de extermínio do colonialismo europeu se metamorfosearam ao longo do tempo, transformando os sujeitos colonizados em objetos psíquicos (variedades de imagens-tipos inventadas pelos colonizadores), que deveriam ser interiorizados compulsoriamente: a manipulação da matéria imagética composta pelos estereótipos raciais garantia a firmeza,



coerência, durabilidade e eficácia dos projetos coloniais. O investimento no regime iconográfico de representação racial pelo empreendimento colonial configurava a dimensão afetiva, psíquica e emotiva do colonialismo, na qual o colonizado se desdobra seja como objeto psíquico, seja como sujeito (sendo esta condição afetada por uma amnésia colonial, que acomete o esquecimento de sua própria humanidade), bem como nunca é posicionado exteriormente em condições, situações e contextos alheios ao mundo do colonizador.

O conceito de morte social de Orlando Patterson (2008) define a escravidão colonial enquanto um sistema de parasitismo humano de dominação permanente, que chega a atingir as extremidades do poder em sua quase totalidade, além de estabelecer graves assimetrias entre o poder total monopolizado na figura do senhor e a ausência total de poder representado na figura do escravo. O poder agenciador da morte social utiliza-se dos métodos e tecnologias da violência colonial, para estabelecimento do controle de uma pessoa por outra, exercendo forte influência psicológica e capacidade de persuasão e manipulação coercitiva, impondo compulsoriamente uma cultura de autoritarismo, na qual uma ordem social paradoxal e desigual é estabelecida entre aqueles que mandam e aqueles que obedecem, mantida e preservada pela brutalidade. Se torna então necessário a manutenção de um cerimonial de terror e violência realizado contínua e exaustivamente para o controle das hierarquias sociais e suas castas, fazendo o poder operar nas estruturas de uma sociedade profundamente estratificada pela raça, na qual a noção de negro é essencial. Achille Mbembe (2018) define a noção de negro da seguinte forma:

- Configura a figura perfeita da exterioridade radical do humano;
- Veicula instintos inferiores e de potências caóticas;
- Designa uma realidade heteróclita, múltipla e fragmentada, composta de fragmentos de fragmentos sempre novos;
- Assinala uma série de experiências históricas dilacerantes;
- Compreende a realidade de uma vida vacante;
- Apresenta-se como uma ameaça assombrosa;

- Implica uma operacionalidade extrínseca e alheia ao corpo e à *psique* dos sujeitos racializados, permitindo uma expectatorialidade de uma existência que não pertence e corresponde a estes;
- Constitui um produto fabricado pelo maquinário técnico social, indissociável ao capitalismo;
- Significa exclusão, embrutecimento, abominação, humilhação e desonra;
- É dotado de capacidade de fascinação e alucinação, aspecto que possibilita sua multiplicação de usos e sentidos;
- Engendra o desejo de vingança e o ressentimento no sujeito racializado (nos termos de Frantz Fanon).

O poder autoritário e despótico do senhor derivava principalmente do controle dos instrumentos simbólicos (tais como os mitos e estereótipos raciais), que correspondiam aos instrumentos de controle físico: ambos atribuem à figura do escravo seu caráter de um não-ser socialmente morto, uma quase-pessoa que existe de maneira absorta em relação à figura do senhor, submetido à um *status* de desenraizamento, não-pertencimento, incivilidade, excomunhão e exílio. Escravos são considerados como grandes anomalias humanas, isolados genealógicos privados do direito de descendência, herança, linhagens e ancestralidade, algumas características de seu estado de liminaridade. O *status* de morte social compreende uma dimensão sociopsicológica do escravo enquanto ser passível de violação e desonra constantes, sendo esta característica central do sistema escravocrata colonial: o escravo não possui honra por ser indigno em sua ausência de poder e extrema submissão e dependência em relação ao senhor, fatores que impossibilitavam sua existência social independente. O escravo permanecia alheio aos jogos de honra compreendidos no paternalismo colonial: a perda da honra significava perda do poder, bem como a honra do senhor – considerada a “verdadeira” honra – era consolidada e ameaçada constantemente pela degradação ritualística do escravo e suas relações dialéticas de dependência intersubjetiva.

A sociedade do parasitismo humano de Orlando Patterson (2008) é para Achille Mbembe (2017) uma sociedade de inimizade, caracterizada pelos seguintes aspectos:

- Possui uma genealogia histórica composta por uma série de genocídios sequenciais;
- Compreende o ódio enquanto princípio civilizatório fundante;
- Instituída por um regime político *pseudo* democrático, composto por círculos exclusivos de semelhantes que possuem o *status* de cidadania e estabelecem relações sociais separatistas;
- Privilegiamento de políticas de separação;
- Incitação de movimentos políticos de ódio;
- Exercício da hostilidade por corpos expedicionários militares;
- Prática da guerra contra os “outros”, considerados “objetos enlouquecedores”: invenção dos sujeitos que devem ser combatidos e exterminados;
- Composta por escravos – conjunto de pessoas estigmatizadas por seu estrangeirismo, indesejabilidade, abjeção, negação e privação de cidadania e direitos civis;
- Movida pelo desejo de inimigo, desejo de *apartheid* (separação e enclave) e fantasias de extermínio, expressas publicamente por inscrições imagéticas (a imagem é um veículo de expressão do desejo de matar – efeito de elisão simbólica);
- Implementação de projetos de segregação, exploração e genocídio movidos pela angústia de aniquilação;
- Estruturação de arquiteturas segregacionistas, demarcação de zonas de conflito e reorganização do espaço geográfico (zonas de abjeção e guetização) através de dispositivos securitários e tecnologias de controle (recursos apocalípticos e catastróficos);
- Demolição das precárias estruturas sociais dos sujeitos abjetos outrificados em ruínas e lixo a ser descartado e removido;
- Estabelecimento de um regime de separação com a finalidade de promoção da sobre(vivência) do opressor;

- Inviabilidade de implementação do processo de limpeza étnica e racial por causa das relações de dissimulada proximidade e dependência dialética e paroxística entre opressor e oprimido;
- Composta por estruturas psíquicas difusas e forças genéricas e passionais que tornam mais agudas as tensões entre os movimentos de lutas e ativismos políticos, provocando a ansiedade coletiva e o estabelecimento de um estado de suspeição permanente que incita a vontade de destruição e derramamento de sangue;
- O ódio ao inimigo, a necessidade de neutralização de suas ameaças e o desejo de preservação de possíveis contágios são aspectos de sua agenda política: sem inimigos, a sociedade da inimizade não se sustenta;
- Convívio permanente com o trauma, êxtase repressivo e reencantamento do sangue enquanto sublimação e redenção;
- Reprodução alargada de tecnologias e dispositivos de vigilância e controle; incitação do sentimento de terror através de “espantalhos” utilizados para provocar medo (excitação e estimulação do imaginário coletivo a partir da difusão desenfreada de imagens de controle racial);
- Violência bruta enquanto lei, meios musculados de justiça, reprodução odiosa de tragédias cíclicas e repetições estéreis do ato de matar;
- *Status* de sobrevivente após a experiência da guerra: o sobrevivente é consumido por um desejo violento de sangue;
- Compreende economias fúnebres com dinâmicas resumidas em matar e ser morto, além da reprodução de intermináveis ciclos hemorrágicos de violência;
- Sociedade ilusória de triunfo das imagens e do mundo das aparências, dos reflexos e simulacros; mitologias, fantasias e ficções que se sobrepõem à realidade social;
- Substituição das relações de cuidado pelas relações sem desejo; ausência de práticas de explicação, compreensão, conhecimento e reconhecimento; estabelecimento do paradoxo antitético entre hospitalidade e hostilidade.

Retornando à perspectiva crítica de Cleaver (1971), que apesar de possuir como principal objetivo atirar gasolina ao fogo da ira negra para catalisar processos insurrecionais, é limitada para a compreensão da resistência e sobrevivência de homens negros no decorrer da história. O caráter performativo da dissimulação e negociação dos homens negros no passado histórico manifesta a agência em suas práticas políticas clandestinas. Fingir abnegação e subserviência deve ser considerado também enquanto uma estratégia de resistência de homens negros ao colonialismo e à escravidão. Cleaver estabelece basicamente dois tipos de homens negros: 1) O *gorila*: homem negro morto socialmente, covarde, passivo, considerado uma aberração da natureza (o *criado supermasculino*); 2) O *guerrilheiro*: homem negro que se opõe ao *gorila*, verdadeiro símbolo de reação e resistência por seu forte caráter bélico, imolador e sacrificial. No campo da metafísica racial, o homem branco é o *administrador onipotente* da masculinidade do homem negro. Cleaver em seu pensamento intelectual sistematiza um interessante esquema interpretativo das relações interseccionais de raça e gênero entre homens e mulheres brancas/os e negras/os, que torna inteligível os processos de reinvenção da dialética do senhor-escravo em uma nova dialética, a qual chama de “Dialética da Inversão de Castas Raciais”, sintetizado no quadro teórico panorâmico a seguir:

**Tabela 1:** Dialética da Inversão da Sociedade de Castas Raciais Segundo Eldridge Cleaver

<i>O Administrador Onipotente</i>	<i>O Criado Supermasculino</i>	<i>A Ultrafeminina</i>	<i>A Subfeminina ou Amazona</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metáfora para se referir ao homem branco</li> <li>• Constitui o padrão de masculinidade cerebral e incorpórea</li> <li>• É o principal receptáculo de poder; possui o monopólio da soberania patriarcal plena sobre si e as/os outras/os</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metáfora para se referir ao homem negro</li> <li>• Possui soberania patriarcal usurpada pelo homem branco</li> <li>• Representado pelo corpo – matéria corpórea que despreza o corpo do Administrador Onipotente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metáfora para se referir às mulheres brancas</li> <li>• Constitui o padrão de feminilidade</li> <li>• Contrabalancia à efeminação do Administrador Onipotente através de uma afirmação e performatização de uma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metáfora para se referir à mulher negra</li> <li>• Sofre processos de desfeminilização pela mulher branca, a qual inveja</li> <li>• Destitui e renuncia compulsoriamente à feminilidade pelo excesso de robustez, vigor e autoconfiança,</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representado pela mente/<i>psique</i>; despreza e inveja dissimuladamente o corpo do Criado Supermasculino descerebrado</li> <li>• Ocupa os estamentos sociais superiores – a elite</li> <li>• Estabelece modelos e estilos de vida social</li> <li>• Usurpa o controle e a função administrativa da sociedade</li> <li>• Personifica-se em ícones de poder (faraó, rei, presidente, executivo)</li> <li>• Nega a utilização da força bruta nas disputas pelos altos estamentos e castas sociais</li> <li>• Restringe a multiplicação de administradores onipotentes para manutenção de sua hegemonia</li> <li>• Perpetua a estrutura de</li> </ul>	<p>e inveja a sua mente ou despreza o próprio corpo e idolatra o corpo do Administrador Onipotente</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ocupa os estamentos sociais inferiores – a subalternidade</li> <li>• Dirigido, regulado, controlado e manipulado pelo Administrador Onipotente</li> <li>• Possui personalidade e suprimida, alienada e negada pelo Administrador Onipotente</li> <li>• É afetado pela projeção da força bruta pelo Administrador Onipotente, ato de negação e dissimulação</li> <li>• Possui mentalidade profundamente alienada, debilitada e atrofiada que recebe, compreende e cumpre o desejo do Administrador Onipotente</li> </ul>	<p>feminilidade hiperbólica</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Repudia e abdica do trabalho doméstico e suas funções, atribuído às mulheres das classes subalternas</li> <li>• Usurpa e absolve a feminilidade das mulheres das classes subalternas</li> <li>• Deseja o falo do Criado Supermasculino enquanto “noivo psíquico”: mecanismo de compensação de sua desvirilização e superação da impotência sexual do Administrador Onipresente</li> </ul>	<p>rejeitados pelo Criado Supermasculino</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Executa o trabalho doméstico abnegado</li> <li>• Concebe o Criado Supermasculino enquanto um homem incompleto, impassível de respeito, desejando apenas suas dimensões físicas e corporais</li> <li>• É explorada e violentada pelo Administrador Onipotente, tornando-o mais poderoso (sendo esta uma dimensão do estupro e empoderamento do estuprador)</li> <li>• Deseja o Administrador Onipotente, seu “noivo psíquico”, enquanto mecanismo de compensação de sua ausência crônica de poder</li> <li>• Está interdita entre o desejo pelo Administrador Potente e Criado Supermasculino</li> </ul>
--	---	--	---

<p>uma sociedade de classes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• É definido por sua <i>psique</i> que manifesta fraqueza, fragilidade, covardia, certa efeminação, impotência sexual, frigidez</li> <li>• Busca pela afirmação de sua masculinidade instável, através da veneração da virilidade e desprezo à corporalidade</li> <li>• Temor à impotência e medo de destruição pelo Criado Supermasculino</li> <li>• Estabelece uma relação marcada pelo desprezo e ódio ao Criado Supermasculino, manifestações de sua inveja aos aspectos que rejeita e atribui ao Outro</li> <li>• Aversão oculta à ultrafeminilidade e pela prática da misoginia</li> <li>• Possui homossexualidade latente, que se manifesta ocultamente na relação dialética</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• É definido por sua corporalidade que manifesta vigor, força bruta, robustez, virilidade e beleza física</li> <li>• Ameaça real do Administrador Onipotente e seu autoconceito</li> <li>• É explorado e violentado pelo Administrador Onipotente, tornando-o mais poderoso</li> <li>• Sua luta vital é a de emancipação mental e psíquica e reconhecimento de suas dimensões humanas</li> <li>• Deseja obsessivamente a mulher ultrafeminina, sua “noiva psíquica”, estabelecendo uma atração magnética pela feminilidade ausente na mulher subfeminina</li> </ul>		
---	--	--	--

<p>com o Criado Supermasculino</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cultua a masculinidade através dos ambientes de masculinização e ignoração da impotência (esportes, negócios, política – fontes de virilidade; meios de produção de imagens masculinas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tende a mimetizar o Administrador Onipotente como estratégia para sublimar seu paradigma biológico</li> </ul>		
--	--	--	--

O modelo esquemático proposto por Cleaver (1971) identifica as condições ideológicas da produção de imagens sociais conflitantes entre as masculinidades e feminilidades brancas e negras, bem como as conexões intersubjetivas e dinâmicas interseccionais existentes entre os sujeitos racializados e gendrados na sociedade estadunidense de castas raciais do século XX. Ainda em diálogo com o pensamento de Achille Mbembe (2017), em contextos racistas, a prática da representação implica a prática da desfiguração. Por sua vez, a vontade de representação emerge do desejo de aniquilação, que significa submeter determinada coisa a ser e significar nada através da violência, induzindo a passagem do estado de sujeito ao estado de objeto fóbico. A agência das operações simbólicas das práticas de representação pelo dominador atrofia e debilita as capacidades criativas de autorrepresentação do dominado. A outorga compulsória do poder de representação ao dominador declara a morte simbólica do dominado, como argumenta Orlando Patterson (2008). A imagem, então, deve ser compreendida enquanto uma tecnologia de aniquilação simbólica. Entretanto, apesar de todo passado colonial escravocrata de subjugação e desonra, bem como o problema teórico-metodológico da inaplicabilidade de conceitos como o de gênero enquanto categoria analítica de suas experiências no pós-abolição, homens negros Ancestrais escravizados também construíram possíveis expressões e manifestações de masculinidade que são propostos aqui enquanto referenciais históricos para a construção de um repertório imagético racial alternativo. Vejamos alguns deles.



*Líderes de revoltas e rebeliões escravas*: a crítica do modelo hegeliano da dialética senhor-escravo de Frantz Fanon (2008) em *Pele Negra, Máscaras Brancas* nos lembra que é no fenômeno da reação e do confronto direto aos processos de subjugação, opressão e escravização que os homens negros revelavam o verdadeiro caráter de sua humanidade. Um homem negro, mesmo inferiorizado ao *status* de coisa ou propriedade móvel, ainda é um homem em sua consciência existencial bifurcada, revelando na prática da insurreição sua face asfixiada pela máscara do *status* de escravo. São consideradas aqui enquanto representações de masculinidades negras insurrecionais ícones de resistência negra ao colonialismo escravocrata, líderes de revoltas, levantes e rebeliões – a exemplo de Nat Turner, líder do grande massacre branco de 1831 em Southampton/Virgínia –, homens negros escravizados fugitivos e/ou militantes ativistas de movimentos abolicionistas emancipacionistas – como o aclamado Frederick Douglass, William Weels Brown, Solomon Northup, Henry Bibb, Samuel Ringgold Ward, dentre outros.

As narrativas heroicas, sejam elas históricas ou ficcionais, libertam simbolicamente os homens negros escravizados dos contextos de passividade, apatia e resignação, reposicionando-os discursiva e imagetivamente na memória coletiva enquanto protagonistas históricos, agentes de seus próprios destinos, sobreviventes dos infernos aos quais foram condenados. As exaltações de heróis fazem parte dos processos de remasculinização dos homens negros, reinscrevendo estes e suas masculinidades interditas através da produção de novas narrativas que possam modificar o imaginário racial coletivo, auxiliando-os a superar o processo de alienação psíquica provocada pelo racismo, que os transformaram em projeções sombrias de si mesmos.

Frederick Douglass (2019) demonstra essa necessidade de representatividade já no século XIX através da publicação de seu romance *Madison Washington – O Escravo Heroico* (1852-1853), no qual, inspirado pelo motim de escravizados no navio *Creole* em novembro de 1841, propôs um símbolo de masculinidade negra a partir da narrativa ficcional de um herói negro que sobrevive e resiste à escravidão colonial:

(...) Madison era dono de um porte másculo, alto, simétrico, robusto e forte. Em seus movimentos parecia combinar força e elasticidade leoninas. Suas mangas rotas revelavam braços similares a ferro polido. Seu rosto era ‘negro, mas agradável’. Seus olhos, iluminados de emoção, punham-se de guarda sob uma testa tão escura e reluzente quanto a asa do corvo. Toda a sua aparência evidenciava força hercúlea; ainda assim, não havia nada de selvagem ou hostil em seu aspecto. Uma criança podia brincar em seus braços ou dançar sobre suas espáduas. Era sua a força de um gigante, mas não o coração de um gigante. Sua boca e seu nariz largos suscitavam somente bom caráter e gentileza. Sua voz, porém, parâmetro indefectível da alma humana, embora fosse cheia e melodiosa, trazia em si algo capaz de aterrorizar e,

simultaneamente, de encantar. Ele era exatamente o homem que você escolheria para resistir a dificuldades ou confrontar perigos – era inteligente e corajoso. Tinha a cabeça certa para pensar e a mão certa para executar. Em suma, era alguém a ser requisitado como amigo, mas temido como inimigo (DOUGLASS, 2019, p. 7).

Em uma apresentação com descrições que em nossos tempos seriam consideradas “marvelescas”<sup>39</sup> dignas de um personagem de quadrinhos, atribuindo um arquétipo heroico a um homem negro escravizado, Frederick Douglass cria uma nova e magnífica representação de masculinidade e, sobretudo, humanidade para os homens negros. A narrativa heroica de Madison Washington, como o próprio Douglass (2019) afirma no romance, é uma estratégia de elevação do homem negro ao *status* de humano, associando-lhe características somente atribuídas às representações de masculinidades brancas, como virilidade, beleza, virtude, força e coragem – tanto que Madison é descrito praticamente como um Hércules, divindade mitológica grega que integra o imaginário das masculinidades brancas, apesar de essa comparação também reafirmar implicitamente sua insignificância enquanto escravo: como ressalta Ira Berlin (2016), os senhores costumavam atribuir nomes de divindades e grandes personagens mitológicos a seus escravos como uma forma de escárnio simbólico de seu *status* social.

Kendrick Lamar em *To Pimp a Butterfly* evoca a imagem do herói negro através do personagem Kunta Kintê, do romance genealógico *Negras Raízes* (1976) enquanto uma representação de masculinidade negra que compõe seu repertório de referências históricas e culturais sobre os homens negros. Em entrevista para a *Vice*<sup>40</sup>, o *rapper* declarou que assistia em sua infância às reprises da série *Raízes* (1977) na televisão. A potência do personagem de Alex Haley não está somente em como o mesmo resiste e sobrevive à escravidão, tornando-se uma espécie de herói sobrevivente, mas sim na forte consciência de sua humanidade por ter emergido enquanto sujeito e sido socializado como um guerreiro mandinga, um homem livre proveniente de uma civilização africana. Assim, na narrativa ficcional de *Negras Raízes* a gênese ontológica do homem negro enquanto sujeito não está limitada ao passado escravocrata colonial. Os rituais de sua iniciação em Juffure, seu povo de origem situado na Gâmbia, evidenciam as dimensões da masculinidade de Kunta Kintê:

(...) Era a primeira vez que o kintango usava a palavra ‘homem’ sem ser para dizer-lhes que ainda não o eram. Depois de luas a aprenderem juntos, a trabalharem juntos, a serem espancados juntos, disse o kintango, cada um estava finalmente começando a descobrir que tinha dois eus: um dentro de si mesmo; o outro, maior, em todos aqueles

<sup>39</sup> Me refiro aqui às construções fictícias de heróis e heroínas da *Marvel*, editora de histórias em quadrinhos.

<sup>40</sup> TOURÉ. Um bate-papo profundo com Kendrick Lamar. *Vice*. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista>. Acesso em: 18. set. 2020.

cujo sangue e vidas partilhava. Somente depois de compreenderem essa lição é que poderiam iniciar a fase seguinte do treinamento: como se tornarem guerreiros (HALEY, p. 115).

(...) Numa noite, o kintango disse-lhes que todas as pessoas que viviam numa aldeia eram igualmente importantes para essa aldeia, desde o bebê recém-nascido ao mais velho dos anciãos. Agora que eram homens, deviam aprender a tratar a todos com o mesmo respeito. E a principal obrigação de um homem era zelar pelo bem-estar de cada homem, mulher e criança de Juffure, como se fosse o seu próprio bem-estar (HALEY, p. 124).

Os códigos de masculinidade apreendidos por Kunta em seu processo de iniciação manifestam-se nas duas dimensões de sua humanidade: seu 'eu' interior e seu 'eu' coletivo, tal qual como Kendrick Lamar se compreende enquanto homem negro em sua obra artística. Em *King Kunta*, o nome do personagem Kunta Kintê é associado à realeza através da palavra "king" [rei]. É necessário compreender não somente o significado do personagem Kunta Kintê na construção da estética artística de Kendrick Lamar, como também qual é o impacto desse personagem no imaginário dos homens negros e suas masculinidades. Pode-se interpretar a evocação desse personagem enquanto uma metáfora da masculinidade do homem negro, interrompida, usurpada e castrada pelo colonialismo escravocrata. A conjunção do elemento "rei" para se referir ao personagem parte da necessidade de Kendrick considerar Kunta Kintê não somente como uma referência de masculinidade negra interdita, mas sim como uma referência de sobrevivência e resistência diante do poder das masculinidades coloniais hegemônicas. A associação imagética de homens negros a símbolos de realeza é uma prática de empoderamento simbólico e crítica ao regime iconográfico de representação racial sobre os homens negros e suas masculinidades, corpos despossuídos de poder, presente de maneira significativa na iconografia da cultura Hip-Hop.

Além da cultura materialista de ostentação que marca profundamente o imaginário e *práxis* performativa do *ethos gangsta*, tal associação de corpos negros masculinos a signos monárquicos, como coroas, tronos, cetros e outros artefatos reais, produzem uma série de imagens de poder compondo uma espécie de genealogia de reis, da qual Kendrick Lamar é descendente e herdeiro. A capa da revista *The Source* (Figura 39) sugere a existência e perpetuação de uma linhagem de parentesco de monarcas do grande império do Hip-Hop, tendo sua representação uma possível relação com uma das fotos icônicas do *rapper* novaiorquino Notorious B.I.G. (Figura 40), sendo este uma das maiores referências do *Gangsta Rap* da Costa Leste dos Estados Unidos. As coroas que ambos utilizam nas fotografias são idênticas, e a conexão simbólica que Lamar e Big possuem é de uma fantasiosa sucessão de poder. É

perceptível essa prática de transgressão e subversão imagética na obra do artista plástico Kehinde Wiley (Figuras 41 a 44), que compreende enquanto princípio político de sua estética artística o estreitamento da relação entre corpos negros masculinos e poder, reproduzindo através de suas pinturas representações de homens negros em poses típicas de reis e imperadores, construindo imagens ligadas ao universo aristocrata bastante comuns na iconografia histórica relacionada às masculinidades hegemônicas do heterocispatriarcado de supremacia branca.

Na obra de Kehinde, elementos associados às masculinidades negras atuais que compõem representações raciais de altivez, intrepidez, virilidade e magnanimidade, remetendo a pinturas clássicas eurocêtricas nas quais o homem branco é a representação simbólica superior de humanidade. Aliás, as artes plásticas na Modernidade europeia e seus valores antropocêntricos exaltava em suas obras o homem branco europeu como o modelo absoluto da perfeição humana, entronizando-o no centro do universo. Como revela o pensamento de Mudimbe (2019), a história das artes plásticas no Ocidente é, sobretudo, uma história sobre as representações do homem branco e seus valores hegemônicos de masculinidade.

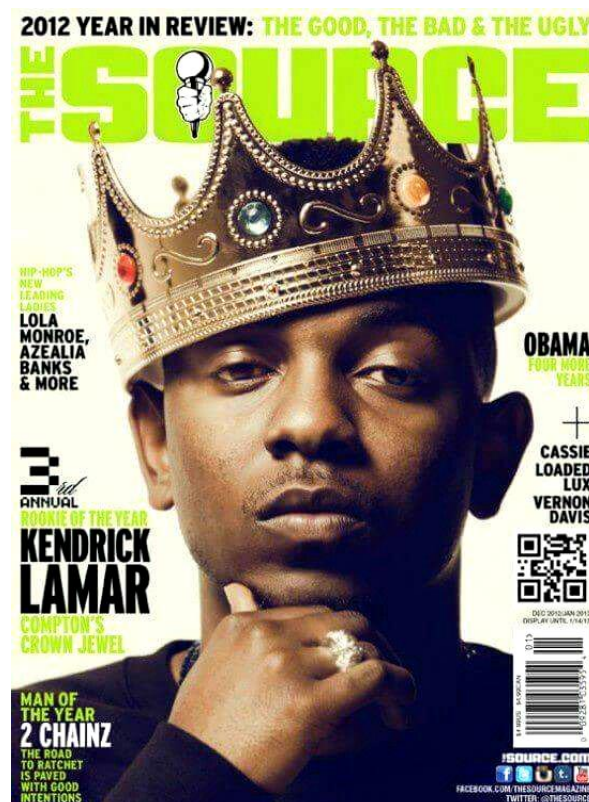
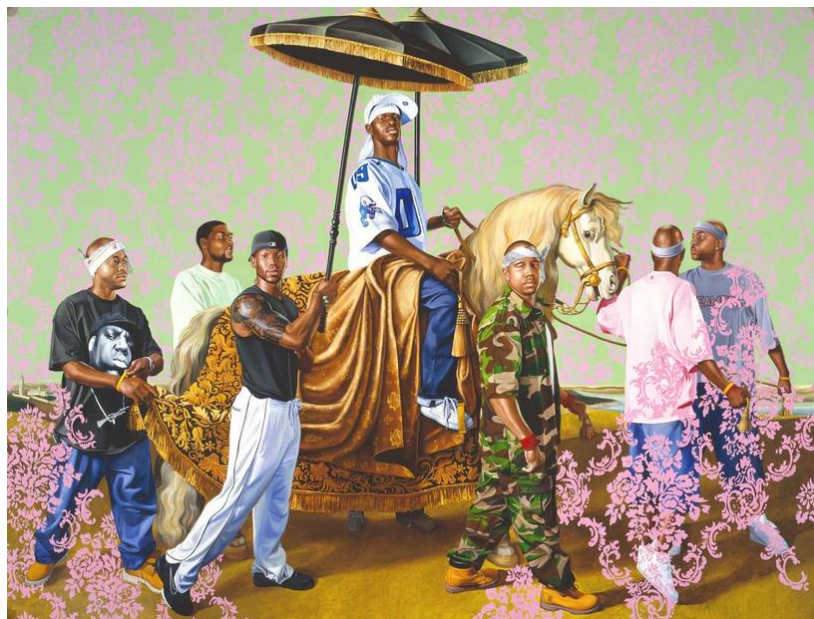


Figura 39: Kendrick Lamar na capa da *The Source Magazine* (2012)



**Figura 40:** O rapper Notorious B.I.G.







**Figuras 41, 42, 43 e 44:** Obras de Kehinde Wiley

O filósofo congolês V. Y. Mudimbe (2019) caracteriza o europocentrismo como um sistema binário e dicotômico da ordem colonial, principal estrutura responsável pelo processo de desculturação das civilizações e sociedades africanas dominadas e subjugadas pela Europa. O europocentrismo condicionou e viabilizou o acesso e domínio do colonizador europeu das dimensões psíquicas e subjetivas dos sujeitos colonizados, dimensões estas negligenciadas e ocultadas pelas análises materialistas e econômicas dos projetos coloniais. Partindo dessa perspectiva, pode-se constatar que o jogo colorimétrico do encarte do álbum *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar simboliza não somente os contrastes raciais na América do século XXI, mas, de maneira mais profunda, a perpetuação histórica dos paradoxos impostos pelo europocentrismo, inscritos na arte renascentista que codifica no silêncio do contraste das tintas de suas produções artísticas seu regime ideológico e epistemológico de produção de conhecimento sobre o Mesmo e o Outro, como argumenta Mudimbe (2019). A óptica colonial visualiza e reflete o mundo de forma bicolor, manifestando-se em nossos tempos de maneira dissimulada pelo daltonismo e cegueira racial, que diluem e invisibilizam o complexo espectro de cores hierarquizadas pela ordem pigmentocrática vigente.

De acordo com Mudimbe (2019), a ordem colonial demarcou um novo espaço intermediário, um entrelugar no qual o sujeito colonizado é posicionado entre suas próprias tradições e cultura e as tradições e cultura impostas pelo colonizador, passando a habitar uma zona de marginalidade. É na espacialidade da zona de marginalidade que elementos culturais do colonizado e do colonizador entram em estado de colisão e imbricamento, na qual a existência do colonizado é interdita e a sua vida precarizada, causando no sujeito colonizado/marginalizado sintomas de medo, desespero e vulnerabilidade diante da grande ameaça de aniquilação de seu passado e suas tradições ancestrais herdadas. Como a narrativa do escritor Ta-Nehisi Coates (2020) problematiza no romance *A Dança da Água*, a despossessão do sujeito escravizado ocorre a partir da destruição ritualística de sua memória, sendo a escravidão uma grande cerimônia funerária de seus desejos:

(...) A escravidão é desejo cotidiano, é nascer em um mundo de alimentos proibidos e tentações intocáveis: a terra à sua volta, a roupa que você costura, os biscoitos que você assa. Você enterra o desejo, porque sabe onde ele vai levar” (COATES, 2020, p. 116).

Coates pontua em sua narrativa ficcional, a partir da figura histórica da abolicionista Harriet Tubman, que o esquecimento, além de ser uma estratégia de desempoderamento, é uma tecnologia de morte social: a perda da memória configura-se enquanto um rito mortuário do sujeito escravizado. “(...) Esquecer é realmente ser escravo. Esquecer é morrer. (...) Porque a memória é o carro, a memória é o caminho, a memória é a ponte que liga a maldição da escravidão à benção da liberdade” (COATES, 2020, p. 270-271).

Apesar de sua grande periculosidade, a zona de marginalidade é uma territorialidade que não somente possibilita que a agência do sujeito colonizado subverta e transgrida os códigos de masculinidade e de ser/estar homem do colonizador – sendo este considerado o “verdadeiro homem” na perspectiva europocêntrica moderna –, mas invencione novos códigos como estratégia de resistência e autonomia. Portanto, as influências dos modelos e padrões de masculinidades impostos pelo heterocispatriarcado de supremacia branca agem de maneira coercitiva sobre o homem outrificado e racializado, hiper exposto a uma densa atmosfera de contaminação de elementos culturais de ordens distintas que se embaralham e confundem, induzindo o sujeito marginalizado a desenvolver dinâmicas de rejeição, adaptação e/ou assimilação dos valores de masculinidades impostos em seus próprios códigos de conduta e performatividade masculina, dinâmicas variáveis determinadas e agenciadas pelas individualidades e subjetividades implicadas.



Assim, a busca por masculinidades ancestrais provenientes do passado histórico pré-colonial pode compreender uma busca inconsciente por um purismo de formas de ser/estar homem africano, providas de um ilusório estado plenamente neutro e isento de ocidentalidades coloniais, visto o nosso estágio demasiadamente avançado de contaminação com a Modernidade europeia e seus valores universalizados.

Considerando a perspectiva crítica do pensamento da filósofa nigeriana Amina Mama (2010) sobre questões éticas relacionadas aos estudos, pesquisas e epistemologias africanas e sobre a África, compreende-se que é necessário que as pesquisas e estudos sobre as masculinidades negras ultrapassem a tradição científica da neutralidade e da imparcialidade ilusórias e se transforme em um potente instrumento das políticas das masculinidades dos homens africanos e da Diáspora Negra. Urge politicamente a criação de uma produção de epistemologias que questionem, interpelem e desestabilizem as hegemonias das masculinidades estruturadas e estabelecidas pelo colonialismo europeu, que estabeleceu historicamente hierarquias de poder fundamentadas nos signos da raça e do gênero. Golpear as colunas de raça e do gênero pode contribuir para a demolição do edifício do poder colonial.

Apesar de detectar um despreparo ético das epistemologias nacionalistas e pan-africanas em problematizar questões de gênero e sexualidade, é necessária uma maior investigação sobre como tais epistemologias pensam, refletem e discutem esses marcadores de identificação social, objetivo que não está contemplado no plano de trabalho concebido para desenvolvimento desta tese. Porém, especula-se que a premissa da identidade política africana unitária criticada por Amina Mama (2010) pode interferir e influenciar nas construções e configurações das masculinidades negras africanas existentes nos movimentos de ativismo e militância afrocêntricos e pan-africanistas, expressados por grandes ícones e referenciais de representatividade política, como o líder político nacionalista negro Honorável Marcus Garvey. Como argumenta Mama:

As éticas do nacionalismo e do pan-africanismo expressaram-se em termos de um amplo comprometimento com a libertação africana e foram usadas como defesa contra os ataques internos e externos à integridade intelectual. Mas sustento igualmente que esta ética se encontra, hoje, ultrapassada, na medida que continuou a ter por premissa uma identidade unitária que não contempla as realidades da diversidade nem as implicações epistemológicas das divisões sociais. Ao fechar-se às perspectivas trazidas pelas intervenções epistemológicas do pós-colonialismo e do feminismo, a pesquisa acadêmica africana continuou a revelar-se impreparada para enfrentar os desafios colocados pelos fatores da diferença sexual, classe, etnia, e outras divisões que tanto dizem respeito à realidade social de África ou à de qualquer outro lugar. Neste aspecto, a pesquisa acadêmica africana acaba por comprometer a sua própria agenda ética limitando o contributo que poderia dar para o surgimento de uma ordem social mais livre e mais justa (MAMA, 2010, p. 610-611).

As masculinidades africanas não podem ser concebidas por modelos unívocos e unanimistas que negligenciam a pluralidade de formas de ser/estar/existir homem no continente africano e seus fluxos transnacionais e diaspóricos. Os discursos políticos dos ativismos e militâncias na Diáspora Negra possuem visões e perspectivas sobre gênero e sexualidade singularmente codificados e é preciso traduzi-los e interpretá-los para uma maior compreensão sobre como os homens africanos e suas masculinidades são observados e representados pelo olhar ocidental. Segundo Amina Mama (2010), há uma tradição ética radical da intelectualidade africana que possui vinculações com as epistemologias nacionalistas, anti-imperialistas, pan-africanistas e afrocêntricas, que, hipoteticamente, podem influenciar nas práticas de representação das masculinidades compartilhadas imagetivamente entre os homens negros.

Os processos de descolonização do continente africano despertaram o sentimento de solidariedade e apoio político de ativistas e militantes na Diáspora Negra, fato que torna o pensamento africano e o pensamento negro diaspórico indissociáveis, compreendidos como epistemologias compartilhadas. A produção científica é idealizada enquanto instrumento político indisciplinar, transgressor, subversivo e orgânico, que descarta as noções hegemônicas de imparcialidade e neutralidade científica e estabelece fortes relações entre pesquisa acadêmica e política. O unanimismo dos discursos sobre as masculinidades africanas presente no imaginário coletivo ocidental reduz de maneira violenta a complexidade, riqueza e fluidez das masculinidades presentes nas sociedades e civilizações da África, a partir dos mitos e estereótipos raciais. O regime de representação sobre as masculinidades africanas pode estar intrínseco às políticas de produção intelectual e dos construtos de identidades africanas. Em diálogo com o pensamento de Kwame Appiah, Amina Mama (2010) compreende as identidades africanas em sua multiplicidade, fluidez e mutabilidade histórica e institucional, sendo construídas a partir das dimensões das diferenças, passíveis de contestações e redefinições provocadas pelos agenciamentos dos sujeitos e pelos processos de lutas políticas e sociais.

Para o filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah (1997), até o século XIX as culturas da África negra permaneceram praticamente intocadas pelas influências do Ocidente, pois a maioria dos modos de vida dos povos africanos permaneceram pouco impactados pelos contatos com os colonizadores europeus. O autor argumenta que as relações entre o continente africano e o continente europeu foram historicamente estabelecidas através dos intensos fluxos de comércio que antecederam os projetos coloniais da Modernidade europeia, o qual incitou o tráfico de africanos em larguíssima escala para o Novo Mundo. A influência cultural europeia

na África antes do século XX foi limitada, presente nas atividades missionárias, criação de escolas ocidentais, contatos com os exploradores mediante as relações comerciais no litoral continental, que produziram uma elite letrada de africanos europeizados, mas tal fato não colocaram em crise as culturas presentes no continente africano. Para Appiah (1997), as culturas africanas só começaram a sofrer impactos mais profundos a partir das repercussões da Primeira Guerra Europeia e com o fenômeno do neocolonialismo imperialista europeu.

Em concordância com Appiah (1997), para entender a variedade de culturas contemporâneas presentes na África é preciso reportar às variedades de sociedades e culturas já existentes antes do fenômeno do colonialismo. As próprias diferenças entre os projetos coloniais implementados pelos Estados-Nações europeus na Modernidade também tiveram seu papel na configuração das diversidades do continente, pois o impacto da colonização sobre as diversas sociedades e culturas africanas também ocorreu de maneira heterogênea. Falar então sobre masculinidades africanas enquanto uma simples coletânea identitária de estilos de conduta, hábitos de pensamento e valores performatizados por homens no continente africano, é algo incorreto. Mas, não há dúvidas, que um século depois, existam possíveis identidades africanas e formas de ser/estar homem africano nos povos e etnias que compõem as populações em África, que existem para além do signo da raça.

Toda identidade cultural é um construto histórico, espécie de papel social que é roteirizado, estruturado pelas narrativas e experiências individuais e coletivas de sujeitos que compartilham elementos em comum. Appiah (1997) critica o signo da raça que estrutura a ideia de uma única identidade africana, apesar de raça ser uma construção social relevante e estratégica por ter se tornado um dispositivo político importante nos processos de descolonização africanos pós-Segunda Guerra Europeia. Para reafirmar esse posicionamento, o autor argumenta que no pensamento pan-africanista a solidariedade negra é uma força importante com benefícios políticos reais, porém não funciona sem as mistificações, ficções e biologizações concomitantes a ela atribuídas. Ser africano ou possuir uma identidade africana é um dentre muitos outros modos de existência e vida social resultantes das relações de força entre colonizadores e colonizados.

É preciso atribuir sempre fatores políticos nas construções das identidades e, óbvio, das masculinidades negras. Três aspectos importantes acerca da construção das identidades africanas são apontados pelo autor como cruciais: primeiro, o fato das identidades serem complexas, múltiplas, emergirem de uma conjuntura histórica e serem mutáveis às forças

econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição às outras identidades postas pela hegemonia colonial; segundo, o fato das identidades surgirem daquilo que o Appiah chama de “desconhecimento”, ou seja, a despeito de terem suas raízes baseadas em mitos e mentiras históricas; e terceiro, a ideia de que não deve haver espaço para a razão para construir as identidades: é necessário apoiar e celebrar as identidades existentes no continente africano enquanto formas de esperança social e silenciamento das mentiras e dos mitos em relação ao mesmo. Entretanto, além do grande perigo da univocidade identitária, a busca desenfreada por masculinidades africanas é um movimento direcionado à ancestralidade estimulado pelo anseio de reconhecimento e representatividade que se manifesta nas dimensões intersubjetivas da Diáspora Negra, podendo engendrar novos estereótipos e verdades infundadas sobre os homens africanos.

Uma possível cartografia das masculinidades dos homens negros do continente africano é um projeto ostensivo que só é possível se considerarmos, como alerta o pensamento mbembiano (2018; 2019), o caráter itinerante, circulatório e transitório das identidades africanas, além do caráter cada vez mais cosmopolita que as mesmas foram adquirindo com o fenômeno da diáspora transatlântica.

A colonização é o palco no qual é encenado a grande saga do roubo da autenticidade do eu do sujeito outrificado e racializado. Como argumenta Mbembe (2018, 2019), o colonizado é um receptáculo preenchido por um eu alheio e alienado, posto no lugar do seu verdadeiro eu autêntico usurpado pelo colonizador. Sobre a pele de seu corpo despossuído são inscritos cifras e códigos que tornam sua existência ininteligível, repleta de mistérios e segredos a serem revelados, mergulhando o homem negro na escuridão de sua noite existencial e demoníaca em seu obscurantismo.

Assim, como a noção de selvagem foi útil para a expansão do mercantilismo europeu e o projeto colonial da Modernidade europeia, a noção de criminoso, que parte da estereotipação racial do *ethos gangsta*, é útil para a preservação do capitalismo ocidental, o filho mais prodigioso do colonialismo e da escravidão moderna. A história da cultura do entretenimento ocidental é a história dos dispositivos de propagação, difusão e consolidação dos discursos raciológicos de dominação do heterocispatriarcado de supremacia branca, instrumentos e ferramentas utilizados para preservação e exaltação dos valores universalizados europocêntricos de humanidade. Dos espetáculos de *ministrels* e suas obscuras técnicas caricaturais *blackface* do século XIX às produções audiovisuais das plataformas midiáticas pós-

modernas do século XXI<sup>41</sup>, o macabro espetáculo dos mitos e estereótipos acerca das populações negras é inter-geracionalmente remontado, como clássicos de Shakespeare que nunca são esquecidos como arcaísmos sepultados no cemitério da memória histórica.

Como nos lembra Mudimbe (2019), dentre as inúmeras construções discursivas etnocêntricas do pensamento moderno europeu em relação às sociedades e civilizações do continente africano, a noção de selvagem foi fundamental para que a branquitude viesse a se tornar o significado mais absoluto e supremo de humanidade, exercendo uma onipotência taxonômica na ordem global. No cinema hollywoodiano, como argumenta Robin R. Means Coleman (2019), a imagem do africano selvagem se manifesta seja a partir de uma perspectiva fantasmagórica e monstruosa com a finalidade de incitar o medo e o terror no público espectador, seja a partir de um ocultismo simbólico em narrativas implícitas, nas quais macacos, tribos, tambores, objetos fetichizados, rituais misteriosos e outros elementos simbólicos evocam o espírito demoníaco da selvageria e barbárie provenientes da África. As narrativas cinematográficas hollywoodianas geram efeitos psíquicos de forte aversão e repulsa aos signos atribuídos às sociedades e civilizações africanas, castrando o desejo de (re)conhecimento da ancestralidade africana e suas tradições que configuram o legado das populações negras, corroborando para a permanência do mal-estar causado pelo desenraizamento histórico e isolacionismo genealógico destas.

Partindo de uma perspectiva arqueológica das simbologias raciológicas, o selvagem africano é considerado aqui enquanto um dos signos matriciais dos mitos e estereótipos sobre as populações negras, sobretudo os homens negros. O grande perigo do homem negro para os herdeiros da supremacia branca está na degenerescência codificada em seu fabuloso material genético: a selvageria que, ao contrário das narrativas históricas de dominação, não foi trazida em embarcações pela hidrografia densa e caudalosa desde o Níger, do Atlântico e do Mississipi para os rios que desaguam dentro de nós, mas sim das águas sangrentas que banham a Europa. As masculinidades europeias coloniais possuem a selvageria enquanto princípio fundante de seus construtos: os homens negros aprenderam com os homens brancos a incorporar arquétipos de barbárie que os encarceram em um paradoxo estabelecido entre a natureza e a civilização, transfigurados em corpos des-historicizados, essência de sua condição humana interdita como observa Mbembe:

(...) A humanidade do negro não possuía história enquanto tal. Essa humanidade sem história não conhecia nem o trabalho, nem a proibição e menos ainda a lei. Não

---

<sup>41</sup> Ver o filme *A Hora do Show* (2000), de Spike Lee e a série *Them* (2021), de Little Marvin.

estando de modo nenhum liberta da necessidade animal, dar ou receber a morte não significava qualquer violência aos olhos do negro. Um animal que podia sempre comer um outro. O signo africano possuía assim algo de distinto, de singular e de indelével que o separava de todos os outros signos humanos. Nada dava melhor testemunho dessa especificidade que o corpo, suas formas e suas cores. Ele não abrigava consciência nenhuma, nem apresentava traços quaisquer de razão e de beleza. Consequentemente, não se lhe podia dar o sentido de um corpo de carne semelhante ao meu, uma vez que ele consistia tão somente em matéria estendida e em objeto fadado ao perigo e à destruição (MBEMBE, 2018, p. 154-155).

O selvagem africano, na verdade, é uma grande alegoria aterrorizante sobre a face oculta do homem europeu e sua masculinidade, roteiro de uma tragédia existencial interpretado pelo Outro racializado no palco sombrio da colônia, espaço de afirmação e consagração da virilidade do colonizador, a partir da performatividade de subjugação do colonizado. Em diálogo com o pensamento de Aimé Césaire (2020), a colonização submeteu o europeu a um processo profundo de descivilização, embrutecimento e asselvajamento, uma sistemática degradação social que incitou a prática da cobiça, violência, ódio racial e relativismo moral, legitimando e normalizando o genocídio do colonizado. Nenhuma nação desenvolve projetos coloniais de maneira inocente ou impune: nações colonialistas são nações doentes, feridas moralmente, bárbaras e degeneradas. Toda nação colonialista é uma anti-civilização e todo colono é um modelo de anti-humanidade. A colonização não só desumaniza o colono como também o sujeito colonizado, provocando modificações intensas nas subjetividades através da experiência colonial.

A desumanização do sujeito outrificado e racializado é uma bala disparada pelo colonizador que atinge fatalmente a subjetividade do colonizado, mas sofre aquilo que Césaire (2020) caracterizou como “ação de ricochete”, voltando-se contra o próprio colonizador, funcionando como um espelho que gira em torno de seu próprio eixo, refletindo vertiginosamente a sua desumanidade e incivilidade para si mesmo e para os outros, manifestando inconscientemente sua barbárie e ódio de si, de acordo com o pensamento de Achille Mbembe (2018). Na simultaneidade da ação colonizadora, o homem (o branco) se torna selvagem a partir do asselvajamento daquele considerado não-homem (o negro). Todavia, o sujeito outrificado é um receptáculo transbordante dos restos simbólicos rejeitados e descartados pelo sujeito outrificador, em uma dinâmica subjetiva de projeção de sua selvageria em seu vazio. O homem negro torna-se então um amontoado ambulante de escombros e destroços da construção da humanidade do homem branco, matéria-prima da mais péssima qualidade muitas vezes reutilizada na controversa arquitetura de suas masculinidades e formas de ser/estar homem no mundo, tornando-se o “Resto”, “reflexos depauperados do homem

ideal”, “resquícios de humanidade”, “campos de ruínas da virilidade”, como argumenta Achille Mbembe:

O Resto – figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em qualquer relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo. Hegel dizia a propósito de tais figuras que eram estátuas sem linguagem nem consciência de si; entes humanos incapazes de se despir de uma vez por todas da figura animal com a qual se confundiam. No fundo, era da sua natureza abrigar o que já estava morto (MBEMBE, 2018, p. 30).

É perceptível uma interconexão inconsciente entre as imagens produzidas pela performance de Kendrick Lamar na cerimônia do *Grammy Awards* em 2016 – na qual apresenta-se diante do público algemado e acorrentado entre outros homens negros, como se fossem animais de uma atração circense – com outras quatro imagens relativamente populares no imaginário coletivo racial. A primeira delas, senão uma das mais conhecidas e simbolicamente controversas, é o espetáculo de exibição do macaco King Kong à sociedade estadunidense na primeira metade do século XX, capturado das profundezas da natureza selvagem e submetido à um ritual coletivo de contemplação do exótico enquanto prática do entretenimento branco, presente na narrativa clássica do filme de 1933 (Figura 45), com *remakes* produzidos e lançados em 1973 e 2005, além das sequências da franquia em 2017 e recentemente em 2021, dado que informa a longevidade das práticas de estereotipação do cinema hollywoodiano, visto desta maneira enquanto uma instituição de poder responsável pela preservação, manutenção e perpetuação do regime iconográfico de representação racial e suas representações raciais canonizadas. De acordo Robin R. Means Coleman (2019), King Kong é proposto enquanto uma grande metáfora acerca das origens primitivas do homem negro, na qual a negritude é codificada implicitamente ao signo do macaco:

(...) Kong é ‘enegrecido’, ou racialmente codificado, quando justaposto em relação à presença de brancos no filme [de 1933]. Kong é a cor negra emergindo de uma cultura primitiva mais ‘baixa’, onde é cercado por nativos negros – ou mini-Kongs, quando se vestem como macacos para adorar o grande Kong. A trilha sonora que acompanha as cenas com Kong e os outros negros no filme consiste de tambores, uma pista auditiva que é típico dos filmes de selva e da aparição de negros nativos. O filme também continua a confinar os entendimentos acerca da negritude na primitividade, e sua sexualidade na selvageria, acrescentando o medo de grandes falos negros. Assim, King Kong adicionou mais um motivo para extermínio do Outro negro – seu corpo é muito bem-dotado quando comparado ao homem branco padrão. Kong é acorrentado e enviado para os Estados Unidos (sua trajetória marítima diaspórica), onde experimenta um pouco da escravidão antes de ser executado por sair enlouquecido atrás de uma mulher branca (COLEMAN, 2019, p. 94).



**Figura 45:** *Framing* do filme *King Kong* (1933)

A narrativa de *King Kong* (1933), além de ser comumente interpretada como uma fábula aterrorizante sobre a sexualidade bestializada do homem negro, que manifesta na ambiguidade de sua construção simbólica o pânico da integração e miscigenação inter-racial nos Estados Unidos da Era *Jim Crow*, estabelece um elo imagético entre o homem negro e sua ancestralidade africana incógnita – mesmo que na narrativa o macaco Kong seja proveniente de uma ilha do oceano Índico, não necessariamente ambientada no continente africano –, concebendo-o enquanto um descendente direto de uma genealogia de bestas e monstros, na qual sua estranha e bizarra masculinidade – se realmente podemos pensar na existência de masculinidade nesses termos e condições de representação –, é forjada em sua selvageria.

Kong é escravizado nas dimensões do espetáculo para a promoção do entretenimento degenerado da branquitude, tal qual como homens negros, a exemplo do congolês Oto Benga e o estadunidense William Henry Johnson – o Zip, desde o século XIX. O paradigma europocêntrico, que inspira e influencia os valores éticos, morais e civilizatórios do heterocispatriarcado de supremacia branca, orientou e conduziu o africano selvagem na direção contrária ao vetor ascendente e progressista da evolução do ser humano e da cultura.

Hiper expostos em feiras, exposições museológicas, shows circenses, zoológicos humanos, parques e vilas étnicas temáticas, homens africanos e mulheres africanas eram as principais atrações do entretenimento racista estadunidense, eventos de divulgação das teorias



eugenistas do racismo científico e da espetacularização das aberrações e monstruosidades da raça, realizados sob apoio e patrocínio do neocolonialismo imperialista. Homens negros e africanos eram exibidos como espécimes peculiares que compunham uma grotesca fauna racial, além de encenarem performances públicas de demonstração da natureza instintiva de sua suposta bestialidade e selvageria animal, proporcionando uma autêntica experiência com o primitivismo, estabelecendo uma conexão direta entre o macaco e o humano na escala evolucionista do homem.

Nas imagens a seguir (Figuras 46 e 47), é perceptível tal relação simbólica por associação direta e lógica: Oto Benga posando com um macaco em seus braços e William Henry “Zip” Johnson vestido com uma fantasia que o caracterizava como um homem-gorila. O processo de coisificação e zoomorfização do homem negro pelo imaginário racial europocêntrico, como discuti em minhas primeiras investigações sobre os homens negros e suas masculinidades no mundo transatlântico da diáspora negro-africana na graduação, é a condição primordial da interdição de sua humanidade, atestado de óbito de sua morte social, decretada até nossos tempos com a ridícula associação de homens negros a macacos, notável no mundo dos esportes e nos micro racismos cotidianos, principalmente nas redes sociais.



**Figura 46:** Fotografia de Oto Benga em um zoológico do Bronx – Nova York, datada aproximadamente entre 1915 e 1916



**Figura 47:** Fotografia de William Henry “Zip” Johnson, datada aproximadamente entre 1860 e 1870

A figura do escravizado da casa grande, que mais uma vez remete à figura do *Uncle Tom* e outros estereótipos de sujeição disciplinar racial, é engendrada a partir do processo de desessencialização e negação da singularidade do sujeito pela violência colonial. No ambiente privado e íntimo do senhor, o escravo é transfigurado em seu animal doméstico de estimação, materializado pela imagem do macaco, rei da selva de delírios do colonialismo. Sua natureza selvagem e exótica fascina, diverte e entrete a todos os convidados e visitas do senhor. Nas celebrações da *plantation*, são as macaquices do escravizado que compõe a programação que irá entreter a todos que habitam a casa de sangue tingida e adornada de branco. Sendo seu adestrador, o senhor lhe ensina um repertório variado de números, truques, traquejos e habilidades que só os humanos conseguem reproduzir com maior competência, como recitar poemas, decorar passagens bíblicas, cantar, dançar, tocar instrumentos, contar piadas, aprender outras técnicas de trabalho que se diferem do eito, e, óbvio, ser um anfitrião apto para o cerimonial da abnegação e servidão. A animalidade intrínseca ao negro é humanizada pelo branco como um sadismo recreativo, aumentando os níveis e graus de distorções daquilo que é compreendido entre o homem e o animal, aquilo que torna o sujeito racializado um *pet* adorável,

que acredita na ilusão do falso reconhecimento da sua humanidade pelo seu dono. Como afirma Mbembe (2018), dentro da ficção que é o negro cabe toda uma fauna, menos a humanidade.

*Memórias do casulo*

*Pai Barnabé*

**1º de abril de 2021**

Essa semana, no cronograma de leituras da minha tese de Doutorado, estava lendo o livro “Imagens de Controle: Um Conceito do Pensamento de Patricia Hill Collins”, da Winnie Bueno. Diante das inúmeras abordagens e reflexões sobre como mulheres negras são estereotipadas pelo regime iconográfico de representação racial e suas dinâmicas interseccionais de gênero, sexualidade e classe, refleti muito sobre como os homens negros e suas masculinidades são violentados simbolicamente, sobretudo em relação às narrativas audiovisuais. O estereótipo racial estadunidense da *Mummy*, a mulher negra inferior, subserviente, serviçal, dócil e naturalmente apta para os trabalhos abnegados, manifestado no imaginário coletivo brasileiro através do personagem literário infantil da Tia Anastácia criado pelo escritor eugenista e supremacista racial Monteiro Lobato, possui o seu duplo masculino no Tio Barnabé, também um personagem que remete ao construto do estereótipo estadunidense do *Uncle Tom*.

Como Tia Anastácia, Tio Barnabé é um isolado genealógico, de sobrevivência rebaixada e dependente do poder de agência da mulher branca latifundiária que compreende o personagem Dona Benta, mergulhado na escuridão da sua solidão afetiva e assexualidade, um corpo improdutivo, descartado e em exaustão pela exploração do trabalho escravo no pós-abolição. A reverberação das polêmicas acerca das críticas literárias acerca da obra de Monteiro Lobato – que emergiram com maior força após a promulgação e implementação da Lei 10.639/03 de ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas brasileiras – , continua repercutindo até hoje, visto o poder de influência longo das imagens de controle sobre as mulheres negras e os homens negros e seus respectivos construtos subjetivos e performativos de feminilidade e masculinidade, historicamente distorcidos pelo racismo.

Mainha odiava o Sítio do Picapau Amarelo. Dizia isso toda vez que passava o comercial do programa na televisão. Eu, como a maioria das crianças brasileiras dos anos 1990/2000, era viciado em televisão e na programação infanto-juvenil disponível na televisão aberta, assistia ao Sítio e adorava quando o personagem Tio Barnabé aparecia nos episódios, principalmente para contar suas histórias mirabolantes. Como um espírito perdido e deslocado do seu próprio corpo, Tio Barnabé é uma sombra de si mesmo, construção subjetiva que remete ao escravo, como problematizam as teorias históricas e sociológicas sobre a escravidão, a exemplo de Orlando Patterson e W.E.B. Du Bois. A grande aversão ao programa manifestada pelas reações de minha mãe diante dessas representações hoje em dia para mim se tornam mais inteligíveis, revelando um inconsciente que rejeitava imagens impostas ao seu corpo cansado de performar um papel social que nunca foi seu.

Em algumas famílias negras, tios são espécies de pais para seus sobrinhos que sofrem com o abandono parental dos seus genitores biológicos. Minha experiência como tio é muito estranha, visto que sou um membro familiar adotado, um *outsider* integrado à frágil estrutura de uma instituição familiar já bastante velha e composta de membros com idade avançada. Na minha infância, as pessoas se referiam à minha mãe como minha avó, convivi com meus sobrinhos e minhas sobrinhas como se fossem minhas primas e meus primos, e minhas irmãs e meus irmãos eram espécies de tias e tios para mim por causa da diferença geracional absurda. Hoje mais velho aos quase 32 anos, o abismo geracional se regula, normatizando minha função parental de tio com meus sobrinhos netos (filhos dos meus sobrinhos), em especial com Lucas, o qual eu tenho um afeto muito intenso e estabeleço uma relação amorosa como tio avô. A família negra é uma instituição que, definitivamente, não obedece aos padrões e parâmetros impostos pela família nuclear europeia, instituição de poder estabelecida no Brasil pelo colonialismo que se empenhou em desenvolver tentativas de sua destruição plena, seja através do sistema escravocrata e seus constantes desmembramentos e estupros, seja no pós-abolição através das políticas de extermínio implementadas pela miscigenação e embranquecimento, que regularam as taxas de natalidade e o desenvolvimento populacional a partir de políticas sexuais raciais de controle da sexualidade de mulheres e homens negros.

Tio Barnabé foi uma espécie de pai para mim, uma figura negra masculina de referência. Sempre desejei ter um mentor companheiro que me ensinasse coisas sobre a vida, me contasse histórias incríveis e me oferecesse amor e afeto. Felizmente obtive isso tudo com

minha mãe, porém a cultura compulsória heterocisnormativa escavou o buraco dessa falta no solo da minha subjetividade. Como ressalta Winnie Bueno em diálogo com pensamento de Patricia Hill Collins, apesar de serem dispositivos de violência simbólica, os estereótipos são passíveis de reprogramação a partir da nossa tomada de consciência sobre suas estruturas, que podem ser modificadas por nossas apropriações e ressignificações.

Tio Barnabé foi plantado no solo da minha alma e floresceu como um referencial de masculinidade negra para mim. Isso só foi possível por causa do trabalho de atuação dos atores Gésio Amadeu e João Acaiabe, ambos infeliz e fatalmente vitimados pela pandemia viral de *Covid-19*. A humanidade pulsante enquanto homens negros desses atores subverteu o *status* perverso da imagem de controle do *Uncle Tom*, implodindo seus efeitos catastróficos para mim enquanto menino negro em processo de subjetivação. Aprendi que Tio Barnabé é um ser humano que personifica e agencia o afeto para e com a sua comunidade de sentido, em uma relação mútua e permanente de compartilhamento. Tio Barnabé, tal qual como um *griot* africano, carrega em seu corpo e espírito a missão ancestral de preservar e perpetuar a história e cultura do nosso povo, transmitindo a sua inestimável sabedoria às próximas gerações, para que nossas tradições herdadas desde as civilizações africanas e diaspóricas não possam ser aniquiladas pelo esquecimento. Tio Barnabé é um vínculo e uma conexão parental para todas as pessoas negras perdidas em suas genealogias de dor e sofrimento, restabelecidas pelo cuidado fraternal enquanto prática política que cura, fortalece e emancipa a comunidade negra, na maioria das vezes atribuídos compulsoriamente somente às mulheres negras, sobrecarregando e levando-as ao pleno esgotamento físico e psíquico. Não atribuo jamais esses valores a Monteiro Lobato e suas contribuições para a aniquilação simbólica da humanidade das pessoas negras em seu projeto nefasto de literatura nacional, mas sim à autonomia e às habilidades de Gésio Amadeu e João Acaiabe em contestar e sabotar a partir da performance negra as funcionalidades e os impactos que as imagens de controle provocam em nossas vidas. Mesmo sem terem sido galãs de novela por representarem a antítese do desejo, protagonistas de imagens de esquecimento, Gésio e João constituem a memória fantasmagórica da nossa (in)existência.

Se Tio Barnabé tivesse filhos no imaginário desse país castrador e estéril de futuro para nós pessoas negras, eu seria um deles.

Tia Anastácia além de revoltada – como na poética de Giovane Sobrevivente –, agora está de luto e nunca mais fará bolinhos de chuva.

A performance de Kendrick Lamar na cerimônia do *Grammy Awards* em 2016 se relaciona com tais imagens a partir de sua crítica ao asselvajamento histórico do homem negro e à espetacularização de sua tragédia existencial enquanto uma grande anomalia humana, fetiche manipulado recreativamente para a satisfação dos prazeres do ego da branquitude em sua humanidade sacralizada, proporcionando entretenimento através de rituais públicos coletivos de sadismo racial, nos quais fascínio e abjeção pulsam juntos.

Como King Kong, Oto Benga e William Henry “Zip” Johnson, Kendrick apresenta seu show cercado por celas e aprisionado por correntes para a grande celebração da indústria do entretenimento musical mundial, que explora e lucra não somente com a comercialização do seu corpo-mercadoria, mas também dos legados de sua ancestralidade negra transfigurados em produtos por seu precioso valor especulado, neoescravizados pelo sistema capitalista. O *gangsta* enquanto o selvagem das florestas de asfalto e concreto do século XXI é uma figura dotada de riqueza simbólica e poética de estereotipagem altamente passível de extrativismo e exploração, tal qual o selvagem africano no sistema escravocrata colonial, figura-chave que impulsionou o funcionamento das estruturas e dinâmicas do capitalismo, propiciando seu desenvolvimento e consolidação.

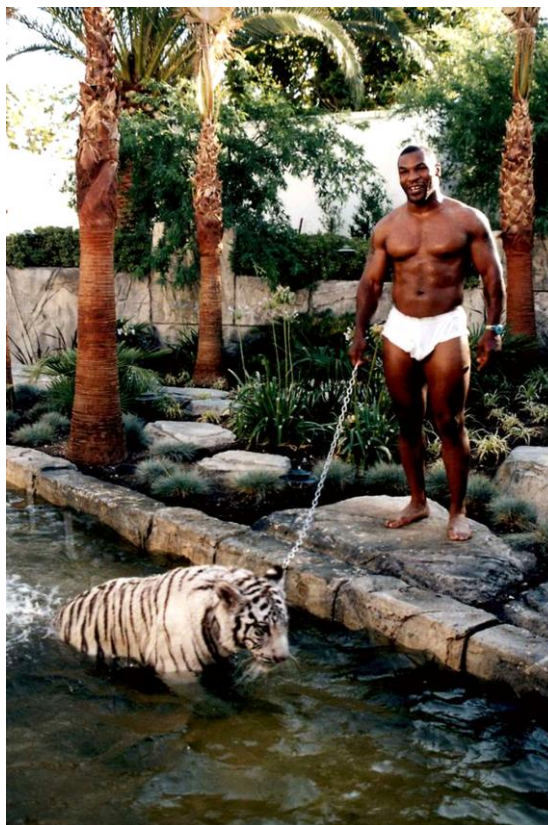
A performance de Kendrick Lamar expõe as novas configurações daquilo que Achille Mbembe (2018) identifica como “corpo-objeto”, “corpo-extração” e “corpo-moeda” do sujeito outrificado e racializado pela Modernidade europeia, o único sujeito submetido ao *status* pleno de mercadoria na história da humanidade. O *gangsta* enquanto o novo selvagem reinventa o pânico racial em nossos tempos e justifica a necessidade da existência do complexo industrial-prisional, da implementação dos aparatos e instrumentos de vigilância e controle, bem como dos aparelhos e instituições de disciplinarização, brutalização, encarceramento e extermínio das populações negras pelo Estado necropolítico e invenção de novas tecnologias pós-modernas de exploração, violência e opressão para conter seus instintos atemorizantes de destruição que ameaçam cotidianamente a integridade da civilização estadunidense do século XXI.

Em *King Kong*, a fúria do macaco explode provocando o caos no mundo ordenado e sistematizado pela branquitude, levando conseqüentemente ao seu extermínio, um aviso alegorizado enviado para todo homem negro que ousasse desafiar o *status quo* racial em plena Era *Jim Crow*. Na performance de Kendrick Lamar no *Grammy Awards*, a ameaça selvagem do *gangsta*, novo produto da neurose racial contemporânea, se anuncia como uma insurreição a partir dos símbolos da ancestralidade negra, redirecionando e canalizando a fúria racial para

a luta política através da arte, seu insumo bélico. O *gangsta* manifesta-se para a branquitude enquanto o novo selvagem, produto da reelaboração simbólica do estereótipo do selvagem africano, dinâmica de ressignificação de um protótipo imagético estigmatizador criado pelo delírio sistematizado da paranoia colonial, um “corpo habitado veladamente pelo animal”, em termos mbembianos (2018).

A estética da performance negra lamariana tenta romper com o caráter zoologizante que os corpos negros assumiram a partir da espetacularização de sua outridade pela indústria racista do entretenimento de massas e dos esportes, a exemplo do Boxe. A construção da imagem pública do pugilista campeão de pesos pesados Mike Tyson articulava em seu discurso iconográfico signos que remetiam o atleta à selvageria, brutalidade e bestialidade, manipulados seja pelo *marketing* de divulgação das suas lutas, seja na construção de sua *persona* que foi submetida a níveis patológicos perturbadores a partir da repercussão de seu julgamento e condenação de estupro, além da lendária luta com Evander Holyfield em 1996, na qual em um estado de extrema agressividade arrancou com seus próprios dentes a orelha do seu oponente. Dentre as inúmeras imagens que compõem sua vasta iconografia, destaco uma foto do ensaio fotográfico de 1989, na qual Mike posa com sua tigresa de estimação Kenya para a *The Ring Magazine*, mostrando para o público a sua vida exótica e extravagante em uma de suas mansões (Figura 48). Sorridente para a câmera com seu belo corpo musculoso hiper exposto, somente vestido de cueca branca e segurando sua tigresa por uma coleira como se fosse um animal doméstico comum, a imagem do pugilista se assemelha ao arquivo pernicioso de imagens etnológicas do imperialismo neocolonialista africano, nas quais o homem negro é posicionado pela óptica colonial de maneira intrínseca à ideia de natureza, representado como uma antinomia da civilização.

A autobiografia de Mike Tyson (2014) evidencia em sua narrativa o quanto sua vida foi definida pela condição internalizada de besta e maníaco racial, um selvagem incontrolável, detentor de sexualidade insaciável, ira irracional, brutalidade ilimitada e instintos que explodem pirotecnicamente nos ringues para êxtase da branquitude, regime de ultra desumanização para exploração e extração de lucros de seu corpo-mercadoria: “Conforme minha carreira progredia e as pessoas começavam a me elogiar por ser selvagem, eu ia percebendo que ser chamado de animal era o maior elogio que poderia receber de alguém”.



**Figura 48:** Mike Tyson e sua tigresa de estimação Kenya em editorial da *The Ring Magazine* (1989)

Partindo da perspectiva da zoologização da vida presente no pensamento de Achille Mbembe (2017), o corpo do homem negro é transfigurado pelo racismo em um projétil disparador do fascínio e abjeção na vida psíquica da branquitude. Interpelado ininterruptamente pelos olhares outrificadores do voyeurismo racial e seus dispositivos de captura, lembrando o pensamento de Stuart Hall (2016), seu corpo é sacrificado com as lâminas afiadas da óptica colonial, em cerimônias de abate e dilaceramento simbólicos, sendo o olhar colonial, em concordância com Mbembe (2017), distribuído em desejos de objetificação, supressão, posse, incesto e estupro. Sua performatividade é composta por uma série de comportamentos dissecados por teorias e métodos etológicos, sendo sua sobrevida o principal objeto dos tratados de zoologia racial. Sempre relacionado a signos animais, sua existência na vida social é deslocada e perdida: estar no mundo civilizado é estar fora de seu *habitat* natural, em um estranhamento contínuo do mundo dos “verdadeiros homens”.

Negros são espécies de criaturas híbridas entre o animal e o homem, socialmente tolerados e temidos pela ameaça de aniquilação iminente a qualquer estímulo provocado, como revelam as percepções do personagem Paper Boi em um dos episódios da série *Atlanta* (2016-



), interpretado pelo ator Bryan Tyree Henry, diante dos olhares que sua presença instiga: homem negro detentor de uma corporalidade robusta com altos níveis de melanina, Paper Boi evita se expor publicamente não por ser um *rapper* com fama ainda em processo de ascensão e reconhecimento popular, mas por ser submetido a situações de constrangimento e coação pelos olhares outrificadores estimulados por sua presença e aparência, circunstâncias que o faz permanecer a maior parte de seu tempo em um auto isolamento doméstico, revelando traços de antissociabilidade e depressão em sua personalidade. No episódio (Figura 49), após seu amigo Darius insistir e convencer Paper Boi para sair para comer fora, sua ansiedade e mal estar são acionados pela paranoia de estar exposto aos olhos que se movimentam freneticamente ao seu redor, enquanto espera seu pedido ser atendido. Após o pedido finalmente ter ficado pronto, Paper Boi pede para embalar as refeições, irritando Darius que pergunta o porquê de sua decisão repentina: se sentindo como um animal sendo observado enquanto come em um zoológico é como Paper Boi define seu sentimento diante do olhar das pessoas. Em outro episódio do seriado (Figura 50), mesmo após entrar em um estado de surto após ter sido assaltado em uma estrada, vulnerabilizado, ferido, exausto e sangrando, seu sofrimento não é visibilizado pelo olhar negligente e displicente do adolescente branco que o encontra em uma loja de conveniência e solicita tirar uma foto, após reconhecê-lo no zoológico sem grades e jaulas que é sua vida enquanto homem negro. Como afirma Mbembe (2018), a sociedade escravocrata colonial, especificamente a partir do laboratório de experimentação de técnicas e ferramentas de aniquilação humana compreendido pela estrutura da *plantation*, estabeleceu um estado permanente de paranoia racial no qual a vida social é um profundo delírio, como os vivenciados pelos personagens da narrativa realista fantástica de Donald Glover em *Atlanta*.





**Figuras 49 e 50:** *Framings* da série *Atlanta – Robbin’ Season* (2018)

A performance de Kendrick Lamar no *Grammy Awards* 2016 subverte o regime óptico da branquitude, que determina tudo aquilo que pode ou não ser passível de visibilidade, rasgando as cortinas que mantêm oculta a América racista que encarcera pessoas negras em escala massiva e industrial, revelando-a para o mundo. Kendrick compreende que a visibilidade que grandes artistas negros possuem nas plataformas midiáticas e na indústria cultural do entretenimento atualmente é controlada e manipulada para a sustentação do discurso falacioso de uma sociedade pós-racial que permanece indiferente e alheia à tragédia vivenciada cotidianamente pelas populações negras, sustentando-se no discurso esvaziado, artificial e supérfluo da representatividade racial em seus produtos culturais. Kendrick Lamar incendeia toda uma fauna racial repleta de macacos, cavalos, elefantes, cachorros, dentre outros signos zoomórficos atribuídos aos homens negros, empalhados pela taxonomia racista e domados pelos dispositivos de controle no grande circo do heterocispatriarcado de supremacia branca. Retomarei as discussões essa performance mais adiante.

Sendo herdeiro legítimo do bizarro *status* social de seu ancestral historicamente mais longínquo, o estereótipo do superpredador negro é descendente direto do estereótipo do selvagem africano, signos imagéticos que se interconectam genealogicamente no tempo pelo regime iconográfico de representação racial. De acordo com Ibram X. Kenti (2020), a “Teoria dos Superpredadores”, criada em 1995 pelo cientista político John J. DiIulio Jr., foi difundida pelas plataformas midiáticas como um discurso de estigmatização, perseguição e punitivismo

aos homens negros, manipulada para o desenvolvimento de políticas estatais racistas pelo Governo George Clinton.

A promoção do combate permanente e aniquilação do corpo do homem negro enquanto objeto fóbico se perpetuava então como uma estratégia política de conquista de votos nas campanhas eleitorais, além de funcionar como argumentos e justificativas para a implementação de políticas contra a criminalidade, em plena década do auge do *Gangsta Rap*, maior *locus* de manifestação e proliferação de tal estereótipo. A explosão de imagens saturadas de criminalidade, drogas, sexo explícito e violência, apesar de serem comumente lidas e interpretadas enquanto evidências óbvias e explícitas dos supostos instintos animais da selvageria negra intrínseca aos homens negros, se tornaram formas controversas de ataque dos *gangsta rappers* tanto pelo extremo moralismo da classe média e elite negra estadunidense – que repudiava veementemente as posturas dissidentes e insurgentes manifestadas no *ethos gangsta*, produtor de espécies indisciplinadoras e degenerativas da raça –, quanto pelos processos de brutalização, encarceramento e extermínio do Estado necropolítico. Ibram reflete sobre tal teoria da seguinte maneira:

A maioria das crianças dos centros das cidades cresce cercada por adolescentes e adultos degenerados, delinquentes ou criminosos”, escreveu Dilulio. “Uma nova geração de criminosos de rua está chegando – a geração mais jovem, maior e mais nefasta que a sociedade já conheceu”, advertiu. Meu grupo de “superpredadores juvenis” era composto de “jovens radicalmente impulsivos, brutalmente impiedosos, incluindo cada vez mais garotos pré-adolescentes, que matam, atacam, estupram, invadem, traficam drogas mortais, se juntam a gangues portadoras de armas e criam graves desordens na comunidade. Nós, jovens negros superpredadores, aparentemente estávamos sendo criados com uma inclinação para a violência sem precedentes – em uma nação que presumivelmente não criava brancos donos de escravos, encarceradores em massa, policiais, executivos, investidores, financistas, motoristas embriagados e defensores de guerra violentos (KENTI, 2020, p. 82).

Entretanto, há então uma relação de cooperação entre a ciência, a indústria cultural capitalista e o Estado necropolítico na implementação do projeto histórico de aniquilação dos homens negros: 1) a ciência formula teorias racistas que biologiciza e naturaliza a selvageria do homem negro, caracterizada por seu instinto superpredatório avassalado, teorizando a partir de uma intelectualidade conspiratória e alucinatória da raça os homens negros e suas culturas de masculinidades enquanto uma grande ameaça social; 2) o Estado necropolítico se apropria da “Teoria do Superpredador Negro” e outras sórdidas invenções como argumentos, justificativas e fundamentos epistemológicos para desenvolver e implementar suas políticas, aparelhos e dispositivos de perseguição, combate, encarceramento e aniquilação dos homens negros, visto o caráter fulminante de sua natureza selvagem, manifestada principalmente a partir

de sua arte degenerada, no nosso caso, o *Gangsta Rap*; 3) a cultura das masculinidades dos homens negros manifestadas pelo *Gangsta Rap*, em sua grande maioria críticas sociais viscerais aos processos físicos, psíquicos e simbólicos de aniquilação dos homens negros nos Estados Unidos na transição dos séculos XX-XXI, são transformadas em mercadorias pela indústria cultural fonográfica e para as diversas plataformas midiáticas, que deturpam, distorcem e expropriam o *Gangsta Rap* e seu imaginário como matéria prima de produção do lucro capitalista.

Assim, o *ethos gangsta* se transforma em um estado degenerativo generalizado do padrão de vida estadunidense, no qual as vidas dos homens negros são patologizadas. Diferentemente das políticas do pós-abolição e pós-direitos civis, não há mais preocupações, interesses e investimentos na disciplinarização e civilização do homem negro, visto que seu instinto selvagem é incontrolável: combater, aprisionar e exterminar a grande fera que aterroriza a sociedade e seu estado de bem estar social é o que resta. Para *gangsta rappers* ou ícones negros do esporte como Mike Tyson, vestir a pele tenebrosa da besta irascível não significa simplesmente curvar-se à fantasia do homem branco, mas utilizá-la contra este tornando a ameaça ilusória criada acerca de sua existência real, redimensionando-a enquanto uma forma de contra poder a partir da lógica da espetacularização da vida, dissimulando sua existência na subversão do *script* do espetáculo inventado pela branquitude.

Na narrativa do videoclipe *Guerillas in tha Mist* (1992, Figura 51), do grupo Da Lench Mob feat. Ice Cube, o selvagem africano e o *gangsta* afro-americano, ancestral e descendentes, se encontram e se unem na selva racial contra as forças aniquiladoras do poder do homem branco, estabelecendo contatos e paralelos correlacionais e transtemporais entre construtos asselvajados de masculinidades negras.



**Figura 51:** Framing do videoclipe *Guerillas in the Mist* (1992), do grupo Da Lench Mob feat. Ice Cube

Paul Gilroy (2007) em suas reflexões sobre *Doggstyle* (1993), álbum de estreia do *gangsta rapper* Snoop Dogg, realiza outros exercícios interpretativos e analíticos acerca das práticas simbólicas representacionais que compreendem os processos de taxidermização e zoologização da vida dos homens negros, demarcando uma linha de fuga bastante interessante, estabelecida entre os modelos de masculinidade fixados pela hegemonia heterocispatriarcal de supremacia branca e os modelos de civilidade, moralidade e honra propostos pelo conservadorismo negro masculinista: exemplo de inadequação e fracasso para ambas perspectivas políticas em permanente tensão, diante da dupla rejeição do “verdadeiro homem” e do “quase homem”, Snoop assume em sua *persona gangsta* o signo do animal [cachorro], considerado por Gilroy como algo estabelecido entre o humano e a coisa/objeto, para escapar de sua interdição e abjeção existencial, condição que proporciona uma possibilidade de ser algo para além do paradigma da raça, manifestando um forte desejo de transcendência a partir da recusa ao reconhecimento diante da dialética racial e das padronagens de humanidade construídas e fundamentadas pelo paradigma raciológico. Como argumenta Gilroy:

Um cachorro não é uma raposa, nem um leão, nem um coelho, ou um macaco gesticulador. Snoop não é um cachorro. A sua postura de imprimir a máscara do Outro indiferenciado e racializado com feições caninas enigmáticas revela algo sobre o funcionamento da supremacia branca e das culturas de compensação que reagem a ela. Isto pode ser lido como um gesto político, como acredito, moral. A escolha em ser um cachorro reles e sujo significa a valorização do infra-humano ao invés da hiper-humanidade promovida através da biopolítica centrada no corpo e suas inscrições visuais na saúde, no esporte, na boa forma e nas indústrias de lazer. Deixaríamos escapar o ponto principal, caso enfatizássemos em demasia que o cachorro é um sinal do **status** de vítima de Snoop, assim como de seus hábitos sexuais, ou que ele às vezes requer recursos tecnocientíficos de uma arma de fogo antes de poder interagir em

termos iguais com humanos reais, ou seja, brancos. Ao optar em ser visto como um cachorro, ele recusa a identificação com o corpo masculino aperfeiçoado e invulnerável que se tornou o padrão corrente da cultura popular negra cimentando a relação perigosa entre saúde corporal e pureza racial (...) (GILROY, 2007, p. 242).

Afirmar-se enquanto qualquer outra coisa que não seja aquilo que é definido e imposto pelas relações de poder como humano, sendo as noções de humanidade conflitantes baseadas em princípios racialistas ilusórios e fabulatórios, se torna uma forma controversa de inteligibilidade de si. Ser animal, monstro ou divindade rompe com as políticas identitárias que enclausuram o sujeito outrificado em cárceres puramente raciais. O prazer do pugilista Mike Tyson em ser reconhecido como um animal também se situa na sua não correspondência às expectativas das políticas de masculinidades baseadas na raça, sejam elas provenientes da branquitude ou da negritude, limitadas e restritas às dinâmicas antagônicas de poder entre branco *versus* negro, opressor *versus* oprimido, colonizador *versus* colonizado.

Para Gilroy, os significados da liberdade para as populações negras são definidos pelas políticas de representação: se representar ficcionalmente como um personagem animalesco é uma forma intencional de não-ser e uma tentativa de neutralização das relações de dependência direta com a metafísica racial predominante para tornar a existência inteligível, dinâmica performativa que subverte o campo de forças e se assemelha às dinâmicas performativas agenciadas pelos sujeitos das dissidências e inconformidades sexuais e de gênero, como informa e demonstra a Teoria *Queer*. Assim, afirmar-se orgulhosamente de ser um macaco, como Kendrick Lamar na poética da música *The Blacker The Berry*, ou se transfigurar em borboleta na sua própria mitologia é uma forma de fabulação da liberdade existencial para além dos paradigmas raciológicos universalizados acerca do humano, visto que as predeterminações dos marcadores socioculturais das diferenças perdem suas funcionalidades e deixam de fazer sentido para os animais, apesar de estes serem também interpelados pelas ordenações e classificações científicas biologicizantes e pela arbitrariedade e compulsividade normativista da cultura.

Juntamente aos líderes de revoltas e rebeliões escravas, os *militares negros de conflitos e guerras históricas* emblemáticas também podem ser considerados enquanto símbolos heroicos das masculinidades negras, como o próprio Kehinde Wiley representa em sua obra na associação simbólica de homens negros à signos que remetem ao militarismo e à guerra (tais como espadas e cavalos), também típicos das representações artísticas de grandes líderes políticos europeus como Napoleão Bonaparte (Figura 44), impressos em cores vibrantes nos livros didáticos e escolares de História.

As narrativas históricas sobre as guerras são repletas de imagens saturadas de heroísmo, quase todas elas brancas e, óbvio, masculinas. As narrativas de guerra são, antes de tudo, narrativas sobre as masculinidades brancas europeias dos “verdadeiros homens” que revolucionaram a humanidade, atribuindo a agenciamento dos fenômenos históricos somente a eles. Mesmo com a difusão de novas produções intelectuais após a eclosão do movimento da Nova Historiografia a partir da década de 1980, que fez emergir outras perspectivas historiográficas sobre os sujeitos históricos negligenciados pelas narrativas hegemônicas oficializadas (tais como negros, indígenas, mulheres, homossexuais, operários, dentre outros), ainda é bastante incipiente no imaginário coletivo símbolos históricos heroicos não-brancos, algo que interfere incisivamente nas políticas de representação sobre os homens negros e suas masculinidades, que não são comumente concebidos enquanto ícones dos grandes momentos históricos.

Na História e Historiografia dos Estados Unidos, guerras emblemáticas como a guerra anticolonial de Independência dos Estados Unidos e a Guerra de Secessão ainda silenciam e ocultam a memória de militares, soldados e combatentes negros que sacrificaram suas vidas em contextos decisivos para a construção do Estado-Nação norte-americano, fortes provações da virilidade negra diante dos homens brancos, de acordo com Eugene D. Genovese (1988), que permanecem em sua grande maioria anônimas como “buchas de canhão” – combatentes que compunham as linhas de frente nos campos de batalha oferecendo suas vidas em sacrifício. Ícones militares como Crispus Attucks, Peter Salem, Salem Poor e Robert Smalls, são frequentemente esquecidos na degeneração da memória histórica, aprisionados na figura insólita do escravo. Em concordância com Ira Berlin:

(...) Por tempo demais, os estudiosos consideram, do ponto de vista legal, o escravo como propriedade e sua posição social no extremo da subordinação como evidência de que os escravos estavam fora da História. Retratados como socialmente mortos, tornaram-se ‘estrangeiros absolutos’, ‘isolados genealógicos’, ‘estranhos desenraizados’, ‘pré-políticos’ ou ‘zambos’ ingênuos conhecidos mais pelo que eram do que pelo que faziam (BERLIN, 2006, p. 15-16).

Edward E. Baptist complementa em seu argumento:

(...) Tudo isso constitui a ‘aniquilação simbólica’ das pessoas escravizadas (...). Enquanto isso, em outros momentos, contamos a história da escravidão exaltando aqueles que escaparam pela fuga ou pela morte em uma rebelião, deixando o ouvinte se perguntar se os que não escaparam nem morreram teriam de alguma forma ‘aceitado’ a escravidão. E todos os que ensinam sobre a escravidão conhecem um segredinho sujo que revela uma falha coletiva dos historiadores: inúmeros estudantes afro-americanos lutam contra uma sensação de vergonha por muitos de seus ancestrais não terem conseguido escapar do sofrimento que experimentaram (BAPTIST, 2019, p. 17).

A imagem do escravo, além de ser a representação da ausência quase que total da humanidade em um organismo vivo compreendido como o de um ser humano, é a emasculação em sua plena personificação simbólica. A História e Historiografia tradicionais sobre a escravização negra são instrumentos discursivos de manutenção das violências simbólicas que promovem a desonra de nós homens negros na difusão de representações extremamente estigmatizadas sobre os homens negros escravizados, conspurcando nossas masculinidades negras ancestrais em suas narrativas insalubres e fétidas impregnadas de vômitos, fezes, urina, lágrimas e sangue que transbordavam dos porões dos navios negreiros e na arquitetura sombria das senzalas, corroborando para nosso estigma de quase-homens, antíteses ambíguas e ambivalentes da noção universalizante de humanidade que convivem com o mistério perturbador de quem eram os homens quase-mortos que atravessaram o Atlântico e mesmo assim nos trouxeram até aqui, transformando nossa ancestralidade em um grande enigma.

O roubo precede o controle: roubaram-nos nossas linhagens e genealogias de masculinidades como uma forma de controle secular de nossos corpos e almas. É um grande e desafiador compromisso político fazer o sol resplandecer diante da grande noite do colonialismo, revelando a imensa constelação de masculinidades ancestrais que brilham para nós, homens negros do futuro, na profunda escuridão do tempo. Em plena concordância com Edward E. Baptist:

(...) Nessa história não há nenhum senhor bom, nenhum herdeiro legítimo para a propriedade de pessoas escravizadas, nenhum dono de fazenda gentil, apenas a capacidade do mais forte tirar de outros. Roubar não pode ser nunca um sistema regular sustentado por direitos de propriedade, protegido por relacionamentos quase familiares. Não há equilíbrio entre elementos contraditórios. Só há caos e violência. (...) Constante interrupção, criação e destruição mais uma vez: essa era sua natureza [a da escravidão] (BAPTIST, 2019, p. 254).

Várias das inúmeras provocações de Saidiya Hartman (2020; 2020) tem me provocado a problematizar não somente questões relacionadas à funcionalidade da história e memória da escravização colonial, mas principalmente à minha função enquanto historiador negro e o legado do terror colonial que reverbera no tempo no qual me encontro. Ainda em convergência em relação às críticas de Fred Moten (2020) acerca da inevitabilidade da reprodução da cena originária do sujeito racializado, mesmo que inconscientemente, da dialética racial a partir da reconstituição das cenas de sujeição, subjugação e opressão do sujeito escravizado, Saidiya desestabiliza até a relevância da História e Historiografia da escravização negra e suas possíveis funcionalidades para as lutas de resistência dos movimentos negros na atualidade e outras implicações que não sejam disparadores de catarses e lamentos coletivos diante de sua



espetacularização. O questionamento em relação às narrativas das escritas da história de Sara Batman – a “Vênus Negra” é um bom exemplo:

(...) A escassez de narrativas africanas sobre o cativo e a escravização exacerba a pressão e a gravidade de tais questões. Não há uma única narrativa autobiográfica de uma mulher cativa que sobreviveu à Passagem do Meio. Esse silêncio no arquivo, em combinação com a robustez do forte ou do entreposto de escravos, não como uma cela de detenção ou espaço de confinamento, mas como episteme, faz com que a historiografia do tráfico escravista, em sua maior parte, focalize assuntos quantitativos e questões de mercados e relações comerciais. A perda dá origem ao anseio e, nessas circunstâncias, não seria exagerado considerar as histórias como uma forma de compensação ou mesmo como reparações, talvez o único tipo que nós iremos receber (HARTMAN, 2020, p. 17).

Concordo plenamente que a produção de uma história e memória coletiva empenhada somente em estabelecer narrativas de aniquilação total das populações negras escravizadas e colonizadas seja, de fato, um reforço dos sustentáculos discursivos das narrativas hegemônicas do cânone da História Oficial, que remonta o escravismo colonial enquanto um projeto de glória e heroísmo dos impérios europeus ultramarinos na Modernidade. Apesar de ressaltar a necessidade indubitável de responsabilidade e ética política em nosso fazer historiográfico, Hartman (2020) de certa forma negligencia todo trabalho árduo de profissionais da História – principalmente negras/os – em, além de desmontar e produzir críticas sistemáticas às narrativas coloniais, constrói outros discursos acerca da história da escravização negra, em especial as produções historiográficas difundidas a partir do último quarto do século XX, momento de ascensão da chamada Nova Historiografia, responsável pela emergência e reposicionamento do sujeito escravizado como agente historiográfico, principalmente nos processos estratégicos de sobrevivência, resistência e invenção da liberdade desenvolvidos.

As discussões sobre a Nova Historiografia constituem um vastíssimo campo de atuação profissional e científica que extrapola os objetivos e dimensões de abordagens que compreendem esta tese, porém é válido salientar que não configuram de maneira simplista um arquivo sofisticado especializado em terror colonial ou um museu de formas brancas de aniquilação negra. A chamada à responsabilidade de Hartman (2020), apesar de necessária, se equivoca em não considerar a produção historiográfica atual, que somente no Brasil é absurda em quantidade e qualidade. Suas críticas não possuem o objetivo de declarar o fim da História, mas acaba subestimando o trabalho e suas contribuições para a reconstrução da memória negra para esta e as próximas gerações, sem nem sequer apresentar um mapeamento, inventário ou panorama teórico de tais produções historiográficas que sustente sua argumentação. Centralizar

as lembranças do terror colonial como a única perspectiva de abordagem da memória da escravização é realmente um grande problema, porém o fazer historiográfico não se dedica a dizer o indizível a partir de operações de livre e despreziosa fabulação e imaginação sobre o sofrimento negro.

A fabricação da memória histórica não é uma simples produção de ficções performáticas – tais quais as descritas por suas experiências com o turismo histórico nas rotas da escravidão na costa oeste do continente africano –, havendo um forte compromisso e complexo trabalho com fontes historiográficas que ainda podem ser acionadas na decrepitude dos arquivos nos quais as lembranças apodrecem e viram cinzas, visto a ausência crônica de políticas estatais para preservação e patrimonialização dos documentos que ainda nos restam para acesso.

A ausência de narrativas autobiográficas de pessoas negras escravizadas também é um grande problema lamentado pela ciência histórica, que desenvolve inúmeras estratégias para construir narrativas que não privilegiem e restaurem a memória do colonizador escravocrata, mas que sejam fundamentadas em evidências elucidativas e comprováveis. Desobedecemos até o protocolo científico quando nós historiadoras/es negras/os nos propomos a rasurar, criticar e produzir contra narrativas históricas que possam desestabilizar a univocidade da perspectiva colonial sobre o passado, mas não há escape total do pântano da dialética racial que colonizadores e colonizados estão imersos, a não ser a partir da ficção histórica especulativa, que não compreende nosso ofício. Talvez seja este o trabalho da literatura ficcional negra e da Poética Negra Feminista, como propõe Denise Ferreira da Silva (2019): oferecer narrativas alternativas que possam funcionar como paliativos para essa falta irreparável, como inúmeras/os escritoras/es negras/os tem concebido em seus projetos de obra literária, desde as narrativas ficcionais de Frederick Douglass e Harriet E. Wilson até Toni Morrison e Colson Whitehead (Maria Firmina dos Reis e Ana Maria Gonçalves no Brasil também são ótimos referenciais), que estabelecem outras pontes de acesso ao passado colonial escravocrata através da imaginação histórica, que inscrevem a imagem do sujeito escravizado para além das senzalas sádicas.

É na liberdade das artes negras que outras versões da memória acerca da escravização negra podem ser fabricadas, inclusive a partir de outras evidências científicas fornecidas para além das narrativas historiográficas hegemônicas. Há uma certa vitória da memória colonial latente e intrínseca no suposto “fracasso” de Hartman em ter optado por não narrar a história de Sara Baartman pelos motivos já expostos, apesar de ser efeito de sua agência e decisões éticas

compreensíveis. A História enquanto ciência compreende a memória enquanto objeto valiosíssimo de disputa, negociações e conflitos que não são simplesmente resolvidos em se recusar e se retirar.

Na perspectiva de Hartman (2020), a História se torna uma impossibilidade por o *status* de coisa e mercadoria do sujeito escravizado não estar devidamente documentado nos arquivos coloniais, sem problematizar as metodologias historiográficas de como evocar o espírito do sujeito escravizado aprisionado nas documentações, tentando pelo menos libertá-lo do discurso colonial que limita as visões e interpretações acerca de sua experiência, violentando sua memória. Pensar as narrativas historiográficas da escravização negra, principalmente as engendradas a partir da Nova Historiografia, enquanto somente narrações aterrorizantes do colonialismo escravocrata, é uma visão limitada de como a ciência histórica é produzida atualmente, despotencializando sua função política para a construção da memória negra. Não queremos “calçar os sapatos” de nossos Ancestrais ou incorporar seus sagrados espíritos para que falem por nossos corpos, como salienta a filosofia de Achille Mbembe (2018), mas tentar ouvir e captar os ecos de suas existências estranguladas e asfixiadas pelo tempo da escravidão, seja na interpretação dos códigos sonoros dos seus gritos diante da tortura, como propõe Fred Moten (2020), seja na curadoria e análise crítica da podridão do corpo documental oficial do colonialismo.

A necessidade de uma outra concepção de arquivo histórico, no qual outras fontes historiográficas não-oficiais sejam sistematizadas e catalogadas, talvez possa aproximar e fazer convergir nossas perspectivas, que colidem convergentemente entre o pensar “uma História escrita com e contra o arquivo”. A Nova Historiografia preocupa-se exatamente com aquilo que Fred Moten (2020) chama de “resistência do objeto”, fabricando uma memória da mercadoria construída a partir de seus sinais, restos, resíduos, detritos e vestígios no tempo, que em inúmeros casos já investigados não são tão insignificantes a ponto de interditar o trabalho de reconstituição dos fatos – que é óbvio ser impossível realizar em sua totalidade – ou limitar a operação historiográfica à repetições de cenas originárias da aniquilação total do sujeito outrificado/racializado.

O processo de enlutamento por nossas e nossos Ancestrais – no qual a memória tem funcionalidade imprescindível – é interditado pela amnésia, sendo o regime de esquecimento também uma forma de manifestação do racismo estrutural e aniquilação antinegra que a

História e a Historiografia da escravização têm contribuído para reduzir seus danos quase que irreversíveis nas intersubjetividades e no imaginário coletivo.

As críticas de Hartman (2020; 2020) talvez funcionem para podermos refletirmos, pelo menos no contexto brasileiro, em como as novas narrativas sobre a escravização e o colonialismo são produtoras de lucros e objetos de expropriação nas grandes instituições universitárias e editoras de renome e prestígio no mercado intelectual. É fato que a memória sobre as populações negras no Brasil é monopolizada pela branquitude intelectual e empresarial que dedica esforços para a produção de uma História e Historiografia que estrutura, incontestavelmente, uma episteme da tragédia negra, apesar de possuímos uma vasta rede de profissionais negros e editoras independentes e suas respectivas produções repletas de contra narrativas, porém destituídos de plataformas de difusão de larga produção e longo alcance (que sejam traduzidos e se tornem acessíveis ao mercado editorial e ambientes acadêmicos internacionais, por exemplo), além da ausência de reconhecimento a nível nacional das suas contribuições. Desde os corpos docentes efetivos nas universidades até as equipes editorais, a presença negra é extremamente insuficiente. No caso do Brasil, a expropriação libidinal implementada pelo colonialismo escravocrata reverbera na expropriação atual de sua memória histórica pela intelectualidade branca, seja nos grupos e linhas de pesquisa nas universidades que estabelecem relações de extrativismo com discentes negros, seja nas grandes editoras que, além de não destronar a branquitude intelectual de sua hegemonia, coopta cada vez mais a intelectualidade negra e lucra com suas produções “contra históricas” em nome da “representatividade” e da “inclusão”.

A emergência de intelectuais negros no *mainstream* intelectual brasileiro e o aumento significativo de produções de autoria negra no mercado editorial não são simples acontecimentos. Mesmo que não recorram e explorem apologeticamente ao terror colonial em suas narrativas, as políticas de “representatividade” e “inclusão” causam ainda mais consequências drásticas para a memória da escravização colonial, que se tornou melhor comercializável e mais rentável na expropriação silenciosa do capitalismo. Tal reflexão também é viável para refletirmos sobre os produtos fabricados pela indústria cultural a partir da matéria-prima da memória da escravização: explorando ou não o terror colonial/racial, com ou sem estereótipos e representatividade, o sistema capitalista ainda cooptará e lucrará, e só sua destruição propiciará novos contextos e novas condições de construção da memória negra e suas representações. Entretanto, o caráter de estorvo atribuído ao passado colonial escravocrata

é um grande perigo que corrobora para a consolidação do regime de amnésia e esquecimento que acomete o imaginário racial coletivo.

Acredito que não devemos nos dar ao luxo de não falar do inferno arcaico habitado por nossas e nossos ancestrais, mesmo que toda linguagem seja insuficiente para captar e inscrever o sofrimento, mesmo que toda teoria seja frustrada em si mesma em tentar tornar inteligível o irrepresentável e o inexplicável, aquilo que só a experiência é capaz de significar e trazer à tona. O fazer historiográfico para nós historiadores negros é uma forma de enlutamento, não um culto secreto de necrofilia de nossos próprios mortos, assobios que evocam os *Eguns* que nos perseguem todos os dias para que suas memórias não pereçam no vale sombrio do esquecimento. Enquanto historiador, evoco os espíritos ancestrais de meus homens negros não para presentear-lhes com uma segunda morte, mas para oferecer uma história-funeral digna que restitua sua honra, um *réquiem* e um memorial para o sublime escravizado, que promova não uma História da romantização do terror colonial, mas uma História que reestabeleça a justiça pelo menos nas dimensões do discurso científico que sustentam a memória coletiva acerca do passado colonial escravocrata.

Possíveis construções de masculinidades negras e formas de ser homem negro, mesmo sendo um fenômeno contraditório em relação à todo processo de desumanização, interdição existencial e morte social das pessoas negras escravizadas, podem estar imbricadas nas experiências e vivências ancestrais através das instituições negras, como a Igreja e a família negra, conjectura que deve ser considerada para aliviar o pessimismo inevitável diante da morte social dos homens negros declarada pelo colonialismo escravocrata europeu.

As proposições de Sidney W. Mintz e Richard Price (2003) de interconexão entre as tradições africanas, sendo estas os catalisadores dos processos simbióticos com as tradições europeias coloniais e a consequente formação de uma cultura afro-americana, nos permite levantar a hipótese da recriação de formas de ser/estar homem negro enquanto reelaborações de formas de ser/estar homem anteriormente nas civilizações africanas. Como ressaltam os historiadores Ira Berlin (2006) e Edward B. Baptist (2019), a priorização e o estímulo da produção interina de mão de obra escrava foi uma medida do sistema escravocrata estadunidense para não estabelecer grandes relações de dependência com o tráfico transatlântico, que despendia muitos recursos financeiros e humanos, o que tornou a população negra africana uma minoria na demografia colonial. Esse fato se ergue como uma barreira para se pensar em tais reelaborações, visto que grande parte da população negra masculina

escravizada era concebida em território colonial americano, sofrendo uma maior influência do paternalismo colonial que das tradições de masculinidades africanas, mantendo conexões ancestrais cada vez mais distantes e limitadas. Porém, seria um erro descartar tal hipótese diante da expressiva contaminação dos “africanismos” nas dimensões da cultura colonial e o seu poder de interferência de elementos provenientes das matrizes culturais africanas. Há, indubitavelmente, material ancestral africano presente nos códigos culturais de ser homem negro na América, porém decodificar isso é um grande desafio. Índícios históricos de disseminação de valores patrifocais de civilizações africanas, nas quais homens negros vivenciavam formas não-europeias e não-ocidentais de ser homem, surgem de maneira descontínua na produção intelectual diaspórica sobre a África, porém é um grande equívoco pensar na transposição e realocação integral e hermética de tradições de masculinidades africanas para as Américas.

Segundo Mintz e Price (2003), posições, *status*, cargos e títulos ocupados hierarquicamente por homens africanos anteriormente à escravização são, de maneira geral, irrelevantes no contexto das *plantations* estadunidenses. Quatro argumentos dos autores serão destacados aqui para podermos pensarmos sobre as possibilidades de existência de masculinidades negras no colonialismo escravocrata estadunidense.

O primeiro argumento de Mintz e Price (2003) a ser destacado é o fato de a população colonial estadunidense ser predominantemente composta por sujeitos masculinos. O projeto colonial foi forjado e executado fundamentalmente por homens que compreendiam a dominação enquanto um processo de imposição de um poder hegemônico masculino, através da coerção violenta do homem negro pelo homem branco. A formação de uma sociedade fragmentária e separatista entre homens e não-homens propiciou a emergência de sistemas sociais compostos por diferentes hierarquias de *status*, códigos de performatividade e representações simbólicas específicas. O submundo dos homens negros escravizados desenvolveu suas próprias formas de existência mesmo diante da ordem colonial, e isso também pode ser aplicado às suas masculinidades.

No submundo negro da escravidão colonial, os homens negros eram reconhecidos, respeitados e honrados em sua humanidade e performatizavam seus próprios códigos de masculinidade, mesmo que fossem constantemente interditados e desmontados pelos homens brancos. O *status quo* de permanente interdição não impossibilitou que os homens negros escravizados tenham também vivenciado suas formas de masculinidades no passado colonial,

apesar de ser bastante difícil compreender isso historicamente diante de tantos casos de separação parental forçada, trágicas desagregações familiares, submissão à procriação compulsória e inseminação de outras mulheres negras escravizadas e desonra de suas esposas estupradas por seus senhores. Porém, a insistência em performatizar uma série de comportamentos (como arquétipos de personalidades, demonstração de habilidades mentais e corporais, prática de manifestações culturais, dentre outros) revelava o caráter subversivo que os homens negros possuíam em afirmar a todo momento que ainda eram homens. Há lampejos cintilantes de paternidades negras escravizadas nas narrativas autobiográficas de homens negros ex-escravizados, como a apresentada por Charles Ball, referenciada pelo historiador Edward E. Baptist (2019), na qual consta um registro de um emocionante ritual fúnebre do filho de um homem negro escravizado:

(...) Ball ajudou o marido desorientado de Lydia a cavar uma sepultura para o bebê deles porque não sabia outra maneira de ajudar Lydia. Ele assistiu quando o homem africano deitou o filho no chão. Ao lado do corpo minúsculo, o pai colocou itens para a brava jornada do menino através da água rumo a um lugar onde seus ancestrais paternos esperavam: ‘um pequeno arco e muitas flechas, uma sacolinha com comida seca, uma canoa em miniatura, com cerca de 30 centímetros de comprimento, e um pequeno remo... um pedaço de musselina branca, com muitas figuras curiosas e estranhas pintadas em azul e vermelho’. Por isso, contou a Ball, ‘seus parentes e compatriotas saberiam que a criança era seu filho’ e dariam as boas vindas ao menino de volta ao reino dos ancestrais. Colocou uma mecha do próprio cabelo no peito do filho, fechou a sepultura com as mãos e disse a Ball e aos demais presentes que ‘o Deus de sua terra estava olhando por ele e estava satisfeito com o que ele tinha feito’ (BAPTIST, 2019, p. 208-209).

Os enigmáticos processos de subjetivação de homens negros escravizados desde suas infâncias é um fenômeno sociopsíquico que não podemos acionar facilmente na documentação colonial disponível e produção historiográfica sobre a escravidão colonial estadunidense, apesar de esta afirmação possa ser também uma generalização, visto que o foco do processo de pesquisa e investigação não seja especificamente este, fator teórico-metodológico que exigiria uma imersão mais profunda.

Apesar disso, as produções artísticas sobretudo cinematográficas e televisivas podem nos auxiliar no exercício de especulação desses processos de subjetivação das masculinidades negras, como na primeira temporada de *Underground* (2017), série que aborda as estratégias de sobrevivência e resistência das populações negras escravizadas através da *Underground Railroad* nos Estados Unidos do século XIX. O personagem James (Maceo Smedley), originado da violência do estupro de sua mãe Ernestine (Amirah Vann) por seu senhor, após atingir a puberdade é direcionado para a colheita nas plantações de algodão, destino evitado ao extremo por sua mãe que o manteve no âmbito doméstico da casa grande para preservar sua infância da

escravidão. Sam (Johnny Ray Gill), seu irmão mais velho, é um dos principais responsáveis em ensinar não somente suas obrigações no cotidiano do eito, mas também como agir e se comportar no ambiente e com os sujeitos que compõem o universo da *plantation*, através do ensinamento de um código que caracteriza o que chamei aqui de performatividade de raça e suas práticas dissimuladoras: “Devemos usar duas máscaras: uma para os brancos e uma para nós”; “Só porque você tem que bancar o burro, nunca deixe que eles te façam pensar que você realmente é” são alguns dos ensinamentos aprendidos pelo personagem, que passa por um ritual de passagem para sua morte social enquanto sujeito escravizado. No *remake* da série *Raízes* (2016), quem assume esse papel social o qual podemos caracterizar como papel de “protetor” é o personagem Fiddler (Forest Whitaker): é o “protetor” que monitora o novo escravo, ensinando-lhe constantemente suas obrigações, afazeres, linguagens, regras e comportamentos que devem ser performatizados ora diante do senhor no mundo dos brancos, ora diante de seus semelhantes no submundo dos negros. Os personagens Fiddler e Sam, para além de serem espécies de “monitores” que auxiliam os novos escravos em seus processos de adaptação, são considerados aqui enquanto representações de expressões políticas de *brotherhood* e fraternidade negra das masculinidades negras interditas no contexto escravocrata: como “protetores”, ambos desenvolvem uma ética de cuidado e preservação para que seus amigos, companheiros e irmãos não pudessem ser aniquilados e exterminados pelo poder colonial. Principalmente em contextos comuns de separação parental e desarticulação familiar arbitrária, eram os “protetores” que cumpriam a função de ser uma referência existencial e suporte afetivo para compartilhamento de vivências e experiências de vida entre os homens negros escravizados, estratégia de superação dos desmembramentos constantes de suas frágeis linhagens. As cenas nas quais Fiddler acolhe e cuida do corpo torturado de Kunta Kintê (Malachi Kirky), ou quando Sam troca seu fardo de algodão pelo o de seu irmão para que este não fosse punido por não ter atingido o peso diário da coleta, são alguns exemplos que, apesar de considerados românticos, nos permite acreditar nas práticas de apoio mútuo entre os homens negros ancestrais, sendo suas construções de masculinidades negras forjadas a partir de tais relações.

O segundo argumento de Mintz e Price (2003) que deve ser ressaltado é a heterogeneidade das populações africanas escravizadas. Pensar nessa heterogeneidade de etnias transplantadas para a América é pensar também na heterogeneidade de tradições de masculinidades africanas que foram transportadas nas bagagens culturais subjetivas dos



homens negros escravizados. A necessidade de formação de comunidades de sentido baseadas na raça para sobrevivência e resistência ao sistema escravocrata colonial só foi possível a partir de processos arbitrários de mudança cultural, que geraram novos padrões normativos de conduta, convivência e interação social, sendo estes baseados nas contribuições e compartilhamentos das tradições ancestrais africanas transfiguradas fenomenologicamente na diáspora africana transatlântica.

Assim, não podemos pensar em masculinidades negras ancestrais homogêneas ou essencialmente africanas, visto a diversidade de tradições de homens africanos e suas construções de masculinidades provenientes de suas civilizações de origem, bem como não podemos veementemente afirmar que houve uma grande e definitiva ruptura entre os homens negros e suas matrizes africanas de emergência enquanto sujeitos. De acordo com Mintz e Price:

Embora imensas quantidades de conhecimento, informações e crenças devam ter sido transportadas na mente dos escravos, estes não puderam transpor o complemento humano de suas instituições tradicionais para o Novo Mundo. Membros de grupos étnicos de *status* diferente, sim, mas sistemas de status diferentes, não. Sacerdotes e sacerdotisas, sim, mas o corpo sacerdotal e os templos, não. Príncipes e princesas, sim, mas cortes e monarquias, não. Em suma, o pessoal responsável pela perpetuação ordeira das instituições específicas das sociedades africanas não transferiu intacto (em nenhum caso que chegou ao nosso conhecimento) para o novo meio (MINTZ; PRICE, 2003, p. 38).

O terceiro argumento de Mintz e Price (2003) tem relação ao que foi afirmado mais acima: a criação das instituições negras pelos sujeitos escravizados é o principal fator histórico que evidencia a existência de masculinidades negras interdidas. Porém, além de tais instituições corroborarem para a emergência de formas de ser/estar homem negro no passado escravocrata, as mesmas estavam normatizadas e atendiam aos parâmetros do paternalismo colonial, mesmo que fossem organizadas, sistematizadas e mantidas alheias e desvinculadas do poder senhorial. Era necessário padronizar e estabelecer os limites de atuação do escravo em seu submundo: era permitido que homens negros escravizados se casassem e formassem núcleos familiares ou mantivessem a utilização da terra para prática da agricultura de subsistência da sua família, porém sob a autorização e condições pré-estabelecidas e expressadas pela vontade dos seus senhores que, mesmo permitindo, não reconheciam e legitimavam os casamentos, considerados em sua grande parte como relações sociais informais, de acordo com Orlando Patterson (2008).

Como salienta Ira Berlin (2006), era quase que impossível reconstruir as linhagens africanas em suas padronizações pela desproporção demográfica da população negra escravizada entre homens e mulheres. Homens negros africanos eram reorientados

culturalmente a se personificarem na maior antítese da masculinidade senhorial, sendo o mimetismo colonial, nesse caso, uma estratégia de sobrevivência e resistência. Reproduzir o modelo de família e os papéis sociais previstos nas normatividades do paternalismo colonial garantia a mínima manutenção e preservação da família negra escravizada na *plantation*, evitando ser uma ameaça passível de repressão e punição pelo poder senhorial. A instituição familiar negra escravizada estava submetida a todo momento ao pânico da fragmentação e desmembramento provocado pelas dinâmicas comerciais do tráfico interno e às ameaças senhoriais cotidianas de violência: diante da tortura, venda ou estupro de um membro familiar, ao homem negro escravizado só restava a tragédia da desonra, marca fundamental de sua condição social, porém era diante dos rituais sádicos do terror colonial que o espírito de sua humanidade possuía violentamente seu corpo desencarnado. Entretanto, era na instituição familiar negra escravizada que o homem negro suspendia temporariamente seu *status* de escravizado e reconstruía cotidianamente sua consciência enquanto humano, principalmente no exercício de reelaboração de sua masculinidade junto à sua comunidade de sentido e seus laços afetivos, partilhando a autoridade e administração familiar com sua esposa.

É também um mistério para Mintz e Price (2003) como ordens sociais subalternas paralelas foram instituídas em tal contexto histórico, mas é possível perceber suas dinâmicas na História e Historiografia sobre as famílias negras escravizadas que o presente processo de pesquisa não obteve acesso por condições da pesquisa e escolhas teórico-metodológicas. Há o destaque de Mintz e Price (2003) para as relações diáticas (somente entre duas pessoas negras escravizadas), agrupamentos que funcionavam como unidades básicas de cooperação econômica, a matrifocalidade das famílias negras escravizadas – que atribuíam à patrifocalidade dos homens negros um caráter coadjuvante e excepcional nas relações de parentesco – e uma variedade estrutural de agrupamentos familiares, que não devem ser pensados somente a partir da perspectiva nuclear das famílias europeias ocidentais. O historiador Ira Berlin (2006) é mais realista em relação às famílias negras escravizadas no Norte estadunidense, submetidas à um regime intenso de degradação principalmente após a implementação da *plantation* enquanto sistema de produção econômica colonial, na transição dos séculos XVII-XVIII:

(...) Os proprietários de escravos nortistas desencorajavam seus escravos a se casar e não forneciam acomodações para as famílias escravas residirem no mesmo lugar. Rotineiramente separavam maridos e mulheres e pais de filhos, e apenas relutantemente concediam os direitos de visita. Vendo apenas pequena vantagem na criação de uma população escrava local que se auto-reproduzisse, os proprietários de escravos nortistas vendiam mulheres escravas ao primeiro sinal de gravidez. Essas práticas impediam o desenvolvimento de unidades familiares residenciais e diminuía as chances de que homens negros assumissem os papéis de maridos e pais

e as mulheres de esposas e mães. (...) A atenuação dos laços familiares pela distância e pelo tempo, juntamente com as dificuldades criadas pelas pequenas unidades, venda frequente e intromissão dos proprietários de escravos, tornava quase impossível uma vida familiar normal pelos padrões da sociedade americana colonial, da sociedade africana ou da sociedade europeia (BERLIN, 2006, p. 105).

A instituição familiar negra escravizada era quase, mas não impossível: as variações de *plantation* para *plantation* das experiências de implementação do projeto colonial europeu em território americano e as mudanças das condições sociais ocorridas desde a Guerra da Independência dos Estados Unidos (1776-1783) até a abolição do sistema escravocrata após a Guerra de Secessão (1861-1865), resultaram na expansão significativa de linhagens afro-americanas, estreitamento das relações de parentesco e maior viabilidade de transmissão de heranças culturais intergeracionais, como o próprio historiador Ira Berlin (2006) pontua. É a partir do século XIX que a família negra escravizada assume seu caráter institucional com maior consolidação, tornando-se o centro da vida das pessoas negras escravizadas. Investigar os papéis sociais performatizados pelos homens negros nesse contexto de declínio do sistema escravocrata colonial e transição para a vida em liberdade no pós-abolição pode ser uma estratégia que possibilite o acesso às masculinidades negras interdidas, objetivo que extrapola este processo de pesquisa e investigação. A narrativa de Alice Walker (2020) em *A Cor Púrpura* levanta a hipótese da reprodução dos valores do paternalismo colonial na performatividade de gênero dos homens negros em suas invenções de masculinidades no pós-abolição, sendo a família negra um mimetismo coletivo dos modelos familiares hegemônicos da branquitude. A reprodução frustrada da cultura da violência e opressão patriarcal através dos códigos de masculinidade negra que compõem os personagens da obra de Walker evidencia a incompatibilidade dos ideais de masculinidade e feminilidade coloniais transmitidos intergeracionalmente, imitados por homens negros e mulheres negras na busca incessante do reconhecimento de suas humanidades, outrora usurpadas de seus e suas ancestrais.

O quarto e último argumento de Mintz e Price (2003) é relacionado aos papéis sexuais definidos no contexto do escravismo colonial. Já foi abordado anteriormente o problema das classificações ocidentais de sexo e gênero para a problematização das populações negras, aspecto problematizado por Mintz e Price para ressaltar as incongruências das noções de masculino e feminino nas ordenações estabelecidas por civilizações africanas submetidas às determinações do colonialismo escravocrata pelos papéis sexuais baseados na exploração da mão de obra negra. Como ressalta o pensamento de Angela Davis (2016), as diferenças entre as pessoas negras escravizadas não eram baseadas na divisão sexual do trabalho compulsório,

mas sim nas necessidades econômicas exigidas para o funcionamento da máquina colonial e maximização da produção das *plantations*, utilizando os marcadores idade e capacidades físicas para diferenciação dos corpos racializados.

Corpos negros escravizados eram corpos destituídos de gênero, apenas raramente diferenciados pelo sexo biológico como se diferenciavam os animais como machos e fêmeas, sendo o poder senhorial sobre a sexualidade de homens negros e mulheres negras escravizados mais um aspecto da formação do complexo do homem negro interdito. Se podemos especular sobre um código de masculinidade do homem negro escravizado, o mesmo só é possível a partir de sua condição de submissão quase que total ao código de masculinidade senhorial que determinava sua existência mortífera no microcosmo da *plantation*. Mintz e Price (2003) consideram a hipótese da permanência e reforço da divisão sexual dos papéis sociais de determinadas tradições africanas, baseadas principalmente na diferenciação biológica e fisiológica entre os corpos, mas não há como permanecer incólume ao impacto decisivo do colonialismo que engendrou o complexo do homem negro interdito como herança histórica e cultural para nós homens negros. Complementando a afirmação de Mintz e Price (2003), foi no fogo da escravidão que as formas sociais e culturais afro-americanas foram forjadas, bem como as tradições de masculinidades dos homens negros através dos tempos.

Entretanto, é um grande equívoco pensar o *ethos* aristocrático do paternalismo colonial enquanto uma invenção resultante de uma parceria colaborativa entre senhores e escravos, que funcionava como um dispositivo interseccional de raça, gênero e classe de diferenciação social, produtor de efeitos psíquicos e sociais catastróficos, consolidando as relações de dependência de homens negros por homens brancos, que configura um processo histórico de enfraquecimento e neutralização da força política coletiva negra. A iconografia idílica sobre as relações escravocratas baseadas no paternalismo colonial difundida no período de pós-abolição nos Estados Unidos, repleta de imagens distorcidas da vida cotidiana nas *plantations*, é uma evidência dessa falácia discursiva para manutenção do *status quo* racial na Era segregacionista *Jim Crow*, como afirma o historiador Edward E. Baptist (2019). Em discordância com Eugene D. Genovese (1988), homens negros escravizados não exerceram influências decisivas na composição do *ethos* aristocrático colonial através de padrões performativos e comportamentais provenientes de tradições africanas, que não ultrapassava significativamente o estabelecimento de relações de identificação com as tradições europeias de masculinidades. É fato que o escravo visualizava na performatividade senhorial noções e valores masculinos que haviam sido

perdidos após o sequestro e transplante do tráfico atlântico, reconhecendo no senhor sua humanidade interdita por sua coisificação e zoomorfização compulsória. Os sentimentos de servilismo, inveja e idolatria dos homens negros africanos escravizados em relação aos seus senhores, ressaltados por Genovese (1988), na verdade eram violentas manifestações psíquicas de ressentimento diante da grande perda dos valores que os constituíam enquanto homens em suas sociedades de origem. A hegemonia do poder da masculinidade senhorial exercia, sem dúvidas, maior influência sobre as subjetividades dos sujeitos escravizados que o contrário. Como argumenta Ira Berlin:

Nas sociedades escravistas, (...) a escravidão estava no centro da produção econômica, e a relação senhor-escravo fornecia o modelo para todas as relações sociais: marido e mulher, pai e filho, empregador e empregado. Desde as mais estreitas ligações entre homens e mulheres até as conexões mais públicas entre governante e governado, todas as relações mimetizavam as da escravidão (BERLIN, 2006, p. 21).

Baptist complementa:

(...) O código de masculinidade dos brancos moldava todas as vidas na fronteira da escravidão: moldava o preço de ser negro, os benefícios de ser branco, o preço de ser mulher. Os homens brancos usaram o código como arma e como estímulo nas batalhas de uns contra os outros pela igualdade política e pelo acesso a seus benefícios econômicos da escravidão (BAPTIST, 2019, p. 290).

Homens negros escravizados e livres mesmo sendo proprietários de escravos não readquiriam automaticamente seu *status* de humanidade, escapando do lodaçal de inferioridade e subjugação da ordem racial instituída, apesar de possuírem posicionalidades diferentes que poderiam oferecer maior mobilidade e fluidez às suas agências. Porém, é perceptível determinado fator central que diferenciam as subjetividades de homens negros africanos e homens negros afro-americanos: os homens negros nascidos no contexto da *plantation* estadunidense não possuíam essa consciência ancestral que caracterizo como “complexo do homem interdito”: como nasceram em contextos de colonialismo escravocrata, não tiveram uma experiência anterior civilizatória enquanto homens, nascendo já mortos socialmente, a exemplo dos descendentes do personagem Kunta Kintê no romance *Negras Raízes*, de Alex Haley.

Mesmo diante do terror colonial, Kunta sabe que ainda é um homem no culto permanente de seus valores civilizatórios e humanos interditados, a partir de sua memória. A obstinação de Kunta Kintê em não se submeter aos códigos de subjugação do homem branco compreende uma performatividade que cria e empenha todo um sobreforço em sua subjetividade para resistir à interdição do homem branco de sua masculinidade, expressão maior

de sua humanidade apesar de possuir habilidades fluídas e camaleônicas de simbiose e adaptação cultural, adquiridas através do cosmopolitanismo das civilizações africanas. As cenas de açoitamento e mutilação do personagem na narrativa de Alex Haley, que se nega veementemente a assumir seu nome de escravo, bem como suas fugas da *plantation* e relutância de adaptação ao sistema escravocrata estadunidense são alguns dos vários atos performativos de Kunta Kintê de resistência e confronto ao poder de aniquilação da dominação colonial.

Os paradigmas africanos de masculinidade manifestam-se enquanto crítica ao *ethos* aristocrático das masculinidades hegemônicas coloniais, como também é perceptível na obra artística do músico nigeriano Fela Kuti. Em *Gentleman*, Fela apresenta o homem africano enquanto modelo de masculinidade que rejeita veementemente as formas brancas de ser homem, impostas histórica e culturalmente pelas relações coloniais no continente africano. Em sua poética, *Gentleman* satiriza os códigos de comportamento e etiqueta do homem neocolonizador impostos enquanto modelos de civilidade masculina, funcionando aqui como uma crítica ao *ethos* aristocrático proposto pelo modelo paternalista de Genovese (1988), que despotencializa as estratégias de resistência dos homens negros despossuídos de sua humanidade. Fela Kuti provoca os homens racializados a abandonarem a prática do mimetismo colonial de imitação das masculinidades hegemônicas e assumirem uma performatividade do homem e do masculino a partir de noções e valores ancestrais africanos:

Eu não sou cavalheiro!  
Eu não sou cavalheiro!  
Eu sou um homem africano, original!  
Eu sou um homem africano, original!  
Eles te chamam, te fazem comer,  
Você come pouco, você diz que já está com a barriga cheia  
Você fica com fome,  
Você sofre  
Você enfraquece  
Você vai do seu jeito, o jeito Jeje  
Alguém vem trazer, problemas originais  
Você não fala, você não age  
Você diz que é um cavalheiro  
Você vai sofrer  
Você vai se cansar  
Você vai enfraquecer  
A África é quente, eu gosto assim  
Eu sei o que vestir, mas meus amigos não sabem  
Ele coloca suas meias, ele coloca seus sapatos  
Ele coloca sua calça, coloca sua camiseta  
Ele coloca suas calças, coloca sua camisa  
Ele coloca sua gravata, coloca seu paletó  
Ele cobre tudo com o seu chapéu  
Ele vai ser um cavalheiro  
Ele vai suar completamente  
Ele vai desmaiar

Ele vai ficar com cheiro de merda  
Ele vai mijar pelo corpo e não vai saber  
Eu não sou um cavalheiro desses  
(*Gentleman*, Fela Kuti, tradução livre)

É na dimensão ficcional da raça que os homens negros e suas masculinidades sofrem inúmeros processos de metamorfose no imaginário racial coletivo, constituindo a matéria prima fundamental para fabricação das fantasias da branquitude, principalmente através das máquinas de fabulação dos novos regimes de representação estabelecidos pela produção cinematográfica atual, que exige maior inclusão de pessoas profissionais negras (atores, atrizes, diretores, diretoras, roteiristas, dentre outras/os) a partir das políticas afirmativas raciais do audiovisual.

Apesar de algumas dessas políticas desenvolvidas possuírem relevância para uma maior abertura do mercado cinematográfico para profissionais não-brancos desse setor da economia mundial, como a implementada por plataformas de *streaming* como a *Netflix*, as mesmas ainda difundem produtos culturais de consumo em escala global que tornam as práticas de representação racial ainda mais problemáticas. O seriado aclamado pelo público *Bridgerton*, lançado no ano de 2020, é um exemplo de como corpos negros são manipulados como simuladores performativos de personagens criados para reproduzir o *ethos* existencial da branquitude. Alguns personagens originalmente criados como brancos e eurodescendentes da realeza britânica do século XIX foram interpretados por atrizes e atores negros, como o Duque Simon Basset, do ator Regé-Jean Page.

No conto de fadas da sociedade real britânica, pessoas negras surgem espontaneamente nos bailes e eventos aristocratas, circulam livremente em uma sociedade colonial escravocrata de maneira tão normal e naturalizada que tal representação não passa de uma fantasia absurda que negligencia todo o caráter estrutural do colonialismo implementado por um dos maiores impérios europeus transatlânticos. Em *Bridgerton*, humanos e seus formidáveis alienígenas celebram sua bizarra fraternidade em um mundo que, mesmo que ainda possuam indícios históricos bastardos de pessoas negras nas genealogias reais europeias, nós sabemos que não podem existir harmonicamente em um contexto histórico como este.

A adaptação da série de livros da escritora Julia Quinn pela cineasta e roteirista de renome e sucesso Shonda Rhimes, coloriu de preto determinados personagens originalmente brancos, lançando-os em um mundo onírico, idílico e luminoso no qual negros são fascinantes intrusos de pele que, mesmo em sua melanina brilhante, é imperceptível aos olhares outrificadores. O ótimo trabalho desenvolvido por Regé-Jean Page na série se empenhou em performar os códigos aristocratas dos homens integrantes da realeza britânica, símbolos não

somente de masculinidades hegemônicas, mas da própria tradição paternalista do heterocispatriarcado de supremacia branca que foi discutida a partir das perspectivas do historiador Eugene Genovese (1988).

O personagem do Duque Simon Basset só não é a imitação perfeita do ideal de *lord* e *gentleman*, expressões tradicionais da masculinidade britânica, porque Regé-Jean Page é agenciador de um corpo negro, e por esse corpo ser negro é capaz de desenvolver um jogo de mimetismos da vida do homem branco a partir de sua habilidade plástica, manifestada na arte da interpretação. Sua performance é quase perfeita pois o próprio *ethos* existencial do homem branco europeu, composto por toda uma coleção de privilégios, honrarias e formas de exercer o poder, não cabe direito no receptáculo do seu corpo racializado, tornando a ilusão da ficção narrativa da série mais evidente e óbvia, além de incitar práticas de fetichização racial, evidente na repercussão das cenas hiperssexualizadas do personagem nas redes sociais, nas quais transa árdua e lascivamente com uma duquesa branca. Qual homem negro possuía, em um contexto europeu oitocentista, toda uma genealogia preservada em sua integridade genealógica, sabendo quem são seus Ancestrais na estrutura da instituição familiar real, representados nas tintas dos imensos quadros pendurados em sua mansão? Qual homem negro usufruía de maneira estupenda toda uma herança patrimonial repleta de propriedades e riquezas, permitindo uma vida saturada de luxos, enquanto o mundo era dominado e regido pela ordem colonial europocêntrica? Qual homem negro manifestava a capacidade quase que ilimitada de trânsito nos estamentos e castas mais superiores do poder, sendo sempre passível de reverência, respeito e, sobretudo, honra? Questionamentos como esse tornam o personagem do Duque Simon Basset uma grande alucinação, um delírio ululante que não faz sentido algum simbolicamente, a não ser evidenciar, no plano das representações, um corpo em estado de posse de um espírito de humanidade que lhe escapa a todo momento, imobilizado pela bela interpretação do ator Regé-Jean Page. Em plena concordância com o escritor jamaicano Marlon James<sup>42</sup>, a implosão de estereótipos presentes nas representações raciais das artes é um fracasso a partir das estratégias de racialização de personagens que são pensados a partir de um imaginário branco, que, conseqüentemente, acabam desistoricizando a existência das pessoas negras e negligenciando as figuras de poder não-europeias – tais como reis, príncipes e outras figuras

---

<sup>42</sup> GABRIEL, Ruan de Sousa. ‘Colocar negros no castelo não resolve nada’, diz autor de ‘Game of Thrones africano’. **O Globo**. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/colocar-negros-no-castelo-nao-resolve-nada-diz-autor-de-game-of-thrones-africano-1-24859350>. Acesso em: 13 jan. 2022.



referenciais de poder masculino provenientes da História e culturas das civilizações africanas – , que não pertencem a um mundo ordenado pelo europocentrismo.

Assim, Kendrick em *King Kunta* questiona e afronta o poder do homem branco, monopolizado historicamente pela branquitude, eternamente representados nas estátuas, bustos, pinturas e outros artefatos museológicos. A construção da tradição herdada do homem branco e sua masculinidade só foi possível com a negação da masculinidade e usurpação da tradição herdada do homem negro, expressada por toda uma iconografia de desonra, representada pelas imagens de subjugação e vergonha nas quais o homem negro está enclausurado na figura do escravo. É necessário reposicionar o homem branco nas narrativas históricas sobre o poder para entendermos a obsessão pelo empoderamento do homem negro enquanto urgência de reparação e afirmação histórica. É perceptível que os homens negros na atualidade estão se reposicionando no campo de forças e nas hierarquias de poder, subvertendo a ordem instituída historicamente pelo passado colonial escravocrata: Kendrick Lamar enquanto *rapper* possui meios, instrumentos e ferramentas de transgressão e subversão do contexto de subjugação do homem negro pelo homem branco, caracterizando as relações entre as masculinidades não como algo simplesmente simbiótico e fluído, mas sim tenso, cambiante e conflituoso, visto suas assimetrias definidas pela raça.

No romance *Negras Raízes*, Kunta Kintê possui um dos seus pés amputados após várias tentativas de fuga da escravidão. Essa é uma metáfora utilizada por Kendrick na letra de *King Kunta* para caracterizar as disputas nos jogos de poder entre os homens negros e os homens brancos: a todo momento os homens brancos desenvolvem estratégias de sabotagem para que os homens negros não possam exercer e usufruir do poder, tornando a manutenção de sua hegemonia um exercício constante de neutralização do poder masculino negro, seu principal inimigo. Kendrick ironiza de maneira sarcástica o homem branco, visto que o regime de verdade sobre as relações raciais sempre é manipulado pelo discurso da branquitude, afirmando absurdos e sustentando argumentos infundados como o questionamento das narrativas históricas sobre o passado colonial escravocrata, a crença ilusória da superação do racismo por estarmos vivenciando uma suposta era pós-racial e o exagero das pessoas negras em identificar o caráter estrutural da raça nos diversos âmbitos da experiência social. Tais aspectos reafirmam a necessidade de nós homens negros assumirmos a dimensão do drama e da tragédia existencial racial em nossas masculinidades, como uma prática de cura e superação de traumas herdados historicamente, que reverberam em ressonância nas relações inter-raciais na atualidade.

Entretanto, o sentimento de “cortesia sulista” entre homens negros e homens brancos no contexto da *plantation* do Sul estadunidense escravista, identificado por Eugene D. Genovese (1988) enquanto fenômeno componente da vida psíquica de senhores e escravos, é algo bastante problemático, exigindo outros questionamentos. Apesar da existência de um *ethos* aristocrático, a sociedade colonial escravocrata é uma sociedade do terror colonial, que juntamente com a democracia moderna e o imperialismo colonial são compreendidas aqui enquanto matrizes das necrópoles e da ordem mundial dos Estados-Nações na contemporaneidade.

O sistema escravagista colonial é, definitivamente, a matriz da democracia americana que, de acordo com Achille Mbembe (2017), “corrompe o corpo da liberdade, levando-o à decomposição”. A cultura americana e seus valores civilizatórios, sobretudo os de ser/estar homem e sua produção de masculinidades, foram engendrados historicamente sob a égide do poder do escravismo colonial, e não há como compreender os homens negros e suas masculinidades desassociando-os disso. A cultura do terror imposta pelo colonialismo europeu vulnerabilizou e banalizou a vida humana, trivializando-a a partir do estabelecimento de relações sociais bélicas. A guerra é o princípio de mediação das relações de poder entre os que são e os que não são considerados homens, sendo o *ethos* do paternalismo o código civilizatório da sociedade colonial, uma sociedade de inimizade, não aristocrática. É difícil pensar a vida cotidiana na *plantation*, este campo de concentração e exploração humana, enquanto uma sociedade aristocrática, cínica em sua dissimulação. Mbembe (2017) caracteriza o terror enquanto uma “liturgia terapêutica” do homem branco europeu, visto aqui enquanto fator fundante de sua masculinidade hegemônica, forjada pela brutalização do poder colonial que chamarei aqui de “masculinidade terrorista”.

São características da agência e administração do terror, segundo Achille Mbembe:

- Criação de fantasias que retroalimentam o desejo de separação, segregação, pureza e extermínio;
- Multiplicação em escalas micro e macro da morte;
- Fabricação em massa de populações fronteiriças, estabelecidas no limiar entre a vida e a morte, situadas à margem social;
- Prática da guerra que extrapola fronteiras e transcende à própria lei;

- Implementação de matanças, carnificinas e genocídios de populações autóctones;
- Estabelecimento de uma atmosfera social mortífera, na qual viver é sempre estar em permanente ameaça da morte, que incide sobre os sujeitos como um espectro social;
- Esvaziamento e destruição plena da humanidade, tornando as vidas supérfluas, desvalorizadas, precárias e impassíveis de compaixão e luto;
- Abolição da distinção entre os meios e os fins;
- Sentimento de indiferença diante da crueldade;
- Principia a inevitabilidade da tragédia humana;
- A morte dos sujeitos considerados inimigos não possui simbolismos e o crime é um dispositivo de revelação da abjeção destes corpos;
- A distinção entre vítima e carrasco são atenuadas por sofrerem um processo de embaralhamento moral;
- Inexistência do sentimento de culpabilidade, remorso e necessidade de reparação.

Estes sim são os aspectos fulcrais que compõem as intersubjetividades de homens negros e homens brancos, transcendendo a lógica de relações aristocráticas do modelo psíquico paternalista de Genovese (1988), que ao menos considera e dimensiona a instituição da escravidão colonial a partir da sua inegável cultura de violência, na qual o *status* de cidadania e a igualdade civil de direitos, profundamente marcados por valores masculinos paternalistas, são ululantes impossibilidades. A cultura de violência do terror colonial e a exploração compulsória da mão de obra escrava delimitava as fronteiras paradoxais da masculinidade do homem branco e da masculinidade do homem negro, nas quais o poder daquele era reafirmado e consolidado pela aniquilação deste.

Em plena concordância com o pensamento de Achille Mbembe (2017), o sistema colonial escravocrata implementou uma política de dominação a partir do paternalismo que, embora aristocrata, era baseado na prática da predação humana. As masculinidades terroristas não tem como objetivos somente o exercício da repressão e disciplinarização dos corpos, mas sobretudo provocar a morte em diferentes dimensões (físicas, simbólicas, psíquicas) níveis e

escalas (locais, regionais e planetárias). Embora tenha desenvolvido relações sociais entre homens (senhores), *pseudo* homens (homens brancos destituído de posses de propriedades e títulos onoríficos) e não-homens (homens negros escravizados) de profunda ambiguidade e complexidade, as colônias europeias são, antes de tudo, zonas territoriais de abjeção, depósitos de sujeitos considerados indesejáveis, criminosos, destrutivos e inúteis, escórias da humanidade. Para Mbembe (2017), a geografia colonial era composta por “territórios-mosaico”, territórios invadidos e ocupados por “figuras de êxodo”, responsáveis pelo processo de repovoamento da Terra e expurgo de massas populacionais inúteis, excedentárias e supérfluas da Europa, seja pela imigração ou pelo tráfico humano atlântico, provocando o fenômeno de cisão da noção universal de humanidade proposta pelo paradigma epistemológico do pensamento iluminista europeu.

Portanto, as dinâmicas de câmbio e simbiose entre diferentes tradições de masculinidades no contexto colonial eram profundamente complexas e conflituosas, principalmente se formos considerar o *status* de morte social dos homens negros escravizados. Ressalto: o que podemos intitular como “masculinidades terroristas” compreende modelos performativos de masculinidade hegemonzados pelo homem branco europeu, centralizados e fixados enquanto ideais superiores de humanidade e civilidade, estruturando um complexo sistema hierárquico de sujeitos subjugados pelo seu poder que orbitam ao seu entorno. Não é uma noção que se distancia significativamente das representações imagéticas da Modernidade europeia sobre os monarcas absolutistas. A implementação dos projetos de construção dos impérios ultramarinos impulsionou a difusão dos valores europeus e ocidentais de masculinidade, adaptados e readequados ao microcosmo da *plantation* da instituição escravocrata estadunidense na figura do senhor. De acordo com Ira Berlin:

À medida que os proprietários consolidavam seu poder, um novo sentido de domínio começou a emergir. Não se consideravam mais como meros patrões de seus escravos e outros subordinados, dispostos às vezes a conceder favores em troca de lealdade e trabalho. (...) [Com a emergência da *plantation*] os proprietários começaram a tecer uma visão das relações sociais que enfatizava a deferência e a autoridade. Preocupados, quando não obcecados, com seus numerosos dependentes, reformularam sua auto-imagem na de pais metafóricos, cuja benevolência podia elevar aqueles que aceitavam seu domínio e cuja dura retribuição podia castigar e humilhar aqueles que os desafiavam. (...) A visão deles mesmos como primeiros móveis de todas as coisas, pais magnificados, se tornou o fundamento ideológico do mundo dos proprietários (BERLIN, 2006, p. 80).

*Deuses africanos e sacerdotes religiosos:* Os sacerdotes religiosos e divindades masculinas das mitologias africanas podem nos oferecer sinais e vestígios de manifestações de masculinidades negras no contexto colonial escravocrata, atribuindo ao corpo do homem negro

um *status* de receptáculo de poder não no âmbito do social – no qual era concebido enquanto morto-vivo – mas no âmbito do sagrado e transcendental, onde o homem branco não possuía livre acesso e pleno controle. Frederick Douglass, segundo Eugene D. Genovese (1988), ressalta em sua obra a força e o poder de influência que homens negros escravizados detentores dos saberes e práticas mágicas da feitiçaria possuíam nas *plantations* estadunidenses. Eram considerados feiticeiros os homens negros escravizados originalmente provenientes do continente africano, ainda sobreviventes no período posterior à Guerra de Secessão (1861-1865), vistos como os “verdadeiros herdeiros” das tradições africanas de herbalismo, curandeiria e magia. As práticas religiosas originadas das culturas de matrizes africanas ora causavam fascínio fetichista ao homem branco colonizador, ora representava uma ameaça à sua onipotência paternalista: a abominação, proibição e repressão dos ditos “africanismos” era frequente, impedindo a disseminação em grandes proporções de religiões animistas (a exemplo do Voduísmo), porém brancos também procuravam e solicitavam os serviços espirituais, atribuindo uma inter-racialidade ao público dos sacerdotes religiosos. Segundo Genovese:

(...) Durante todo o período da escravidão, o vodu jamais representou uma força de vulto fora de Nova Orleans, embora tenha se manifestado, aqui e ali, nas plantations da Louisiana, e se tenha difundido para outros lugares. As muitas referências ao vodu, ou hoodoo, como o chamavam os escravos das plantations, falam geralmente de feitiçarias, bruxarias e magias desorganizadas. O vodu foi sempre periférico à existência dos escravos, mas, à medida que sua reputação e fragmentos de sua prática se disseminaram, contribuiu para fortalecer o aspecto popular da religião dos escravos e sua noção de estarem na mão de outros poderes que não apenas o dos brancos (GENOVESE, 1988, p. 327).

A estereotipação das religiosidades africanas às práticas de superstições, paganismo, bruxaria e diabolismos no colonialismo escravocrata estadunidense não eram muito divergentes das que possuímos nos relatos históricos da Historiografia do Candomblé no Brasil, que possibilitaram a formação de micro Áfricas na Diáspora Negra nas Américas. Mesmo sendo religiões majoritariamente comandadas por mulheres negras, compreendendo instituições de poder matrifocais – como revela o romance de Maryse Condé (2020) que reconstitui a memória de Tituba, mulher negra sacerdotisa escravizada, acusada e julgada por prática de bruxaria em Salem – Massachusetts, no ano de 1962 –, os homens negros também experienciavam o poder através de seus cargos religiosos sacerdotais (Figuras 52 a 54), sendo a sua força obtida e exercida pelo/no sagrado. A insígnia do sacerdote, além de aprofundar a ambiguidade das relações de subjugação e dominação geradas pela instituição colonial escravocrata, atribui um caráter singular ao homem negro escravizado, que passa a transcender o seu *status* de morte social. A própria imagem do morto-vivo atribuída ao sujeito escravizado pode ser associada à

imagem do zumbi, proveniente do sistema de crenças em espíritos Ancestrais do Voduísmo: zumbi é um espírito que, a partir de conjurações em rituais necromânticos, retorna à vida com o objetivo de vingar-se das pessoas que lhe fizeram algum mal quando encarnado e corporificado. Além de descartar a significação social do Vodou enquanto forma de resistência e poder negro na escravidão colonial, relacionando a figura do feiticeiro somente ao seu caráter de autonomia na prática do abuso de poder religioso exercido no microcosmo escravo da *plantation*, Genovese (1988) subestima a força subversiva da religião enquanto instrumento de controle social em fenômenos históricos como a guerra da Independência do Haiti (1791-1804).

Neste episódio histórico, o grande massacre de colonos obteve como forças revolucionárias propulsoras sacerdotes voduístas, a exemplo de Makandal e Dutty Boukman, que revelam o caráter político do Voduísmo, negligenciado por Genovese. Práticas de envenenamento dos colonos pela manipulação de ervas, rituais coletivos de evocação de divindades e espíritos da guerra aliados à sistematização das forças revolucionárias pelos sacerdotes religiosos foram fatores decisivos para a vitória da insurreição haitiana e redefiniram as dimensões de seus poderes enquanto homens negros. A proibição e perseguição dos “africanismos” nos Estados Unidos, bem como a difusão do cristianismo protestante não permitiram que o Vodou tomasse proporções insurrecionais como no Haiti, porém caracterizava sim uma forma de resistência escrava à sistêmica opressão colonial, mesmo que em nano escalas. As evidências utilizadas por Genovese (1988) localizadas através dos documentos históricos constroem uma imagem grotesca dos sacerdotes voduístas, vistos como conservadores, vingativos, charlatões e agentes do mal, em detrimento dos escravos pregadores protestantes:

(...) Talvez os feiticeiros pudessem fazer o mal; talvez fossem pessoas que, como os bruxos perseguidos na Europa, tivessem sido tratadas injustamente, e se vingavam contra toda humanidade. Fosse como fosse, o medo era a arma que usavam, pois, mesmo que uma pessoa fizesse a outra algo de bom, teria de ser à custa de alguém. Os atuais doutores do hoodoo, que não são tolos, estudaram seu povo e aprenderam a aconselhá-lo de modo a produzir bons resultados, o que os psicanalistas até poderiam invejar. Em sua atividade, usam seus talentos sobretudo como ‘doutores de raízes’, e por meio de seus serviços se aproximam muito de algo inequivocadamente positivo. Mas, por mais positivo tenha sido seu desempenho na luta dos escravos das senzalas por sua sobrevivência psicológica, não podem de modo algum se comparar aos pregadores, no tocante a coesão, orientação moral e crescimento cultural (GENOVESE, 1988, p. 330-331).



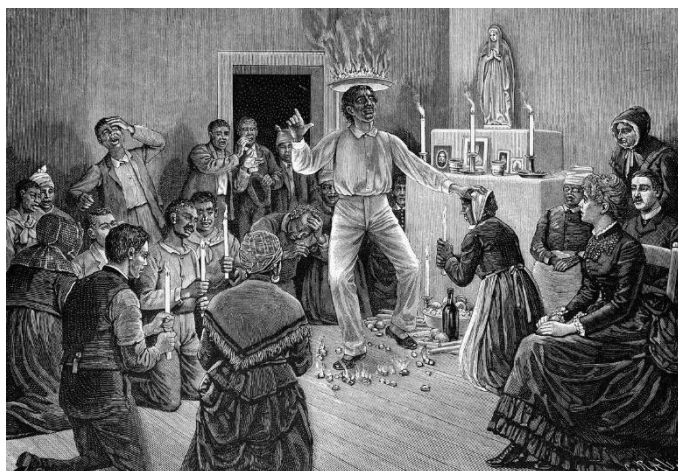
A VOODOO INCANTATION IN LOUISIANA.

**Figura 52:** Representação de uma cerimônia vodu na Louisiana *A Voodoo Incantation in Louisiana* [Um Encantamento Vodu na Louisiana] (1865), ilustração de jornal sem identificação de autoria e fonte



THE VOODOO DANCE.

**Figura 53:** Representação de uma cerimônia vodu do ilustrador E.W. Kemble, *The Voodoo Dance* [A Dança Vodu] da *Century Illustrated Monthly Magazine* (1885)



**Figura 54:** Representação de uma cerimônia vodu em New Orleans – Louisiana, xilogravura de autoria não identificada (1888)

O papel social dos pregadores negros será discutido mais adiante. É certo que a finalidade dessa abordagem a partir dos argumentos de Eugene D. Genovese (1988) não é fazer um balanço teórico sobre os impactos revolucionários que o Voduísmo e seus sacerdotes tiveram historicamente, mas sim compreender como suas imagens e representações se manifestam no imaginário racial coletivo e qual é a sua relevância para nós homens negros e nossas masculinidades. A historiadora Robin R. Means Coleman (2019) ressalta em seu trabalho genealógico sobre a representação negra nos filmes de terror/horror hollywoodianos como o Vodu e seus símbolos (a exemplo do zumbi citado anteriormente) foram manipulados simbolicamente para causar efeitos psíquicos de medo em seu público consumidor, sedimentando no imaginário coletivo racial as pessoas negras como “figuras deficitárias num sistema hierarquizante”, fantasias mitológicas da branquitude estadunidense que estereotipavam pessoas negras enquanto seres acéfalos, horripilantes e submissos à agência de senhores. De acordo com Means:

Representações do vodu no cinema existem há tanto tempo quanto a própria mídia. Frequentemente, se houvesse uma selva, algum tipo de representação de feitiço ritual era jogado no meio para aumentar o sentimento de perigo numa terra selvagem, completado com a presença de cobras, nativas parcialmente nuas dançando ao redor de círculos de fogo e, claro, uma trilha sonora arrepiante associada aos negros – os tambores. (...) Há muito o que ser dito sobre o que estava presente nesses filmes, incluindo o tratamento exploratório dos negros e das religiões negras. Ainda assim, o mais notável entre essas produções iniciais sobre o vodu é aquilo que está ausente delas – zumbis. Na verdade, o vodu era mostrado como algum tipo de religião pagã cujas únicas propriedades envolviam rituais em celebração a deuses negros e magia negra (MEANS, 2019, p. 105).

Além da cooptação do signo do zumbi da cultura voduísta pelos filmes de terror/horror hollywoodianos, compreendendo processos simbólicos de esvaziamento e estereotipação da cultura negra, representando o Voduísmo, suas e seus praticantes enquanto elementos selvagens, satânicos e demoníacos, o medo racial pode ter provocado efeitos controversos de poder simbólico: apesar de passível de perseguição, punição e extermínio, a imagem do sacerdote vodu enquanto uma ameaça social se torna poderosa a partir da perspectiva outrificadora atribuída pelo homem branco ao homem negro e sua cultura. É a partir da religiosidade ancestral que o corpo do homem negro se torna um corpo poderoso, seja em seu caráter de receptáculo de energias, espíritos e entidades ancestrais ou na sua agência sacerdotal dos elementos sagrados. É no âmbito do sagrado que o homem negro é pleno em sua humanidade, não determinada pela ordem de poder imposta pelo homem branco.

Partindo do pensamento de Hannah Arendt e Michel Foucault, Joice Berth (2019) compreende o conceito de poder a partir da ação prática coletiva, sendo a capacidade de ação

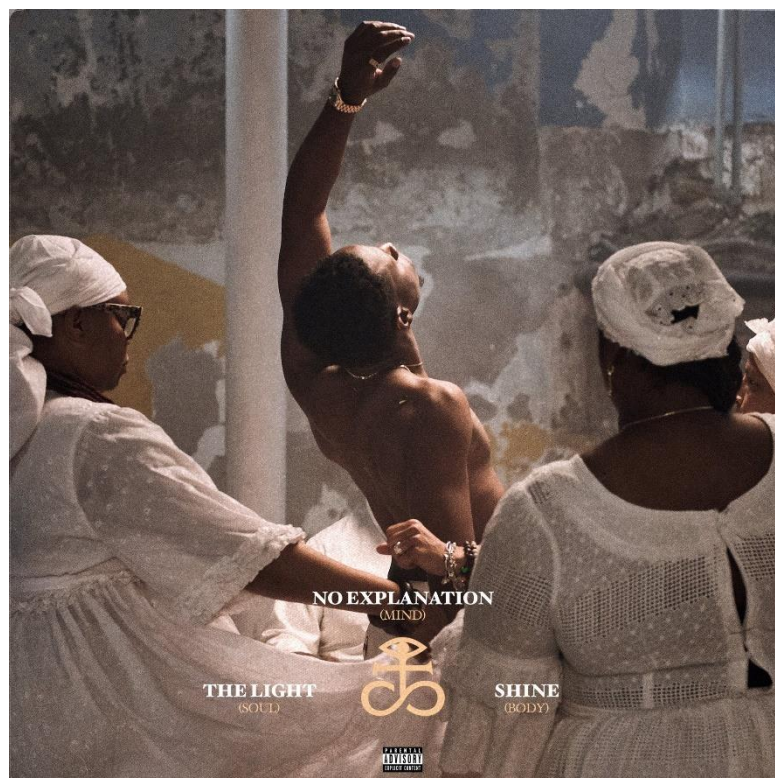


não somente individual, mas, sobretudo, coletiva sua maior manifestação. O poder não é compreendido como algo que pertence somente a um único indivíduo, manifestando-se de maneira difusa e espectral na coletividade. A manutenção do poder é somente possível na união e coalizção da coletividade. O Estado e suas instituições aparelhadas não centraliza e monopoliza absolutamente o poder, sendo a sociedade um campo de forças complexo, no qual micropoderes são agenciados de maneira dinâmica e tática. A religião proporcionava então aparatos e meios de blindagem espiritual, bem como funcionava como zona de empoderamento, sendo um canal de expressão da humanidade interdita do homem negro escravizado, e conseqüentemente, de sua masculinidade clandestina. Como salienta Ira Berlin (2006), a proibição e perseguição aos “africanismos” eram estratégias coloniais de enfraquecimento psíquico e espiritual dos homens negros escravizados por seus senhores, rompendo os laços e dissipando suas conexões com suas matrizes civilizatórias africanas, iniciada desde a substituição arbitrária de seus nomes étnicos de origem por nomes ocidentais/cristãos.

Aspectos como estes compõem atualmente a estética artística do *rapper* Joey Bada\$\$ (Figuras 56 a 60), que passou no ano de 2020 por um processo de contato e aproximação ao Voduísmo, experiência que o inspirou a discutir em sua obra a relevância da cultura negra ancestral para o empoderamento das populações negras estadunidenses na atualidade.

No videoclipe *The Light* (2020), um dos *singles* de seu EP homônimo (Figura 55), Bada\$\$ submete-se a uma cerimônia vodu, na qual afirma ter passado por um processo de renascimento espiritual. Na narrativa ritualística, o *rapper* evoca o Voduísmo enquanto símbolo de insurreição e revolução negra, bem como uma forma de recuperação do poder historicamente destituído aos homens negros. Seu corpo funciona como um receptáculo de poder, incorporando entidades ancestrais e absorvendo a energia de toda luz ao seu redor, tornando-o cada vez mais poderoso ao longo do vídeo. O resgate das tradições herdadas africanas é um exercício notavelmente presente na estética de vários artistas negros estadunidenses na atualidade, principalmente em tempos de novos fluxos do movimento *Black Lives Matter*.

A obra de Joey Bada\$\$, bem como a de Kendrick Lamar, nos estimulam a também exercitar esse movimento de retorno a nós mesmos, bem como a questionar sobre as noções de poder e riqueza que o sistema capitalista implantou nas subjetividades negras, principalmente através do culto ao materialismo e à ostentação, no qual o dinheiro e a posse da propriedade privada possuem centralidade. A busca pelo renascimento e pela transformação de nós homens negros, definitivamente, só é possível pelo retorno à nossa ancestralidade negra/africana.



**Figura 55:** O rapper Joey Bada\$\$ na capa do EP *The Light Pack* (2020)







**Figuras 56, 57, 58, 59 e 60:** *Framings* do videoclipe *The Light*, do rapper Joey Bada\$\$ (2020)

Além do personagem fictício Kunta Kintê, outra conexão mais direta com a ancestralidade africana é identificada no álbum *To Pimp a Butterfly* na maneira como Kendrick Lamar propõe a metáfora do inhame na poética da música *King Kunta*. Kendrick utiliza o inhame enquanto signo de poder: o inhame é um vegetal de alto valor nutritivo, também bastante presente na cultura alimentar de matrizes africanas, além de ser um alimento relacionado ao culto de *Ogum*, Orixá do ferro e da guerra, compreendido aqui enquanto referencial sagrado de masculinidade negra.

O "cheiro do inhame" exalado por Kendrick enquanto caminha por seu bairro na cidade de Compton é o fascínio que o poder dos *rappers* exerce sobre os homens em geral, principalmente os homens negros, sendo estes famintos de poder. Provavelmente, Kendrick também referencia implicitamente o romance *O Mundo se Despedaça* (1958) do escritor nigeriano Chinua Achebe para refletir sobre o poder masculino ancestral, personificado pelo personagem Okonkwo, guerreiro da etnia Igbo protagonista de uma narrativa trágica de desintegração e aniquilação do seu povo pelos colonizadores europeus.

Quando você tem os inhames  
(O que são os inhames?)  
O inhame é o poder que existe  
Você pode sentir o cheiro quando eu estou andando pela rua  
(Oh sim, podemos, oh sim podemos!)  
(...)  
Quando você tem os inhames  
(O que são os inhames?)  
O inhame acabou com o Richard Pryor  
Manipulou Bill Clinton com desejos  
24 horas, 365 dias vezes 2

Eu me imaginava saindo do palco, só para retornar ao meu bairro, ver meus inimigos e dizer  
Vadia, onde você estava enquanto eu caminhava?  
(*King Kunta*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Kendrick Lamar possivelmente se refere ao comediante estadunidense Richard Pryor enquanto uma metáfora para problematizar a relação do homem negro com o poder: simultaneamente, Richard criticava e ironizava o poder do homem branco na sua comédia, porém foi vítima do poder por não saber lidar com ele. A produção audiovisual de Rychard Pryor foi bastante difundida entre os anos 1980 e 90, compondo uma considerável filmografia de longas metragens de comédia, atuando em parceria com o ator Gene Wilder. Rychard Pryor foi um dos maiores comentaristas e críticos da política norte-americana, utilizando o humor enquanto uma ferramenta cultural para denúncia do racismo, responsável pelo desenvolvimento da arte do humor produzido por artistas negros na atualidade e estabelecimento de novas tendências na comédia e na televisão. Porém, Pryor possuía uma personalidade forte profundamente marcada por posicionamentos e comportamentos indisciplinados, exagerados, polêmicos e ofensivos, relacionamentos afetivo-sexuais problemáticos com as mulheres, relação abusiva com drogas (era dependente químico em cocaína), várias prisões e casamentos compulsórios. Premiado cinco vezes pelo *Grammy Awards* (na categoria melhor álbum de comédia) e uma vez pelo *Emmy Awards*, Pryor era um dos atores mais bem pagos de Hollywood, considerado o melhor ator comediante de *stand-up* de todos os tempos.

A trajetória de vida de Richard Pryor pode ser lida e interpretada como mais uma narrativa de superação e meritocracia de um homem negro que conseguiu ascender à fama e ao sucesso e ter acesso ao poder através de sua arte. Esse tipo comum de abordagem pode ser a chave interpretativa do comediante enquanto metáfora no imaginário poético de Kendrick Lamar; Artistas como Richard Pryor são classificados como “exemplos” de excelência negra que inspiram e devem ser mimetizados. Segundo o artigo de Suzane Jardim<sup>43</sup> (2017):

(...) Sua infância e adolescência foi dividida com bandidos, traficantes, cafetões, prostitutas, dançarinas, malandros, viciados em jogo e tudo o que a sociedade americana costumava chamar de escória e apontar como símbolos de que a negritude do país era um problema, culpabilizando a marginalidade em vez de diagnosticar os motivos que a causavam. Em vez de negar toda essa etapa de sua vida e compor uma comédia limpa que jogava para debaixo do tapete toda essa realidade, Richard Pryor resolveu incorporá-la ao seu repertório de uma vez deixando para sempre sua marca no mundo do humor.

---

<sup>43</sup> JARDIM, Suzane. Richard Pryor e a comédia norte-americana. **Medium**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/richard-pryor-e-a-com%C3%A9dia-negra-norte-americana-6e5de21c041f>. Acesso em: 13 jan. 2022.

A reapropriação e ressignificação do termo *nigger* na linguagem empregada pelo humor de Richard Pryor, despotencializando seu poder simbólico racista e redefinindo seu significado na cultura negra estadunidense, foi uma contribuição importante para as práticas de representação racial, que tiveram ressonância na cultura Hip-Hop e no *Gangsta Rap*, repetido exaustivamente por Kendrick Lamar na música *Alright*, por exemplo. De acordo com Suzane Jardim (2017):

(...) O termo *nigger* existia porque a sociedade racista norte-americana o inventou para tentar rebaixar os afro-americanos – em uma perspectiva global, não havia sentido, não tinha qualquer força o uso do termo seja com finalidades racistas ou de inversão. Richard [após ter feito uma viagem ao continente africano] passou a perceber que as palavras são entidades vivas e que nada impediria que suas reapropriações fossem retomadas e utilizadas para seus fins originais. Percebeu que o uso do termo de modo provocativo não salvava ou libertava o negro de modo algum. E nunca mais usou o termo que o tornou notório em nenhuma apresentação.

Richard Pryor teve uma relação conturbada com a Warner Bros, grande produtora da indústria cinematográfica hollywoodiana, que lhe negou protagonizar um filme devido a Pryor possuir uma imagem pública deturpada por sua tóxica relação com as drogas, além da censura e cancelamento do seu programa de TV na NBC por seu humor ter entrado em choque com a política racista moralista da emissora. O racismo institucional de Hollywood experienciado pelo humorista pode caracterizar uma espécie de conexão com o pensamento crítico de Kendrick Lamar em relação à exploração capitalista de artistas negros, metaforizada pela prática da cafetinagem da borboleta (símbolo do anseio de liberdade pelo homem negro) pelo *pimp* (a indústria capitalista agenciada pelo homem branco que explora o homem negro).

Um fato interessante é que Richard Pryor foi socializado e criado em um prostíbulo em sua infância, no qual toda sua família estava envolvida na prática da prostituição, experiência de vida sempre abordada em suas piadas. A trajetória profissional de Pryor funciona como uma das metáforas de poder e tragédia do homem negro na América, evocadas por Kendrick Lamar. Como Pryor, Lamar tenta se equilibrar em um entrelugar estabelecido entre o mundo comercial e moralmente aceitável da branquitude, e o mundo mais real e pesado da negritude.

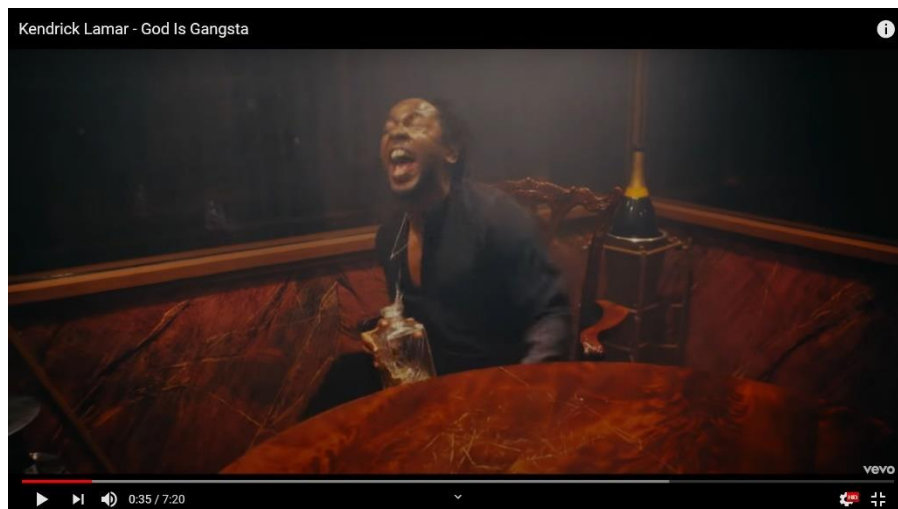
Richard atirou fogo em seu próprio corpo em uma tentativa de suicídio – apesar de haver versões de explicações do fato que afirmam ter sido um acidente –, após seu vício em cocaína ter se agravado no seu processo de enlutamento com a morte de sua avó e a rejeição do seu público após ter revisado suas piadas raciais, excluindo o termo “*nigger*”, tão característico do seu humor. Richard assistia na ocasião um documentário sobre monges tibetanos que praticavam rituais de imolação como protesto político. O comportamento auto degradante e

autodestrutivo de Richard é uma prática típica de homens negros que não suportam a pressão psíquica do racismo e outras violências interseccionadas em sua experiência de vida, e acabam adotando práticas nocivas como o consumo de drogas enquanto dispositivo de escape, sublimação e superação do sofrimento psíquico, engendrados pelo extremo desgaste da luta pelo poder.

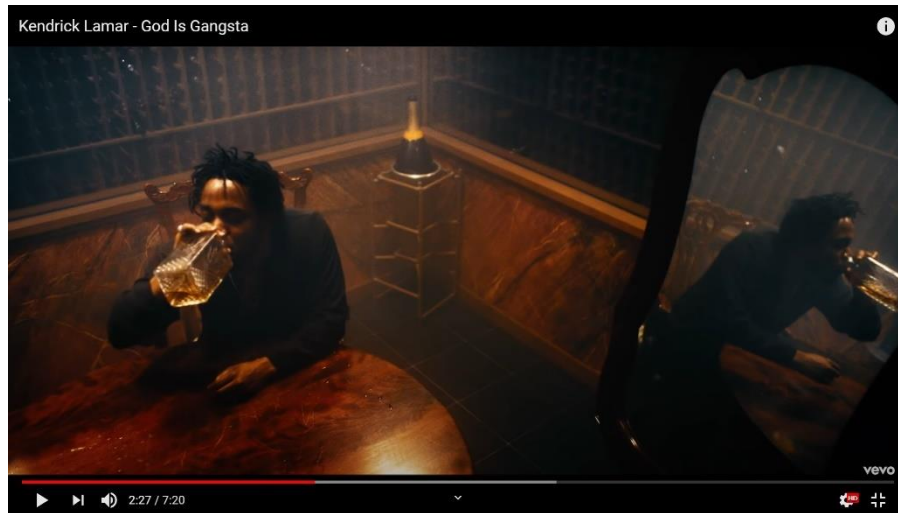
Na primeira sequência de cenas (Figuras 61 a 63) do curta metragem *God Is Gangsta* (2016), Kendrick performa a música *u* em um monólogo solitário ambientado em um clube noturno, no qual sofre um intenso conflito psíquico consigo mesmo diante de um espelho. Em um estado extremo de alteração e embriaguez, o *rapper* tenta afogar seus demônios interiores em uma garrafa de bebida alcoólica, enquanto seus sentimentos e emoções transbordam copiosamente em saliva, suor e lágrimas diante da câmera. O consumo de drogas e substâncias psicotrópicas por homens negros é entendido aqui enquanto um mecanismo de fuga de seus complexos e traumas, bem como uma prática profilática de automedicação dos processos de adoecimento psíquicos, frequentemente presentes nas performatividades das masculinidades negras que praticam uma cultura étlica, como argumenta JJ Bola (2020). O agenciamento de sentimentos e emoções é veementemente negligenciado por nós homens negros, pois encaramos esse grande desafio enquanto um exercício que compromete de maneira decisiva nossos mecanismos psíquicos de resistência e superação diante da dor e do sofrimento.

O paradigma ilusório da inviolabilidade de nossa potência e força enquanto valores de masculinidade para nós homens negros também configura uma tradição herdada das nossas masculinidades negras ancestrais, que a partir da blindagem psíquica e espiritual puderam resistir ao terror colonial. No caso de Kendrick Lamar, soma-se o fato de este ser um *rapper* em processo de consolidação no mercado fonográfico mundial com capacidades e competências limitadas para administrar e operacionalizar o poder, a fama e o sucesso meteórico que adquiriu enquanto artista, visto que nós homens negros somos socializados para que não sejamos dignos e nem possamos usufruir de posições, cargos e espaços de poder. Nossas masculinidades são configuradas principalmente a partir das expectativas sociais atribuídas de maneira arbitrária e compulsória sobre nossos corpos, que possuem como principal finalidade nos transformar em objetos fóbicos para a manipulação sádica do desejo de aniquilação do homem branco. Nossos corpos, mentes e espíritos são indisciplinados performativamente em uma sociedade que, historicamente, nos constitui enquanto corpos ociosos despossuídos de poder.

No cenário do curta metragem, uma garrafa gira desnorreada sobre a mesa sugerindo que a performance de Kendrick não é uma mera interpretação ou dramatização de suas vivências e experiências enquanto sujeito: é um convite para um jogo da verdade entre seu “eu” mais íntimo, privado e profundo, e o “eu” de sua personalidade pública e midiaticizada enquanto *rapper*, duas dimensões as quais podemos ter contato de inúmeros graus em sua produção artística. Em *God Is Gangsta*, o “eu” oculto de Kendrick Lamar, aquele que não está permanentemente explícito diante da câmera, liberta-se do espelho, que se quebra e estilhaça. O efeito de estilhaçamento do aparelho psíquico do sujeito negro, como nos lembra o pensamento de Frantz Fanon (2008), possui sua sociogênese no racismo: sua consciência enquanto ser humano é sempre fragmentada, condição que gera não somente um sentimento de mal estar existencial constante, mas toda uma ordem complexa de psicopatologias raciais que se interseccionam com outras categorias de diferenciação social. Assim, o álbum *To Pimp a Butterfly* é compreendido aqui como um processo de desalienação de Kendrick Lamar enquanto homem negro.







**Figuras 61, 62 e 63:** *Framings* do curta metragem *God Is Gangsta* (2016)

O processo de alienação do negro, de acordo com Fanon (2008), é um fenômeno que é desencadeado a partir de contextos socioculturais estruturados pelo colonialismo escravocrata europeu, nos quais as pessoas racializadas possuem enquanto paradigma a impossibilidade de se constituírem enquanto sujeitos agentes de suas próprias histórias, devires e destinos. A libertação deste contexto não possui sua plenitude somente na transformação das percepções que os sujeitos negros possuem sobre si mesmos: é necessário a prática constante da luta que possa promover a descolonização efetiva das macro estruturas socioculturais nas quais estão imersos, estabelecendo uma relação indissociável entre subjetividade e objetividade, teoria e prática ideológica. As “máscaras brancas” compreendem uma grande metáfora fanoniana para tornar inteligível as performatividades de dissimulação racial, vistas seja como dinâmicas de negação e ocultação da negritude pelo sujeito racializado, seja como estratégias de

sobrevivência e resistência diante do racismo e suas outras interseccionalidades identitárias, compreendendo uma espécie de ilusionismo racial. Os papéis sociais incorporados pelos sujeitos racializados nas relações de poder possuem as máscaras brancas enquanto alegorias dos jogos performáticos da raça, que desencadeia os processos de embranquecimento enquanto estratégias de sobrevivência e busca incessante pelo reconhecimento pelos sujeitos negros de sua humanidade. O processo de subjetivação do sujeito racializado é compreendido por Fanon (2008) em três grandes estágios:

- 1) *A despersonalização do ego*: estágio de aprisionamento do sujeito racializado em um cárcere de infância plena e permanente, no qual a capacidade de autonomia e agenciamento do ego é submetido compulsoriamente ao sujeito branco. As dimensões do corpo e da *psique* são restritas às suas capacidades miméticas dos modelos e padrões de humanidade, expressadas pela branquitude hegemônica, a qual o sujeito racializado se torna extremamente dependente para tornar sua existência inteligível. Ou seja, o homem negro se torna um mero imitador e reproduzidor do homem branco, sendo este a personificação plena da noção de humanidade;
- 2) *Rompimento e fragmentação do ego*: estágio desencadeado pelo olhar outrificador da branquitude, que nega a humanidade do sujeito negro a partir da prática da negrofobia, do ódio e terror racial. O olhar outrificador incita a auto percepção do sujeito negro de sua inferioridade racial e do falso caráter da humanidade mimetizada da branquitude, performatizada pelo seu corpo despossuído. Nesse estágio, a frustração e o ressentimento em relação ao olhar outrificador são estimulados, despertando no sujeito racializado o desejo de reconstrução de seu ego estilhaçado. Ou seja, o homem negro em suas dimensões corporais e psíquicas sofre um processo de fragmentação provocado pelo homem branco, que nega sua humanidade a partir da prática da mutilação e do esquarteramento simbólico. O homem negro torna-se um receptáculo vazio preenchido por mitos e estereótipos raciais, bem como expurgo de valores de anti-humanidade e abjeção sociocultural, sendo estes elementos que compõem o inconsciente coletivo;
- 3) *Reconstrução do ego fragmentado*: é o estágio de constatação da negritude imposta compulsoriamente ao sujeito racializado. Nessa circunstância, há duas alternativas

para o sujeito reconstruir seu ego estilhaçado: a) negação, ocultação e invisibilização da raça, sujeitando-se a um profundo embranquecimento; b) afirmação, exposição, reconhecimento e ressignificação da raça pelo sujeito racializado. A alternativa *a* é o estágio completo e concluso do processo de alienação do sujeito racializado; a alternativa *b* é o estágio de ruptura do processo de alienação racial e reapropriação e posse da autonomia e agência usurpada pela branquitude desde o estágio de despersonalização do ego do sujeito racializado, que só é possível pelo conflito e enfrentamento direto à branquitude.

Sem generalizações, sempre atentando às singularidades e autenticidades dos processos de subjetivação dos sujeitos, o modelo proposto pela psiquiatria fanoniana nos permite refletir sobre como o *ethos gangsta* é construído e vivenciado no decorrer dos estágios acima descritos, constituindo uma espécie de itinerário de subjetivação negra, composto por movimentos espiralares e diacrônicos, a exemplo do mimetismo colonial, como já foi discutido em minha dissertação de Mestrado (SANTOS, 2019) a partir do pensamento pós-colonial dos intelectuais Homi Bhabha e Stuart Hall: uma série de dinâmicas recorrentes na performatividade racial e de gênero dos homens negros, sempre compreendidos enquanto paródias hiperbólicas das masculinidades hegemônicas.

A masculinidade negra segundo o pensamento de Cleaver (1971) é caracterizada por sua proscricção: o homem negro está condicionado a uma condição existencial de banimento, exílio, degredo, expulsão, afastamento, proibição e deportação em relação ao patriarcado de supremacia branca. O homem negro apodera-se de sua própria vida, estabelece e constrói um universo paralelo diametralmente oposto ao universo do homem branco. Assim, a libertação do homem negro não deve ser um projeto que deve ser executado a partir das estruturas do homem branco: se torna necessário novos dispositivos, aparatos e instituições adequados para serem acionados em seu processo de implementação. Porém, é no estágio de rompimento e fragmentação do ego que os *gangsta rappers* realmente se encontram, diante de um caminho bifurcado que os conduzem seja para o embranquecimento profundo, que reveste seus corpos abjetos dos fascínios e *glamour* raciais para exploração do poder branco, seja para a desalienação, que os conduzem a uma encruzilhada de conflitos e complexos existenciais a partir da tomada de consciência do ser negro e a constante negação de seu eu pelo racismo.

Acredito que Kendrick Lamar esteja nessa encruzilhada, sofrendo todos os choques e impactos no percurso de sua jornada pela libertação, que redireciona a rota do seu itinerário existencial a partir do álbum *To Pimp a Butterfly*, um manifesto político artístico que possui como inquietações centrais, dentre inúmeras outras, o rompimento do pacto com o homem branco e suas formas de poder, bem como a busca pela reconstrução de seu ego fragmentado enquanto homem negro. Mas será mesmo que essa ruptura é realmente um processo revolucionário, como determina a perspectiva fanoniana, ou uma transação de negociação mais sofisticada?

A literatura ficcional do escritor Colson Whitehead (2019) permite a construção de um esquema interpretativo do processo de desenvolvimento do homem negro a partir de seu romance *O Reformatório Nickel*, posto aqui em relação de diálogo com o modelo fanoniano. Colson compreende os processos de subjetivação dos homens negros a partir de um grande paradoxo estabelecido entre “ser o que realmente pensamos” e “ser o que as pessoas pensam e dizem que somos”, vivenciado por Elwood Curtis, personagem protagonista de sua narrativa que vive a experiência do encarceramento em um reformatório localizado no Sul dos Estados Unidos na década de 1960. Na obra, os espaços sociais são problematizados como superfícies e plataformas de performatividade de raça e suas interseccionalidades, que propiciam a emergência de modelos e códigos de masculinidade para serem performatizados pelos meninos negros. O desenvolvimento do homem negro em uma sociedade racial e segregacionista é compreendido em três grandes dimensões, sustentáculos de sua subjetividade, como é possível perceber na tabela abaixo:

**Tabela 2:** Dimensões do Desenvolvimento do Homem Negro Segundo Colson Whitehead

Dimensão física	Dimensão intelectual	Dimensão moral
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploração da mão de obra e das potencialidades orgânicas do corpo</li> <li>• Vulnerabilização e degradação do corpo</li> <li>• Coisificação e transmutação do corpo em objeto fóbico</li> <li>• Fragmentação, desmembramento e</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alienação ideológica</li> <li>• Expressão do humanismo enquanto desejo pela branquitude</li> <li>• Submissão a um rigoroso regime de disciplinarização, controle e vigilância</li> <li>• Desenvolvimento de deficiências cognitivas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inclinação à delinquência e criminalidade</li> <li>• Estigma da inferioridade, abjeção e abnegação</li> <li>• Submissão ao <i>status</i> de morto social</li> <li>• Desonra moral e existencial</li> </ul>

<p>esquartejamento do corpo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esvaziamento e negação das capacidades e habilidades psíquicas e cognitivas</li> <li>• Funcionamento estritamente fisiológico e instintivo</li> </ul>	<p>e inadequação à racionalidade</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Incapacidade de domínio da linguagem e poder de representação de si e dos outros</li> <li>• Desenvolvimento de complexos de dependência</li> <li>• Exercício da mimese dos padrões de humanidade e civilidade da branquitude</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emblema de anti-humanidade</li> <li>• Ameaça retroalimentadora do desejo de aniquilação</li> </ul>
--	---	---

O esquema interpretativo construído a partir do pensamento de Colson Whitehead (2019) não somente elucida os processos de subjetivação dos homens negros, mas principalmente levanta a necessidade de desenvolvimento de novos processos de autoanálise, autoeducação e autoexpressão enquanto práticas de desalienação, reconstrução e recuperação da imagem própria dos homens negros: o homem negro precisa deixar de ser uma sombra de si mesmo e passar a reivindicar sua humanidade e agência de si. A obra audiovisual de Kendrick Lamar funciona nesse sentido, provocando uma transmutação da nossa capacidade de submetermos ao sofrimento, violências e opressões em capacidade de insurreição, que possibilite a transformação e outros processos de desenvolvimento de nós homens negros. Em concordância com Eldridge Cleaver (1971) a forte repulsa das alianças, moral e valores do heterocispatriarcado de supremacia branca compreende o primeiro movimento de libertação da consciência e auto agenciamento do homem negro, que deve posicionar-se no campo de forças de maneira ativa, e não reativa contra o homem branco, desenvolvendo um jogo tático. Assim, o homem negro assume a posição de iconoclasta: aquele se opõe à adoração, ataca e destrói os modelos hegemônicos de masculinidade, bem como suas instituições mantenedoras e seus respectivos aparelhos de preservação do poder da branquitude. É bastante frequente o questionamento dos privilégios sexuais e de gênero que constituem os dividendos do suposto montante do capital simbólico que ostentam os homens negros.

Uma das críticas mais relevantes e contundentes partem da perspectiva teórica e política do Feminismo Negro, que, através do paradigma interseccional, identifica as relações de

corporativismo e coalizões entre os homens, mesmo que as mesmas estejam estruturadas pelo signo da raça. Porém, precisamos ter cuidado em perceber como tais relações funcionam, visto que o racismo inferioriza e rebaixa os homens negros em relação aos homens brancos, ocupando os estamentos inferiores das hierarquias sociais de poder, que são consideravelmente assimétricas. Através do signo do gênero e da sexualidade, homens brancos e homens negros podem beber da água do mesmo rio dos privilégios, porém a água ingerida pelos homens negros é demasiadamente turva e insalubre, visto as posicionalidades que ambos assumem diante de suas margens. É fato que homens negros historicamente tem mimetizado as formas de poder do heterocispatriarcado de supremacia branca para suas práticas de invenção da liberdade e empoderamento, visto a sua necessidade de reconhecimento da humanidade usurpada pelo passado colonial escravocrata, desafio que se complexifica diante do reaparelhamento das instituições de poder e reprogramação dos dispositivos de manutenção da hegemonia, seja na Era segregacionista *Jim Crow* ou na atual era *New Jim Crow* do encarceramento em massa, utilizando-se da noção de Michelle Alexander (2017).

Homens negros possuem uma espécie de pacto com os homens brancos, um contrato social estranhamente protocolado que estabelece quais os privilégios de gênero e sexualidade são outorgados aos primeiros, bem como determina seus parâmetros e diretrizes de usufruto, interferindo principalmente nas dinâmicas das relações intra-raciais com as mulheres negras e as dissidências sexuais e de gênero raciais. O machismo, o sexismo e as LGBTQIAP+fobias praticadas pelos homens negros são práticas da cultura de terror e violência estabelecida historicamente pela tradição herdada da colonialidade de gênero: as matrizes de opressão e violência não são invenções originalmente criadas pelos homens negros, visto o grande enigma das inúmeras formas de ser/estar homem e modalidades de poder masculino que se dissolveram na sórdida atmosfera do pesadelo da colonização europeia, excluindo nossos Ancestrais e seus descendentes da ideia de humanidade na metafísica racial. Os homens negros não devem ser inteiramente culpabilizados por erguerem tais sórdidas estruturas, mas podem sim ser responsabilizados por se submeterem a assinar um pacto com o heterocispatriarcado de supremacia branca em busca de um falso reconhecimento de sua humanidade acionando os signos do gênero e da sexualidade nas dinâmicas de poder.

Tolerados e não reconhecidos como homens, não detentores da humanidade em sua plenitude como estabelecida pelas ficções raciais europeias, homens negros estão em permanente negociação e conflito com os homens brancos, sendo estes os mediadores de seus

privilégios sexuais e de gênero, que configuram uma igualdade atrofiada, observada por Carla Akotirene (2018) em casos de violência contra as mulheres negras: é através da cultura de violência manifestada pelo machismo, sexismo e LGBTQIAP+fobias que homens negros e homens brancos celebram seu poder, pois o gênero e a sexualidade são categorias identitárias que ambos possuem em comum. Porém, as consequências para nós homens negros são drásticas, juros altíssimos que são pagos e descontados de seus dividendos heterocispatriciais: a perpetuação de seu *status* enquanto potencial criminoso, agressor e maníaco, seu julgamento indiscriminado e encarceramento, principalmente em casos de violência nos quais mulheres brancas são vitimizadas, são alguns aspectos que transformam os supostos privilégios de gênero do homem negro em fatores de auto aniquilação. Exercer uma performatividade sexual e de gênero baseada na cultura da violência normatizada pela branquitude constitui uma falsa e ineficaz estratégia de empoderamento para os homens negros.

O complexo industrial-prisional, como argumentam Angela Davis (2019) e Michelle Alexander (2017), reatualiza-se dos fascínios e desejo do homem negro em compartilhar plenamente do mesmo *status* da supremacia do homem branco. O pacto com o heterocispatricado de supremacia branca para obtenção do poder masculino corrobora para a preservação e manutenção do poder do homem branco, gerando os ciclos intermináveis de violência e extermínio de mulheres e pessoas LGBTQIAP+ negras/os, agenciados principalmente pelos homens negros. Quebrar o pacto e rescindir o contrato com os homens brancos significa a perda dos poucos privilégios sexuais e de gênero que fazem os homens negros lembrarem-se que, mesmo diante do racismo estrutural, ainda são quase-humanos.

O homem negro enquanto agente mantenedor das assimetrias de poder estabelecidas pelos marcadores das diferenças sexuais e de gênero, bem como suas coalizões com o homem branco, é visto aqui não a partir de uma perspectiva punitivista, na busca incessante de um inimigo a ser eliminado para que o *status quo* seja contornado e desestabilizado, mas sim para a construção de uma crítica sistemática às políticas das masculinidades negras, baseadas principalmente nas reivindicações dos homens negros do poder monopolizado pelos homens brancos, que são implementadas e corroboram para nossa autodestruição em nossas comunidades de sentido. Contudo, em parcial discordância com Akotirene (2018), homens negros e homens brancos não estabelecem relações de total parceria e mutualismo nas relações de poder: a consciência de corporativismo sexual e de gênero podem até emergir através do machismo, sexismo e LGBTQIAP+fobias, bem como em transações de negociações da

dominação e práticas de violência contra as mulheres brancas e não-brancas, porém homens negros são sempre passíveis de deterioração e perda de privilégios sexuais e de gênero a partir do sortilégio da raça, visto que os homens brancos são seus principais monopolizadores e mediadores. Pensar e praticar o poder masculino negro a partir de protótipos construídos pela colonialidade de gênero é perpetuar a dominação do heterocispatriarcado de supremacia branca, estrutura que os homens negros pensam, ilusoriamente, usufruir em iguais termos e condições com os homens brancos. É necessária uma leitura mais aprofundada das cláusulas que compõem o contrato da agência sexual e de gênero entre homens negros e homens brancos, que convivem permanentemente em tensão racial no campo de forças, pulverizado de poderes que se comportam de maneiras bastante peculiares e complexas.

Apesar das masculinidades se relacionarem em um campo de forças de inimizade, talvez o que a crítica feminista se refira ao o que eu refuto aqui enquanto corporativismo de gênero entre homens brancos e homens negros e suas respectivas masculinidades hegemônicas e masculinidades marginais/subalternas, seja melhor explicado a partir do que Achille Mbembe (2017) observa como um relacionamento de falsa amizade entre ambos. Tal falsa amizade é construída em processos de fabulação da raça articulados pelo gênero, sexualidade e classe, que viabilizam com maior êxito o enclausuramento do homem branco em sua humanidade universalizada e europocêntrica, além do rebaixamento e inferiorização do homem negro nas hierarquias de poder, sendo este uma espécie peculiarmente estranha de homem, um selvagem domesticado que, mesmo submetido à disciplinarização dos valores civilizatórios da branquitude, resguarda em seu corpo-cofre os instintos malditos de sua selvageria, que podem ser despertados a qualquer momento, caso não sejam devidamente domados.

Nesse sentido, em um reconhecimento dissimulado e cínico, desenvolvido por níveis e graus diversos de reciprocidade, o reconhecimento da humanidade do homem negro é um blefe do homem branco, uma estratégia de exclusão e desprezo disfarçado do “verdadeiro homem”, consolidada em nossos tempos no fenômeno da cegueira de cor e do daltonismo racial: “são homens, mas não são exatamente como nós”; “permitimos seu acesso ao poder, porém não experimentará nunca a sua hegemonia plena”; “às vezes sua linguagem, seu comportamento, suas formas de ser e existir no mundo são versões até mesmo mais sofisticadas que as nossas, em um sobre esforço em tornar-se aquilo que seu corpo é incapaz de ser”; “é magnífico como nossa missão é, de fato, domar a sua selvageria, dotando-lhe de civilidade e propiciando sua redenção da brutalidade inata que o envenena”; “joguem para eles alguns privilégios, como



bananas aos macacos, para aplacar sua insaciável fome”. Afinal, como a própria sabedoria da guerra ensina, conhecer, atrair e ter os inimigos por perto é a melhor forma de viabilização do seu controle, domínio e aniquilação.

Sentimentos como estes são manifestações da negrofilia da branquitude, os amigos e amantes de negros que em sua bondade, afeto, generosidade, filantropia e salvacionismo pela raça manifestam inconscientemente a certeza da inferioridade do sujeito outrificado racializado, elementos que compunham desde o projeto colonialista a missão humanitária da raça branca europeia.

Detentor de uma agência debilitada, o homem negro não consegue caminhar com suas próprias pernas, imaginado como um corpo naturalmente deficiente que necessita do apoio e suporte de outrem. Para que sua vida tenha sentido e direcionamento, o homem negro precisa ser assessorado por um mentor, um tutor que o ensine, ofereça os meios e indique os caminhos, alguém que o pegue pelas mãos e o conduza para fora da caverna obscura de seu destino selvagem em direção à luz da civilidade, devendo ser eternamente grato por isso. É evidente que a agência do sujeito racializado, apesar de limitada nesses termos e problematizada em termos de subjugação, também é capaz de realização, se o mesmo se posicionar também como um jogador no tabuleiro racial: manipular a negrofilia da branquitude para conseguir se apropriar de certos privilégios e o usufruto de benefícios pode ser uma estratégia dúctil oportunista que torna seu jogo sujo tal qual o do homem branco, mantendo sua posicionalidade de quase-homem. O homem branco sabe em seu íntimo e profundo delírio que o homem negro não é um homem, mas sim uma cópia falsificada de humanidade sempre passível do questionamento de sua autenticidade.

Refletindo analiticamente a partir do protocolo interseccional de Crenshaw (2002), homens negros sofrem superinclusão a partir da categoria gênero quando são considerados integrantes das masculinidades hegemônicas que compõem o heterocispatriarcado de supremacia branca. Apesar de estarem envolvidos com os homens brancos em relações permanentes de negociação e conflito – um dos fatores das dinâmicas sociais das masculinidades –, além de possuírem categorias identitárias de convergência que mediam tais relações (como gênero, sexualidade e classe), homens negros, definitivamente, não usufruem de maneira equânime dos privilégios sexuais e de gênero, não compartilham igualmente dos dividendos e lucros produzidos e acumulados pelo poder masculino e sua economia das

desigualdades, tão pouco ocupam e habitam os castelos das suas hierarquias, sendo assim subincluídos no que tange ao heterocispatriarcado de supremacia branca.

A superinclusão dos homens negros no grande grupo dos supremos perpetradores das violências engendradas pelas matrizes estruturais das opressões contra as mulheres e os sujeitos das dissidências e/ou inconformidades sexuais e de gênero (sendo estas também problematizadas na maioria das vezes de maneira superinclusa), é um grande equívoco que é frequentemente reproduzido em certos discursos e posicionamentos da militância e ativismo políticos que negligenciam a diversidade e multiplicidade das masculinidades e como as mesmas geram outras posicionalidades específicas no campo de forças das relações de poder. A superinclusão não somente turva e confunde as leituras e interpretações acerca do fenômeno da violência sexual e de gênero nas comunidades negras, como também incita e estimula que estas se posicionem de maneira acusatória e punitivista em relação aos homens negros, considerados como bodes expiatórios dos homens brancos. O falso e ilusório corporativismo fraternal entre homens negros e homens brancos constitui um dos efeitos que a ideologia do Feminismo branco/*mainstream*/hegemônico gerou conjuntamente com o processo de subinclusão das mulheres negras em seu movimento político.

Além dos já problematizados mimetismos de gênero performatizados pelos homens negros em relação às masculinidades do heterocispatriarcado de supremacia branca, é necessário perceber que a condição relacional entre as masculinidades provoca uma série de infiltrações ideológicas dos modelos e padrões de masculinidade impostos pelos homens brancos nos homens negros e suas construções de masculinidades negras, visto que sua hegemonização propicia que essa dinâmica ocorra.

Tal condição relacional de influência torna o processo de contestação, contraposição e luta contra a hegemonia racial cada vez mais difícil, principalmente por a hegemonia sexual e de gênero estabelecer, mesmo que de maneira limitada, vias de negociação entre as forças envolvidas, desenvolvendo um controverso câmbio de privilégios frágeis, dissimuladamente ocultados e negados através do argumento da centralidade da raça neutralizar e interditar por completo o homem negro, retirando deste a posse plena de sua humanidade e afirmação enquanto homem nas relações de poder. Saliento que não há parcerias, conchavos, conluíus entre homens negros e homens brancos: apesar de viverem relações permeadas de inimizade, existem profundos interesses dos homens negros em se apropriar das formas de poder dos homens brancos, visto que tais formas são as realmente válidas e reconhecidas pelas regras

impostas para a prática dos jogos de poder, e os homens negros experimentam a vida social sob a condição de tais regras. Lembrando o pensamento de Audre Lorde (2019), a liberdade construída e estruturada com as mesmas ferramentas, instrumentos e aparatos do colonizador faz ruir o castelo de areia da utopia do colonizado. A ruptura do homem negro em relação às padronagens e referenciais de masculinidade do homem branco é, definitivamente, crucial para que a destruição das matrizes de violências e opressões ocorra.

Kendrick Lamar em *King Kunta* também se refere às dimensões do poder do homem branco, citando as polêmicas do ex-Presidente Bill Clinton, acusado e julgado duas vezes por assédio sexual. O homem branco do heterocispatriarcado de supremacia branca, mesmo quando acusado por crimes, não sofre os mesmos julgamentos jurídicos, principalmente morais, que os homens negros sofrem. Há uma aguda assimetria de poder e distribuição dos privilégios de gênero entre os homens quando o fator racial é posto em questão. No ano de 1998, o ex-Presidente Bill Clinton foi acusado de ter relações sexuais com a estagiária da Casa Branca Mônica Lewinsky, protagonizando um dos maiores escândalos políticos da história dos Estados Unidos. Bill Clinton e Mônica Lewinsky mantiveram relações sexuais esporádicas em nove ocasiões, entre 1995 e 1997. Em consequência, o presidente acabou sofrendo um processo de *impeachment* em 1999 por perjúrio e obstrução da justiça, após negar e manipular o caso durante todo processo de julgamento. Bill Clinton possui um histórico de abuso sexual em seu passado, quando foi processado judicialmente no ano de 1994 por Paula Jones, ex-funcionária do Estado de Arkansas, que posteriormente também se envolveu no caso Clinton-Lewinsky, tendo sua ação recusada na época por ausência de provas.

O caso de Bill Clinton nos provoca a reflexão do quanto a imagem do homem branco assediador sexual não impacta o regime de representação racial sobre a branquitude, sendo esta nunca questionada: o poder sexual constitui uma das dimensões exercidas pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, naturalizado no imaginário coletivo como a única personificação possível do poder. O fato de o ex-Presidente ter subvertido o contrato matrimonial monogâmico estabelecido com sua esposa Hillary Clinton, no máximo causou uma instabilidade na moral da heterossexualidade compulsória e suas instituições, nesse caso o casamento e a família nuclear tradicionalista, consequência previsível pelas normatividades vigentes não somente de gênero e sexual, como também racial. Protagonizar um escândalo dessa dimensão, mesmo que tenha colocado sua influência e seu poder político em xeque, bem como causado uma certa degradação de sua influência política, a imagem pública de Bill

Clinton recebeu mais uma camada de revestimento de privilégios raciais e de gênero, fazendo-o reluzir e brilhar em sua brancura masculina que autoriza o livre exercício de sua sexualidade e amplo acesso aos corpos femininos, mesmo que isso implique a transgressão dos parâmetros e diretrizes éticas das relações afetivo-sexuais, consolidando mais uma vez seu domínio sobre as mulheres brancas.

Fico imaginando quais seriam as possíveis repercussões não somente midiáticas, mas sobretudo históricas e culturais, se um escândalo nesse nível acontecesse com o também ex-Presidente Barack Obama, primeiro presidente negro dos Estados Unidos. A imagem do homem negro maníaco sexual e estuproador em potencial seria facilmente associada à sua imagem pública, que enfim honraria a maldita tradição representacional racista que os homens negros compulsoriamente carregam em suas corporeidades e *psiques*. Como afirma Kendrick Lamar na letra de *King Kunta*, o poder também exerce uma influência decisiva no funcionamento dos mecanismos de desejo dos homens brancos. Porém, mesmo em situações polêmicas como as vivenciadas por Bill Clinton, o poder é exponencialmente multiplicado e potencializado “24 horas por dia, 365 dias vezes dois”, revelando uma espécie de engenharia reversa de seu funcionamento para os homens brancos: mesmo perdendo significativamente poder político, Bill Clinton se impõe em sua masculinidade através de suas desventuras sexuais, visto que a sexualidade é um dos principais dispositivos de manutenção do heterocispatriarcado de supremacia branca.

O domínio sexual masculino é um dos privilégios de raça e gênero mais cobiçados e cooptados pelos homens negros do heterocispatriarcado de supremacia branca, porém é um privilégio mediado predominantemente pela agência dos homens brancos, que instituíram o mito do estuproador negro como um dispositivo de controle da sexualidade negra masculina e do acesso restrito às mulheres brancas, compreendidas aqui a partir da lógica patriarcal enquanto propriedades pertencentes exclusivamente à branquitude masculina cisgênera heterossexual. O acesso a propriedades e bens materiais, bem como a ascensão financeira através da fama e do sucesso, seja no meio artístico, esportista ou empresarial (lugares comuns de redenção racial para as pessoas negras de maneira geral), não isentam os homens negros do peso simbólico dos estereótipos raciais associados à sua sexualidade, imagens de controle de seus corpos, como já sabemos. A veiculação de casos de agressões, estupros, abusos sexuais e assassinatos movidos por motivos afetivo-sexuais praticados por homens negros famosos, como O. J. Simpson, Mike Tyson, Tupac Shakur, Dr. Dre, e os mais atuais como Chris Brown, Nelly,

Bill Cosby e R. Kelly, são exaustivamente manipulados pelo sensacionalismo midiático para promover a manutenção do dispositivo imagético de dominação racial dos homens negros, com o discurso dissimulado e hipócrita de exigir justiça para as mulheres violentadas e assassinadas. Culpados ou inocentes diante das acusações, homens negros nunca são passíveis de inocência e compaixão, pois o imaginário racial possui como expectativa a manifestação da brutalidade e selvageria de sua sexualidade a qualquer momento, ativando a ansiedade racial intersubjetiva em relação à performatividade racial, sexual e de gênero das masculinidades negras no cotidiano da vida social. A mercantilização da imagem do homem negro maníaco sexual e hipersexualizado movimentava não somente o mercado simbólico racial, como também o mercado do entretenimento monopolizado pela branquitude hegemônica, fazendo homens brancos lucrarem simbólica e financeiramente com a comercialização do estereótipo racial sexual sobre o homem negro, caracterizando mais uma vez um fenômeno da negritude empresarial. Consciente dessa dinâmica, Kendrick Lamar constrói sua crítica a partir do videoclipe do interlúdio *For Free?* (2015), afirmando que seu pau não é oferecido de graça para ser explorado e vendido pelo sistema capitalista e que as formas de empoderamento proporcionadas aos *rappers* pela indústria fonográfica são racistas e neocoloniais.

Retornando a *King Kunta*, Kendrick apresenta novos questionamentos em relação aos complexos e traumas psíquicos dos homens negros, criticando a ausência de credibilidade e confiança das pessoas de sua comunidade em relação ao seu projeto de vida enquanto artista. Esse sentimento de sentir-se desacreditado por sua própria comunidade de pertença degrada a autoestima do homem negro, visto como um sujeito que não é digno de sucesso, sempre fadado ao fracasso, que no caso são os lugares destinados pela sociedade racista (subemprego, narcotráfico, criminalidade, prisão, morte). Kendrick ao mesmo tempo que desabafa, afronta as pessoas que não acreditaram em seu sonho de ser *rapper* e revolucionar não somente seu contexto de vida, mas a história da cultura negra estadunidense. O sucesso do homem negro então é sempre decodificado como um fenômeno de sorte e milagre, nunca como um processo de resistência e sobrevivência diante o racismo institucional. A abordagem meritocrática também é bastante recorrente: se Kendrick Lamar conseguiu, todos os homens negros podem conseguir. Esse tipo de pensamento pode inspirar, porém frustra muitos homens negros que não compreendem a força monstruosa das estruturas de opressão que agem constantemente para explorar e exterminar as pessoas negras.

Entretanto, Kendrick prefere evocar as tradições mais influentes na história e cultura negra estadunidense para traçar um novo percurso para seu devir-negro no mundo, no qual a experiência do cristianismo negro protestante e seus **exortadores e pregadores negros** possuem intensa relação de influência em seu pensamento e estética artística. Além da referência ao pastor e líder político Martin Luther King Jr., são inúmeros os códigos e símbolos do cristianismo na obra audiovisual de Kendrick Lamar, como vimos anteriormente a partir da figura de Lucy – representação do diabo, elemento proveniente da mitologia cristã.

Segundo Eugene D. Genovese (1988), a tradição do cristianismo negro manifesta várias influências de tradições culturais africanas, elementos de continuidade e preservação dos vínculos com suas matrizes religiosas étnicas transplantadas para a América que entraram em simbiose com o cristianismo protestante europeu (batista/metodista), estabelecendo uma base de fundamentos morais, que apresentam explicações subversivas para a existência do mal e da injustiça no contexto do colonialismo escravocrata. O cristianismo negro ressignificou o *status* social do senhor da *plantation* enquanto princípio de autoridade humana absoluta, inferiorizando este à onipotência divina, praticando não uma pedagogia de submissão cega e dócil à escravidão, mas sim uma ideologia revolucionária para sobrevivência e resistência negra. A reinterpretação e prática da crítica negra das escrituras bíblicas e moldagens adaptadoras do cristianismo protestante a partir dos valores religiosos e culturais africanos geraram expressões singulares do cristianismo protestante, em um processo coletivo de espiritualização enquanto estratégia de busca pela liberdade e manifestação da inviolabilidade da humanidade intrínseca ao sujeito escravizado, bem como instauração do espírito de dignidade e amor mútuo.

Assim, houve o desenvolvimento de uma noção de humanismo cristão negro que reafirmava a alegria de viver, mesmo diante de contextos de infortúnio, possibilitando visualizar a vida escrava enquanto uma série de dificuldades, sofrimentos, provações e desafios que deveriam ser sublimados e superados na retroalimentação da alegria e pulsão de vida – representados na identificação e ressignificação das mitologias de Jesus Cristo e Moisés enegrecidos –, manifestando o desejo pela liberdade a partir da perspectiva da salvação espiritual e crença na vida após a morte (que neste caso era a própria escravidão, como já sabemos). Não é difícil perceber essas noções e valores em músicas como *i* e *Alright*, evidências que explicitam dimensões mais profundas do potencial religioso da música produzida por Kendrick Lamar, que funciona como um difusor de valores negros cristãos através da sua

poética artística, relação que também se revela pela simbiose sonora da sua música *Rap* com as matrizes ancestrais da música afro-americana (a exemplo dos tradicionais *Spirituals* e do *Gospel*) enquanto estéticas musicais estruturantes fundamentais<sup>44</sup>. Na arte de Kendrick Lamar, o estímulo da prática da fé ressignifica seu caráter religioso como um mecanismo de crença em si mesmo e em seus valores morais e espirituais enquanto ser humano, estratégia ancestral de reação e sublimação diante toda força de desumanização do colonialismo escravocrata, como argumenta Genovese:

(...) Os escravos, orientados por seus pregadores, resistiram bravamente ao ataque psicológico da escravidão; aprenderam a se amar uns aos outros e a ter fé na própria libertação. Fizeram isso por si mesmos. Mas não transferiram sua luta para o terreno político. Quando a liberdade se tornou uma questão política, os escravos buscaram a liderança dos brancos; nesse campo, não confiavam uns nos outros. Só muito tempo depois o povo negro venceria o combate contra si mesmo e entenderia que se transformara de fato em um povo; e, como fizera sem messias negros, podia confiar nos líderes negros e dispensar também os messias brancos (GENOVESE, 1988, p. 388-389).

Todavia, embora Genovese, mais uma vez, subestime a agência e relevância histórica dos sacerdotes religiosos negros, reforçando o complexo de dependência dos exortadores e pregadores negros em relação aos seus senhores, aqueles nos interessam aqui enquanto manifestações de masculinidades no passado colonial escravocrata, compondo o conjunto geral de referências masculinas negras sacerdotais, mesmo que fossem notavelmente divergentes aos sacerdotes de religiosidades de matrizes africanas, fator que provocou fragmentações e cisões ideológicas nas senzalas, separando “crioulos” convertidos ao cristianismo protestante de “africanos natos” pagãos em seus “africanismos”, como afirma Genovese (1988).

Exortadores e pregadores negros eram altamente dotados intelectualmente, apresentavam níveis elevados de instrução e erudição, capacidade de oratória e performance pública, inteligência relacional e eram lideranças comunitárias, exercendo o *status* de modelos comportamentais, mediadores sociais e porta-vozes dos interesses das comunidades escravas, apesar de essas características não serem atribuídas de maneira homogênea e generalizada a todos os contextos das *plantations* coloniais estadunidenses. Além de os pregadores negros combaterem veementemente o “paganismo africano” nas *plantations*, muitos partilhavam de crenças ancestrais em espíritos e no poder da feitiçaria. Como foi discutido anteriormente, grandes líderes de revoltas e rebeliões escravas eram pregadores, como o supracitado Nat

---

<sup>44</sup> Ver o filme documentário *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised)* (2021), do músico Questlove.

Turner<sup>45</sup>. Apesar de possuírem tolerante e relativo respeito, confiança, prestígio, influência e prestarem favores especiais para seus senhores, os pregadores não estavam totalmente protegidos de serem submetidos às torturas do terror colonial, principalmente pelo caráter subversivo de seu trabalho. A eclosão de insurreições escravas incitadas por líderes religiosos aumentou gradativamente a repressão e punição de pregadores negros, principalmente após o grande massacre de brancos liderado por Nat Turner, apesar do historiador Eugene D. Genovese não atribuir tanta potencialidade a esses sujeitos, visto a aguda assimetria de poder com os homens brancos:

Os pregadores não costumavam incitar à revolta e à violência, pois negros sensatos dificilmente teriam ideias insurrecionais num contexto que as desencorajava por completo. Mas muitos se teriam tornado revolucionários caso as circunstâncias mudassem. Nem seu temperamento nem a natureza de sua fé religiosa os impediriam de recorrer às armas. Num contexto diferente, muitos deles seriam, na opinião dos senhores escravos, homens perigosos, de tendência política imprevisível. Se a maioria não incitou seus seguidores a se armar, foi devido antes à distribuição de forças que às suas próprias inclinações (GENOVESE, 1988, p. 372).

Mediante toda esta investigação sobre os homens negros e suas construções de masculinidades na História e Historiografia, tenho refletido sobre os fundamentos ideológicos e morais da heterocentricidade implementados pelas instituições negras que configuram suas normatividades de funcionamento, seus códigos raciais de performatividade, bem como quais são os seus impactos políticos em relação a nós pessoas negras LGBTQIAP+. As instituições políticas negras de sobrevivência e resistência ao colonialismo escravocrata, apesar de possuírem a condição do escravizado como principal e maior fator de convergência que permitia as conexões de coalizão e reordenamento social entre pessoas negras de diferentes posicionalidades, eram baseadas em noções e valores colonialistas de gênero e sexualidade. Os heróis e heroínas negras/os resgatadas/os e enaltecidas/os na Ancestralidade negra são sempre em sua grande maioria cisgêneros e heterossexuais. As famílias negras escravizadas, apesar de possuírem configurações que subvertiam o modelo da família nuclear europeia imposto e praticado pelo paternalismo colonial, também sofreram várias influências deste no processo de invenção de suas próprias estruturas e papéis familiares. A Igreja negra, um dos maiores laboratórios políticos e culturais das populações negras estadunidenses, mesmo através de suas reinterpretações e africanizações das liturgias do protestantismo, também reproduziu os valores coloniais de gênero e sexualidade presentes na mitologia cristã ocidental.

---

<sup>45</sup> Ver o filme *O Nascimento de Uma Nação* (2016), de Nate Parker. Não confundir com o filme segregacionista *O Nascimento de Uma Nação* (1915), de D. W. Griffith.



As dissidências sexuais e de gênero racializadas, em especial os homens negros e suas masculinidades dissidentes e inconformes, além de terem sofrido um crônico apagamento e silenciamento histórico, são também consideradas emblemas de desonra da cisgeneridade e heterossexualidade negra, como pode-se perceber nas impactantes declarações de Eldridge Cleaver sobre as pessoas negras homossexuais. Para Cleaver (1971), a homossexualidade negra é a forma mais profunda de auto ódio e mais grave condição de morte social que uma pessoa negra pode ser submetida, além de ser considerada como a maior manifestação do desejo pelo embranquecimento racial, visto que a homossexualidade é compreendida como uma patologia proveniente e adquirida do homem branco:

(...) Parece que muitos homossexuais negros, aquiescendo a este desejo de morte racial, sentem-se furiosos e frustrados porque, na sua doença, são incapazes de ter um filho com um homem branco. A cruz que têm que carregar é que, embora curvando-se e submetendo-se ao homem branco, o fruto de sua miscigenação não é a pequena prole metade branca de seus sonhos, mas um aumento no relaxamento de seus nervos - embora eles redobrem seus esforços e recebam o esperma do homem branco. (...) O homem branco privo[u] [o negro homossexual] de sua masculinidade, castrou-o no fundo de seu cérebro incendiado; e quando ele se submete a esta mudança e toma o homem branco como amante (...), centraliza na 'brancura' todo o amor em sua alma enclausurada e vira o fio da lâmina do ódio contra a 'negrura' - contra si mesmo, contra o que ele é, e todos aqueles que se parecem com ele lembram-lhe ele mesmo. Pode chegar até a odiar a escuridão da noite (CLEAVER, 1971, p. 97 e 98).

Polêmicas literárias, como a homofóbica crítica de Cleaver (1971) a James Baldwin<sup>46</sup>, evidenciam as tendências da tradição da intelectualidade negra afrocentrada ser, além de sexista e machista (como acusam intelectuais negras feministas), LGBTQIAP+fóbica, estereotipando pessoas negras das dissidências e inconformidades sexuais e de gênero como “desvios do pensamento racial afrocêntrico”, como declara Molefi Asante (2014). Especulações sobre a sexualidade de ícones políticos negros, como o líder abolicionista Nat Turner, podem gerar grandes controvérsias por desafiam o dogma das políticas de representação e construções simbólicas dos heróis e heroínas negras/os deverem obedecer à heterocentricidade negra. A narrativa ficcional de William Styron (1966) em seu romance *As Confissões de Nat Turner*, pode ser considerada uma grande afronta à honra negra masculina por o líder negro vivenciar uma experiência de sexo homossexual em sua infância:

(...) – Uma boca suja é um insulto ao senhor! – exclamei.  
O rosto dele assumiu uma expressão ferida, e ele levantou a mão para tocar de leve no lugar onde eu lhe batera. Seus olhos redondos eram tão suaves e infantis, tão confiantes que, de repente, senti vergonha da minha ira e uma onda de compaixão me perpassou, mesclada com uma ternura que eu nunca sentira.

---

<sup>46</sup> Ver: “Notas de um Filho Nativo” em BALDWIN (2020) e “Notas Sobre o Filho Nativo” em CLEAVER (1971). Ambos criticam a obra *Filho Nativo*, do escritor Richard Wright.

Willis nada disse, mas seus olhos estavam cheios de lágrimas. Vi as presas da serpente pendentes do seu pescoço, brancas contra seu peito negro reluzente. Levantei a mão para limpar-lhe o sangue dos lábios, puxei-o para perto de mim, sentindo-lhe os ombros escorregadios sob a minha mão e, sem saber como, caímos um por cima do outro, muito agarrados, macios e confortáveis, como dois bebês. Debaixo dos meus dedos exploradores, sua pele quente palpitava e pulsava como o papo de uma pomba e ouvi-o suspirar numa voz distante e, então, durante um longo momento, como se soltos numa outra terra, fizemos juntos, com as nossas mãos, o que eu anteriormente fizera sozinho [se masturbado]. Jamais pensara que a carne humana pudesse ser tão boa.

(...) Por fim, disse: “A alma de Jonas estava entrelaçada com a alma de Davi, e Jonas o amava como à sua própria alma” (STYRON, 1985, p. 178 e 179).

A hipótese de um dos maiores líderes negros da histórica da Afro-América ter sido homossexual é compreendida pela heterocisafrocentricidade como uma espécie de linchamento simbólico de seus ancestrais, principalmente por o escritor ser um homem branco e não se saber de fato quais eram suas intenções com a obra. Um homem branco afirmar em seu discurso que um homem negro é homossexual, ou vice-versa – como o próprio Eldridge Cleaver afirma em relação ao homem branco em sua “Dialética da Inversão da Sociedade de Castas Raciais” (rever Tabela 1) – caracteriza uma prática de desonra masculina heterossexual e desvirilização simbólica. Produções audiovisuais atuais, tais como as séries *Watchmen* (2019) e *Lovecraft Country* (2020), tem questionado como a homossexualidade negra, além de ser um fator causador da desonra dos homens negros e suas masculinidades cisgêneras e heterossexuais, é uma forma de traição da ancestralidade e das instituições negras.

Em *Watchmen*, o personagem Will Reeves/Justiça Encapuzada (interpretados pelos atores Jovan Adepo e Louis Gosset Jr.) é um super herói negro bissexual, sobrevivente dos distúrbios raciais que resultaram o grande massacre da *Black Wall Street* em Tulsa – Oklahoma, em 1921. Alguns anos após sofrer o trauma do assassinato de sua família por supremacistas brancos da Ku-Klux-Klan, Will Reeves constrói sua própria família com uma sobrevivente do massacre que o mesmo conheceu e protegeu em sua fuga. No episódio 6 da série, Will Reeves revela sua bissexualidade após transar com o Capitão Metropolis, traindo sua esposa. O personagem, apesar de possuir uma identidade bissexual, vivencia um conflito bem semelhante ao do personagem Montrose Freeman (interpretado pelo saudoso Michael K. Williams) de *Lovecraft Country*: Montrose omite sua homossexualidade de sua família, vivendo sua identidade sexual de maneira clandestina, condição que engendra várias tensões repressoras do seu desejo que explodem em sua conturbada e conflituosa relação com seu filho, Atticus (interpretado por Jonathan Majors). Tanto Will Reeves quanto Montrose Freeman são homens negros que sacrificam seu desejo para não desonrar a sua linhagem ancestral, bem como são

compulsoriamente induzidos a estruturarem suas próprias famílias para o desenvolvimento de práticas de sobrevivência e resistência à sociedade estadunidense segregacionista da primeira metade do século XX.

Homens negros gays, como eu, são coagidos pelas tradições ancestrais negras heterociscentradas a assumir nossas psicoanálises nas instituições negras e desafiados a performatizar as tradições heterociscentradas que nós herdamos, sofrendo uma trifurcação das nossas subjetividades. Mesmo que seja compreensível todo pânico e medo coletivo manifestado pela possibilidade de um novo fenômeno de desenraizamento e fragmentação das comunidades negras, tornando a preservação das tradições e instituições ancestrais um dos paradigmas centrais das políticas negras, a negligência, estigmatização e culpabilização direcionada às pessoas negras das dissidências sexuais e de gênero nos transformam em grandes traidores da ancestralidade negra e todo seu legado. Outras estratégias de reinvenção e adaptação das instituições negras de poder, como as famílias e *houses queers* da cultura *ballroom* abordadas pela série *Pose* (2018-2021) e as igrejas evangélicas inclusivas são alguns exemplos de como a população negra LGBTQIAP+ perpetua a herança ancestral negra para além da cisgeneridade e heterossexualidade, categorias sedimentadas na negritude como se fossem manifestações da verdadeira autenticidade da raça.

O consumo de música com a popularização da internet e plataformas de *streaming* estabeleceu redes de sociabilidade e compartilhamentos interconectando não somente a cultura Hip-Hop de inúmeros países, como também sujeitos afrodiáspóricos no mundo todo. Aliás, mesmo com o trânsito e difusão compulsória das culturas africanas com o processo de sequestros, transplantes e embaralhamentos étnicos do colonialismo escravocrata europeu, as culturas africanas já possuíam como potência o cosmopolitanismo que possibilitava civilizações entrarem em processos de simbiose com outras culturas, gerando fluxos de intercâmbios permanentes que ainda configuram os devires negros na atualidade. O advento da pós-modernidade, nos termos de Stuart Hall (2015), incitou a emergência das complexidades e multiplicidades de experiências da negritude na Diáspora Negra, mesmo que saibamos que o fenômeno da racialização dos sujeitos nunca foi homogêneo e uniforme, sendo gênero e sexualidade categorias de complexificação da raça quando interseccionadas.

Em sua gênese, a cultura Hip-Hop configurava um fenômeno estadunidense local de bairros suburbanos e periféricos negros e imigrantes novaiorquinos, que foi tomando proporções cada vez maiores por sua potencialidade mercadológica, cooptada pela indústria

fonográfica capitalista após sofrer com a profunda estigmatização racial em seu processo de desenvolvimento e consolidação. As correntes migratórias das populações negras do Sul para o Norte nos Estados Unidos pós-abolicionista permaneceram até a década de 1970 e foram responsáveis pelo superpovoamento urbano e criação de bairros periféricos nas grandes metrópoles norte americanas. Os conhecidos bairros substancialmente negros como o Brooklyn, Queens, Harlem, Bronx, dentre outros, compreendiam territórios de exclusão das populações negras e outras populações marginalizadas, como imigrantes latinos e caribenhos, caracterizados pela proliferação da degradação humana através dos altos índices de criminalidade, tráfico e consumo de drogas, elevadas taxas de pobreza, desenvolvimento de patologias mentais e práticas do suicídio que eram recorrentes. Além disso, os guetos raciais possuíam estruturas extremamente precárias, praticamente isentas de saneamento básico e serviços públicos como saúde, educação e assistência social, frequentemente desmantelados pelos processos de gentrificação, temática esta recorrente nos clássicos *Ghetto Movies* (“filmes de gueto”, serão abordados mais à frente) e em narrativas cinematográficas mais atuais, como o fabuloso *remake A Lenda de Candyman* (2021) da franquia *Candyman*, dirigido pela cineasta Nia DaCosta.

De acordo com o filósofo Cornel West (1994), a eclosão dos movimentos de ativismo negro como os liderados por Martin Luther King Jr., Malcolm X e pelo *Black Panthers Party* (Partido dos Panteras Negras), além de terem sido os principais responsáveis pelas lutas contra todo contexto de inferiorização, marginalização e exclusão social das populações negras estadunidenses, seja através da desobediência civil ou pelo conflito armado, constituem uma tradição herdada da juventude negra de grande relevância política na sociedade pós-segregacionista dos Estados Unidos.

O assassinato, encarceramento e repressão de lideranças negras realizados entre as décadas de 1950 e 1980 incitaram coletivamente o que o ativista Malcolm X intitulava de “ira negra”: o espírito de enfrentamento e resistência que a população afro-americana deveria incorporar diante de tal contexto que ainda persistia de forma avassaladora. A tradição herdada do ativismo negro norte americano, além de inspirar as lutas e combates contra o racismo na Diáspora Negra na atualidade, também integra os elementos que fundamentam e compõem as origens do Hip-Hop, que emergiu enquanto uma cultura de resistência das populações negras e não-brancas diante da persistência do projeto histórico de genocídio induzido e implementado pelo Estado necropolítico através dos tempos.

Torna-se então necessário refletir de que forma as diferentes culturas são posicionadas e hierarquizadas nos campos de forças que compreendem os sistemas coloniais e imperiais, originando alguns conceitos classificatórios como o de “culturas dominantes” e “culturas dominadas”, “culturas de elite” e “culturas populares”.

Segundo Denys CuChe (1999), os processos de dominação cultural desenvolvidos através do colonialismo não se configuram como dinâmicas simplificadas de imposição na qual a cultura do dominado é simplesmente substituída pela cultura do dominador. O processo de inculcação da cultura do colonizador nos povos colonizados, apesar da sua violenta imposição etnocêntrica, se desenvolve através de práticas de assimilação e agressividade, de aprendizagem e reação, de uma falsa e dissimulada obediência. As culturas que são engendradas em contextos coloniais possuem alto teor de complexidade, concebidas através de processos de bricolagem. Em concordância com Denys CuChe:

(...) As culturas populares revelam-se, na análise, nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação. Por isso, elas confirmam que toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos. (...) As culturas populares são, por definição, culturas de grupos sociais subalternos. Elas são construídas então em uma situação de dominação (CUCHE, 1999, p. 149).

Reflexões como esta me faz questionar como o afrocospopolitanismo das culturas na Diáspora Negra rejeita veementemente os legados políticos e, sobretudo, contraculturais de pessoas negras LGBTQIAP+. Praticamente, todas as nossas referências de ativismo e militância são sempre homens e mulheres negras/os cisgêneras/os e heterocentradas/os. A intelectualidade e as artes negras são profundamente heteronormativas e estabelecem um princípio de uma heterossexualidade compulsória implícita na raça. Falar de Ancestrais negras/os das dissidências, inconformidades e discordâncias sexuais e de gênero é falar de todo um processo de silenciamento e asfixia da história e memória negra LGBTQIAP+. Pessoas negras LGBTQIAP+ sempre desenvolveram relações de coalizão e cooperação política com os movimentos negros na história, visto o caráter estrutural da raça, porém seus legados são extremamente deteriorados e repudiados, fator este que não é também exclusividade da cultura Hip-Hop.

Discursos políticos emblemáticos como o do Ministro Huey P. Newton do Partido dos Panteras Negras<sup>47</sup> é um ótimo exemplo de como o processo gradual de estabelecimento de

---

<sup>47</sup> Ver: <https://editorialadande.com/huey-libertacao-gay-feminina/>. Acesso em: 14 nov. 2019.

novos valores revolucionários para libertação e emancipação negra ainda se apresenta extremamente insuficiente e inconcluso:

(...) Devemos estar dispostos a discutir as inseguranças que muitas pessoas têm sobre a homossexualidade. Quando eu digo "inseguranças", quero dizer o medo de que eles sejam algum tipo de ameaça à nossa masculinidade. Eu posso entender esse medo. Devido ao longo processo de condicionamento que constrói insegurança no homem americano, a homossexualidade pode produzir certas amarras em nós. Eu mesmo possuo certas amarras em consideração à homossexualidade masculina. Em contrapartida, não possuo nenhuma amarra quanto à homossexualidade entre mulheres. E isso é um fenômeno em si mesmo. Eu acho que é provavelmente porque a homossexualidade masculina é uma ameaça para mim e homossexualidade feminina não.

Devemos ser cuidadosos acerca do uso desses termos que possam afastar nossos potenciais aliados. Os termos "viado" e "bicha" devem ser suprimidos do nosso vocabulário e, sobretudo, não devemos atribuir esses nomes normalmente concebidos para os homossexuais para os homens que são inimigos do povo, como [Richard] Nixon ou [John] Mitchell. Os homossexuais não são inimigos do povo.

Devemos tentar formar uma coalizão operária com a libertação gay e grupos de libertação das mulheres. Devemos sempre lidar com as forças sociais da forma mais adequada. (NEWTON, 1970).

O discurso do Ministro Huey, mesmo reconhecendo a heterociscentricidade negra e as incapacidades e deficiências ideológicas do Partido dos Panteras Negras em tratar questões LGBTQIAP+ e o desafio de estabelecimento de políticas de coalizão possíveis, visualiza e trata o Movimento LGBTQIAP+, na década de 1970 ainda Movimento Gay, de maneira exteriorizada ao Movimento Negro, um problema alheio à agenda das lutas afrocêntricas que poderia se fortalecer na orquestração de forças políticas reativas. O interessante é que na mesma década surgiram coletivos como o *Combahee River*, fundado por mulheres negras lésbicas feministas, para atender não somente a situação e demandas políticas das mulheres negras subincluídas pelo Movimento Negro e superincluídas pelo Movimento Feminista, como também à superexclusão de ambos os movimentos de ativismo e militância, por causa das suas sexualidades.

De acordo com Kimberlé Crenshaw (2002) e bell hooks, o fenômeno da subinclusão de mulheres negras no Movimento Negro é decorrente da ausência de reconhecimento e problematização de gênero na agenda política negra; por sua vez, o fenômeno da superinclusão de mulheres negras no Movimento Feminista hegemônico/*mainstream* é decorrente da ausência de reconhecimento e problematização das questões raciais na agenda política feminista branca. O problema se torna mais complexo quando a heterociscentricidade da agenda política de ambos os movimentos superexcluem as mulheres negras das dissidências, inconformidades e discordâncias sexuais e de gênero, complexificando suas posicionalidades a partir de uma

perspectiva existencial que só pode se tornar inteligível na interseccionalidade, através do já referenciado *status* caracterizado por Patricia Hill Collins (2016) como *outsider within*: um mal-estar constante provocado por, simultaneamente, pertencer e não-pertencer a um determinado lugar, em um estado de permanente interdição e fragmentação constante causado pela incompreensão da natureza interligada das opressões pelos movimentos políticos.

Dentre as imagens selecionadas para análise nesta tese, encontrei a seguinte imagem de autoria não identificada (Figura 64), no *feed* do meu perfil no *Instagram*, que costumamos chamar na linguagem das redes sociais como *memes*. Nela um homem negro gay está em uma situação de ameaça e intimidação, posicionado entre duas armas apontadas para sua cabeça: uma por um homem branco policial racista e outra por um homem negro homofóbico. Acredito que a perspectiva interseccional me caracteriza e inúmeras pessoas LGBTQIAP+ negras/os como espécies de *outsiders within*s, cada uma com suas posicionalidades e especificidades, em sua grande parte negligenciadas, invisibilizadas e silenciadas.



**Figura 64:** Print de imagem com autoria não identificada da rede social *Instagram*

Aqui, os conceitos de fronteira e tradução propostos pelo pensamento chicano feminista de Gloria Anzaldúa se tornam bastante pertinentes. De acordo com o panorama teórico

sistematizado pelas autoras MAYORGA; COURA; MIRALLES e CUNHA (2013), Anzaldúa desenvolve em sua obra intelectual uma crítica sistemática ao etnocentrismo das culturas brancas e ao androcentrismo das culturas indígenas e chicanas, elementos que constituem seu *locus* fraturado que a estereotiparam enquanto “traidora” de sua própria cultura, por questionar principalmente a colonialidade de gênero intrínseca e manifestada em sua ancestralidade e tradições, herdadas e reivindicadas pela teórica. Em total concordância, é necessária a complexificação das perspectivas de análise sobre as opressões às quais as mulheres e homens são historicamente submetidas/os, o questionamento da naturalização das hierarquias sociais, bem como a interrupção do monopólio de enunciação discursiva dos homens e a rejeição dos mitos patriarcais vigentes. Estereotipadas como *hociconas* e *callejeras*, as mulheres chicanas dissidentes são também alienígenas no planeta dominado por *papis*, *patrones* e *cabrones*.

Anzaldúa propõe a emergência de uma nova mulher, a *nova mestiza*, enquanto um projeto existencial e insurgente para as mulheres chicanas feministas: mulheres que habitam as fronteiras, que assumem uma posição de sujeito que questiona os padrões culturais brancos, androcêntricos e etnocêntricos, exercitando o trânsito entre culturas distintas com o objetivo de conhecer e se apropriar das culturas que constituem sua tradição herdada, construindo uma nova cultura autêntica e singular. A *nova mestiza* purifica as culturas brancas, mexicanas e indígenas originárias das formas e parâmetros opressivos dos colonialismos, extraíndo da condição de marginalidade experiências e práticas culturais das mulheres não-brancas que estão desautorizadas a falar, subjugadas como vozes subalternizadas, utilizando principalmente a escrita e oralidade como práticas de resistência política e meios de transmissão das experiências da fronteira.

Sendo assim, o *status* de *nova mestiza* proposto por Gloria Anzaldúa para as mulheres de cor demonstra que é sim possível a existência de sujeitos fraturados e fronteirizos, como o *gaygsta*, terminologia adotada por mim para caracterizar a minha existência na cultura Hip-Hop e direcionar as rotas dos meus trânsitos digressivos entre as culturas negras e culturas LGBTQIAP+. Além de o termo ter uma relação afetiva com o fato dos meus estudos e pesquisas acadêmicas serem concentrados nas representações de masculinidades negras no *Gangsta Rap*, ser um *gaygsta* é assumir minha posicionalidade enquanto herdeiro de tradições distintas, porém um sujeito interdito entre as culturas que eu reivindico no meu duplo sentimento de pertença. Expurgar os padrões heterociscêntricos das culturas negras, bem como os padrões racistas e brancocêntricos das culturas LGBTQIAP+ se torna então um grande desafio não



somente político, mas de sobrevivência que pode ser projetado a partir da noção de tradução apresentada por Gloria Anzaldúa.

O exercício de tradução compreende uma condição de existência simultânea e diversa entre as culturas, a partir de uma perspectiva horizontalizada do poder, que deve ser sempre historicizado para que as relações que marcam e determinam as diversas formas de opressão possam ser devidamente identificadas. As práticas de hibridização e mestiçagem cultural devem ser estimuladas, porém não devem caracterizar meras transmissões artificiais e mecânicas de elementos e padrões entre culturas em contato. Praticar uma política de tradução, além de incitar a subversão de essencialismos e a interdição das relações assimétricas e hierarquizadas de poder, possibilita processos de descolonização entre os sujeitos envolvidos, gerando proposições de novas epistemologias e formas alternativas de produção do conhecimento. Na cultura Hip-Hop, *rappers* e MC's LGBTQIAP+ são grandes tradutoras/es principalmente de culturas negras e LGBTQIAP+, o que torna suas produções artísticas detentoras de uma autenticidade e singularidade, no mínimo, instigantes.

Porém, as experiências de fronteira na cultura Hip-Hop não se restringem a nós negr\_s LGBTQIAP+. Alguns *rappers* cisgêneros heterossexuais estadunidenses também tem tensionado os limites das masculinidades negras heterociscentradas, seja por atitudes de solidariedade e apoio às causas LGBTQIAP+, questionando valores de gênero e sexualidade ou quebrando tabus profissionais e familiares, principalmente após a grande repercussão da bissexualidade de Frank Ocean, divulgada pelo *rapper* em uma carta aberta no ano de 2012. O *rapper* Jay-Z, além de ter demonstrado apoio a Frank Ocean também através de uma carta divulgada via internet, revelou a lesbianidade da sua mãe em seu mais recente álbum *4:44* (2017). Na faixa “Smile”, Gloria Carter compartilha um depoimento sobre o drama das pessoas LGBTQIAP+ em se sentirem inseguras para assumir publicamente suas sexualidades e gêneros. Em uma entrevista ao programa do apresentador David Letterman *My Next Guest Needs No Introduction*<sup>48</sup>, Jay-Z revelou ter chorado de alegria após sua mãe ter confirmado que era lésbica e por testemunhar seu sentimento de libertação:

Eu espero que você leia e ouça as centenas de milhares de pessoas que irão apoiá-lo. Admiramos a sua coragem, sua beleza, não só como a de um homem bissexual negro, mas como um coração partido (Trecho da carta de Jay-Z em apoio a Frank Ocean, divulgada na internet em 2012)

Eu fiquei tão feliz porque ela enfim estava livre (Declaração de Jay-Z em relação à sua mãe Gloria Carter, em entrevista a David Letterman no programa *My Next Guest Needs No introduction*, no ano de 2018).

---

<sup>48</sup> O episódio do programa está disponível no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix.

*Rappers* considerados controversos, extravagantes e excêntricos são alvos da desconfiança, vigilância e crítica constante das suas expressões performativas de heterossexualidade por não incorporarem certos padrões normativos de gênero e sexualidade e escaparem dos estereótipos comumente atribuídos às masculinidades negras, como o caso de Young Thug, *rapper crossdresser* que costuma quebrar padrões estéticos de gênero em seu vestuário, como na capa de seu álbum *Jeffery* (2016, Figura 65) no qual usa uma indumentária oriental feminina.



**Figura 65:** Capa do álbum *Jeffery* (2016), do *rapper* Young Thug

Kanye West, além de ter declarado em 2015<sup>49</sup> ter sofrido preconceito no mundo da Moda por ser um *designer* e estilista heterossexual, possui um histórico de boatos e fofocas nos tabloides internacionais que afirmam sua suposta homossexualidade, todos ignorados pelo *rapper*. A revista *In Touch*<sup>50</sup> no ano de 2013 publicou comentários que insinuavam uma forte desconfiança de Kim Kardashian, *socialite* ex-esposa de Kanye West, sobre sua sexualidade e

---

<sup>49</sup> KANYE West diz sofrer preconceito na moda... por não ser gay. **Veja**. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/kanye-west-diz-sofrer-preconceito-na-moda-por-nao-ser-gay/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

<sup>50</sup> SEGUNDO site, Kim Kardashian ficou horrorizada com boatos de que Kanye West seria gay. **O Globo**. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/segundo-site-kim-kardashian-ficou-horrorizada-com-boatos-de-que-kanye-west-seria-gay-16952542>. Acesso em: 23 nov. 2019.

o site *Hollywood Life* divulgou um suposto caso com o estilista italiano Riccardo Tisci durante sua gravidez de sua primeira filha, em 2013.

Eu acho que fui discriminado por não ser gay. Na música, você com certeza é discriminado se for gay. É preciso de grandes talentos para quebrar as barreiras. Todo mundo achou que quando Frank Ocean assumiu ser homossexual, sua carreira estaria comprometida. Eu acho que é um clichê falar sobre ele quando voltamos ao tema, mas há pessoas que quebram barreiras e ele é uma delas. As pessoas que acabam com os estereótipos fazem história (Declaração de Kanye West em entrevista ao site *SHOWstudio* em 2015).

Declarações de experimentações de outras formas de sexualidade, sem grandes preocupações por críticas ou discriminações, também é uma atitude recorrente de questionamento das masculinidades negras *rappers*, como é o caso de Tyler, The Creator, Jaden Smith e Donald Glover. Apesar de não ter feito nenhuma declaração sobre sua sexualidade, Donald Glover expressa em suas letras românticas uma sexualidade fluída a partir do seu alter-ego Childish Gambino, como na música “So Into You”. A evidência está na utilização e pronomes e substantivos masculinos para se referir à pessoa amada: “Acho que você é especial de verdade. (...) Vamos ficar juntos, eu e você, garoto, não tem ninguém igual a você por aí” (Childish Gambino em *So Into You*).

Tyler já revelou em uma entrevista ao programa *Koopz Tunes* da rádio *Know Wave* em 2017<sup>51</sup> que teve um namorado aos 15 anos, e afirmou ter beijado rapazes brancos desde 2004 na letra da música “I Ain’t Got Time!”, do seu álbum *Flower Boy* (2017). Jaden Smith, além de assumir um estilo de vestuário não-binário, revelou em um show que namora com Tyler, no ano de 2018<sup>52</sup>. Apesar de serem tratadas como declarações questionáveis por ambos os *rappers* costumarem provocar polêmicas, outros indícios podem demonstrar que existem contradições, para além das interpretações da mídia, de que Tyler tenha uma sexualidade fluída: o *rapper* já foi criticado juntamente com seu coletivo *Odd Future* por seus versos considerados homofóbicos, nos quais os adjetivos “fag” e “faggot” (gírias em inglês para bicha e viado) são mencionados exaustivamente, sempre levados não tão a sério por o artista explorar uma estética bizarra e satírica em sua obra fonográfica e audiovisual. Uma camiseta da sua linha de roupas *Golf Wang* causou grande repercussão pela estampa que reedita um símbolo neonazista com as

---

<sup>51</sup> BURNEY, Lawrence. Tyler, the Creator disse que teve um namorado aos 15 anos. **Vice**. 2017. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/neeez7/tyler-the-creator-gay](https://www.vice.com/pt_br/article/neeez7/tyler-the-creator-gay). Acesso em: 25 nov. 2019.

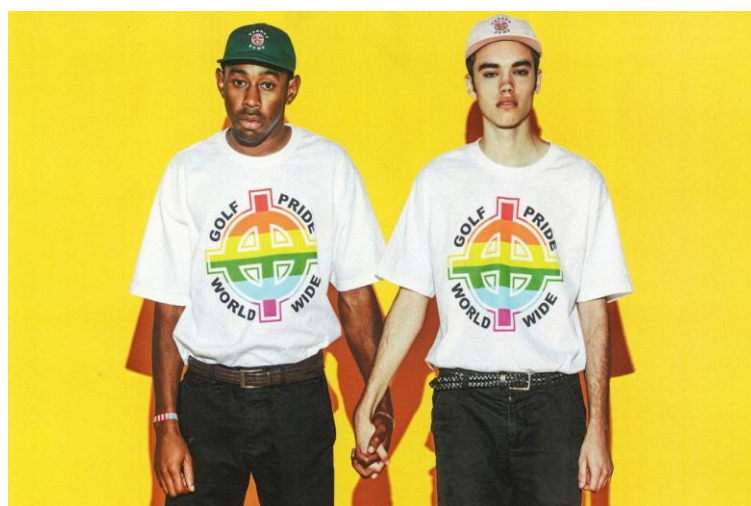
<sup>52</sup> FILHO de Will Smith declara que está namorando rapper Tyler, The Creator. **Estadão**. 2018. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente/filho-de-will-smith-declara-que-esta-namorando-rapper-tyler-the-creator.70002606136>. Acesso em: 25 nov. 2019.

cores do arco-íris, divulgada por uma foto (Figura 66) em seu perfil na rede social *Tumblr* no ano de 2015<sup>53</sup>, na qual o *rapper* aparece de mãos dadas com um rapaz branco.

(...) Desde que a minha carreira começou tenho sido rotulado como um homofóbico, simplesmente por causa do meu uso da palavra viado. Mais uma vez, tentando tirar o poder de algo, EU NUNCA ME REFERI A PREFERÊNCIA SEXUAL DE ALGUÉM QUANDO UTILIZEI ESSA PALAVRA. Quer dizer, eu sou legitimamente um dos caras menos homofóbicos a andar nesta Terra, mas a maioria das pessoas apenas lê a superfície (Declaração de Tyler, The Creator em seu perfil do *Tumblr*, em 2015).

Eu tive um namorado aos quinze anos em Hawthorne [Califórnia]. Se isso não é ter mente aberta, eu não sei que porra é (Declaração de Tyler, The Creator em entrevista ao programa *Koopz Tunes* da rádio *Know Wave*, em 2017).

A próxima frase vai fazer eles dizerem “Whoa” / Eu beijo meninos brancos desde 2004 (Tyler, The Creator em *I Ain't Got Time!*)



**Figura 66:** O *rapper* Tyler, The Creator em ensaio fotográfico da sua linha de roupas *Golf Wang* (2015)

Outra hipótese possível diante das evidências referenciadas é que as demonstrações de sexualidade fluída ou sugerir implicitamente um comportamento sexual ambíguo pode ser uma forma de incitar polêmicas nas plataformas midiáticas para autopromoção dos *rappers* no *mainstream*. A curiosidade pode atrair seguidores nas redes sociais, impulsionar a repercussão e ampliar o público consumidor do trabalho de determinada/o artista, estratégia de *marketing* frequentemente utilizada.

<sup>53</sup> TYLER, The Creator se apropria de símbolo nazista para discutir homofobia em camiseta. **Rolling Stone**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/tyler-creator-se-apropria-de-simbolo-nazista-para-discutir-homofobia-em-camiseta/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

As dissidências, inconformidades e discordâncias sexuais e de gênero e seu capital simbólico LGBTQIAP+ podem ser manipulados na cultura Hip-Hop com fins empresariais para a produção do lucro heterossexual e cisgênero de maneira oportunista, mesmo que a desestabilização das masculinidades negras seja o preço a ser pago. Mas essa dentre outras várias questões devem ser abordadas de maneira mais adequada e com maior profundidade em outro processo de pesquisa e investigação<sup>54</sup>.

Entretanto, o complexo do homem negro interdito proposto nesta tese se complexifica ainda mais se formos interseccionar outros marcadores estruturais das masculinidades negras, como a transexualidade. Os sujeitos racializados das dissidências e inconformidades sexuais e de gênero possuem o *status* de traidores políticos da raça, devendo ser excluídos, violentados e exterminados das e nas comunidades negras por agenciarem a desonra dos homens e mulheres negros cisgêneros e heterossexuais, vistos sempre como “bodes expiatórios” e “inimigos internos”. O culto das tradições negras, a preservação e perpetuação de suas instituições são de extrema relevância para a sobrevivência e resistência política das populações negras, porém nos execra e usurpa do direito de existência pelos nossos próprios semelhantes. Assim, pensar em políticas para as masculinidades negras a partir da prática da exaltação e reprodução arbitrária e anacrônica das tradições e instituições negras compreende um culto dissimulado da cisgeneridade e heterossexualidade pelo paradigma racial da negritude.

---

<sup>54</sup> Outras abordagens e discussões acerca das questões LGBTQIAP+ na cultura Hip-Hop foram realizadas no meu artigo “Onde os Unicórnios Não Ousam Pisar: Hip-Hop e Questão LGBTQIAP+”, que compõe o livro comemorativo dos 15 anos da Feminaria Musical: Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em processo de publicação.

*Alright*

A primeira coisa que o nativo aprende é ficar no seu lugar e não ultrapassar certos limites. É por isso que seus sonhos são sempre de façanha muscular; seus sonhos são de ação e de agressão. Sonho que estou saltando, nadando, correndo, escalando; sonho que caí na risada, que cruzei um rio em uma braçada, ou que sou seguido por um monte de automóveis que nunca me alcançam... o nativo nunca pára de realizar sua liberdade das nove da manhã até seis da noite.

**Frantz Fanon, *Os Condenados da Terra***

Os sucessores do homem nativo saltitante de Fanon são visíveis em todo lugar no mundo imagético da multicultural empresarial. A sua excepcional destreza física empresta as suas qualidades mágicas à venda de mercadorias como cosméticos, sapatos esportivos e roupas, sendo que todos eles promovem formas complexas de mímica, intimidade, e talvez mesmo de solidariedade através da linha de cor. Você *vai acreditar* que um homem pode voar.

**Paul Gilroy, *Entre Campos***

Mas um pássaro que observa  
tudo de sua gaiola apertada  
raramente consegue ver através  
de suas barras de raiva  
suas asas estão cortadas e  
suas patas estão amarradas  
então ele abre sua garganta e canta.  
(...)

O pássaro livre pensa em outras brisas  
e nos ventos leves que brotam através dos sussurros das árvores  
e nos vermes gordos que esperam por ele sobre o gramado  
e ele nomeia o céu sua propriedade.

Mas o pássaro engaiolado se encontra no túbulo dos sonhos  
sua sombra berra em um grito de pesadelo  
suas asas estão cortadas e seus pés estão amarrados  
então, ele abre sua garganta e canta.

**Maya Angelou, *Pássaro Engaiolado***

Em *Alright* (2015), Kendrick Lamar sobrevoa a paisagem e atmosfera urbana de Compton com seu próprio corpo (Figuras 67 a 69). A absurda capacidade de um homem negro voar transforma as cenas do videoclipe em uma espécie de narrativa realista fantástica, remetendo elementos simbólicos da estética surrealista negra, como é possível perceber na obra cinematográfica *Desculpe te Incomodar* (2018), de Boots Riley.

Na cultura dos povos igbos da Nigéria, os pássaros são símbolos da vida, sucesso e prosperidade. A metáfora lamariana do homem negro enquanto um homem-pássaro evoca sentimentos como liberdade e sublimação diante todo contexto de racismo institucional, violência policial e encarceramento em massa. A necessidade de reinvenção da liberdade (visto a sua negação e usurpação histórica pelo colonialismo escravocrata europeu) e transcendência da raça pelo homem negro se tornam então dois aspectos relevantes para poder discutir políticas para as masculinidades negras.

A questão da brutalidade policial e do encarceramento dos homens negros constitui uma temática frequente no regime iconográfico de representação do *Gangsta Rap*. O cárcere é considerado pelo imaginário racial enquanto um *habitat* projetado especialmente para os homens negros, e consiste em um ambiente caracterizado como uma zona de abjeção e segregação racial extrema, porém profundamente marcada pela questão de gênero, visto que a grande maioria dos índices da indústria do encarceramento são compostos por homens negros. A construção imagética do sujeito criminoso marginal sedimentada no imaginário coletivo restringe e limita a existência dos homens negros aos ambientes de violência, desumanização, brutalização, terror e loucura. Nesse sentido, produção audiovisual sobre essa problemática nas primeiras décadas do século XXI até o presente momento podem ser instrumentos de desconstrução do discurso hegemônico sobre as masculinidades negras, a exemplo de *Olhos Que Condenam* (2019), *Free Meek* (2019), *Time: A História de Kalief Browder* (2017), *Luta Pela Justiça* (2019), *Monstro* (2018) e *Dias Sem Fim* (2020).

Estratégias de sobrevivência e resistência de homens negros ao sistema carcerário estadunidense também se encontram presentes na produção intelectual negra que problematiza a indústria do encarceramento como um novo projeto de segregação e extermínio racial, implementado no pós-abolição da escravidão colonial. Experiências surpreendentes como a dos ativistas e militantes negros Malcolm X junto à Nação do Islã, bem como Eldridge Cleaver junto ao Partido dos Panteras Negras, são ótimos exemplos para podermos refletir sobre como as políticas de masculinidades desenvolvidas por e para homens negros na história afro-

americana pode desprogramar a máquina necropolítica, ou minimamente subvertê-la. Uma genealogia das políticas de masculinidades negras a partir da experiência histórica dos homens negros nas instituições negras do século XX ainda está em processo de construção nas pesquisas e estudos sobre masculinidades.

Uma das questões a serem problematizadas em *Alright* está relacionada aos símbolos de poder manipulados, provenientes do código iconográfico *gangsta*, que são ressignificados na narrativa do videoclipe. O carro no qual Kendrick e amigos (no caso outros *rappers* da TDE) possui um modelo antigo que não impressiona ou causa fascínio visualmente. Na cena, o carro é carregado por policiais enquanto o *rapper* se diverte ouvindo música com os amigos em momentos de descontração – imagem essa que pode ser associada a reis sendo carregados por serviçais, praticamente incipientes no imaginário sobre o poder real quando se tratam de reis negros e/ou africanos. O poder é performado não no exibicionismo do carro em si, mas na maneira como este aparece e é utilizado em cena. Apesar de lançarem notas de dólares das janelas do carro, o dinheiro também não impressiona os transeuntes, que projetam sua atenção na capacidade de Kendrick voar e na alegria que vai dominando a atmosfera das cenas. Assim, pode-se pensar que as sensações de prazer e liberdade não são monopolizadas pelas propriedades materiais, tão exaustivamente exploradas pelas representações das masculinidades do *Gangsta Rap*. Embora necessárias, elas são descentralizadas simbolicamente enquanto os únicos dispositivos manipulados na agência do desejo do homem negro.







**Figuras 67, 68 e 69:** *Framings* do videoclipe *Alright* (2015)

A partir da perspectiva foucaultiana, Juliana Borges (2019) problematiza o corpo enquanto território de poder, passível às técnicas de dominação, disciplinarização e controle. É através de micropolíticas centradas no corpo que o poder opera, implementadas pelas instituições como a escola, o hospital e, especialmente, a prisão, que agem principalmente sobre a superfície da materialidade do corpo, controlando e moldando-o em sua plasticidade pela cultura. A cultura punitivista interfere de maneira abrupta na agência do corpo pelo sujeito através de práticas de encarceramento, suspensão de direitos civis e humanos, bem como de interdição da liberdade como uma punição pelo caráter transgressor e subversivo do corpo, considerado discursivamente como perigoso, nocivo, ameaçador e abjeto. O discurso político se estabelece sobre a materialidade dos corpos, tornando-os territórios ideológicos: nossos

corpos carregam inscrições que nos inferiorizam, nos abnegam e violentam, como se configurassem uma espécie nociva de material genético que legamos em nosso DNA histórico.

Ana Flauzina, em apresentação para a obra *A Nova Segregação*, de Michelle Alexander, centraliza o corpo negro enquanto elemento fundamental para se pensar a escravização negra, a segregação racial e o encarceramento em massa, sendo a carne negra o prato principal no banquete consumido com o auxílio dos aparatos de disciplinarização, controle e punição dos corpos: “(...) é a corporeidade negra (...) o dado constante na retórica do terror, transmutando-se apenas as estruturas formais de controle. Sem alterações substantivas, a antinegitude vige como a métrica basilar as dinâmicas políticas e sociais do país” (ALEXANDER, 2017, p. 12).

O corpo de Kendrick Lamar é um corpo racializado, cisgendrado, masculinizado e heterossexualizado. Sua pele é consideravelmente retinta em altos níveis de melanina, seus cabelos possuem uma textura crespa e cresceram ao longo de sua carreira artística, dando formas a tranças de raiz (conhecidas por nós aqui no Brasil como “tranças nagô”) e, posteriormente, a tranças soltas que pendem sobre sua cabeça. Sua altura mediana (1,68 m) não é compensada por uma musculatura hipertrofiada. O comportamento de Kendrick é na maioria das vezes tímido, contido, reservado e introspectivo: sua fala é sempre tranquila e seus gestos simples; seu sorriso doce contrai seus olhos que ficam ainda mais pequenos. Não há o peso da prepotência, arrogância, austeridade, dureza e rispidez que retroalimentam as expectativas e ansiedades raciais que esperam tais aspectos de comportamento de um *rapper gangsta*. Seu estilo de vestimenta é básico e comum: camisetas, *jeans*, bonés, moletons e tênis *sneakers* são frequentes em sua forma de vestir, sem acessórios de alto valor, como joias. O corpo e corporalidade de Kendrick é uma antinomia ao *ethos gangsta*, apesar de reivindicá-lo enquanto tradição herdada de corpos negros indisciplinados, transgressores e subversivos, vítimas em potencial das instituições e políticas de disciplinarização, controle, punição e extermínio. Sua ira explode de maneira estratégica em suas performances artísticas e produções audiovisuais, nunca gratuita, espontânea ou desnecessariamente. Kendrick busca agenciar uma política de preservação e equilíbrio de seu corpo e espírito, sendo o racismo o fator primordial de conturbação da ordem entre estes.

Em diálogo com o pensamento de Beatriz Nascimento, Juliana Borges (2019) concebe o corpo negro enquanto um corpo transmigracional, sendo sua experiência situada e posicionada nos ininterruptos fluxos diaspóricos negros pelo mundo, que se move em direção ao encontro de uma nova configuração imagética de si, visto os processos de negação,

apagamento e usurpação identitária da autoimagem do corpo negro. Nessa perspectiva, Kendrick busca a partir de seu devir-negro no mundo reconfigurar não somente sua imagem enquanto homem negro, como também reinscrever a imagem do homem negro no imaginário racial coletivo que elege estereotipadamente a figura do *rapper gangsta* enquanto uma forma de autenticidade racial para as masculinidades negras. O corpo do homem negro é compreendido aqui enquanto um corpo-território, no qual nós travamos guerras de sobrevivência, resistência, autoafirmação e reconhecimento, um arquivo histórico orgânico que, no caso do *rapper* Kendrick Lamar, ritualiza a memória ancestral a partir da performance negra. O princípio de autodefinição definido por Patricia Hill Collins (2016) só se torna funcional com a passagem do juízo de identidade (todas as predefinições raciais compulsórias e dominantes que definem o receptáculo vazio do sujeito outrificado racializado) para a declaração de identidade (definições agenciadas pelo sujeito outrificado racializado como resistência às predefinições compulsórias dominantes), atos performativos de imaginação moral, como teoriza Achille Mbembe (2018).

A construção de um arquivo referencial agenciado pelo corpo negro, que sistematize em seu acervo fontes referenciais que não sejam provenientes dos construtos europocêntricos de humanidade e masculinidades da branquitude instaura um grande desafio de colecionamento de fragmentos e destroços de histórias e culturas destroçadas pela experiência colonial. O arquivo fragmentado proposto por Mbembe (2018) é um conjunto de munições para as disputas de narrativas acerca do negro e nas lutas de reconhecimento de sua humanidade. O funcionamento e organização social e política gira desde o colonialismo escravocrata no eixo da exploração do corpo negro escravizado, fator que propiciou o desenvolvimento do sistema capitalista e a construção da civilização estadunidense, que possui o racismo enquanto ideologia fundante. O mito civilizatório dos Estados Unidos enquanto “terra da liberdade” deve ser melhor investigado e discutido para confrontarmos este discurso fundante com o contexto de vida das populações afro-americanas no decorrer da história, que se apresenta enquanto uma enorme antinomia da democracia norte-americana. Os discursos sobre os corpos e a moral das populações negras nas Américas estruturam as hierarquias raciais estabelecidas historicamente.

Segundo Juliana Borges (2019), mesmo com a evidência do fato de as populações carcerárias no mundo serem compostas predominantemente por homens, ainda é bastante insuficiente as atenções, estudos e práticas de ativismo e militância política direcionadas às questões de gênero interseccionadas ao fenômeno do encarceramento em massa,

problematizadas na maioria das vezes somente na diferenciação entre as formas e práticas de punição entre homens e mulheres criminalizadas/os. O heterocispatriarcado de supremacia branca e sua sistematização e estruturação gerenciam plenamente os aparelhos de encarceramento e os códigos de normalização de seu funcionamento – sendo estes suas extensões – que compreendem além do caráter estrutural da raça intersecções com outros marcadores socioculturais das diferenças. Se torna então relevante um redimensionamento da dominação masculina da branquitude enquanto estrutura de dominação para pensarmos coletivamente sobre projetos para as masculinidades negras e em uma agenda política de desencarceramento dos homens negros.

A performance de Kendrick Lamar na cerimônia de premiação do *Grammy Awards* em 2016<sup>55</sup> (Figura 70) pode ser considerada um contraponto ao videoclipe *Alright*: perfilado e imobilizado por algemas e correntes com outros homens negros, o *rapper* performa em um cenário composto de grades que simulam celas de prisões. A imagem do homem negro encarcerado centralizada na performance ao vivo remete automaticamente à questão do encarceramento em massa, mas evoca a memória de homens negros escravizados imobilizados no tráfico humano transatlântico, seja em processos de captura e embarcação compulsória, seja no mercado de escravizados. Há uma comparação simbólica e discursiva explícita entre a escravidão colonial e a indústria do encarceramento em massa, enquanto estruturas interseccionadas historicamente. No videoclipe *Alright*, Kendrick entrega imagens sublimes de libertação e esperança, especialmente para o público negro; na performance ao vivo da maior premiação da música internacional, Kendrick entrega imagens de sujeição e constrangimento para a plateia predominantemente branca.

---

<sup>55</sup> Ver: <https://www.facebook.com/watch/?v=942723432476515>. Acesso em 22 set. 2020.



**Figura 70:** Kendrick Lamar em performance no *Grammy Awards* (2016)

Kendrick Lamar também apresentou em sua performance elementos que remetem ao continente africano para evocar questões ancestrais, construindo uma conexão entre a África e a Diáspora Negra: pinturas étnicas em cores *neon* surgem do figurino dos atores; bailarinas/os vestidos com indumentárias tradicionais surgem dançando e tocando tambores em torno de uma fogueira digital (Figuras 71 e 72). A transição da atmosfera prisional para a atmosfera tribal acontece como uma espécie de sonho e/ou delírio, no qual homens negros encarcerados e subjugados se transformam em homens livres em celebração ritualística.

A metáfora do sonho do escritor Davi Nunes<sup>56</sup> (2019) pode ser uma chave interpretativa do conceito estético-artístico da performance de Kendrick: é na dimensão do sonho (celebração ritualística tribal que remete ao passado africano pré-colonial escravocrata), bem como dos pesadelos (presente histórico que remete ao encarceramento em massa negro), que as dimensões do tempo (passado, presente e futuro) sofrem uma espécie de suspensão e compactação, tornando-se uma única dimensão. O conceito performático busca compreender a relação do homem negro com seu passado histórico e sua tradição herdada e como esta se manifesta no seu presente, em dinâmicas de influência e ressonância: não há separação abrupta entre a era da escravidão colonial e a era do encarceramento em massa, e sim relação de perpetuação, continuidade e preservação do *status quo* do homem negro na atualidade. O estado de delírio

---

<sup>56</sup> Inclusive a Literatura de Davi Nunes tem um potencial afro-surrealista incrível. Ver também a obra *Banzo* (2020), na qual o autor constrói sua poética a partir da obra do artista visual Jean-Michel Basquiat, sendo este um dos maiores referenciais das estéticas afro-surrealistas.

sugerido pela performance de Kendrick Lamar também pode ser um *déjà vu* não somente em relação às experiências ancestrais herdadas da África pré-colonial, mas também em relação aos movimentos históricos das macro estruturas de opressão fundamentadas pelo racismo, que promovem a manutenção do *status quo* de inferiorização e subjugação dos homens negros na América, integrantes de uma subcasta racial na estratificação social estadunidense, como sugere as reflexões de Michelle Alexander (2017).



**Figuras 71 e 72:** Kendrick Lamar em performance no *Grammy Awards* (2016)

É possível uma comparação da performance de Kendrick Lamar com o prelúdio do filme *Django Livre* (2012), do cineasta Quentin Tarantino. Nas cenas (Figura 73), homens negros escravizados acorrentados uns aos outros caminham exaustivamente por dias, sendo guiados por traficantes de escravos do século XIX.

Django (interpretado pelo ator Jamie Foxx) é comprado pelo caçador de recompensas Dr. King Schultz (possível referência de Tarantino a Dr. Martin Luther King Jr.), em uma negociação sangrenta. Após libertar Django, Schultz liberta os outros escravos do grupo, roubando dos traficantes as chaves das algemas dos homens escravizados. Na cena, os homens escravizados revelam as cicatrizes de torturas presentes em suas costas livrando-se dramaticamente dos cobertores que usam para se proteger do frio, em *close* na câmera.

A performance de Kendrick Lamar se assemelha muito às cenas tarantinescas, porém, diferente do filme de Tarantino, Kendrick e seus companheiros se rebelam e se libertam sozinhos, sem a ajuda de um homem branco, e as únicas marcas possíveis em seus corpos são as marcas étnicas, ocultadas por seus figurinos de presidiários que são reveladas por um jogo técnico de iluminação cênica. Em *Django Livre* há a exploração da estética da tortura e sadismo do terror colonial por Tarantino, estabelecendo a vingança como estratégia central de resistência à escravidão. Porém, a vingança de Django a partir da perspectiva de Tarantino é interpretada aqui como uma prática simbólica de vingança política, sendo os instrumentos e ferramentas utilizados pelo homem negro fornecidos e disponibilizados pelo homem branco em sua cultura de violência e terror.

Na performance de Kendrick Lamar, a libertação do encarceramento em massa e do racismo institucional está na ira negra, bem como na mobilização, articulação e organização coletiva e comunitária, sem a necessidade do auxílio e cooperação da branquitude, tratando a questão racial enquanto algo a ser solucionado pela agência política negra, utilizando-se da justiça em contraponto à retaliação racial e nossos próprios instrumentos e ferramentas políticas, como nos exige o pensamento de Audre Lorde (2020). Kendrick estabelece em seu discurso performático a ruptura da relação patriarcal de dependência do escravo em relação ao seu senhor, relação esta que fundamenta historicamente os processos de emasculação do homem negro. A invenção e agenciamento da liberdade pelo homem negro podem ser caracterizados então enquanto dinâmicas de masculinização negra, sendo o rompimento da relação de dependência com a masculinidade branca hegemônica uma prática política de empoderamento negro masculino.



**Figura 73:** *Framing* do filme *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino

A inclusão do encarceramento em massa às pautas da agenda política do Feminismo Negro se deve ao processo de reordenamento sistêmico e reconfiguração das instituições do heterocispatriarcado de supremacia branca para manter o *status quo* das desigualdades sociais, que operam através das hierarquias raciais e suas respectivas intersecções com outros marcadores e categorias de diferenciação social, baseadas pelo caráter fundante e central do racismo. É impossível conceber um regime de democracia racial diante dos índices exorbitantes de encarceramento da população negra, sendo esta a grande maioria da população prisional nos Estados Unidos. O Sistema de Justiça Criminal é o principal meio de manutenção das hierarquias raciais por sua conexão simbiótica com o racismo, visto que seus fundamentos estão estabelecidos estruturalmente nesta matriz de opressão. Uma das suas principais finalidades é promover a manutenção das hierarquias e desigualdades sociais, que distribui de maneira assimétrica o poder nos campos de força agenciados pelas relações raciais. Como denuncia Carla Akotirene (2018), existe uma espécie de obsessão histórica da colonialidade do poder pelos rituais de punição e espaços de privação da liberdade. Os sistemas punitivos não estão isolados e isentos dos códigos culturais e morais instituídos pela sociedade, bem como não estão restritos ao campo de atuação do jurídico: eles impõem a ordem social e são constituídos pela ideologia racista hegemônica, preservando assim as hierarquias de poder estabelecidas entre os sujeitos.

De acordo com a perspectiva do pensamento negro feminista, o processo de empoderamento de mulheres e homens negros não devem ser projetos políticos executados de maneira desassociada e separatista: são projetos que devem estabelecer uma dialética de parceria, compartilhamento e solidariedade. O empoderamento das populações racializadas deve ser uma construção conjunta e coletiva, respeitando sua complexidade interseccional dos



marcadores e categorias de diferenciação que interpelam o caráter estrutural da raça. Juliana Borges (2019) estimula o sentimento de empatia diante da posicionalidade do outro em sua diferença para que possamos compreender que a liberdade negra é uma invenção coletiva.

Como identifica Eduardo Mendieta (2019), o pensamento dos intelectuais negros Frederick Douglass e W.E.B. Du Bois exercem forte influência no pensamento de Angela Davis, que possui como um dos seus principais objetivos estabelecer conexões e relações históricas entre escravidão, fracasso do processo de Reconstrução e conflitos no pós-Guerra de Secessão, cultura dos linchamentos raciais, formação e consolidação de organizações segregacionistas como a Ku-Klux-Klan, institucionalização das políticas segregatórias pelas *Black Laws* (sistema de locação de mão de obra prisional) e leis *Jim Crow* (leis racistas), e o desenvolvimento vertiginoso da formação dos guetos raciais nas metrópoles estadunidenses no decorrer do século XX.

Para Angela Davis (2019), na América não existe um sistema carcerário que não seja racista: um sistema carcerário não-racial é um oxímoro. As legislações segregacionistas institucionalizadas e implementadas no período pós-Guerra de Secessão são caracterizadas por Angela Davis como dispositivos de poder do patriarcado de supremacia branca para estigmatização dos homens negros enquanto sujeitos criminosos, sempre passíveis de exploração, encarceramento e punição, engendrando a necessidade de aparelhos específicos para estruturação do sistema prisional, que incentivou o desenvolvimento da indústria do encarceramento ao longo do século XX. O Estado é acusado por Angela Davis como o responsável pela mutação, preservação e manutenção estrutural do sistema escravocrata. O discurso legislativo racista sobre o homem negro estabeleceu novos paradigmas para práticas incessantes de usurpação de sua humanidade, negação e subjugação de sua masculinidade, que passa a ser representada através dos estigmas da criminalidade.

A construção do pânico racial a partir de representações sobre as masculinidades negras posicionou o homem negro enquanto um sujeito passível de medo, desconfiança, repulsa, punição, exclusão, linchamento e morte. Os dispositivos legais instituíram representações raciais extremamente estereotipadas que oficializaram a abjeção do homem negro na sociedade estadunidense e influenciaram de maneira decisiva a invenção dos estereótipos e mitos raciais sedimentados no imaginário coletivo pelas construções iconográficas, fazendo as pessoas desenvolverem a incapacidade subjetiva de reconhecimento da dor do outro, pois esse outro não é passível de compaixão.

A performance de Kendrick Lamar no *Grammy Awards*, além de provocar certo constrangimento ao público de convidadas/os no qual sua grande maioria era branca (como podemos ver em rápidos lances de câmera no registro audiovisual da apresentação), denuncia e critica o encarceramento em massa de homens negros a partir da imagem mais difundida pelo imaginário racial coletivo, que é o homem negro criminoso. Em concordância com o pensamento de Angela Davis (2019), a exploração da mão de obra carcerária pelo complexo industrial-prisional, além de evidenciar um falso e dissimulado processo de abolição da escravidão colonial, constitui uma política eficiente de disciplinarização e punição dos corpos de homens negros sempre explorados pelo sistema capitalista e suas estruturas racistas, nos seus mais diversos âmbitos, para além das prisões. Tal instrumento legal de manutenção do poder e da supremacia racial branca possui relações de profunda simbiose com outros sistemas de exploração da mão de obra negra, a exemplo das negociações e dos contratos para exploração potencial de atletas e artistas negros *rappers* pelas grandes gravadoras que compõem a indústria fonográfica estadunidense. Elevar-se como artista negro detentor de fama, poder financeiro, influência e reconhecimento internacional não é suficiente para Kendrick Lamar enquanto homem negro, atingido constantemente pelos fascínios e glamourização racial que hipnotizam nossas visões e nos fazem acreditar na ilusão de uma falsa abolição, aprisionado em uma armadilha arquitetada por aquilo que Angela Davis identifica como “práticas exploratórias de produção e consumo” (DAVIS, 2019, p. 25).

É ainda extremamente necessário quebrar as algemas que nos imobilizam historicamente, como Kendrick e os artistas na performance, em uma ação grupal de ira, revolta e libertação. Pensar em políticas para as masculinidades negras é pensar em políticas anti-prisionais e anti-punitivistas, reverberações complexas de um passado colonial escravocrata que impedem os negros de serem considerados como homens, privando-os de sua própria humanidade. A invenção da liberdade deve ser compreendida enquanto um elemento indispensável nas discussões sobre as masculinidades negras. Kendrick Lamar não está preocupado em apenas, como afirma Angela Davis, em “reinvindicar oportunidades iguais para participar da maquinaria da opressão”, nesse caso a indústria capitalista fonográfica, mas sim em “identificar e dismantelar aquelas estruturas nas quais o racismo continua sendo firmado” (DAVIS, 2019, p. 28). Kendrick através da sua arte assume o compromisso não somente com sua liberdade, mas com a liberdade coletiva dos homens negros. A partir do pensamento de Angela Davis (2019) podemos afirmar que os direitos e liberdades dos homens brancos são

definidos em relação ao que é negado aos homens negros: a usurpação da humanidade e a negação de seu reconhecimento, a privação de direitos civis e interdição da agência sobre o próprio desejo através da exploração do corpo em dimensões físicas e simbólicas são elementos indispensáveis para refletir sobre as construções de políticas para as masculinidades negras.

É compreendido por Angela Davis (2019) enquanto complexo industrial-prisional:

- É resultante da falta em se decretar a democracia da abolição, noção empregada pelo pensamento de Du Bois no período de Reconstrução (1863-1877) do pós-abolição estadunidense; constitui um fenômeno global e não pode ser compreendido como um fenômeno isolado e restrito aos Estados Unidos. O conceito de complexo industrial-prisional foi utilizado pela primeira vez pelo historiador Mike Davis para se referir ao sistema penal da Califórnia, na década de 1990. Segundo o historiador, a indústria do encarceramento em massa passou a disputar o mercado financeiro com o agronegócio e a expansão imobiliária, enquanto uma potente força econômica e política no fim do século XX. Ativistas, militantes, estudiosas/os e pesquisadoras/es consolidaram o conceito com a finalidade de questionar sistematicamente o discurso predominante de que os altos índices de criminalidade é o principal fator social que incita o crescimento desenfreado das populações carcerárias nos Estados Unidos;
- É composto por um vasto conjunto de instituições emparelhadas para a implementação do projeto de encarceramento em massa: presídios, cadeias, cadeias dos territórios indígenas, centros de detenção para imigrantes, presídios militares, corporações capitalistas que lucram com o trabalho carcerário ou com a comercialização de produtos que sustentam as instituições prisionais, instituições midiáticas, instituições e agências governamentais, entendido como um princípio primordial da economia norte-americana, que possui como os seus principais vetores a exploração da mão de obra prisional pelas corporações privadas e a persistência global do racismo, visto a racialização não acidental das populações carcerárias;
- Estabelece uma relação simbiótica com o complexo industrial-militar, sendo este bastante presente nas políticas de Estado necropolíticas dos Estados Unidos, que não deve ser limitada a uma transação de transferências de tecnologias militares para aplicação da lei: ambos compartilham características estruturais, a exemplo do racismo

e da cultura da violência e do extermínio, que implementam projetos de genocídio, aniquilação e destruição social, auxiliam e colaboram diretamente na manutenção da economia capitalista das grandes corporações privadas, além de transfigurar corpos racializados em corpos produtores de lucro a partir de sua exploração compulsória;

- Implementa a ideologia do encarceramento, difundida pelo *marketing* social, que possui papel fundamental na consolidação da ideia da prisão enquanto uma necessidade indispensável para a democracia, bem como uma solução eficiente para os problemas sociais. As práticas de encarceramento são práticas racistas em inúmeras sociedades, visto o enorme contingente de pessoas negras e/ou não-brancas nas populações que compõem os sistemas prisionais pelo mundo, tornando a relação entre racismo e encarceramento intrínseca;
- As prisões estão profundamente estruturadas pelas condições socioeconômicas e é necessário compreender tais estruturas para promover seu desmantelamento, bem como discutir os problemas engendrados por uma visão particularista de democracia representada e imposta pelo capitalismo norte-americano; compreendem um aglomerado de receptáculos de sujeitos estigmatizados enquanto detritos humanos pelas sociedades que devem ser privados dos direitos civis a partir de práticas de punitivismo, castigo, extrema vigilância e controle de seus corpos; a prisão despersonaliza os sujeitos abjetos que são submetidos a um contexto de deterioração física e psicológica extrema.

Para Michelle Alexander (2017), o encarceramento em massa é um sistema de controle social profundamente racializado, camuflado em seus mecanismos de segregação, que possui inúmeras semelhanças com o *Jim Crow*, leis e aparatos jurídicos institucionais que oficializaram o sistema de segregação racial no Sul dos Estados Unidos, entre os anos 1876 e 1965. A autora também redimensiona o conceito de encarceramento em massa para além do sistema de justiça criminal, que abrange um conjunto de leis, regras, políticas e costumes que integram um submundo oculto de descriminalização legalizada e exclusão social permanente no qual os sujeitos ex-presidiários são lançados. O fortíssimo estigma social de ex-presidiário, precedido do *status* de criminoso atrelado à raça, são os principais fatores que classificam os homens negros enquanto uma grande subcasta na hierarquia racial estadunidense. O encarceramento em massa determina o atual significado da raça nos Estados Unidos, visto que o *status* de criminoso no vocabulário sociocultural evocado atualmente detêm uma semântica

parecida ao de negro nos tempos das leis segregacionistas. Definitivamente, não há como discutir sobre políticas para as masculinidades negras sem problematizar o encarceramento em massa dos homens negros, questão sempre secundarizada e muitas vezes negligenciada pelos movimentos de ativismo e militância negra.

A ruptura e desassociação da imagem do homem negro ao estereótipo do sujeito criminoso é extremamente relevante para as políticas de representação imagética, que continuam aprisionando o homem negro no cárcere simbólico das instâncias mais inferiores do sistema de castas raciais. A profusão de representações acerca do estereótipo do homem negro criminoso enquanto símbolo supremo da ameaça e perigo social, auxilia diretamente na formação e manutenção do imaginário coletivo em relação ao complexo industrial-prisional e para o funcionamento pleno da vida social, da mesma forma que hospitais são necessários para a preservação e promoção da saúde das pessoas portadoras da cidadania.

É válido questionar e refletir se a atuação política de Kendrick Lamar no âmbito das artes negras possa representar um exemplo de desradicalização das militâncias e dos ativismos negros na atualidade, fenômeno este presente nas críticas das intelectuais Ana Flauzina e Michelle Alexander (2017), relacionadas ao empoderamento de advogadas/os negras/os que atuam em favor dos direitos civis e desencarceramento. Apesar de possuir sua posicionalidade enquanto artista e utilizar sua área de atuação profissional para denunciar o encarceramento em massa e outras pautas relacionadas aos homens negros, sendo a resistência política uma tradição presente na história das artes negras nos Estados Unidos e interpretada aqui como uma herança de Kendrick Lamar, o domínio, enriquecimento e empoderamento dos *rappers* através da indústria fonográfica podem também funcionar como espécies do que as autoras caracterizam enquanto “subornos raciais”, que garantem a transformação dos contextos de vida dos homens negros através da música, porém não movem significativamente as grandes estruturas que reproduzem as desigualdades e opressões que incidem sobre outros homens negros anônimos e sem o brilho dos holofotes.

*Rappers* integram as elites negras dos Estados Unidos e são os principais símbolos do “mito do progresso negro”: aqueles sujeitos que conseguiram superar e sublimar seus contextos particulares de desigualdade e opressão, fato que gera um efeito de fascínio da raça e uma diversidade racial cosmética, fenômenos típicos relacionados à utópica era pós-racial problematizados por intelectuais como Paul Gilroy, além das autoras supracitadas.

A negritude empresarial, noção proposta por Gilroy (2007), se apropria das políticas negras transformando-as em produtos, enfraquecendo e esvaziando-as de sua potência que enriquece alguns poucos *niggers*, mergulhando a branquitude hegemônica em oceanos de dinheiro, que se afoga em incontáveis dólares gerados da expropriação da arte e cultura negra, no que Ana Flauzina (2017) chama de “enfrentamento apologético” do racismo. Apesar dos paradoxos implicados no seu poder simbólico artístico em capturar o espírito negro de nossos tempos, a decisão política de Kendrick Lamar em abordar questões relevantes para agenda política negra como o encarceramento em massa nos desperta do sonho da ilusão da opulência da elite negra estadunidense, como ressalta o pensamento de Ana Flauzina (2017), bem como do “estado de sonambulismo” provocados por uma “ética superficial do sucesso” denunciada pelo filósofo Cornel West (*apud* FLAUZINA, 2017), compensando psiquicamente toda inferiorização e opressão histórica que reverberam em nossos tempos através do consumismo e ostentação capitalista, ritual exaustivo do culto ao deus branco do poder praticado constantemente por *rappers*, sendo estes seus principais e fiéis devotos que buscam incessantemente sua redenção individualista e egóica através da mercantilização de sua tradição ancestral herdada e de uma nova servidão negra, desta vez, autorizada e compactuada com a branquitude por nós mesm\_s. Kendrick desenvolve tentativas de escavação das grandes estruturas de opressão fundamentadas no racismo, buscando não permanecer nas suas dimensões superficiais (como grande maioria dos *gangsta rappers*), revelando a profundidade existencial e trágica do ser homem negro na América.

O discurso comumente difundido sobre a Guerra às Drogas, projeto estatal implementado pelo ex-Presidente Ronald Reagan no ano de 1982, é desmitificado pelo pensamento intelectual de Michelle Alexander (2017) enquanto um conjunto de ações e medidas contra a proliferação do consumo e tráfico de *crack* nos bairros dos grandes centros urbanos estadunidenses, habitados em sua grande maioria por populações negras e não-brancas.

A superpopulação prisional e o aumento vertiginoso dos índices de criminalidade na década de 1980 foram fenômenos sociais manipulados pelo sensacionalismo da mídia e pelo *marketing* sociopolítico para justificar e construir a opinião pública em relação à relevância e urgência do projeto, anunciado oficialmente pelo Governo Reagan nas plataformas midiáticas, anteriormente à difusão do *crack*, enquanto um sério problema social. A Guerra às Drogas constitui o fenômeno que desencadeou o processo de desenvolvimento do complexo industrial-prisional nos Estados Unidos, vigente até nossos tempos como ressalta o pensamento de Angela

Davis (2019), visto que a proliferação de tecnologias de punição e aparelhos prisionais é datada nessa época.

A partir do pensamento de Reva Siegel, Michelle Alexander (2017) dimensiona a flexibilidade e maleabilidade das estruturas institucionais do racismo, que são por sua vez projetadas para garantir a permanente e incessante manutenção dos privilégios da branquitude no decorrer da história dos Estados Unidos, instituindo novas linguagens, parâmetros, diretrizes, e dispositivos para a prática da segregação e produção de opressões e desigualdades. O racismo institucional compreende uma máquina composta por engrenagens altamente adaptáveis, que se movem para promover a manutenção do *status quo* racial, mesmo diante das interpelações e inúmeras tentativas de contestação social que tentam desprogramar seu funcionamento. O movimento abolicionista no século XIX desencadeou o colapso do sistema colonial escravocrata, porém a legislação segregacionista *Jim Crow* promulgada na transição dos séculos XIX-XX foi um efeito gerado pela máquina do racismo institucional para preservar as hierarquias raciais estadunidenses. O movimento pelos direitos civis das pessoas negras a partir da década de 1950 eclodiu o declínio da Era *Jim Crow*, porém mais uma vez a máquina se moveu à serviço da branquitude, implementando o projeto de encarceramento em massa das populações negras e de não-brancas, a partir do complexo industrial-prisional instituído na década de 1980 aos dias atuais.

Apesar de o colonialismo escravocrata ter estabelecido o modelo hierárquico de estratificação social a partir de um modelo de castas raciais, Michelle Alexander (2017) argumenta que a ideia do conceito de raça possuiu maior repercussão e abrangência nos Estados Unidos após o processo de abolição do regime de trabalho escravo. Posteriormente à Guerra de Secessão, a branquitude vivenciou um período de grande instabilidade e incerteza em relação a quais seriam as estruturas, instituições e códigos de costumes que iriam promover a manutenção do poder da hegemonia branca, ativando conseqüentemente a ansiedade racial. Segundo a autora, este é o primeiro grande período de criação e difusão dos estereótipos raciais sobre os homens negros enquanto predadores indisciplinados e agressivos, que emergiram da imaginação perversa e histórica da branquitude, aterrorizada com a possibilidade de eclosão de insurreições, levantes e revoltas negras como práticas de retaliação ao passado colonial escravocrata.

Apesar do mito do estuprador negro ser o mais recorrente estereótipo abordado em relação a esse período, o estereótipo do homem negro vagabundo (comumente conhecido nos

Estados Unidos como *Coon*) é algo a ser problematizado com maior atenção. Os códigos negros, juntamente com as leis criminais especialmente criadas com o objetivo de disciplinar, controlar e governar as pessoas negras libertas, criminalizavam a prática da vadiagem que atingia de maneira profunda os homens negros, principais vítimas do desemprego generalizado e ineficiente inclusão no mercado de trabalho.

Julgados por crimes de vadiagem, homens negros eram condenados a trabalharem por pagamentos irrisórios ou por nenhum pagamento, originando uma nova modalidade de escravização negra, que sofreu uma tentativa de desarticulação pelas conquistas políticas adquiridas no período de Reconstrução (como a aprovação da Décima Terceira Emenda, que abolia a escravidão e garantia alguns direitos civis de proteção e emancipação das pessoas negras recém-libertadas), retomadas com maior ímpeto a partir do período de Redenção, com o recrudescimento da repressão e prisões arbitrárias, bem como a adoção de enérgicas medidas de combate da vagabundagem e criminalidade negra, ampliação do mercado do trabalho forçado negro e cooptação da mão de obra prisional.

Com a ineficiência e interdição do processo abolicionista, emancipatório e reparador das populações negras, homens negros continuavam a carregar em seus peitos o emblema do estigma em ser “três quintos de um homem”, impossibilitados de desenvolverem seus processos de invenção de liberdade em uma sociedade que insistia em sua disciplinarização, controle, opressão, aprisionamento e extermínio, seja através da exploração compulsória da sua força de trabalho, seja através do terror racial das práticas de linchamentos e assassinatos. Tais fatores influenciaram de maneira decisiva no lento e gradual processo de (re)invenção das masculinidades negras, visto a incapacidade do homem negro em adquirir propriedades, bens materiais, agenciar e prover financeiramente suas instituições familiares e forjar sua hombridade no empenho de sua força de trabalho, sendo estas características que compõem os valores morais instituídos pelos modelos de masculinidade da branquitude.

A exploração do trabalho compulsório de homens negros por homens brancos garantia e preservava, tal qual no sistema colonial escravocrata, os valores de masculinidade que configuravam o heterocispatriarcado de supremacia branca no pós-abolição. Era inevitável que o contexto de extrema vulnerabilidade e exclusão social no qual os homens negros se encontravam propiciasse a proliferação de “vagabundos” e “criminosos”, bem como a indireta materialização performativa de estereótipos raciais de vagabundagem e criminalidade negra, como podemos perceber na construção fictícia do personagem Bigger do romance *Filho Nativo*



(1939), do escritor afro-estadunidense Richard Wright. A resistência de Bigger em não procurar um emprego para trabalhar e ajudar financeiramente sua mãe e irmã nas despesas domésticas, agenciando seu tempo ocioso em atividades caracterizadas como “vagabundagem” e “criminalidade”, compreende um desejo inconsciente do personagem em não permitir a se subordinar ao processo de disciplinarização e exploração do seu corpo e deterioração de sua *psique* através da servidão e do trabalho abnegado pelas pessoas brancas, condição que se torna imprescindível para sua sobrevivência e que compreende a dimensão de sua tragédia existencial no enredo da obra. A ansiedade e o pânico racial transfiguram Bigger no estereótipo criado perfeitamente para ser encarnado por seu corpo, como um terno costurado sob medida: na narrativa de Richard percebemos um sujeito racializado submetido socialmente ao *status* de vagabundo transicionar para o *status* de criminoso e maníaco sexual em potencial, sendo sua condenação à pena de morte e execução na cadeira elétrica o sucesso do projeto implementado pela branquitude para os homens negros. Assim, o processo de criação de contextos de subordinação, vulnerabilidade e exclusão social no pós-abolição do sistema colonial escravocrata, que induziram a criminalização e o consequente encarceramento de homens negros, compreendem causas e consequências do fenômeno de manutenção do processo histórico de emasculação negra, visto a sua eficiência em bloquear o acesso dos homens negros aos valores materiais e simbólicos de masculinidade monopolizados pela branquitude.

A exploração compulsória da força de trabalho do homem negro pelo homem branco, bem como a negação do direito à propriedade privada, deve ser compreendida, dentre outras perspectivas de análise e crítica racial, enquanto fatores estruturais das masculinidades hegemônicas. São explicitamente frequentes as imagens de homens negros nos filmes hollywoodianos agrupados nas ruas em atividades que não são consideradas úteis para a sociedade ou que não compreendem um efetivo emprego da força física e do tempo para o trabalho e a geração de lucro capital. Cenas de homens negros circulando despretenso e tranquilamente com veículos automotivos, se entretendo com exercícios de musculação e jogos de azar, se divertindo em festas e reuniões, consumindo drogas socialmente consideradas lícitas e/ou ilícitas e praticando relações afetivo-sexuais são lugares-comuns das narrativas cinematográficas e, sobretudo, dos videoclipes do *Gangsta Rap*. Tais práticas configuram uma atmosfera imagética de vadiagem, protagonizada por homens negros, fato que evidencia a força simbólica deste estereótipo racial nas produções audiovisuais de nossos tempos que ainda dissemina a imagem do corpo negro como um corpo improdutivo em sua inservibilidade, nunca

compreendido enquanto um corpo passível de prazer e gozo, direito moral concedido somente aos homens brancos.

As cenas do videoclipe *Alright, King Kunta* e *These Walls* de Kendrick Lamar insistem em apresentar uma sequência de imagens caracterizadas pelo discurso racista como “vagabundagem”, manifestando-se enquanto uma afronta imagética ao processo de controle e disciplinarização dos corpos de homens e mulheres negras/os, livres no agenciamento de sua corporeidade que não se nega veementemente inclinar-se aos exaustivos e humilhantes trabalhos abnegados, impostos pela relação histórica de exploração do corpo negro pelo capitalismo.

O estereótipo racial do homem negro criminoso assumiu uma nova configuração após os movimentos pelos direitos civis contra o regime segregacionista, instituído pela Era *Jim Crow*. Como argumenta Michelle Alexander (2017), na primeira metade do século XX os fluxos de ondas de contestação política negra foram aumentando gradativamente, inundando os Estados Unidos e atingindo seu ápice na década de 1960. O ativismo e a militância negra começaram a ser associados a práticas criminosas pela branquitude reacionária, incitando a perseguição das instituições políticas estatais e a brutalidade policial típicas dessa época histórica, que abandonaram as práticas segregacionistas e adotaram o combate à criminalidade enquanto prática racista. Líderes políticos como Martin Luther King Jr. e Malcolm X, vítimas de assassinatos repletos de teorias conspiratórias, se tornaram símbolos potenciais de criminalidade negra, sofrendo constantemente com a degradação e profanação de suas imagens públicas.

A veiculação da imprensa estadunidense de imagens de líderes políticos negros sendo presos e perseguidos pela polícia (Figura 74) corroboraram para a consolidação da imagem do ativista/militante negro como um criminoso. Lutar por direitos civis era sinônimo de vagabundagem e criminalidade, discurso bastante comum difundido até hoje para desqualificar movimentos políticos contestadores. King e X são considerados aqui como ideais de masculinidade negra malmente mimetizados pelos homens negros, que propõem a insurgência, a transgressão e a subversão da ordem imposta pelas hierarquias raciais enquanto valores indispensáveis para o empoderamento dos homens negros diante da hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca.

A perpetuação da tradição herdada de sublevação e resistência de homens negros escravizados e abolicionistas na história afro-americana caracteriza uma espécie de contrapoder

aos processos de manutenção contínua das engrenagens da máquina necropolítica, sabotando permanentemente suas reprogramações racistas para preservação dos privilégios monopolizados pela branquitude.



**Figura 74:** Prisão de Martin Luther King Jr. em Montgomery – Alabama (1958)

A presença de imagens de Martin Luther King e Malcolm X, dentre outras personalidades, nas comunidades negras é extremamente marcante, seja nos porta-retratos expostos sobre os móveis das casas, penduradas nas paredes de espaços de convivência e sociabilidade negra como barbearias, pizzarias, lojas e bares, ou inscritas nos *graffitis* dos muros e edifícios.

Como vimos anteriormente a partir de Spike Lee no aclamado filme *Faça a Coisa Certa* (1989), a exposição de imagens de referências políticas e artistas negras é uma relevante prática de construção do imaginário coletivo e valorização da memória histórica afro-americana. Aqui, essa prática é compreendida como um exercício de construção de uma iconografia de referenciais e inspirações que são utilizados para rituais de masculinização e representatividade masculina por homens negros em seus processos de intersubjetivação.

No videoclipe de *King Kunta*, pôsteres de Malcolm X, Martin Luther King e Barack Obama são exibidos em um *framing* e podem ser interpretados como referenciais de

masculinidade negra que compõem o imaginário subjetivo de Kendrick Lamar, sendo este interconectado à iconografia do *Gangsta Rap* que costuma exaltar imagneticamente líderes políticos negros da história afro-americana como referenciais de masculinidade negra. A militância e o ativismo político ancestral compreendem a principal herança histórica das masculinidades negras, valor extremamente negado aos homens negros escravizados, visto que a ausência de um legado é um dos fatores que tornam o homem um escravo. A resignificação e exaltação da imagem de referenciais históricos e culturais é uma prática recorrente das políticas de masculinidade negra.

A visita de Kendrick Lamar ao ex-Presidente Barack Obama (Figuras 75 e 76), grande admirador de sua obra artística, no ano de 2016 e sua performance na Casa Branca na festa de celebração do Dia da Independência dos Estados Unidos (Figura 77) no mesmo ano, é uma evidência de como homens negros podem ser mútuas referências inspiradoras, honrosas e respeitáveis de masculinidade negra.



**Figuras 75 e 76:** Kendrick Lamar em visita ao ex-Presidente Barack Obama na Casa Branca (2016)



**Figura 77:** Kendrick Lamar e o ex-Presidente Barack Obama na celebração ao Dia da Independência dos Estados Unidos (2016)

A utilização do *marketing* em campanhas políticas nas eleições presidenciais por Nixon, Reagan e Bush para justificar a necessidade de implementação contínua do projeto de Guerra às Drogas, foi responsável pela profusão de imagens estereotipadas sobre a população negra e a epidemia de *crack* que eclodiu na década de 1980 nos Estados Unidos, dentre as quais destacamos a imagem do homem negro no contexto do narcotráfico e gangues criminosas. Michelle Alexander (2017) ressalta que o discurso político de combate à criminalidade caracteriza uma dinâmica de dissimulação discursiva racista, visto que as iconografias evocadas para representação dos sujeitos agenciadores do crime compreendem sempre imagens de homens e mulheres negras/os e não-brancas/os.

O estereótipo do homem negro criminoso é um dos mais explorados em práticas de representação do cinema hollywoodiano, como podemos perceber nos tradicionais filmes de ação, que possuem narrativas policiais e prisionais, ambientadas em guetos negros e predominantemente urbanos, nos quais homens negros são caçados e exterminados como ratos pela brutalidade policial nas ruas e avenidas estadunidenses, popularizadas na produção cinematográfica do fim do século XX. Como Angela Davis (2019) ressalta, esse tipo de narrativa cinematográfica já está consolidada enquanto gênero fílmico, fato que evidencia a sedimentação da imagem do homem negro criminoso no imaginário coletivo. A prática da exploração de estereótipos raciais como este fornece matérias primas imagéticas para as produções artísticas racistas da indústria do entretenimento e engendram um exorbitante capital

financeiro para enriquecimento simbólico e material do heterocispatriarcado de supremacia branca: a imagem do homem negro criminoso funciona, então, como um dispositivo de manutenção da hegemonia da masculinidade branca. O consumo incessante de iconografias como essa normatizam a associação autômata do homem branco ao poder, sendo o homem negro a subversão e transgressão da ordem naturalizada pelas hierarquias raciais estabelecidas e suas respectivas interseccionalidades com outros possíveis marcadores socioculturais da diferença entre os sujeitos.

Anteriormente em minha dissertação de Mestrado, caracterizei como *Hip-Hop Cinema* a iconografia audiovisual produzida pela cultura Hip-Hop, bem como uma de suas instâncias elementares, a partir da segunda metade do século XX aos dias atuais, sendo que em considerável parte da sua produção *rappers* puderam redimensionar suas habilidades e talentos enquanto artistas atuando em filmes e seriados. A relação da cultura Hip-Hop com o cinema hollywoodiano compreende um fenômeno que corroborou para o processo de consolidação da imagem do *gangsta rapper*, posicionando-o enquanto homem negro criminoso em potencial através do escalonamento de *rappers* para atuação em filmes com o objetivo de torná-las mais “verossímeis” e “realísticas”, visto a relação de muitos *rappers* com o universo do crime.

Durante a década de 1980, o governo de Ronald Reagan estimulou o processo de construção de prisões, aplicação de detenções e penas mais longas, implementando uma política de encarceramento em massa enquanto uma estratégia de combate ao crime nos Estados Unidos, com a finalidade de livrar e proteger as comunidades da criminalidade. Porém, esta política não provocou nenhum efeito sobre as estatísticas de criminalidade, mas sim resultou um processo de superpovoamento e lotação das prisões, aumentando vertiginosamente os índices das populações encarceradas, bem como o desenvolvimento da expansão do sistema industrial-prisional. Segundo Davis (2019), a paisagem da Califórnia sofreu uma prisionarização e expansão prisional durante a década de 1980, na qual o número de aparelhos prisionais dobrou e foram distribuídos por quase todo território do Estado, emergindo um fenômeno caracterizado por Davis (2019) como “colonização da paisagem”.

É interessante ressaltar que a produção cinematográfica estadunidense a partir da década de 1990 difundiu inúmeras narrativas audiovisuais nas quais o ambiente da prisão é bastante recorrente, bem como narrativas de brutalidade policial, constituindo espécies de lugares comuns das populações negras, principalmente dos homens negros que são associados a esses espaços como se fossem seus *habitats* naturais. Filmes hollywoodianos sedimentaram no

imaginário coletivo racial que o ambiente do cárcere é um espaço no qual homens negros devem ser localizados e posicionados, pois são sujeitos que devem ser punidos, disciplinados e controlados. A prisão é uma das instâncias da geografia das zonas de abjeção delimitadas pela topografia racista, espaços de desumanização, interdição e violação das masculinidades negras, nunca questionada em sua existência institucional absorta ou considerada enquanto uma anomalia na geografia das cidades.

A cultura Hip-Hop em seus elementos sempre foi constituída enquanto uma espacialidade demarcada e monopolizada para as práticas de autodefinição dos homens negros. É no interior da cultura Hip-Hop que as representações das masculinidades negras são elaboradas e arquétipos estereotípicos de si são (re)construídos enquanto contradiscursos às masculinidades hegemônicas do heterocispatriarcado de supremacia branca e suas imagens de controle, consolidadas no imaginário coletivo pelo regime iconográfico de representação racial e difundidas massivamente através das plataformas midiáticas e sobretudo da internet, que propiciaram um processo de transnacionalização das representações acerca da raça e da negritude, possibilitando que a agência das pessoas negras sobre suas próprias imagens fosse disputada com maior força e autonomia, gerando consequências drásticas para as mulheres negras que, além de serem os principais alvos da violência simbólica dos estereótipos sexuais e de gênero que reforçam e fortalecem as imagens de controle da feminilidade negra, sofrem com a marginalização do seu protagonismo na circularidade da cultura Hip-Hop, bem como a restrição da manifestação de suas habilidades e limitação do desenvolvimento de suas autonomias.

É válido ressaltar que as imagens de controle são estruturadas de maneira mais complexa e sofisticada que os estereótipos, visto o denso teor da composição de seus substratos simbólicos que viabilizam a prática do racismo e outras práticas interseccionais de violência e opressão, principalmente o machismo, o sexismo e o classismo, em escalas locais, regionais e globais, criando modelos e padronagens que, mesmo apresentando características singulares e específicas, são semelhantes em sua essência. Um simples exercício de comparação entre três filmes e/ou séries de países diferentes pode evidenciar tal fato: inúmeras produções cinematográficas estadunidenses, brasileiras e britânicas reproduzem em suas narrativas o estereótipo do homem negro violento e criminoso, principalmente nos populares filmes e seriados de ação policial e sobre os guetos negros, que compõem um subgênero fílmico chamado *ghetto movies*. Seja em *Boyz N The Hood* (Estados Unidos), *Cidade de Deus* (Brasil)

ou *Top Boy* (Inglaterra), a tendência à violência e criminalidade atribuída ao homem negro não é problematizada em sua sociogênese, mas sim como uma condição existencial determinada por sua natureza, que pode se manifestar de maneiras similares em qualquer lugar do mundo. Acerca dessa problemática, o cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo em seu brilhante filme *O Enredo de Aristóteles* (1996) critica, utilizando-se da ironia e do sarcasmo em sua narrativa cinematográfica, como os estereótipos raciais são internacionalizados pelo cinema hollywoodiano, determinando os parâmetros e padronagens estéticos não somente para a arte cinematográfica em outros continentes e países, em especial para o continente africano, mas também para as práticas de representação iconográfica dos homens negros e suas masculinidades, centralizando o arquétipo do *gangster* enquanto estereótipo racial que aprisiona tanto homens negros estadunidenses quanto os homens negros africanos no cárcere simbólico da ultraviolência e brutalidade.

Em *O Enredo de Aristóteles*, atores africanos imitam jocosamente os comportamentos, formas de falar, de vestir e se relacionar como personagens de filmes de gueto estadunidenses, desejando a falsa autenticidade dos simulacros de negritude construídos pelas representações raciais do cinema hollywoodiano, que se diferenciam, opõem e negligenciam às formas africanas de ser/estar homem negro no continente africano.

Uma possível crítica de Kendrick Lamar à brutalidade policial no videoclipe de *Alright* deve estar relacionada ao que Michelle Alexander (2017) caracteriza como “paradas-pretexto” das ações policiais autorizadas legalmente desde o contexto de Guerra às Drogas da Era Reagan: acusações de possíveis infrações de trânsito geram álibis para policiais executarem vistorias em veículos transeuntes à procura de hipotéticas drogas ilícitas, autorizadas forçosamente pelos sujeitos abordados diante da coerção e constrangimento da abordagem policial. Acusações de dirigir em alta velocidade acima do que é permitido em determinada via, desrespeitar os códigos de sinalização de trânsito ou praticar comportamentos considerados abusivos (como dirigir alcoolizado ou com o som automotivo em níveis elevados de decibéis) se transformam em situações justificáveis para abordagens policiais principalmente de homens negros, sempre considerados suspeitos de porte de entorpecentes e atividades criminosas. No videoclipe, a performance dos atores interpretando policiais que carregam o carro no qual Kendrick Lamar passeia e se diverte com os amigos (Figura 78) representa metaforicamente esse ritual de controle e monitoramento policial dos homens negros, situação bastante comum no cotidiano



racial destes que são estigmatizados enquanto suspeitos e criminosos em potencial, possuindo seus movimentos minuciosamente calculados e ações meticulosamente perscrutadas.

A obsessiva busca e apreensão de drogas constituem práticas recorrentes e habituais da Guerra às Drogas e uma dimensão da prepotência policial, viabilizadas pelas revistas arbitrárias que violam constantemente a Quarta Emenda da Constituição estadunidense, negando a garantia de segurança e proteção das pessoas negras vulnerabilizadas diante de abordagens policiais. A performance de Kendrick em *Alright*, ao mesmo tempo que ironiza sarcasticamente essa situação perturbadora, levanta a necessidade de resistência do homem negro ao processo de interdição de sua existência pelos aparelhos e dispositivos de controle, disciplinarização, punição e extermínio. Como foi visto, a crítica de Lamar está diretamente relacionada às questões políticas do movimento militante e ativista negro *Black Lives Matter*, que luta contra a brutalidade e extermínio policial da população negra e perpetuação da cultura de violência racial na atualidade.



**Figura 78:** *Framing* do Videoclipe *Alright* (2016)

A condição de delinquente atribuída especialmente aos homens negros e não-brancos que já vivenciaram algum tipo de experiência com a prisão, mesmo não tendo sofrido alguma condenação e encarceramento efetivo, constitui um forte estigma sociocultural sancionado juridicamente, que potencializa o peso insuportável da abjeção que sua carne preta carrega, imposto historicamente pelo signo da raça. De acordo com Michelle Alexander (2017), homens negros em contextos pós-prisionais, pós-encarceramento ou em estado de liberdade assistida ou

condicional, são transportados para uma espécie de universo paralelo, no qual, além de terem que confrontar cotidianamente tal estigma, são veementemente bloqueados para obtenção do acesso à uma série de direitos civis, transformando-os em uma espécie de cidadão de segunda classe, passando a integrar uma nova casta racial que os aprisionam além das grades do cárcere.

No contexto pós-prisional, ex-presidiários sofrem com a discriminação habitacional, não são inclusos no mercado de trabalho, se endividam compulsoriamente por taxas, custos e multas associadas ao seus processos de encarceramentos, são considerados inabilitados em uma série de programas estatais de assistência social, além da privação do direito ao voto e toda estigmatização e discriminação por sua condição de estorvo social, provocando especialmente nos homens negros um *déjà vu* da Era *Jim Crow* e do escravismo colonial, vivenciados por seus Ancestrais no passado histórico.

Dentre os aspectos e elementos estruturais dos sistemas de castas raciais estadunidenses abordados em uma perspectiva comparada por Michelle Alexander (2017), a produção simbólica da raça é o que realmente interessa a esse processo de investigação, que constitui metaforicamente uma das grades que compõem o cárcere simbólico no qual os homens negros se encontram. São basicamente três as definições raciais atribuídas ao homem negro pela branquitude hegemônica na história dos Estados Unidos: 1) o escravo, definição engendrada pelo sistema colonial escravocrata; 2) o cidadão de segunda classe, definição engendrada pela Era *Jim Crow*; 3) o criminoso, definição engendrada pela Guerra às Drogas da Era Reagan e pelo encarceramento em massa. Segundo a autora, constitui enquanto função primária de qualquer sistema de castas raciais definir as noções de raça a partir de determinado tempo histórico. Através de uma perspectiva interseccional, é possível constatar que a produção simbólica da raça contribui significativamente para o esvaziamento da categoria gênero para problematizar os homens negros, visto que sua trajetória histórica é de negação sistemática da categoria homem. Os homens negros são representados discursivamente como qualquer outra coisa, menos enquanto homens. Os processos de desumanização histórica e expurgação do corpo político social dos homens negros pelos sistemas de castas raciais estadunidenses são centralizados aqui enquanto fenômenos cruciais para entendermos as representações imagéticas sobre os homens negros e suas masculinidades.

Homens negros são materializações do que é considerado por Angela Davis (2019) como inimigos ideológicos: a partir de práticas de representações imagéticas racistas, homens negros são discursivamente estigmatizados enquanto ameaças ao *status quo* da supremacia da

democracia estadunidense. A sedimentação e naturalização dos estereótipos de masculinidades negras no imaginário coletivo provocaram sintomaticamente a incapacidade de reconhecimento da humanidade dos homens negros, legitimando a cultura da tortura, linchamento e punição destes, considerados como expressões de anti-humanidade. As imagens de controle são figuras discursivas racializadas difusas que bloqueiam nas intersubjetividades das *psiques* coletivas os sentimentos de solidariedade, compaixão com os sujeitos submetidos à abjeção social e limitam a imaginação moral coletiva que normalizam a necropolítica de extermínio dos homens negros, bem como justificam e tornam aceitáveis o terror racial, a brutalidade policial, os gastos do dinheiro público com políticas de segurança e criação de zonas específicas e tecnologias de confinamento e punição dos sujeitos construídos discursivamente enquanto inimigos sociais.

A condição de encarcerado e/ou presidiário provoca a morte social ao homem negro na atualidade, que passa a sofrer com a privação de seus direitos civis e humanos, o aprofundamento das vulnerabilidades sociais, o agravamento da estigmatização do seu *status* social e negação do direito de reconhecimento da sua cidadania no pós-encarceramento. Juliana Borges (2019) ressalta que o sistema carcerário é a instituição fundamental para implementação do processo de extermínio e genocídio da população negra. O preconceito em relação a criminosos é uma prática de racismo indireto, na qual o sujeito oculto e implícito à noção de criminoso é sempre o sujeito negro. A figura do criminoso autoriza e justifica as práticas de estigmatização que, na verdade, são práticas dissimuladas de racismo, visto que a maioria das populações encarceradas são negras e pessoas não-brancas

A crítica de Michelle Alexander (2017) sobre a relação intrínseca do projeto de encarceramento em massa e instituição de uma nova ordem segregacionista nos Estados Unidos, para além da sua absurda lucidez, é bastante perturbadora no que tange as questões sobre os homens negros e suas masculinidades. Referenciando o primeiro discurso presidencial do ex-Presidente Barack Obama, que foi direcionado especialmente aos homens afro-americanos, Michelle nos alerta sobre como determinados protótipos de masculinidade negra são incompatíveis e ineficazes para as reflexões e discussões sobre o real contexto no qual a maioria em peso dos homens negros estadunidenses estão imersos, que é o sistema prisional. Em seu discurso de posse no ano de 2009, Obama levantou a necessidade de os homens negros estadunidenses assumirem plenamente suas responsabilidades enquanto pais de suas famílias, sendo a instituição familiar extremamente fundamental enquanto aparelho político de sobrevivência e resistência das populações negras, que historicamente vem sendo degradada e

desestruturada por frequentes práticas de abandono parental, negligência paterna e imaturidade dos homens negros. O problema detectado por Alexander está na evocação do estereótipo do homem negro chefe de família fracassado e omissivo, naturalizado principalmente na mentalidade coletiva das populações negras, que funciona taticamente enquanto uma imagem de controle dos corpos negros masculinos.

Como a própria argumentação de Michelle Alexander (2017) evidencia, a dita incapacidade dos homens negros em proverem financeiramente, gerenciarem as instituições familiares (na maioria das vezes compreendidas de maneira extremamente limitada a partir de uma perspectiva de família nuclear, modelo imposto e reproduzido pela branquitude eurodescendente através da colonialidade do poder), bem como agenciarem suas redes de relações afetivo-sexuais (principalmente com suas e seus filhas/os e esposas negras/os) são fatores engendrados pelo processo de encarceramento em massa, que além de aprisionarem sistematicamente os homens negros, os rebaixam à categoria de cidadãos de segunda classe através da negação de inúmeros direitos civis que os aleijam e incapacitam de exercerem minimamente sua cidadania. Em síntese: os homens negros estão ausentes das instituições familiares pois sua grande maioria encontra-se encarcerada no complexo industrial-prisional, compondo predominantemente sua população. Mesmo em cumprimento de regime semiaberto ou em contexto pós-prisional, são impossibilitados de exercerem sua paternidade pois a ressocialização compulsória em uma subcasta racial lhe confere um *status* de inferioridade e privação de cidadania e, sobretudo, humanidade que os impossibilitam de atender às expectativas socioculturalmente exigidas para o exercício da paternidade.

É interessante perceber as representações de paternidade negra no contexto da cultura Hip-Hop e como a profusão de imagens de pais negros *rappers* podem colaborar com esse processo de consolidação de novas representações sobre as masculinidades negras na atualidade. *Rappers* como Chance, The Rapper, Kanye West e ScHoolboy Q tem difundido autorrepresentações bastante contundentes sobre suas paternidades negras, aumentando o grau de ambivalência dos exercícios de decodificação imagética: elementos do universo da infância entram em simbiose com elementos da iconografia *gangsta* em uma dinâmica representacional peculiar e autêntica. Porém, é válido ressaltar que a associação do universo da cultura Hip-Hop à signos de paternidade não compreende um fenômeno de representação inédito: anteriormente, vários outros *rappers*, a exemplo de 50 Cent, The Game, Jay-Z e Ice Cube já abordavam a

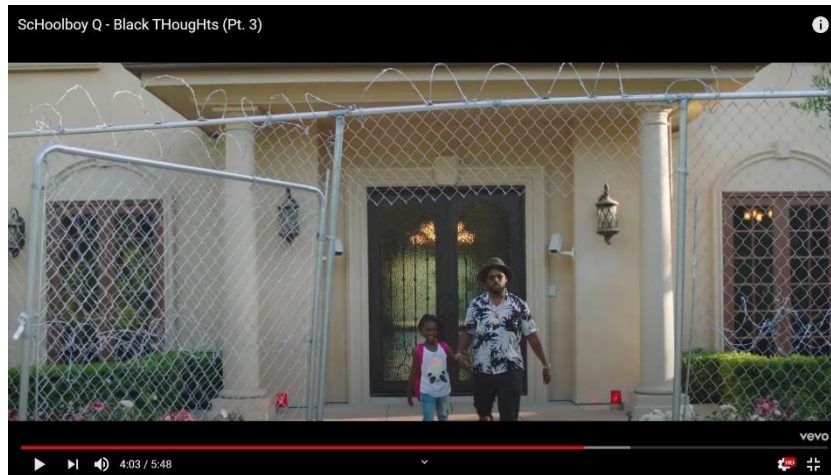
paternidade negra enquanto política de representação das masculinidades negras no *Gangsta Rap*.

Práticas como essa são interpretadas aqui enquanto contradiscursos à imagem de controle da paternidade negra enquanto irresponsável, imatura, negligente e frustrada que estereotipam os homens negros. O racismo estrutural e processo de encarceramento interrompem e incapacitam os homens negros de vivenciarem a experiência da paternidade e suas respectivas dimensões afetivas e relacionais. Homens negros *rappers* por possuírem *status* social e poder financeiro adquiridos pela fama são exceções aberrantes em uma sociedade segregacionista que manipula a veiculação de suas imagens para, mais uma vez, justificar o encarceramento de tantos outros homens negros anônimos que não possuíram as mesmas oportunidades de ascensão social, crítica presente em *Black THoughHts* (2016), videoclipe do *rapper* ScHoolboy Q: na narrativa audiovisual, a prática da paternidade só é possível para o homem negro habitando um ambiente no qual a prisão e o lar familiar se confundem simbolicamente, tornando-se um híbrido arquitetônico que mantém o homem negro aprisionado e sob controle: os quartos são celas, as roupas penduradas no *closet* são fardamentos prisionais, presos circulam pelos cômodos, há câmeras e dispositivos de segurança por todos os lados e a casa é cercada por grades de ferro e muros altíssimos (Figuras 79 a 81). *Black THoughHts* é uma crítica ao que Achille Mbembe (2017) caracteriza como “Estado securitário e de vigilância”, que possui as seguintes características:

- É responsável por investir, organizar e mudar os instintos que constituem a vida humana na contemporaneidade, bem como das formas e graus de aceitação da violência que aumentaram mediante os investimentos na economia da hostilidade e inimizade pelos movimentos de ódio no fim do século XX, redefinindo o regime de desejo e afetos coletivos;
- Alimenta-se e funciona através de um estado de insegurança que ele próprio fomenta, sendo, simultaneamente, a resposta e solução; o Estado de insegurança é uma paixão, um afeto, condição e força de desejo;
- Declara uma guerra cotidiana e permanente às hostilidades dos inimigos que ameaçam o modo de vida;

- Atribui uma potência de transfiguração constante do inimigo para justificar a impossibilidade da sua plena aniquilação;
- Implementa a militarização da sociedade e aplicação de investimentos pesados em insumos bélicos;
- Rejeita, reposiciona, realoca e excreta os sujeitos *outsiders* e fronteiriços.





**Figuras 79, 80 e 81:** *Framings* do videoclipe *Black THougHts - Pt. 3* (2016), do *rapper* ScHoolboy Q

A crítica de Michelle Alexander (2017) coloca em xeque a agenda política do Feminismo Negro, que precisa incorporar as discussões sobre o encarceramento em massa de homens negros enquanto fator decisivo para questões levantadas por sua agenda, como os grandes desafios da matrifocalidade e chefia feminina das famílias negras, dimensão problemática da solidão das mulheres negras, para além das práticas afetivo-sexuais intraraciais e afrocentradas. A prisão é uma instituição que não é composta por uma população multirracial e multicultural, submetida à extrema violação de seus direitos civis e humanos através do discurso da necessidade de punição e correção dos corpos indisciplinados e indóceis. As mulheres negras são culpabilizadas por gerirem de maneira irresponsável e fracassada as instituições familiares desestruturadas e em extrema vulnerabilidade, bem como por produzirem sujeitos delinquentes para subverter e transgredir a ordem social, como afirma o pensamento de Vilma Reis (*apud* BORGES, 2019).

Michelle Alexander (2017), em diálogo com o pensamento da socióloga Katherine Becket, argumenta que a partir do fim da década de 1960 e início da década de 1970 o discurso da política conservadora estadunidense acusava as famílias negras de constituírem instituições socialmente degeneradas e patológicas, sendo tais características responsáveis por sua cultura de pobreza e criminalidade negra, agravadas pelas políticas de assistência social desenvolvidas pelo Estado. A culpabilização das famílias negras pela pobreza e miséria atinge diretamente as mulheres negras, visto que em sua grande maioria são instituições matrifocais. Há um frequente discurso presente na poética de *gangsta rappers* em desejarem a ascensão social para oferecerem melhores condições financeiras e transformarem o contexto de vida material de suas

mães, oferecendo-lhes tudo o que não puderam obter com seu extremo esforço e sacrifício para criarem, na maioria das vezes sozinhas, seus filhos, como pode-se perceber nas reflexões de JJ Bola (2020) acerca da narrativa do videoclipe *Keep Ya Head Up* (1994), do *rapper* Tupac Shakur.

Essa dinâmica de compensação estabelecida nessa relação específica pode ser interpretada não somente como uma exaltação do homem negro ao *status* da mulher negra enquanto matriarca ou recompensa da maternidade negra, mas como uma forma de reivindicação latente da posicionalidade do homem negro na instituição familiar como homem provedor e gerenciador, aspectos que são negligenciados pelo *status* do homem negro enquanto patriarca, nunca associado à prática da responsabilidade e ética paternal. A mulher negra acaba somatizando e assumindo compulsoriamente responsabilidades familiares que seriam compartilhadas com o homem negro, causando um profundo desequilíbrio das relações familiares e um complexo de ausência nos processos de subjetivação das crianças negras, que conseqüentemente reproduzem esse padrão de masculinidade e feminilidade na formação de suas próprias instituições familiares.

Diante dessas reflexões e discussões, a obra audiovisual de Kendrick Lamar propõe uma crítica ao que Michelle Alexander (2017) caracteriza como “consenso público punitivo sobre a raça”, expresso plenamente pela intensa repulsa e ódio racial coletivo ao estereótipo do criminoso, arquétipo comum e dissimuladamente atribuído aos homens negros, principalmente aos *gangsta rappers*, sua expressão simbólica mais abjeta, difusa e mercantil. A quase ausência de associações simbólicas de sua autoimagem à elementos e signos emblemáticos do universo da criminalidade em suas práticas de representação imagética nos videoclipes não compreendem estratégias de disciplinarização e adestramento da imagem e performance artística de Kendrick enquanto homem negro *gangsta rapper*, no sentido de tornar seu produto artístico mais comercializável no mercado de entretenimento, mas sim para viabilizar o agenciamento de projeções audiovisuais realísticas do seu próprio devir-negro e contexto existencial, fazendo reemergir de maneira fulminante um dos valores morais do *ethos gangsta* que é o compromisso com a verdade nas práticas de representação das experiências das populações negras enquanto discursos reativos às representações raciais das plataformas midiáticas hegemomizadas pela branquitude. Kendrick não higieniza imageticamente a estética *gangsta* e as representações sobre as masculinidades negras, mas sim mostra a partir da sua arte que os homens negros não são as bestas e os monstros que habitam o imaginário coletivo racial,



desestruturando a lógica da autenticidade racial consolidada pelas representações do *Gangsta Rap* desde a sua gênese na década de 1980. Ao invés de glamourizar a criminalidade e oferecer sonhos repletos de materialismo, ostentação, sexismo, misoginia e delírios de poder, Kendrick faz despertar os homens negros da hipnose capitalista que transformam os *rappers* em escravos das *plantations hightech* da indústria fonográfica, desafiando as formas autênticas de representação racial sobre as masculinidades negras nos Estados Unidos, desestruturando o regime iconográfico racial que consolida o *status* social de abjeção e mortificação do homem negro, levantando a necessidade urgente de reconfiguração das políticas de agenciamento e representação sobre as masculinidades negras, que deve promover uma ruptura significativa com as práticas de estereotipação e exploração estética do que podemos caracterizar a partir da perspectiva de Stuart Hall (2016) enquanto poética da estereotipagem *gangsta*.

A interdição da dinâmica selvagem de propagação e difusão imagética das representações tradicionais sobre as masculinidades negras do *Gangsta Rap* pode corroborar para a desprogramação imagética do homem negro enquanto criminoso no imaginário racial coletivo, colaborando de maneira relevante para a implementação da agenda política do desencarceramento das populações negras e abolição do complexo industrial-prisional, como propõe o pensamento de Michelle Alexander (2017) e Angela Davis (2019). Esse desafio não posiciona Kendrick Lamar de maneira alheia, isenta, neutra ou imune aos estereótipos e representações raciais vigentes, manipuladas pelos homens negros ou perpetuadas (e apropriadas) cinicamente pelos homens brancos: sua obra audiovisual está extremamente sujeita a influências decisivas, pois essas imagens compõem sua tradição histórico-cultural herdada. Enquanto homem negro, Kendrick também integra o grande problema da redefinição das políticas de masculinidade negra para esta e as próximas gerações, principalmente por ocupar um espaço enquanto artista, músico e *rapper* em magnânima evidência na cultura *mainstream* mundial da atualidade, podendo ser útil para o ativismo e militância contra o encarceramento em massa e outras agendas políticas relevantes e urgentes para as populações negras, estabelecendo relações de colaboração e coalizão política através da sua arte, como tem demonstrado em sua carreira e trajetória artística.

A noção de democracia da abolição desenvolvida por Du Bois é central no pensamento de Angela Davis (2019), que compreende a necessidade da criação de novas instituições democráticas para implementação efetiva do processo de abolição do sistema escravocrata colonial e suas respectivas condições e repercussões sociais violentas e opressivas. A

inoperância de uma falsa e dissimulada abolição não somente geraram novas formas de exploração escravocrata da mão de obra negra, como também a invenção de novas instituições para manutenção do poder hegemônico pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, sendo o sistema carcerário uma de suas maiores aparelhagens. A prosperidade do complexo industrial-prisional foi consolidada pela ausência de novas estruturas para implementação de um projeto de democracia da abolição, bem como pela reinvenção e readequação das estruturas erguidas pelo sistema escravocrata colonial.

Para Davis (2019), a pena de morte incorpora e refugia as tradições herdadas do racismo colonial escravocrata dentro da estrutura do sistema judiciário, constituindo uma espécie de receptáculo para os legados históricos do racismo. Em dados quantitativos, dentre os mais de 2 milhões de pessoas encarceradas, 70% são pessoas negras. As estruturas do modelo do regime político de democracia nos Estados Unidos foram instituídas e implementadas pelo imperialismo neocolonialista, sendo este um projeto global de ampliação e redimensionamento do sistema capitalista, bem como um projeto local de estabelecimento e consolidação das políticas segregacionistas estadunidenses da Era *Jim Crow*. Se torna necessária então uma crítica sistemática ao capitalismo enquanto um sistema que propiciou a reinvenção do racismo institucional manipulando um conceito de democracia extremamente limitado e excludente, significando a garantia de direitos civis e preservação de privilégios historicamente herdados pela branquitude hegemônica.

A crítica ao sistema capitalista proposta pela estética do *rapper* Kendrick Lamar produz exercícios críticos a partir dessa perspectiva, estabelecendo um regime de imagens no qual práticas tradicionais de materialismo fetichista e ostentação exacerbada do capital não possuem centralidade em sua política de representação. Como foi discutido no decorrer desta tese, a indústria cultural e suas ramificações compreendem uma rede de *plantations* pós-modernas, nas quais *rappers* são escravizados após serem capturados e sequestrados pelos fascínios e *glamour* do capital e da fama, que são oferecidos em troca da exploração e extrativismo da cultura e história da tradição negra herdada. A estética *gangsta* das masculinidades negras é transfigurada em produto e mercantilizada gerando capital para os *rappers* negros, porém gera lucros triplicados para o verdadeiro agente do sistema financeiro, que é a branquitude hegemônica. Assim, a democracia para o homem negro é entendida a partir de uma perspectiva predominantemente meritocrática, na qual os direitos sociais são conquistados somente pelos sobreviventes mais fortes. Mesmo sendo um *rapper* famoso, rico e influente, Kendrick Lamar

compreende a democracia enquanto um paradigma de igualdade e justiça social para toda população negra e não se posiciona nos jogos de poder enquanto o homem negro que conseguiu ascender meteoricamente por questões de sorte, milagre ou merecimento, redimensionando até a concepção de honra masculina para os homens negros: ser um homem negro honrado não é ser um protótipo meritocrático de sucesso vendido como produto pelo mercado capitalista, pois a verdadeira honra está na emancipação coletiva do seu povo.

A performance na premiação do *BET Awards* no ano de 2015<sup>57</sup> é um grande exemplo da crítica de Kendrick Lamar ao falso caráter democrático do processo de abolição estadunidense e suas consequências para as pessoas negras. Performando em cima de uma viatura policial, o *rapper* utilizou como cenário uma réplica da instalação *Trinket* (2008), de William Pope L., composta por uma imensa bandeira dos Estados Unidos recriada pelo multiartista (Figuras 82 e 83).

A partir de um dos maiores símbolos patrióticos da cidadania estadunidense, Pope L. problematiza a bandeira nacional dos Estados Unidos da América enquanto espaço controverso de disputa e conflito simbólico pela ordem democrática, bem como um grande sinalizador do desejo e dos valores coletivos da nação. Diante da sua tremulação intensa ocasionada pelas fortes rajadas de vento de ventiladores, a bandeira de Pope L. se desfaz em suas faixas de tecido que dançam no ar. A conexão entre a estética artística de Kendrick e Pope L. é estabelecida pelos questionamentos de ambos dos significados da democracia para as pessoas negras, que possuem sua cidadania cotidianamente esgarçada como as faixas da bandeira de *Trinket*: a cidadania negra é desrespeitada e desonrada historicamente é este é o verdadeiro *status quo* da democracia estadunidense. Desafiar as noções universalizadas de democracia é também uma forma de desconstrução do *ethos gangsta* das masculinidades negras *rappers*, no qual o individualismo e egoísmo materialista são valores descartáveis.

Angela Davis (2019) ressalta que a igualdade oferecida pelo mercado capitalista é ilusória e fraudulenta, pois mantém o *status quo* dos paradoxos sociais lucrando com uma política de fantasia de transcendência racial. Kendrick Lamar tenta provocar rupturas com essa política fantasiosa reconfigurando de maneira crítica os códigos imagéticos da estética *gangsta* que já compreendiam o audiovisual enquanto uma eficiente tecnologia de intervenção política.

---

<sup>57</sup> Ver: <https://www.facebook.com/watch/?v=2391091891178003>. Acesso em: 23 set. 2020.



**Figura 82:** Instalação *Trinket*, de William Pope L (2008)



**Figura 83:** Kendrick Lamar em performance no *BET Awards* (2015)

A contestação e reivindicação do *status* de cidadania e do sentimento de pertença em relação à nação nos Estados Unidos revela uma disputa por um espólio histórico monopolizado pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, que usufrui intergeracionalmente dos juro dos lucros acumulados desde o escravismo colonial, negando a repartição e o compartilhamento dos seus dividendos e patrimônios civilizatórios construídos sob regime de coautoria histórica, submetendo pessoas negras a uma condição de banimento, ilegitimidade e bastardia em sua falsa democracia racial.

Tal controvérsia possui centralidade nas discussões e debates políticos emergidos após o recrudescimento das questões raciais na Era Donald Trump, que reverberaram com maior intensidade nos produtos culturais mais recentes, como a série *Falcão Negro e o Soldado Invernal* (2021), da plataforma de streaming Disney+. Herdeiro do escudo de vibranium e da patente de Capitão América, sendo este o herói por excelência da nação estadunidense no panteão de personagens da Marvel, o personagem Falcão Negro, interpretado pelo ator Anthony Mackie, vivencia na narrativa da série uma profunda crise em relação aos desafios e às responsabilidades implicadas ao legado heroico que lhe é atribuído, sofrendo um processo que o impulsiona gradativamente do estado psíquico de negação à plena aceitação de sua herança, sendo enfim aclamado como o novo Capitão América pelo Estado-Nação norte-americano.

Falcão Negro foi sempre posicionado de maneira secundária e coadjuvante nas narrativas da franquia cinematográfica do Capitão América, um *black sidekick* alado com vôos limitados e monitorados, dependente dos seus equipamentos e aparatos tecnológicos para erguer a vulnerabilidade do seu corpo que, mesmo disciplinado e militarizado, é destituído do soro do poder. Produto das políticas capitalistas de representatividade pós-Pantera Negra, o personagem Falcão Negro renasce como um pássaro ao revés, ganhando com a série uma genealogia própria no universo Marvel, tomando proporções cada vez maiores na agência do protagonismo de uma narrativa melhor contextualizada e estruturada.

Antes do seriado, como a maioria dos *black sidekicks* (parceiros, companheiros, amigos negros dos personagens brancos nas produções audiovisuais), O Falcão Negro é representado na produção cinematográfica da Marvel como um estranho familiar, que possui a funcionalidade de auxiliar no desenvolvimento da narrativa do personagem heroico branco. Até então, o que conhecíamos do Falcão Negro estava intrínseco à sua estreita relação de amizade com o Capitão América: um personagem destituído de uma origem e ascendência, de existência incerta e suspensa, somente inteligível a partir da história de outrem, como qualquer outro homem negro na América – sua condição tensionada no decorrer do seriado. Posicionado em um paradoxo existencial de ser, ora alguém passível de reconhecimento na realização de seus feitos heroicos (sempre considerados de maneira relapsa, como simples obrigações do seu trabalho como militar), ora alguém que é ninguém, apenas constituído de sentido por seu traje de herói, Falcão é constantemente manipulado em jogos ópticos de visibilidade e invisibilidade, estabelecidos entre o preto reluzente da sua pele, o vermelho, azul e branco das estrelas e listras

do uniforme costurado por matérias-primas wakandanas, que ostenta no arrebatador último episódio.

Dentre as sequelas das patologias que acometem os olhos azuis da América racista, o regime de invisibilidade, sombreamento e ocultação da cidadania das populações negras e suas contribuições civilizatórias fundamentam as políticas de representação e construção da memória coletiva acerca da nação. A descoberta de Isaiah Bradley, o primeiro super soldado gerado pelos experimentos do Projeto Renascimento<sup>58</sup>, desenvolvido pelos Estados Unidos no contexto da Segunda Guerra Mundial, faz Falcão Negro esgarçar o véu que duplica dissimuladamente sua existência enquanto homem negro na narrativa da série. Vivendo uma vida escondendo-se sob a sombra do seu próprio passado, Isaiah Bradley seria oficialmente o primeiro Capitão América fabricado pelo patriotismo estadunidense, com a patente negada por sua raça, mantido sob sigilo e segredo de Estado por ser considerado uma antítese das concepções de cidadania e nação estabelecidas nos termos da Era *Jim Crow*.

Sendo um corpo-cobaia da ciência, como inúmeras outras pessoas negras submetidas à experimentos científicos desde o escravismo colonial – como nos recorda Colson Whitehead (2017), a exemplo do Experimento Tukesgee acerca da sífilis, desenvolvido no Alabama entre 1932 e 1972 vitimando cerca de 600 homens negros<sup>59</sup> –, Isaiah Bradley mesmo em seu *status* de sobrevivente diante da guerra contra a supremacia nazifascista e da guerra racial segregacionista, é um sujeito socialmente morto pela bala do esquecimento, sepultado nas trincheiras da memória histórica como a maioria dos militares negros que lutaram por um ideal de liberdade que acreditaram serem maiores até que a sua própria humanidade.

A interdição do processo de Falcão Negro para aceitação de sua própria herança é provocada por uma narrativa que significa a passagem do legado heroico após a aposentadoria do Capitão América em seu estado avançado de velhice, como uma gratificação ou presente pelos serviços militares prestados pelo Falcão por anos de parceria profissional, não como um legado remetido à outra genealogia histórica que lhe ofereça um maior sentido e torne Falcão Negro digno em sua condição de herdeiro. A descoberta de Isaiah Bradley é o fator que ressignifica o legado patriótico do Capitão América, reposicionando e ressignificando as contribuições das populações negras para o projeto civilizatório da nação estadunidense, como

---

<sup>58</sup> Sobre o personagem Isaiah Bradley e o Projeto Renascimento, ver a *graphic novel* (HQ) *Capitão América: A Verdade – Vermelho, Branco e Negro* (2021), de Robert Morales.

<sup>59</sup> Além da obra literária de Colson Whitehead, ver sua adaptação na série *The Underground Railroad – Os Caminhos da Liberdade* (2021), de Barry Jenkis, disponível na plataforma de *streaming Amazon Prime Video*.

evidente no último episódio da série, no qual Falcão reivindica a honra de Isaiah Bradley a partir do patrimônio museológico do Estado. A honra de Isaiah é restituída na sua monumentalização em estátua (Figura 84) e outros recursos museológicos tecnológicos que restituem sua existência não somente para si mesmo, mas para a sociedade, reinscrevendo-o na memória coletiva enquanto agente histórico.

Historicamente, há uma relação abusiva entre pessoas negras e a nação estadunidense, como salientou o ator Anthony Mackie em entrevista ao humorista e apresentador Trevor Noah no programa *The Daily Show*<sup>60</sup>. Sua diplomacia digna de um Capitão América em abordar a complexa dimensão relacional de inimizade estruturada pelo racismo, nos convoca a criticar, contestar e reconstruir, a partir de uma perspectiva imaginária e especulativa das narrativas ficcionais, uma nova noção de cidadania, democracia e nação, como a defesa de um mundo desterritorializado no qual os sujeitos migrantes – inimigos atuais do Estado – tenham amplo acesso aos direitos civis e liberdade de circulação de seus corpos.



**Figura 84:** *Framing da série Falcão Negro e o Soldado Invernal (2021)*

Todavia, Angela Davis (2019) contesta e critica a tradição negra do pensamento político a partir da perspectiva do gênero, visto que os grandes embates intelectuais e disputas entre projetos políticos relevantes que estão em evidência na história afro-americana são sempre de

---

<sup>60</sup> ANTHONY Machie – Becoming the First Black Captain America. The Daily Show. **Youtube**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SoYWu9k1Yek>. Acesso em: 29 abril. 2021.

autoria de homens negros, fato que caracteriza o forte caráter masculinista da intelectualidade e política negra e a invisibilidade das mulheres negras nessa tradição herdada.

Podemos afirmar de antemão que refletir e discutir sobre o pensamento de ícones relevantes como Booker T. Washington, W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Malcolm X, Martin Luther King Jr. é um exercício de compreensão de possíveis políticas das masculinidades negras interditas em seus processos de implementação, visto que a trajetória do pensamento político negro foi predominantemente agenciada pelos homens negros e moldaram suas masculinidades. Assim, encontramos um grande desafio de construir panoramas das vertentes de pensamento de homens e principalmente de mulheres negras com o objetivo de estabelecimento de pontos de convergência e divergência para podermos pensarmos em uma nova política inter-gêneros para a raça.

Para Angela Davis (2019), se torna extremamente necessário questionar o modelo de regime democrático implementado pelos Estados Unidos enquanto Estado-Nação, sendo este configurado por uma cultura da violência, tortura e terror, promovendo a degenerescência e precariedade da vida dos sujeitos abjetos, difundidos principalmente através do regime iconográfico de representação racial. As imagens devem ser acionadas enquanto dispositivos de denúncia das contradições da democracia norte-americana, pois são detentoras de um alto poder representativo. De acordo com Davis (2019), interpretar as imagens enquanto atos representativos é um grande desafio em tempos nos quais o poder da imagem pode desafiar os discursos imperantes sobre uma falsa e dissimulada democracia. A complexidade discursiva e representativa da imagem exige uma instrumentalização crítica para sua interpretação e entendimento, algo que não é pedagogicamente ensinado e induz a maioria das pessoas a tratar as imagens difundidas pelas plataformas midiáticas enquanto simples representações espontâneas.

A partir dessa perspectiva, a imagem enquanto ato representativo deve ser melhor discutida e aprofundada. Angela Davis (2019) exemplifica com as filmagens obtidas por câmeras de segurança no caso do assassinato de Rodney King – imagens estas difundidas pelas plataformas midiáticas que obteve um grande alcance e repercussão internacional do caso no ano de 1992 –, argumentando que a falta do domínio da economia particular na qual as imagens são produzidas e consumidas limitam o exercício de interpretação iconográfica, além de possibilitar manipulações das estruturas interpretativas, como a desenvolvida pelo promotor responsável pelo caso. O caráter superficial da consciência da existência de um regime



iconográfico de representação racial no imaginário coletivo, composto por imagens de controle que representam os homens negros enquanto ultra violentos e ameaças nocivas em potencial, fundamentaram a alegação do promotor de que Rodney King era o agressor do caso, e não a vítima. A instrumentalização das populações negras enquanto comunidades interpretativas das imagens engendradas pela economia simbólica racial, e não somente como agenciadoras de sua própria produção iconográfica e representações de si mesma, é um grande desafio das políticas de representação racial vigentes, sobretudo dos homens negros e suas masculinidades.

A autorização da mãe de Emmet Till em permitir a imprensa fotografar e divulgar a imagem do filho assassinado, desfigurado após linchamentos brutais em 1955, é um forte ato representativo de utilização da imagem como dispositivo de denúncia da democracia estadunidense em tempos de segregação racial institucionalizada. O século XXI é profundamente marcado pela difusão imagética vertiginosa através não somente das plataformas midiáticas dos meios de comunicação tradicionais, como também da internet e suas redes sociais. Os discursos imagéticos afrontam e desafiam cotidianamente o *status quo* das relações sociais estruturadas pelo paradigma racial, em atos representativos constantes que acontecem praticamente em tempo real. Vídeos de situações de violência racial em suas dimensões físicas e simbólicas viralizam contaminando as redes virtuais a todo momento.

Lembrando uma declaração do ator Will Smith<sup>61</sup>, a única diferença do racismo do passado para o da atualidade é que o mesmo está sendo filmado. Os registros iconográficos da violência racial possuem o poder de desestruturar o regime de verdade imposto pela democracia, que insiste no discurso extremamente ilusório de uma era pós-racial, na reparação e superação dos traumas históricos do passado colonial escravocrata e ascensão de um novo humanismo.

As imagens produzidas e difundidas pelos videocliques de Kendrick Lamar desafiam esse *status quo* explicitando o drama da experiência negra na suposta democracia racial estadunidense, sempre representada pela ascensão social, domínio material, bem como pelo acesso efetivo aos espaços de poder. A tradição iconográfica do *Gangsta Rap* possui como principal intuito produzir e difundir imagens de empoderamento dos homens negros. A saturação e exploração simbólica do materialismo e culto fetichista ao capital corroboraram

---

<sup>61</sup> WILL Smith. 'Racismo não está piorando, está sendo filmado'. **Geledés**. 2016. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/will-smith-racismo-nao-esta-piorando-esta-sendo-filmado/?gclid=CjwKCAiA24SPBhB0EiwAjBgkhvrUhLHzabMLWzXNg8Gyjqj5Iy5-KsO4VWldc4GAAr8Z8-VQEPzgBRoCLaIQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/will-smith-racismo-nao-esta-piorando-esta-sendo-filmado/?gclid=CjwKCAiA24SPBhB0EiwAjBgkhvrUhLHzabMLWzXNg8Gyjqj5Iy5-KsO4VWldc4GAAr8Z8-VQEPzgBRoCLaIQAvD_BwE). Acesso em: 14 jan. 2022.

para a consolidação do discurso de que os homens negros conseguiram ser integrados e incorporados em uma sociedade plenamente democrata, ocultando projetos necropolíticos de extermínio de homens negros em pleno processo de implementação e execução, como o encarceramento em massa.

Existe uma dimensão pornográfica da iconografia do linchamento e terror racial nos Estados Unidos, rituais de manutenção da supremacia branca no pós-abolição. A hiperexposição de corpos violentados em fotografias impressas em cartões postais, jornais, revistas, e principalmente nas produções cinematográficas sobre a escravização das populações negras não somente retroalimenta o sadismo da branquitude, mas também o sentimento de triunfo do homem branco sobre o homem negro. Como provoca o humor de Chris Rock<sup>62</sup>, existe algo de errado quando pessoas brancas aclamam e premiam determinados filmes sobre a história da escravidão negra, nos quais em sua grande maioria a reconstituição performática da tortura escravocrata e do terror colonial é o foco das produções audiovisuais, ocultando histórias de resistência, transgressão e subversão negra silenciadas das narrativas historiográficas hegemônicas. A tradição do regime iconográfico de representação racial é emascarar simbolicamente o homem negro e assim interditar seus processos de identificação e subjetivação enquanto sujeito, invisibilizando todas as referências que possam ser relevantes para a construção individual e coletiva das masculinidades negras.

A estética produzida pela poética da obra audiovisual de Kendrick Lamar reverbera em suas imagens e sonoridades uma profunda dialética racial, condição que arrasta consigo outras dialéticas inextricadas para a profundidade do seu abismo fabulatório, principalmente as de gênero, sexualidade e classe, condição esta que provoca efeitos de reprodutibilidade e sequencialidade dos conflitos e dilemas existenciais do homem negro, agenciados pelo monopólio da onipotência do homem branco. É na dimensão desse abismo que a catarse de Kendrick tenta preencher com suas torrentes abundantes e caudalosas.

As artes negras são comumente lidas, interpretadas e analisadas a partir do paradigma catártico que enclausuram suas expressões, manifestações e produções estéticas como simples consequência das experiências de sofrimento, violência e opressão raciais, produzidas por processos de subjetivação catalisados por uma série de obliterações, compondo um arquivo obscuro composto de poéticas de lamentações, aflições e angústias acerca da aniquilação total,

---

<sup>62</sup> LEIA (e veja) o monólogo de Chris Rock na íntegra. **O Globo**. 2016. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/agora-na-cultura/post/leia-o-monologo-de-chris-rock-na-integra.html>. Acesso em: 14 jan. 2022.

um clube de fetiches do sadismo da branquitude que goza a cada reencenação e reconstituição da dor negra. Um exemplo atual é a série *Them* (2021), produção da plataforma de *streaming Amazon Prime Video* criada pelo diretor Little Marvin, que em sua narrativa fundamentada na estética cinematográfica do terror negro – reinaugurada em nossos tempos pelo cineasta Jordan Peele – problematiza as patologias psíquicas que atormentam e adoecem uma família negra, engendradas pelo *apartheid* racial estadunidense nos anos 1950.

*Them* é uma experiência de mergulho profundo na *psique* de sujeitos outrificados/racializados, asfixiados por uma atmosfera de paranoia racial que transforma a vida social em uma sequência quase infinita de delírios, alucinações, além de inúmeras incisões, amputações e dilaceramentos traumáticos diversos. Apesar de ter sido recepcionada como um sofisticado espetáculo de sadismo racial para satisfação da branquitude e incitação ao sofrimento psíquico da negritude, visto os altos níveis, graus e tipos de violência que o núcleo familiar negro protagonista é submetido em seu roteiro, a série ecoa inconscientemente a mesma pergunta feita pelo poeta e filósofo Fred Moten (2020): será que realmente toda citação ao passado colonial escravocrata e/ou segregacionista evoca e manifesta em seu ato performativo a repressão do sujeito outrificado/racializado e proporciona o prazer sádico daqueles que a promoveram?

O cineasta Steve McQueen sofreu críticas semelhantes às de Little Marvin por seu filme aclamado e vencedor do Oscar *12 Anos de Escravidão* (2013), categorizado como um filme do gênero cinematográfico Drama, porém é, na verdade, um filme de horror que remonta o terror colonial impregnado nas narrativas autobiográficas de Solomon Northup, homem negro livre sequestrado e escravizado nos Estados Unidos do século XIX. Além do Oscar de Melhor Filme, a atriz Lupita Nyong'o foi também premiada pela sua atuação da personagem Patsey, levando a estatueta de Melhor Atriz Coadjuvante. As cenas de sofrimento e tortura interpretadas no filme que oscarizou Lupita foram criticadas por promoverem a reconstituição da história da população negra estadunidense a partir de sua morte social, condição que determina a impossibilidade ou o encerramento do sujeito em sua anti-humanidade a partir do corpo do escravizado. Entretanto, as críticas entorpecidas e extasiadas com o espetáculo racial promovido pelo “efeito Pantera Negra”, fonte de lucros absurdos para a Disney e sua hegemonia branca que perpetua a exploração simbólica e material da raça, que partem das utopias negras para o futuro, fecharam seus olhos diante das formas de reação, contestação e revide que os personagens das produções audiovisuais citadas performam: seja através da recusa do morto

social à morte definitiva, manifestada pelo corpo agonizante de Solomon que resiste por horas ao seu enforcamento; seja nos gritos estridentes e ensurdecedores de Patsey, que rejeita a sua condição de propriedade e objeção da sua carne dilacerada pelo açoite do escravizador; seja na execução do assassinato do patrão racista e oportunista de Henry Emory ou no tapa da sua esposa Livia Emory na cara da vizinha branca supremacista, os personagens negros de ambas as produções audiovisuais manifestam as capacidades de resistência intrínsecas ao *status* de objeção dos sujeitos outrificados/racializados, mesmo em contextos históricos, sociais e culturais que limitavam consideravelmente ou quase que completamente as possibilidades de reações e contra-ataques às forças dominadoras e opressoras que lhes infligiam.

O quase desaparecimento da performance originária da sujeição do sujeito escravizado pelo terror colonial em tempos de cegueira, daltonismo racial e outras patologias que debilitam a democracia, pode ser uma estratégia desesperada de costurar o ventre da memória para que as vísceras coléricas da escravidão e do colonialismo não sejam expostas, além da manifestação do repúdio às estéticas produzidas por artistas negros acerca da violência racial e seus efeitos, em seu ato. Frank B. Wilderson III (2021) diverge dessa funcionalidade das narrativas que se assemelham às anteriormente citadas, compreendidas como organicamente antinegras e sustentadoras do princípio ontológico de separabilidade entre aqueles que devem viver e aqueles que devem morrer, mediadoras das mutilações ritualísticas agenciadas pelo simbólico que funcionam como mecanismos de manutenção e consolidação da supremacia branca. Segundo Frank<sup>63</sup>, o atual contexto político e social de *blindspot* racial não é adequado para a difusão e proliferação de tais narrativas que, mesmo que possuam conscientemente intenções de catalisação de mudanças e transformação do *status quo*, movem inconscientemente as engrenagens da engenharia reversa da aniquilação negra:

(...) Se você comparar o sequenciamento de cenas em que pessoas negras são mutiladas ou assassinadas com o sequenciamento de cenas em que essa violência ocorre a pessoas não-negras (especialmente pessoas brancas), você descobre que uma pessoa negra pode ser espancada e então seguimos em frente a uma sequência de cenas que não é focada nem preocupada em refletir sobre a violência que acabou de ocorrer. Em outras palavras, não há reconhecimento no inconsciente do cinema de que um ser humano tenha sido ferido, que algo terrível acabou de ocorrer; 90% é exatamente o oposto: o espetáculo da carne negra mutilada é uma experiência agradável para o espectador. Se você vai para o outro extremo do espectro e vê a morte de brancos nos filmes de Hollywood, a mutilação corporal de brancos, há uma reflexão coletiva sobre isso. Alguém está triste, há um funeral e há uma lembrança

---

<sup>63</sup> PEREIRA, Alan. Afropessimismo e os rituais de violência anti-negra: uma entrevista com Frank B. Wilderson III. *Medium*. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@allankardecpereira/afropessimismo-e-os-rituais-da-viol%C3%A2ncia-anti-negra-uma-entrevista-com-frank-b-wilderson-iii-7b011127ae8b?p=7b011127ae8b>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Entretanto, seja o afrofuturismo de Ryan Coogler em *Pantera Negra* (2018), a literatura especulativa de Octavia Butler em *Kindred* ou a série *Them* (2021) criada por Little Marvin, os regimes imagéticos produzidos pelas estéticas e artes negras, considerados revolucionários, disruptivos ou não em seus programas de representação, estão todos submetidos à lógica de captura e expropriação capitalista, aumentando ainda mais os cálculos da exorbitante dívida impagável acumulada secularmente pela expropriação colonial, de acordo com Denise Ferreira da Silva (2019), reconfigurando nossos corpos-mercadorias a partir da lógica objetual racista. Em nossos tempos, o significado da liberdade está cada vez mais relacionado às estratégias do sujeito outrificado/racializado de reconquista da posse sobre si mesmo, muitas vezes alienada pela posse deste a outros objetos/propriedades, como percebemos na cultura materialista de ostentação do *Gangsta Rap*. Sendo o sistema capitalista compreendido como o clímax do próprio sistema escravocrata, o sujeito outrificado/racializado ainda é considerado como um objeto passível de mercantilização, exploração e despossessão.

Assim, podemos considerar que *rappers* são objetos – fóbicos no sentido fanoniano (2008); aniquiláveis no sentido mbembiano (2018); falantes no sentido de Fred Moten (2020) – que exercem propriedade sobre outros objetos, tornando-se aquilo que Denise Ferreira da Silva (2019) caracteriza como “A Coisa”. Um escravo que possui outro escravo (um objeto que possui outro objeto) é um paradoxo alucinatório engendrado pelo sistema escravocrata colonial, que se reverbera e perpetua na figura do *rapper*: objeto falante expropriado pela indústria cultural que exerce propriedade sobre outros objetos, posicionado em hierárquicas de (des)posseção. O conflito de Kendrick Lamar em sua obra audiovisual possui sua gênese nessa condição objetual, na qual sua liberdade só será plena com a libertação de si mesmo e sua comunidade da condição de objetos falantes em estado de despossessão.

Há outros questionamentos em relação ao caráter espetacular da violência, ou aquilo que Frank B. Wilderson III (2021) caracteriza como “rituais de violência antinegra”, engendrados por outras vertentes de pensamento negro deste século, a exemplo do Afro-Pessimismo que esta tese tende a flertar, apesar de muitos dos seus argumentos teóricos desarmarem até mesmo o exercício crítico e analítico desenvolvido neste texto. Antes de estabelecer mais alguns diálogos, compartilho uma das experiências vivenciadas em meu ambiente privado doméstico neste contexto de pandemia viral de *Covid-19*.

Criei um momento de socialização e entretenimento com minha irmã, Edilene, no qual aos domingos assistimos juntos a filmes e séries das plataformas de *streaming*, a exemplo da

*Netflix e Amazon Prime Video*. Por minha irmã ser mais velha etariamente e não possuir muita habilidade, disposição e interesse em manipular os aparelhos tecnológicos mais atuais, a decisão do que vai ser assistido sempre é realizada por mim, que aproveito a oportunidade para dar prioridade às produções que possuam protagonismo e/ou temáticas negras/raciais, como um experimento de recepção desprezioso e estimulação da desconstrução do imaginário da minha irmã acerca das pessoas negras e questões raciais, que foi tomando outras proporções com o exercício do hábito semanal.

Aspectos como os gêneros fílmicos que mais a agradam, atores e atrizes mais marcantes, preferência por cópias dubladas ou legendadas, bem como as narrativas que mais despertavam reações e sentimentos foram frequentemente observados e refletidos por mim de maneira informal, aspectos considerados nas sessões que foram realizadas desde o início do distanciamento e semi-isolamento social. Após algum tempo, uma das sessões se destacou de maneira muito peculiar, na qual, dentre outros filmes, assistimos ao filme *Monstro*, uma adaptação original Netflix do romance homônimo do escritor Walter Dean Myers. Na narrativa, um jovem negro fotógrafo é acusado e julgado injustamente por estar envolvido em um crime de roubo e assassinato. De antemão, esta seria uma narrativa que remonta a dialética racial, presente durante todo o filme a partir do questionamento frequente da óptica racial e da objeção fóbica do corpo negro, em um contexto de julgamento em um tribunal de justiça, lugar comum dos filmes de temática racial hollywoodianos. Como já havia lido anteriormente ao livro e já sabia da resolução do desfecho, fiquei atento às reações da minha irmã durante a exibição do filme. A todo momento as expressões eram de indignação, compaixão e desesperança pelo destino do personagem, que na narrativa começa a duvidar até de sua própria inocência. A reação efusiva de felicidade e alívio da não condenação do personagem pelo júri foi a emoção expressada por minha irmã, que ao final da exibição disse a seguinte frase: “Eu gosto quando o ‘artista’ [como ela chama os protagonistas dos filmes em geral] se dá bem no final e tudo termina bem”.

Essa experiência começou a fazer maior sentido para mim em meio às leituras de pensadores radicais negros, como Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Saidiya Hartman e Frank B. Wilderson III, que me fazem questionar quais são os efeitos mais profundos que as narrativas audiovisuais que reconstituem a dialética racial a partir da espetacularização da aniquilação total negra podem provocar não somente nas subjetividades das pessoas negras, mas também na ordem de poder imposta pelo heterocispatriarcado de supremacia branca.

O filme *Monstro*, mesmo inscrevendo o sujeito outrificado/racializado em um contexto de dialética racial, oferece um desfecho de redenção para o personagem protagonista, que consegue evidenciar sua inocência no decorrer do fluxo da narrativa do filme, que desconstrói a representação do homem negro enquanto aquele que não se deve ter nenhuma empatia e compaixão. Porém, sua inocência é decretada pelo aparelho estatal judiciário, após a decisão tomada por um júri popular. Começamos a assistir ao filme quase com a total certeza de que o personagem será condenado, pois o mesmo é negro e esse é o destino programado a partir da perspectiva existencial trágica do sujeito racializado. Sua inocência é estilhaçada de antemão, remontada através de seus cacos frágeis, pois ela não é uma realidade a qual homens negros possam incorporar. A óptica racial da anti-negritude antecipa o veredito e o destino do sujeito outrificado/racializado para os espectadores, sempre passível de desconfiança e punição compulsória na vida social. O filme *Monstro* redime seu protagonista diante da iminência de um destino trágico ao inferno do complexo industrial-prisional, porém há toda uma *via-crúcis* a ser atravessada enquanto itinerário inevitável ao corpo negro.

A alegria de minha irmã diante da redenção do personagem é dissipada pela continuidade da realidade que produziu esse tipo de narrativa, uma fábula sobre a capacidade de promoção da justiça com os mesmos aparatos que promovem a necropolítica estatal de inúmeros homens negros. Imagens de redenção, apesar de ter afetado a subjetividade da minha irmã na experiência de fruição estética do filme, reiteram a dialética racial e produzem imagens ilusórias acerca do *status quo* racial, construindo esperanças como castelos de areia que desmoronam diante da realidade da brutalidade policial e extermínio cotidiano da população negra nos noticiários diários. Entretanto, outras perguntas emergem após tantas reflexões e questionamentos: qual imagética não-dialética é possível para subversão da hegemonia do regime iconográfico de representação racial? Como provocar a ruptura e a abdicção do poder de representação cooptado e expropriado pelo sistema capitalista? Como exercitar o poder de imaginação radical sem a capacidade de difusão e propagação das estruturas e plataformas midiáticas, que impactam as pessoas em escalas massivas? Como projetar os homens negros e suas masculinidades para além da dependência imagética e suas definições de humano e de homem?

Angela Davis (2019) ressalta o caráter mutável da raça e como as estruturas do racismo funcionam em seus mecanismos para promover a manutenção da hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca. A invenção de novas tecnologias, ferramentas e

aparelhagens para a prática do racismo é um fenômeno histórico persistente na experiência negra pós-colonial, tornando insuficiente o conhecimento das estruturas das matrizes das desigualdades e opressões erguidas no passado escravocrata, aspecto que de certa maneira limita as dimensões epistêmicas e políticas da teoria racial na atualidade. A partir do pensamento de Angela Davis (2019) podemos questionar a noção de patriarcado enquanto uma instituição de poder que posiciona homens brancos e negros em um contexto de neutralidade e igualdade política de direitos, sublimando diferenças raciais de caráter estrutural a partir do gênero, tornando-se uma grande armadilha para a problematização dos homens negros e suas masculinidades. Tal igualdade de direitos se torna extremamente nociva em uma sociedade dita democrática na qual a cultura da violência intermedia as relações entre os sujeitos, fazendo da tortura e do terror instrumentos de manutenção das hierarquias de poder, compreendida em um complexo campo de forças. Essa dissimulada noção de patriarcado não atribui aos homens negros o reconhecimento de sua humanidade, a promoção de oportunidades igualitárias ou a outorga e posse de direitos civis historicamente negados, mas o compartilhamento do direito da prática da violência enquanto instrumento de imposição do poder masculino.

Assim, a supremacia do poder patriarcal é reivindicada como um direito pelo homem negro, que acredita lhe ser atribuído pela instituição a qual ele faz parte, compartilhando um sentimento de corporativismo de gênero conjuntamente com os homens brancos que instituem a cultura da violência como fundamento das construções das masculinidades. O homem negro expressa-se enquanto homem em suas dimensões sexuais e de gênero utilizando a linguagem da violência com a intenção de legitimar seu poder masculino junto ao patriarcado, que priva os homens negros dos seus direitos civis, porém oferece o direito de violentar e matar como uma falsa e nociva política de reconhecimento e empoderamento. A igualdade da democracia oferecida aos homens negros pelas instituições de poder do heterocispatriarcado de supremacia branca na atualidade, em concordância com Davis (2019), está restrita à perpetuação do domínio e do racismo masculinos. Da mesma forma que a categoria analítica “mulher” é detentora de uma unanimidade falsa, como nos lembra Davis a partir do valioso legado do pensamento intelectual e político desenvolvido pelos feminismos das mulheres não-brancas ou de cor, não devemos acionar a categoria “homem” de maneira unânime para nos referir a todos homens que supostamente aglutinam-se e compartilham entre si de maneira equânime os privilégios monopolizados pelo patriarcado.



A performance de Kendrick Lamar no *Grammy Awards* em 2016 tensionou a naturalização e inevitabilidade da prisão para as pessoas negras na vida social estadunidense. Trazer o ambiente prisional para o palco de uma cerimônia como o *Grammy* não significa somente realizar uma denúncia do encarceramento enquanto paradigma existencial compulsório para as pessoas racializadas, mas também como um paradigma que não possui sentido na existência projetada pela e para a branquitude, tornando-se um absurdo o encarceramento em massa de pessoas brancas como uma realidade possível. No discurso ideológico racista, a prisão está intimamente associada e em plena conexão com a negritude. Há um tensionamento estético-artístico da presença e ausência simultânea da prisão na vida social por Kendrick Lamar, exercício inicial proposto por Angela Davis (2019) para podermos refletir sobre o fenômeno do encarceramento em massa enquanto problema a ser enfrentado e superado.

Em um momento de celebração e premiação, a branquitude tentou engolir com espumante as verdades indigestas servidas por Kendrick. A verdadeira celebração só é possível com a implementação de um eficiente processo abolicionista e implantação de um outro regime de democracia, e enquanto isso não for uma realidade, evocar a memória ancestral da liberdade antes da brutal experiência do colonialismo escravocrata é alimentar o sentimento de que nós negras/os um dia poderemos ser livres novamente. Os *smokings* e vestidos de gala contrastam com os fardamentos prisionais e vestimentas étnicas que compõem o figurino de Kendrick e *performers*, transgredindo o *dresscode* sofisticado do *glamour* branco. As correntes e algemas que unem Kendrick Lamar aos *performers* são emblemas que remetem não somente ao sistema prisional, mas ao passado escravagista que nós homens negros temos em comum enquanto tradição herdada, estabelecendo uma conexão temporal direta entre escravizados do passado e prisionados do presente. Os tambores e danças circulares em volta da fogueira digital não funcionam como jogos performáticos para animar, entreter e agradar o ego do público predominantemente caucasiano, que assiste à apresentação em estado de choque e constrangimento: Kendrick subverte a cerimônia da branquitude negando-se a tocar para os senhores da indústria fonográfica tal qual músicos escravizados do passado colonial, a exemplo de Solomon Northup e o personagem Fiddler de *Negras Raízes*.

Uma performance impactante referenciada por Angela Davis (2019) em *Estarão as Prisões Obsoletas?* pode ser um bom exemplo para estabelecer um diálogo com a performance de Kendrick Lamar na cerimônia do *Grammy Awards*. A ação performática foi citada pela

advogada e ativista Amanda George, em uma conferência sobre mulheres na prisão em novembro de 2001 pela organização política *Sisters Inside*, de Brisbane, cidade da Austrália. Amanda George descreveu em seu discurso uma dramatização realizada em uma reunião nacional de funcionários do sistema carcerário que trabalhavam em prisões femininas, na qual várias mulheres invadiram o palco e simularam performaticamente revistas íntimas corporais, violência física que as mulheres em contexto de cárcere estão frequentemente submetidas. O constrangimento e repulsa dos funcionários presentes na reunião diante das cenas foram unânimes, bem como a negação dos mesmos em praticar esse tipo de procedimento diante da representação de suas próprias ações cotidianas. Aqui, a performance é considerada enquanto um potente dispositivo estético-artístico de desestabilização e confrontação do *status quo* estabelecido, no caso a incapacidade dos funcionários do sistema carcerário australiano em perceber e compreender que a revista íntima corporal em mulheres encarceradas é uma modalidade brutal de violência sexual e perpetuação de uma cultura sexista, machista e misógina de violência contra a mulher, em especial as mulheres negras e de cor.

Apesar de as experiências históricas da escravidão, da cultura dos linchamentos e das legislações segregacionistas serem abominadas pelos discursos governamentais, corporativos e midiáticos da branquitude hegemônica na atualidade, as mesmas se encontram implícitas na dimensão oculta do discurso da inevitabilidade e indispensabilidade da prisão enquanto instituição corretora e reabilitadora de corpos indisciplinados e criminosos. A subordinação e abnegação dos sujeitos à vontade de outras pessoas, a execução de uma rotina cotidiana compulsória, a extrema dependência de serviços e recursos materiais e humanos para sobrevivência, a fixação e isolamento permanente a um determinado lugar, bem como a submissão ao trabalho forçado sem compensações significativas são aspectos que estabelecem uma relação de similitude entre as instituições penitenciárias e a instituição escravocrata, como argumenta o pensador Adam Jay Hirsch (*apud* DAVIS, 2019). O encarceramento em massa é um projeto de industrialização das prisões, que reproduz a exploração em larga escala do corpo negro praticada pelo colonialismo europeu no passado escravocrata colonial, preservando, conseqüentemente, as estruturas, as atitudes e os comportamentos do heterocispatriarcado de supremacia branca, fatores estes nos quais podemos perceber as maneiras que a mutabilidade da história das prisões influenciam na manutenção das hierarquias raciais, bem como na preservação do legado de privilégios herdados pela branquitude hegemônica. A performance de Kendrick Lamar no *Grammy*

*Awards* estabelece, mais uma vez, a arte enquanto instrumento da intelectualidade e política negra no século XXI, denunciando a racialização do crime e questionando a obsolescência das prisões, tal qual a crítica ativista antiescravista de intelectuais negr\_s abolicionistas, a exemplo de Frederick Douglass e Ida B. Wells, como ressalta o pensamento negro feminista de Angela Davis (2019).

Dialogando com o pensamento da crítica cultural Gina Dent, Angela Davis (2019) atribui a naturalização da prisão enquanto aparelho punitivo à difusão das imagens sobre o espaço e ambiente prisional pelas plataformas midiáticas, principalmente no cinema e televisão. Em concordância com Robin R. Means Coleman (2019), as representações das prisões e da violência nos filmes, programas policiais e jogos de videogame compõem uma espécie de dieta imagética que retroalimenta o imaginário coletivo racial, imagens estas consumidas principalmente pelos meninos e homens negros em seus processos de subjetivação e construção de masculinidades. Gina Dent afirma que as representações visuais e nossas experiências imagéticas sobre a prisão é uma das principais formas de manutenção do discurso da prisão enquanto uma necessidade de extrema relevância para o funcionamento da vida social, bem como naturalização da existência do aparelho prisional como elemento indispensável da paisagem social. Gina Dent ressalta a compulsoriedade e saturação imagética de representações sobre a prisão, tornando-se impossível a inevitabilidade do consumo dessas imagens, fator que evidencia o poder que estas exercem no imaginário coletivo. A prisão é considerada por Angela Davis (2019) como uma das mais importantes instâncias de nosso ambiente imagético, e é este ambiente simbólico que os homens negros predominantemente habitam.

O romance *Filho Nativo* de Richard Wright estabelece o cinema enquanto plataforma fundamental para a construção do imaginário coletivo racial e a difusão de representações sobre os sujeitos racializados como elementos que compõem um regime imagético de verdade sobre a branquitude e a negritude. Bigger, personagem central da narrativa, dentre suas atividades cotidianas que os Códigos Negros – revisões e rearticulações dos Códigos Escravagistas – de regulação do comportamento das pessoas negras instituídos no pós-abolição enquadravam como “vagabundagem”, por o personagem não praticar atividades como trabalho e estudo para ocupação responsável e produtiva do tempo, costuma frequentar um cinema com seus amigos, no qual assiste sempre a filmes compostos por narrativas protagonizadas por pessoas brancas. Os Códigos Negros, como ressalta Angela Davis (2019), caracterizava a vadiagem como um crime recorrente praticado por pessoas negras, sempre passível de punição e submissão ao

trabalho forçado no pós-abolição. O imaginário de Bigger sobre a vida da branquitude é tudo aquilo que ele vê nos filmes, visto que os contatos entre pessoas brancas e negras estavam bloqueados pelas políticas segregacionistas da primeira metade do século XX. Até então, Bigger nunca tinha transitado em ambientes delimitados para as pessoas brancas na topografia racial que reordenava o espaço geográfico a partir da raça, as chamadas *white areas* [áreas brancas] previstas pela legislação *Jim Crow*, como se os bairros brancos fossem territórios de um planeta remoto e distante. A metáfora de Bigger pode funcionar no exercício de questionamento de como nosso discurso sobre a prisão ou outras zonas de abjeção como as periferias são agenciados pelo regime iconográfico de representação racial imposto pelas plataformas midiáticas: da mesma forma que Bigger acredita conhecer o mundo dos brancos pelos filmes, nós acreditamos que conhecemos o mundo da prisão pelos programas policiais sensacionalistas e pela filmografia hollywoodiana que consumimos.

A segregação absoluta, a privação sensorial total e a interdição de direitos civis e humanos que compõem a atmosfera repressiva e punitiva da prisão de segurança supermáxima, sendo este o principal aparelho de execução do projeto de encarceramento em massa, estimulam processos complexos de adoecimento psíquico e emergência de patologias mentais, transformando homens negros em monstros, bestas e aberrações sociais nos laboratórios do cárcere, após terem sido projetados imgeticamente como criminosos em potencial pelos estereótipos e mitos raciais, implantados nas intersubjetividades do imaginário coletivo, capturados e aprisionados como cobaias para experimentações através de legislações criminalizadoras e estigmatizantes. As estruturas e tecnologias de punição são profundamente influenciadas e configuradas pelo gênero, e este marcador de diferenciação social não deve ser negligenciado dos estudos, pesquisas e projetos políticos e organizações anti-prisionais e anti-punitivistas, pois o caráter do gênero no complexo industrial-prisonal consolida o gênero enquanto categoria de diferenciação dos corpos na sociedade em sua estrutura global.

É explícita a preocupação ativista e militante do Feminismo Negro com os homens negros encarcerados, visto que a maior porcentagem das populações prisionais no mundo é composta predominantemente por homens negros e homens não-brancos, fato criticado por intelectuais como Angela Davis (2019), Carla Akotirene (2018) e Juliana Borges (2019), que apontam a necessidade urgente de problematização do gênero e das mulheres encarceradas enquanto aspecto de extrema relevância nas operações de punição estatal e políticas penais. Como foi visto, o imaginário racial coletivo atribui, relaciona e naturaliza a criminalidade

enquanto prática na maioria das vezes aos homens negros, outrificados como sujeitos sempre passíveis de punição, tornando a criminalidade das mulheres negras uma espécie de grave anomalia social. É válido salientar que, por esta pesquisa tratar especificamente sobre as masculinidades negras, a finalidade das discussões sobre encarceramento em massa é compreender o ambiente prisional enquanto contexto de produção de representações de/sobre os homens negros, sendo a literatura de e sobre o cárcere, as representações cinematográficas hollywoodianas e, prioritariamente, a produção audiovisual do *Gangsta Rap* os principais meios de problematização das masculinidades negras que emergem de tal zona de abjeção, estabelecendo uma constante mediação através do pensamento intelectual de mulheres e homens negros/os.

Seguindo as orientações do pensamento de Angela Davis (2019), as discussões sobre encarceramento em massa e os impactos devastadores do complexo industrial-prisional na vida das populações negras devem ser incorporadas não somente enquanto compromisso de extrema urgência da agenda do Feminismo Negro, mas sobretudo em uma possível agenda política de reprogramação das masculinidades negras na atualidade, como nos provoca Kendrick Lamar em sua obra audiovisual.

De acordo com Angela Davis (2019), a agenda política do movimento antiprisional é composta pelas seguintes pautas, demandas, princípios e direcionamentos ideológicos:

- Oposição radical ao complexo industrial-prisional;
- Antirracista, anticapitalista, antissexista e anti-homofóbico;
- Exige a abolição da prisão como uma forma dominante de punição;
- Reconhece a necessidade de solidariedade genuína para com as populações encarceradas;
- Criação de ambientes mais humanos e habitáveis para as populações em situação de cárcere sem reforçar a permanência no sistema prisional;
- Está atento às necessidades das pessoas aprisionadas;
- Exigência de condições de cárcere menos violentas;
- Fim do abuso sexual estatal;
- Melhores cuidados médicos e mentais;

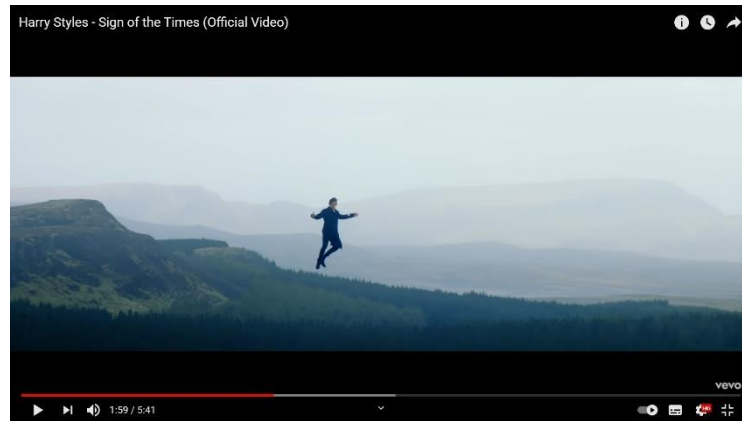
- Mais acesso aos programas de reabilitação, redução de danos e tratamento para os vícios em drogas;
- Melhores oportunidades de trabalho educativo;
- Sindicalização da mão de obra penitenciária;
- Maior conexão com as famílias e as comunidades das pessoas aprisionadas;
- Penas mais curtas e alternativas;
- Defesa de alternativas às penas de encarceramento como um todo;
- Fim da construção de prisões;
- As escolas devem ser encaradas como a alternativa mais poderosa às cadeias e prisões e veículos de desencarceramento;
- Descriminalização do uso de drogas;
- Defesa do direito dos imigrantes.

Lançado em 2017, dois anos depois do videoclipe do *single Alright* de Kendrick Lamar, *Sign of the Times* do cantor de música Pop Harry Styles é um videoclipe de uma arrebatadora e apoteótica canção que anuncia o fim, uma ode apocalíptica composta por uma poética de caráter escatológico, que revela o medo da aniquilação diante do mundo que desmorona e encerra o grande ciclo da vida. Diante do desespero do interlocutor da canção, o eu-lírico na letra da música questiona incessantemente sobre o verdadeiro caráter e sentido da existência:

Nós nunca aprendemos, estivemos aqui antes  
 Por que estamos sempre presos e fugindo  
 Das balas?  
 Das balas  
 (*Sign of the Times*, tradução livre)

A existência humana a partir da perspectiva poética de Harry Styles é compreendida em um devir programado e prefigurado, composto por um sequenciamento de reencarnações circunscritas a experiências contínuas de aprisionamento e escape da aniquilação. Na narrativa audiovisual da canção (Figuras 85 a 88), Harry se encontra sozinho na exuberância da natureza remota, na qual demonstra seu poder de levitação e voo durante todo o videoclipe. Seu deslocamento constante aumenta gradativamente de altitude, alçando seu corpo do espaço terreno, percorrendo rios, mares, florestas, montanhas, até as nuvens mais inatingíveis e o

domínio do espaço aéreo dos céus, indo em direção ao sol. Em sua atmosfera fantástica, o formidável apocalipse de Harry propicia a sua libertação e entrega plena ao destino misterioso do ser, mesmo que exista a predeterminação de uma sina e predestinação ao eterno retorno.





**Figuras 85, 86, 87 e 88:** *Framings* do videoclipe *Sign of the Times* (2017), de Harry Styles

O videoclipe de *Sign of the Times* é um delírio onírico acerca daquilo Achille Mbembe (2018) chamou de enclausuramento do homem branco: encarcerado em si mesmo, sua amálgama corpo-espírito é um invólucro quase que hermético às catástrofes que o mesmo provoca para os sujeitos outrificados. Mesmo vitimado pelo seu próprio apocalipse, como o efeito de ricochete que Aimé Césaire (2020) habilmente observou, o homem branco permanece praticamente intacto em sua quase onipotência – representada pelo poder de levitação e voo de Harry Styles no videoclipe –, sendo o renascimento seu destino inevitável, uma promessa de uma certa imortalidade, mesmo que os fins dos tempos seja proposto como um *ultimatum*.

Ao contrário de Kendrick Lamar em *Alright*, as prisões e balas às quais Harry Styles afirma estar em constante fuga, são alucinações simplesmente egóicas. Não existem dispositivos e aparatos de disciplinarização e dominação que interceptam Harry e nem mesmo o poder da natureza o coage e teme, pois Harry Styles é um homem branco. Sua vulnerabilidade e ansiedade existencial são engendradas por uma catástrofe que assola as dimensões do seu próprio eu, sublimadas com grande potência pelo o Mesmo. Em contrapartida, o realismo fantástico de Kendrick Lamar constitui as proporções de uma estética do absurdo diante da destruição racial: o riso para o espectador no desfecho da narrativa de *Alright* é a moral da fábula lamariana sobre a insuficiência dos poderes do homem negro para neutralização do espectro de aniquilação que perturba e sentencia de maneira quase que perpétua o seu dever.

Harry Styles em seu videoclipe escapa ileso da ameaça de aniquilação de uma condição humana transcendente, que se manifesta como universal e superior até à própria natureza, exercendo seu domínio com seus poderes meta-humanos, produzindo uma estética realista fantástica que, aparentemente, pode não explicitar pretensões políticas, mas acaba reafirmando



inconscientemente o caráter inefável da humanidade que seu invólucro corpo-espírito significa para o mundo, destoando paradoxalmente da anomalia fascinante do corpo-aviário de Kendrick Lamar em *Alright*. Em *Sign of the Times*, a possibilidade de um homem branco ser um homem-pássaro não é passível de questionamento por ninguém, pois o reconhecimento é consagrado por ele mesmo, bastando-se em sua autossuficiência para tornar sua existência inteligível, o que torna a fábula de Harry Styles uma apologia narcísica da branquitude, na qual a finitude do homem branco é simplesmente sublime e bela, e a única ameaça assombrosa é o mistério do destino, que não se pode identificar com exatidão sua proveniência. Para Harry, o apocalipse é a aurora do fim de suas dores existenciais, visto que há a possibilidade ininterrupta de destruição do mundo e sua reconstrução, quantas vezes forem necessárias até que o aprendizado aconteça. Em nosso íntimo, desconfiamos da promessa de Kendrick Lamar de que tudo ficará bem, pois a tendência do nosso mal estar interpelado pelo espectro de aniquilação é agravar-se, permanecendo eternamente encarcerados em nosso próprio invólucro de carne – no qual nosso espírito agoniza no *replay* de suas expulsões ininterruptas –, dilacerados a cada catástrofe prenunciada pelo homem branco.

O realismo fantástico do videoclipe *Alright* possibilita que homens negros possam voar, mesmo com suas asas mutiladas pelo racismo institucional do Estado necropolítico. A metáfora de Kendrick Lamar talvez também codifique implicitamente uma crítica às políticas da excepcionalidade negra, que segundo Keeanga-Yamahtta Taylor (2020) em diálogo com Ta-Nehisi Coates, possuem como finalidade disciplinar a juventude negra a partir de uma pedagogia composta de valores moralistas da classe média estadunidense, combatendo a persistente tendência da “cultura da pobreza” das populações negras, fator que condiciona a juventude negra estar fortemente inclinada à delinquência e criminalidade. Assim, mais uma vez pode-se evidenciar que as cenas de conturbação do espaço urbano no videoclipe *Alright* são performances que reproduzem as práticas de confronto à ordem disciplinar do espaço social da cidade que submete, abnega e violenta os corpos negros. Quem determina as formas existenciais de ser homem negro na América não é o *ethos gangsta* em si, mas as condições sociais estabelecidas e impostas historicamente aos homens negros.

O *ethos gangsta*, então, é um código negro de revolta e rebelião diante de tais condições. Ainda lembrando a narrativa de Colson Whitehead (2019) em *O Reformatório Nickel*, as políticas de boa conduta e comportamento, bem como a higienização da vida social adotada pelas pessoas negras no pós-abolição nos Estados Unidos – fortemente retroalimentadas pela

ética cristã do protestantismo negro –, são regimes de performatividade da raça para reivindicação da cidadania, dignidade e, sobretudo, humanidade negra na ordem racial, hiper responsabilizando as pessoas negras por sua subalternização e marginalização, prática esta manipulada atualmente pela ideologia do *blindspot* racial, que transforma questões e causas materiais do racismo institucional em questões subjetivas, como afirma Keeanga-Yamahtta Taylor (2020).

A culpabilização das desigualdades raciais e suas interseccionalidades com desigualdades de outras ordens identitárias, além de ocultar e absolver a agência aniquiladora do Estado necropolítico, constitui um dos fatores de desencadeamento sistêmico do sofrimento psíquico nas intersubjetividades racializadas, fazendo as pessoas negras compreenderem de maneira equívoca que as violências e opressões são, simplesmente, engendradas por elas mesmas, não pelas matrizes estruturais agenciadas pela hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca e seus aparelhos de poder. Assim, Kendrick Lamar propõe a performatização de uma postura desobediente, indisciplinar e dissidente para desestabilização da ordem racial imposta como política para os corpos negros. Para Kendrick, a criação do que Ta-Nehisi Coates (*apud* TAYLOR, 2020) caracteriza como “raça de super-humanos” não significa a fabricação em massa de corpos altamente disciplinados e obedientes para serem passíveis de exploração, mas sim seres fascinantes dotados de poderes extraordinários que possam transgredir e subverter o *status quo* racial.

O exercício de comparação entre ambos os videoclipes de Kendrick Lamar e Harry Styles evidencia não somente semelhanças e diferenças entre as estéticas audiovisuais dos artistas em questão, mas como a mesma metáfora (a capacidade sobre-humana de voar) utilizada para simbolizar o desejo de libertação funciona para elaboração de sentidos tão discrepantes e divergentes acerca da existência e condição humana, que no caso de Kendrick Lamar é compulsoriamente predeterminada pelas estruturas de dominação e matrizes de opressão do heterocispatriarcado de supremacia branca. Em *Alright*, estar em constante fuga revela uma performance de um complexo corpo-espírito fragmentado, que se empenha em seu dinamismo na luta para agenciar a si mesmo, remetendo às práticas de resistência das populações negras escravizadas no passado colonial, como as linhas de fugas escravas que remetem à memória histórica da *Underground Railroad* (2017), abordadas na literatura de Colson Whitehead. A capacidade meta-humana dos corpos racializados é um recurso metafórico-simbólico bastante utilizado por escritores negros, a exemplo do já citado Ta-Nehisi

Coates (2020), para a construção de uma estética que se aproxima daquilo que Paul Gilroy (2012) caracterizou enquanto sublime escravo: um corpo que transcende sua própria condição de profunda abjeção, capaz de superar a dor e o sofrimento crônico do terror colonial, produzindo estéticas do belo a partir das experiências traumáticas de desumanização, como o personagem Hiram do belíssimo romance ta-nehisiano *A Dança da Água*, herdeiro de um super poder de controle aquático dos rios que se torna um instrumento de viabilização das fugas e libertação de pessoas escravizadas nos Estados Unidos do século XIX. Pensar o corpo racializado enquanto um corpo meta-humano é um dos recursos estéticos utilizados pelas artes negras para enfrentamento e resistência simbólica ao corpo-espírito onipotente da branquitude. Como nos rememora o historiador Edward E. Baptist (2019), era através das artes que o sujeito escravizado revelava a face subterrânea de sua humanidade interdita, revelando os fósseis soterrados de sua ancestralidade africana no solo fértil da cultura.

A gaiola da dialética racial que aprisiona o pássaro lamariano é abolida na resistência compreendida na itinerância de sua fuga. Na poética audiovisual de *Alright*, a condição de homem-pássaro permite a transsubstancialização do homem negro de sua condição de Resto e de Coisa que, mesmo sendo uma caça alvejada constantemente pela polícia, possui na imortalidade e no eterno retorno seu escape. Kendrick está disposto a morrer por sua liberdade pois em seu exercício de imaginação poética a morte não é o fim, apesar de sua morte ser predominantemente agenciada pela força necropolítica do Estado. Aqui está a diferença do seu programa poético-estético afro-surrealista em relação à imaginação radical negra: limitado e restrito à dialética racial – a dominação do homem negro pelo homem branco –, Kendrick Lamar sabota e frustra o desejo necropolítico de sua aniquilação total, mas permanece enclausurado nas predeterminações deste para sua existência. Não há a manifestação de uma pulsão de destruição dos aparelhos de dominação e subjugação. Não há a estruturação de um outro mundo no qual, como a filósofa Denise Ferreira da Silva (2019) nos provoca, a transcendência do sujeito outrificado/racializado alcance níveis de plenitude. Não há a proposição de uma poética especulativa que produza uma estética artística que projete o homem negro centrifugamente para um estado de coisas no qual ele possa existir para além da raça. Por isso, o afro-surrealismo de Kendrick Lamar, mesmo que desenvolva uma performance de fuga aérea propulsionada por sua habilidade de voo, seus movimentos estão restritos à circularidade da dialética racial. Seu estado de presentificação engendra um ciclo permanente, repetitivo e infinito de fugas, interrompidos pela morte, como um jogo de videogame no qual pode-se

reiniciar o movimento mesmo que a fase seja perdida, condição que remete à narrativa do oscarizado filme curta metragem *Dois Estranhos* (2020), protagonizado pelo já supracitado *rapper* Joey Bada\$\$: a brutalidade policial, o extermínio racial, a ressurreição negra se tornam uma programação existencial contínua que se perpetua em um movimento de *looping* infinito. Como afirma Stefano Harney e Fred Moten (2019), a performance da fuga é o que conduz o sujeito ao portal de acesso para o conhecimento da liberdade.

Em *Alright*, Kendrick Lamar enquanto homem-pássaro em sua indestrutibilidade e imortalidade, paira tranquilo na atmosfera da aniquilação pois transcende à própria morte, assumindo proporções de divindade que só são possíveis no *locus* transcendente da imaginação radical negra. A compreensão da liberdade pode assumir proporções ainda mais abrangentes a partir da mitologia iorubá das divindades *Iya-mi-laawa*, as mães Ancestrais que se desdobram em Orixás femininas, como reflete o pensamento de Muniz Sodré (2020): figuras matripotentes, associadas simbolicamente às aves, que privilegiam e promovem a unidade, a proteção, o desenvolvimento, a expansão e a continuidade do corpo coletivo dos povos negro-africanos, alçados às alturas civilizacionais pelas mulheres negras, consideradas figuras aladas e altivas, instituídas do poder da transcendência coletiva. A tradição heterociscentrada do patriarcado de supremacia branca herdada pelo homem negro do passado colonial escravocrata europeu restringe e limita as visões acerca da liberdade presentes em seus códigos e simbologias acerca do homem e do masculino, em uma perspectiva hierarquizante, individualista e egoísta. Pensar a liberdade do homem negro pela perspectiva ancestral negra feminina pode ser um exercício imaginativo radical que ocasione consequentemente a interrupção das cíclicas dinâmicas miméticas e relações de dependência com as falsas formas de empoderamento do homem branco. Como argumenta Muniz Sodré:

Na *Arkhé*, a associação das mães ancestrais às aves é também a adoção de uma perspectiva do “alto”, que privilegia o desdobramento das superfícies do corpo coletivo, com vistas à expansão e à proteção de sua unidade. Figurado na altura, acima da flecha do tempo, o pássaro representa, por meio de uma entidade feminina (*Oyá Igbalé*), o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos. Trata-se, portanto, de uma figura conceitual do campo transcendental (o sagrado) do grupo, complementada pela figuração do peixe com suas escamas, representativas da prole ou filiação. Assim, as zeladoras (sacerdotisas) dessas divindades partilham o poder dos pássaros, que foi celebrado em outros sistemas místicos na Antiguidade como o poder de ultrapassar limites, simbolizando a liberdade (SODRÉ, 2020, p. 155).

Entretanto, a imagética acerca dos homens negros deve sofrer um processo de purificação no imaginário coletivo, um ritual de exorcismo das representações acerca das masculinidades negras que atormentam as intersubjetividades como demônios. Transpor a

imagem do homem negro para outros espaços e ambientes que não sejam a rua e a prisão se torna um exercício de representação fantástico e fantasioso, pois esses espaços é que suportam e tornam inteligíveis a sua abjeção racial, naturalizada pelo discurso racista imperante. Na grande maioria das criações imagéticas difundidas pelas mais diversas plataformas audiovisuais, projetamos os homens negros enquanto materializações do medo e do terror, não como símbolos do belo e do sublime. Enquanto a indústria das artes e do entretenimento seleciona os corpos negros que serão postos à venda no mercado simbólico da glamourização da raça e falso empoderamento capitalista, inúmeros outros são violentados, encarcerados e exterminados pela autorização discursiva do regime iconográfico de representação racial que disciplina nossas *psiques* e atualiza a catástrofe da raça.

## *These Walls/For Free?*

Vocês podem acreditar no que eu digo, pois escrevo daquilo que sei. Eu então tinha vinte e um anos e estava dentro da gaiola de pássaros obscenos. Sou capaz de testificar, de minha própria experiência e observação, que a Escravidão é uma maldição para os brancos e para os negros. Ela torna pais brancos cruéis e perversos, seus filhos violentos e licenciosos; contamina as filhas e desgraça as mães. Quanta à gente de cor, é necessária uma pena mais hábil que a minha para descrever os extremos de seus sofrimentos, a profundidade de sua degradação.

### **Harriet Ann Jacobs, *Incidentes na Vida de Uma Garota Escrava***

Dizem que ser cafetão não é fácil. Bom, ter escravos tampouco. Assim como crianças, cachorros, dados, políticos que prometem demais e, aparentemente, prostitutas, escravos não fazem o que você diz para eles fazerem. E quando seu servo de oitenta-e-sei-lá-quantos-anos aguenta no máximo quinze minutos de trabalho por dia e gosta pra cacete de ser punido, você não tem muitas das regalias que vê nos filmes. Nada de gente cantando “Go Down Moses” pelos campos com olhar infeliz. Nada de seios negros aconchegantes onde deitar a cabeça. Nada de espanadores. Ninguém diz “outrora”. Nada de jantares chiques cheios de candelabros e incontáveis porções de pernil assado, imensas colheradas de purê de batata e as verduras de aparência mais saudável que a humanidade já conheceu. Eu nunca experimentei aquela confiança incontestável entre senhor e servo. (...) A servidão humana é um empreendimento especialmente frustrante. (...) A verdadeira liberdade é ter o direito de ser escravo.

### **Paul Beatty, *O Vendido***

Uma característica marcante da estética dos videocliques da obra audiovisual de Kendrick Lamar é o seu caráter cinematográfico, seja por sua concepção e elaboração artística ou pelo formato que possuem. Desde a emergência dessa tendência com o épico videoclipe *Thriller* (1983) de Michael Jackson, há uma forte tendência dos grandes artistas da indústria fonográfica mundial na atualidade em produzir videocliques mais sofisticados que são praticamente curtas metragens musicais [*short films*], com narrativas mais complexas, continuações e até mesmo construção de microcosmos imagéticos nos quais os vídeos se interconectam através de várias referências [*easter eggs*]. Kendrick é um *rapper* que constrói sua obra audiovisual não como mera ilustração ou reprodução imagética de suas músicas, mas como extensões possíveis da sua arte que apresenta um desejo de tender a ser multi e hipermédia.

Se há uma contribuição de Kendrick Lamar para o que eu chamei anteriormente de *Hip-Hop Cinema* – um dos vários elementos que dimensionam a cultura Hip-Hop, a partir do sistema classificatório desenvolvido pelo *rapper* KRS One<sup>64</sup> – é redimensionar o videoclipe enquanto mídia de fabricação não somente de representações sobre os homens negros e suas masculinidades, mas sobretudo como um poderoso dispositivo para o agenciamento imagético da negritude no início do século XXI, que ainda sofre fortes interferências do regime iconográfico de representação racial historicamente vigente, por ainda ser um produto fabricado para veiculação e exploração mercadológica da negritude pelo capitalismo.

Tal fabricação compreende fórmulas compostas por símbolos e códigos que são manipulados exaustivamente nas narrativas videoclípticas, como pude constatar através do *Gangsta Box* – metáfora spikeleeneana para o conjunto de estereótipos raciais e suas interseccionalidades identitárias utilizados nas construções de narrativas audiovisuais do *Rap* de uma maneira geral, tornando-as bastante previsíveis em sua execução. A experiência de fruição dos videoclipes e performances ao vivo de Kendrick Lamar é densa, visto a quantidade de camadas simbólicas que o *rapper* sedimenta em sua estética audiovisual, repleta de codificações e simbologias que remetem o universo do Cinema. Além da já supracitada referência ao filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008) no videoclipe de *i*, pode-se perceber em suas narrativas citações à *O Iluminado* (1980, Figura 90) do cineasta Stanley Kubrick no videoclipe do interlúdio *For Free?* (2015), no qual persegue uma *sociality* pelos cômodos de uma mansão, interpretando um cômico estado de surto psicótico (Figura 89). Aliás, a comicidade de algumas narrativas audiovisuais produzidas para o álbum *To Pimp a Butterfly* devem possuir possíveis influências dos filmes de comédia negra protagonizados por *rappers* icônicos a partir da década de 1990, a exemplo do *gangsta rapper* Ice Cube e suas franquias *Friday* (1995, 2000 e 2002) e *The Barbershop* (2002, 2004 e 2016).

A minissérie documental da Amazon Prime Video *Phat Tuesdays* (2022) demonstra o quanto a Comédia Negra foi fortalecida e consolidada no fim do século XX, obtendo seu ápice a década de 1990, na qual alcançou o *status* de elemento constitutivo da cultura Hip-Hop. É interessante ressaltar a utilização do gênero comédia por Kendrick para abordar temas tão pesados para as populações negras, estratégia que permite que estas não revivam as experiências do trauma racial através do entretenimento audiovisual, como pode-se perceber na narrativa do

---

<sup>64</sup> KRS-ONE e os 9 elementos da cultura hip hop. **Bocada Forte**. 2017. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/krs-one-e-os-9-elementos-da-cultura-hip-hop>. Acesso em: 17 jan. 2022.

videoclipe *These Walls* (2015), na qual o encarceramento dos homens negros é o tema central: um homem negro (interpretado pelo ator Corey Holcomb) colide seu carro na traseira de uma viatura policial enquanto estaciona, infração de trânsito esta que o faz ser preso. Como já foi exposto anteriormente a partir do pensamento de Michelle Alexander (2017), as infrações de trânsito são álibis frequentemente utilizados pela polícia para violentar e aprisionar pessoas negras, retroalimentando o complexo industrial-prisional e a naturalização da cultura do terror racial, através da prática institucional da brutalidade policial nos Estados Unidos.

Kendrick critica o processo de encarceramento dos homens negros provocando o riso, a irreverência, o deboche, a sátira e o escárnio – comumente utilizados pela branquitude na prática do racismo recreativo nas narrativas cinematográficas racistas para extrair prazer e gozo da exploração simbólica dos corpos negros –, com a finalidade de desafiar o racismo institucional da polícia estadunidense – principal símbolo-alvo dos protestos que emergem dos fluxos do movimento *Black Lives Matter*. Como já foi argumentado, o terror racial é espetacularizado pelas plataformas midiáticas e move os mecanismos de fabricação dos mitos e estereótipos raciais acerca das populações negras, dinâmica que compreende uma das manifestações do fenômeno do Novo Racismo.



**Figura 89:** *Framing* do videoclipe *For Free? – An Interlude* (2015)





**Figura 90:** Jack Nicholson como Jack Torrance no filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick

A difusão da cultura da violência racial nos produtos audiovisuais engendra uma poética da aniquilação, na qual homens negros provocam as suas próprias mortes para a satisfação do ego branco, como pode-se perceber na performance de Kendrick Lamar e do ator Terry Crews nas cenas do videoclipe *These Walls*: ambos dançam uma coreografia em uma espécie de “show de talentos”, mimetizando a violência através de gestos corporais. Kendrick sorri e rebola permanentemente durante a performance, aproximando-se do estereótipo racial *coon*. Assistidos por uma pessoa que aparece de costas para a câmera, que provavelmente é uma manifestação do espectro do personagem lamariano Lucy, Terry explode com toda sua raiva e ira que pulsa do seu corpo robusto e musculoso, interrompendo a performance com um discurso sobre a necessidade de reação diante do *status quo* da violência racial. Terry Crews é popularmente conhecido por sua personalidade irreverente amada por seu público que o relaciona sempre à comédia cinematográfica, interpretando personagens em sua grande maioria racialmente estereotipados, nos quais o seu corpo negro hipertrofiado é um objeto manipulado para estimular e provocar o riso.

O cinema hollywoodiano transforma Terry Crews somente em um corpo que deve ser um fetiche racial de prazer e diversão, um corpo que não possui capacidade de interpretar outros personagens que exijam mais das suas habilidades enquanto ator para além dos seus enormes e brilhantes músculos. No ano de 2018, Terry causou um grande impacto na mídia quando denunciou em seu perfil no *Twitter* e testemunhou em uma audiência no Senado americano

sobre o abuso sexual que sofreu por Adan Venit, agente e produtor denunciado por cometer crimes sexuais contra atrizes e atores em Hollywood<sup>65</sup>.

Tal fato não somente evidencia o quanto homens negros são reduzidos à materialidade orgânica dos seus corpos, mas como são passíveis de sofrerem outras modalidades de violência que são transformadas em tabus, como a violência sexual e a cultura do estupro racial. Esta é uma fratura interna infeccionada da anatomia política dos homens negros e suas masculinidades, sempre revestidas de polêmicas principalmente por a interseccionalidade entre os marcadores sociais de raça, gênero e sexualidade problematizarem os possíveis privilégios e dividendos obtidos e usufruídos pelos homens negros em relação às mulheres, em especial as mulheres negras. Como nos alerta JJ Bola (2020), os homens negros também são vítimas da cultura do estupro, e várias experiências traumáticas são silenciadas e omitidas por as construções de masculinidades negras compreenderem o homem negro enquanto o agenciador em potencial da violência sexual através do mito do estuprador negro, tornando essa possibilidade uma grande piada, como na cena de *These Walls* (Figuras 91 e 92) em que o companheiro de cela do personagem prisioneiro o contempla com uma expressão maliciosa da cama superior do beliche, causando uma situação cômica pela sugestão de interesse sexual, que no contexto de cárcere sempre são situações de violência e estupro entre homens.



---

<sup>65</sup> VICENTINI, Rodolfo. Terry Crews sobre assédio: “Se contasse para a polícia, teriam rido na minha cara”. UOL. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/05/terry-crews-sobre-assedio-se-contasse-para-a-policia-teriam-rido-na-minha-cara.htm>. Acesso em: 24 set. 2020.



**Figuras 91 e 92:** *Framings* do videoclipe *These Walls* (2015)

A literatura autobiográfica e/ou ficcional de/sobre o cárcere escrita por autores negros abre um portal de acesso ao mistério traumático dos homens negros encarcerados, tradição que antecede o *Gangsta Rap* fazendo emergir o ambiente prisional enquanto territorialidade de violência e opressão dos homens negros.

Chester Himes (1999) em sua obra *O Passado Fará Você Chorar*, desenvolve uma narrativa estabelecida entre o ficcional e o autobiográfico que além de ser uma grande crítica e denúncia do sistema carcerário estadunidense na década de 1930 através do seu *alter ego* Jimmy Monroe, é um grande registro das suas experiências vivenciadas na prisão.

Na obra, Chester – preso e condenado por sete anos por assalto à mão armada, cumprindo pena em uma penitenciária de Ohio – compreende a prisão enquanto dispositivo de degeneração do homem negro em suas dimensões físicas e sobretudo psíquicas, um ambiente inóspito de endurecimento, asfixia de emoções, isenção de alegria e permanente sensação de mutilação, dilaceramento e permanência do medo. A prisão provoca nos homens negros significativas alterações sensoriais e psíquicas que reverberam na reconfiguração de suas construções de masculinidades com o intuito de desenvolvimento de táticas e estratégias de resistência e sobrevivência à experiência do encarceramento, manifestando-se sobretudo no âmbito das tensões e conflitos mentais diante do cotidiano carcerário. Segundo o autor, “prisioneiros são cadáveres putrefatos e fétidos que se recusam a serem sepultados”, “cascos de navios flutuantes no oceano da humanidade”, visto sua subjugação pelo *status* de morte e amnésia social submetido às suas existências. A densa catarse de lembranças, sentimentos, sonhos, desejos, mágoas, solidão, anseios, nostalgia e emoções do personagem Jimmy Monroe

não somente preserva sua conexão tênue com o mundo externo à prisão, mas manifesta com tamanha visceralidade seu humanismo que se degrada dia após dia.

Na literatura de Chester, a prisão transcende seu caráter institucional estatal e transforma-se em uma metáfora para o estado psíquico dos homens negros: a arquitetura da *psique* negra masculina é um complexo composto por um panóptico secreto, no qual o homem negro mantém sob intensa vigilância e disciplina seus sentimentos e afetos em um rigoroso regime de solidão, repleto de tecnologias de controle que dificultam o seu acesso. O estresse pós-traumático da experiência de encarceramento, bem como as experiências de violência e opressão sofridas pelo racismo e suas interseccionalidades estruturais prolongam o sofrimento psíquico de homens negros no contexto pós-prisional, como no caso do personagem baldwiniano Daniel de *Se a Rua Beale Falasse*, interpretado brilhantemente pelo ator Brian Tyree Henry em sua adaptação para o Cinema. Na narrativa de Baldwin (2019), o personagem sofre violência sexual e é estuprado quando cumpre pena na cadeia, vivenciando um profundo sofrimento psíquico por não saber lidar com seu trauma, compartilhado desesperadamente com seus amigos Fonny e Tish, personagens protagonistas da narrativa.

A pulsão de vida de Tish, além daquela que gravitava no líquido amniótico de seu útero, movia-se pelas visitas a Fonny todos os dias na prisão na qual estava encarcerado. Todo o seu cotidiano era um ritual sagrado que possuía seu *clímax* diante do invólucro de vidro onde o amor era somente uma visão distorcida e turva, um pesadelo disforme que era quase impossível acordar. O desespero que se manifestava na maioria das visitas era tão grande que, se até mesmo os fenômenos físicos compreendessem a sua força, já teria transformado aquela cabine obscura em estilhaços, como o coração que ainda carregava em seu peito. Era em um templo translúcido no inferno que Tish cultuava o amor, evocando-o através do telefone como quem evoca deuses. Fonny, apesar da indubitável capacidade de sua alma e do seu corpo para o sublime, era um anjo caído que sucumbia gradativamente no pântano pútrido da impunidade, sentenciado por mitologias que definiram que o seu destino era uma segunda morte, sepultado vivo em um sepulcro de concreto e aço. Na verdade, Tish assistia todos os dias através daquele vidro o funeral do homem da sua vida e relutava incessantemente para que a cerimônia nunca chegasse ao seu fim.

Em novembro do ano de 1994, Mumia Abu-Jamal também recebia uma visita. Como uma Alice do universo fantástico de Lewis Carroll, Hamida, sua filha, percorria o país do complexo industrial-prisional em uma aventura macabra para reencontrar seu pai no inferno

que é o corredor da morte nos Estados Unidos. Diante do choque psíquico com a barreira de vidro que a separava do pai, Hamida afogava-se em suas lágrimas em um aquário de sofrimento e dor, represadas pelo vidro que permanecia intacto, mesmo esmurrando com toda sua fúria. De acordo com suas experiências no contexto de cárcere, Mumia (2001) ressalta o quanto a proibição do contato físico entre pessoas encarceradas com suas e seus familiares e amigas/os constitui uma estratégia de, através da separação simbólica pelos invólucros e aparatos de vidro, deteriorar as relações afetivas e os vínculos familiares, causando gradativamente colapsos psíquicos principalmente de homens negros nos complexos industriais-prisionais, incitando o surgimento e formação de quadros patológicos de sofrimento crônico, degeneração psíquica e prática do suicídio, causados pelo regime de extrema privação e punição. Não somente a arquitetura, bem como o regime disciplinar do cotidiano prisional, impactam decisivamente as visitas familiares através das revistas íntimas extremamente coercitivas, caracterizando espécies de práticas de interdição, controle e violação dos corpos.

A tradição do desejo de aniquilação do colonialismo escravocrata, por definir o corpo negro enquanto objeto fóbico passível de tortura, linchamento e extermínio, bloqueia permanentemente as estratégias de interpelação do corpo negro pelo amor e afeto, impedindo-o que escape da sua condição de abjeção e degenerescência humana. O vidro separa simbolicamente os sujeitos que estão mortos socialmente dos que não estão mortos, transformando o ritual da visita como uma forma de acesso ao mundo dos mortos-vivos, que é a prisão.

Existe uma dimensão fúnebre e mortuária da visita íntima, que proíbe o acesso de familiares e amigas/os aos homens negros encarcerados visto que estes já estão simbolicamente mortos para a sociedade. Porém, como ressalta Mumia (2001), para o Estado necropolítico é necessário que, mesmo mortos em sua condição social, os homens encarcerados devem permanecer vivos para que possam ser submetidos a uma segunda morte, que, no caso do corredor da morte nos Estados Unidos, é a execução por eletrocussão ou injeção de substâncias químicas letais.

Como argumenta Achille Mbembe (2018), os limites e atribuições fundamentais da soberania do Estado estão circunscritos no exercício do controle sobre a mortalidade e definição da vida como a implantação e manifestação de poder. A máxima do poder da soberania é ditar quem deve viver e quem deve morrer: seu objetivo absoluto é o assassinato do sujeito construído discursiva e ficcionalmente como inimigo, sendo este a justificativa de outorga do

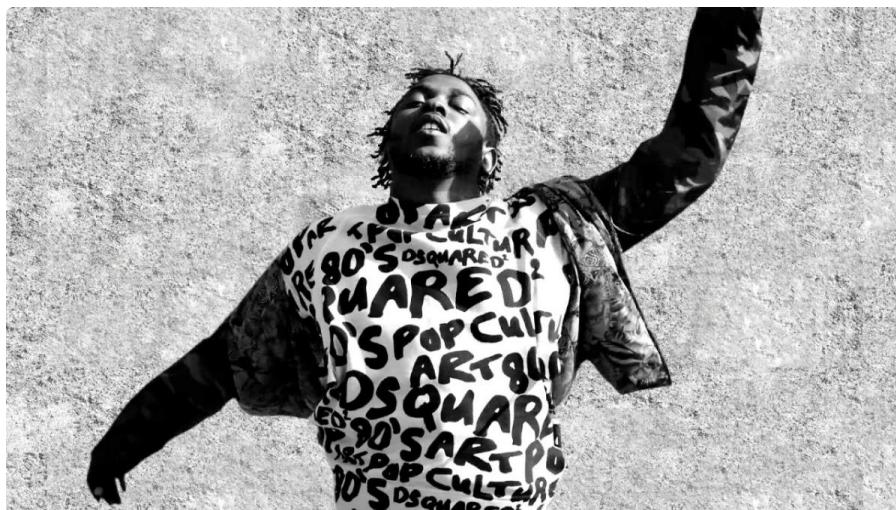
direito ao Estado para matar. Há plena violação das proibições, transgressão dos tabus e moral, subversão das leis e abandono dos limites da morte.

A necropolítica detém a capacidade de definir e estabelecer níveis e escalas de importabilidade e descartabilidade das matérias humanas, em um regime permanente de práticas de classificação, normatização, disciplinarização, precarização, deterioração e, sobretudo, aniquilação dos sujeitos. Portanto, há uma condição de extrema ambivalência existencial dos homens negros encarcerados, que vivem atravessando um precipício, pendendo e balançando em uma corda bamba que conectam a vida e a morte.

É interessante também perceber a condição existencial dos homens negros a partir da noção que Achille Mbembe (2017) nomeia de “homens sarcófagos”, que se assemelha aos “homens cadáveres” de Chester Himes (1999). Apesar de nós homens negros estarmos mortos simbólica e socialmente, permanecemos, simultaneamente, vivos não somente para retroalimentação e satisfação do desejo de aniquilação do heterocispatriarcado de supremacia branca e sua herança de terror colonial, que através dos projetos necropolíticos de dominação possui como principal objetivo nosso extermínio pleno a partir de uma segunda morte – a morte da materialidade do corpo, sendo esta a concretização do desejo de aniquilação. A nossa vida aprisionada no sarcófago da nossa morte social ainda pulsa em nossas práticas insurrecionais de resistências, sobrevivências e dissidências. Enquanto “homens sarcófagos”, tal qual como os grandes faraós egípcios, também carregamos as preciosas tradições herdadas de todas/os nossas/os Ancestrais negras/os aniquiladas/os pelo colonialismo escravocrata, que também se manifestam e rompem os regimes de silêncio e opressão através de nossos corpos.

Além disso, para nós “sujeitos sarcófagos”, a morte necropolítica nunca será o nosso fim e extinção, pois ainda continuaremos renascendo e resistindo através dos corpos e almas das próximas gerações que nos sucederão, princípio ancestral da reencarnação como o presente na cosmologia dos povos igbos nigerianos. Ressignificar como compreendemos a morte torna-se, então, uma necessidade para podermos reconfigurar nossos planos de ação de sobrevivência e resistência enquanto homens negros. No desfecho da narrativa de *Alright*, Kendrick Lamar é alvejado por um tiro disparado performaticamente em um gesto por um policial, que o faz despencar do alto de um poste de iluminação pública (Figura 93). Após seu corpo alcançar o chão, Kendrick sorri para a câmera sugerindo que sua morte é simbólica. Afinal, não se pode matar o que já está morto. Lembrando os ensinamentos de T’Challa, rei da nação africana Wakanda no filme *Capitão América: Guerra Civil* (2016), a morte para várias culturas africanas

não significa o fim e a aniquilação plena do humano: nossos espíritos são inquebrantáveis e imortais.



**Figura 93:** *Framing* do videoclipe *Alright* (2015)

São nos casulos de aço e concreto que os homens negros se transfiguram nos monstros e bestas aterrorizantes que costumamos ver cotidianamente também pelo vidro, no nosso caso das *smart tv's*, *notebooks* e *smartphones*, que promovem excursões diárias ao inferno do complexo industrial-prisional, causando um fenômeno identificado por Achille Mbembe (2017) como “zoologização da vida” das pessoas negras: como se fossem atrações de um circo dos horrores, assistimos homens negros serem torturados física e psicologicamente pelo encarceramento em massa, tendo suas vidas animalizadas pelo terror necropolítico que espetaculariza sua morte social e consequente morte do espírito, como afirma Mumia Abu-Jamal (2001).

O complexo industrial-prisional implementa e perpetua o projeto histórico de aniquilação de corpos e almas negras enquanto tradição herdada do sistema colonial escravocrata, que segundo Mumia paira como um espectro sobre as populações negras, agindo de maneira vampiresca sugando a humanidade dos corpos negros e amedrontando suas almas através de suas dimensões fantasmagóricas, causando consequentemente sua morte afetiva e espiritual.

A música de Kendrick Lamar funciona, então, não como canções fúnebres de celebração da morte social dos homens negros, mas sim como canções de ressuscitação do espírito de

esperança e fé na possibilidade de sublimação e transcendência do inferno aniquilador da necropolítica em nossos tempos. O presidiário que toca saxofone em sua cela na abertura da performance do *Grammy Awards* 2016 nos lembra que as sonoridades penetram e invadem livremente as grades como a luz do sol, pois nem o cárcere pode aprisionar a liberdade e o poder de propagação da música.

Em uma entrevista<sup>66</sup>, Kendrick revela que a poética das letras de seus *raps* também funciona como mensagens subliminares e secretas para seus amigos que se encontram encarcerados no complexo industrial-prisional estadunidense, com os quais mantém permanente relação e contato. Entretanto, a escolha da comédia e do humor para abordar o encarceramento em massa de homens negros não deve ser compreendida como sensacionalismo, displicência, ridicularização ou antiética de Kendrick Lamar, mas sim um método de manejo e cuidado para estancar e aliviar a hemorragia copiosa das feridas das pessoas negras.

Provocar o riso diante da tragédia, apesar de ser controverso para muitas/os, pode desencadear a reflexão coletiva sobre questões urgentes e relevantes para os homens negros e suas masculinidades, principalmente no que tange às suas representações. O tom de deboche, ironia e comédia assumido por Kendrick Lamar em algumas narrativas de sua obra audiovisual também pode ser interpretado como um artifício de crítica social ao *status quo* da cidadania das pessoas negras nos Estados Unidos, assim como a obra corrosiva do escritor Paul Beatty (2017), especialmente em *O Vendido*, que utiliza a comédia e o humor para crítica dos outros e de si e desarticulação do antagonismo unilateral entre opressores e oprimidos, encerrado em uma lógica não-circular e não-dialógica do poder. Como uma sociedade, considerada a maior democracia da ordem geopolítica mundial, elegeu um presidente negro e ainda trata as pessoas negras como se fossem párias e mortos sociais? Como um presidente negro, ao invés de combater a brutalidade policial, abolir o complexo industrial-prisional, implementar políticas públicas de assistência e mobilidade social, recrudescer as políticas estatais para que a máquina necropolítica permanecesse em pleno funcionamento, aniquilando as populações negras?

Em concordância com o *rapper* e ativista Tef Poe (*apud* TAYLOR, 2020), a noção de cidadania negra na sociedade estadunidense é uma grande piada fraudulenta, e Kendrick utiliza o riso enquanto uma estratégia de externalização do seu descontentamento e revolta diante de

---

<sup>66</sup> TOURÈ. Um bate-papo profundo com Kendrick Lamar. *Vice*. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista>. Acesso em: 16. set. 2020.



uma sociedade dissimuladamente cega para suas estruturas segregacionistas. Essa é também uma estratégia bastante marcante na comédia negra dos Estados Unidos, não somente de comediantes como o já referenciado Richard Pryor, assim como Dave Chappelle, Chris Rock, Donald Glover, Trevor Noah, Kevin Hart, dentre outros.

O *ethos gangsta*, além do culto materialista da ostentação, possui um culto secreto ao falo negro no qual o pênis preto é adorado e exaltado enquanto símbolo de poder, submetido a um regime de permanente turgescência, nos termos de Mbembe (2017). A fantasia macrofálica do homem branco sobre o pênis do homem negro, ato terrorista de desmembramento simbólico de seu corpo que incitou os inúmeros rituais de mutilação genital e linchamento público nos Estados Unidos do século XX, desenvolveu um complexo de castração racial na *psique* dos homens negros que manifestam no medo da perda do pênis o trauma histórico da aniquilação total de sua humanidade.

As relações afetivo-sexuais vivenciadas pelos homens negros são profundamente interpeladas pelo estresse pós-traumático do colonialismo escravocrata, que reverbera até nossos dias complexificando as relações de poder entre homens negros e as mulheres. De acordo com Kimberlé Crenshaw (2020), o sistema sexual de gênero da heterossexualidade compulsória, em aparelhamento com o racismo estrutural, estabelecem diretrizes e parâmetros para a performatividade sexual e de gênero dos homens negros, frequentemente associados à prática sexual indisciplinar, degenerada, brutal e animalesca, sedimentadas no imaginário coletivo por um código imagético que difunde imagens para consolidar o estereótipo do homem negro hiperssexual e estuprador em potencial. As imagens culturais produzidas historicamente sobre os homens negros produzem narrativas profundamente racistas legitimadas pelo discurso da branquitude hegemônica, e funcionam enquanto dispositivos de controle e encarceramento simbólico. Os estereótipos raciais acerca das masculinidades negras desvirtuam as crenças populares sobre a inocência e negam o direito de julgamento dos homens negros acusados de cometer crimes em geral, prática esta recorrente do punitivismo racial. De acordo com Crenshaw:

(...) O racismo é ligado ao patriarcado ao ponto de negar aos homens de cor poderes e privilégios do qual os homens dominantes se beneficiam. Quando a violência é entendida como uma maneira de retomar poderes masculinos que foram negados em outras esferas, parece-me contra produtivo adotar conceitos que implicitamente vinculam a solução da violência doméstica ao aumento do poder masculino. O imperativo político mais promissor é desafiar a legitimidade dessas expectativas de poder ao expor sua disfuncionalidade e seu efeito debilitador nas famílias e comunidades de cor (CRENSHAW, 2020, p. 44).

O comportamento sexual predatório do *Gangsta Rap* se torna uma performance problemática nesse aspecto. A poética *gangsta* é a poética do ódio e ressentimento ao homem branco, tradição histórica herdada enquanto trauma pelo homem negro: seu altíssimo teor erótico e sexual, apesar de reivindicar o agenciamento da sexualidade usurpado historicamente, tornam os estereótipos sexuais acerca dos homens negros mais coloridos e intensos no imaginário coletivo racial. É notável a presença explícita de mulheres brancas e performances sexuais inter-raciais na iconografia e performances do *Gangsta Rap*, que constituem um dos elementos simbólicos do poder masculino no *gangsta box*, manipulados pelos *rappers* em narrativas audiovisuais de vingança simbólica. O princípio de propriedade sobre os corpos femininos imposto pelo heterocispatriarcado de supremacia branca é mimetizado pelos homens negros *rappers* enquanto uma represália racial, algo que reverbera até em suas vidas privadas se formos problematizar os relacionamentos afetivo-sexuais com mulheres brancas.

A vingança sexual é uma prática presente na agenda das masculinidades negras, na qual o estereótipo hiperssexual e o mito do estuprador negro são artifícios manipulados pelos homens negros como uma estratégia de reação política. No pensamento de Edridge Cleaver (1971) o estupro de mulheres brancas é uma retaliação ao processo de castração e emasculação do homem negro pelo homem branco. Apesar de ser um pensamento notadamente marcado por um discurso confessional e auto delator, além de revelar seu arrependimento e fazer uma auto crítica em relação à prática desse crime, Cleaver expõe uma dimensão da violência das masculinidades negras que, apesar de hedionda e sombria, elucida as dinâmicas das subjetividades dos homens negros interpeladas pelo racismo e suas interseccionalidades de gênero e sexualidade. O ódio racial retroalimenta o ódio sexual e de gênero no homem negro.

A cultura do estupro, implementada desde o colonialismo escravocrata, é atribuída aos homens negros enquanto sua única e restrita responsabilidade e culpabilidade. Vingar-se dessa atribuição arbitrária induz os homens negros a utilizar as mesmas armas para poder contra atacar os homens brancos, produzindo efeitos de aniquilação, e aí está sua ineficácia política. Assim, mais uma vez, não podemos compreender as relações de poder entre homens negros e homens brancos como simples coalização e corporativismo de gênero: são relações de inimizade, nas quais ambos ocupam posicionalidades específicas nas hierarquias de poder.

Em concordância com Angela Davis (2016), o homem negro é encorajado e subornado pelo heterocispatriarcado de supremacia branca assumindo o *status* de agente da cultura de estupro, configurando uma dinâmica de compensação do poder masculino usurpado pelo

homem branco. A tomada de consciência posteriormente por Cleaver (1971) o induziu a perceber esses fatores que impossibilitam o empoderamento do homem negro, porém a heterociscentricidade das suas perspectivas o cegaram para inúmeras outras questões, como a necessidade de maior protagonismo político das mulheres negras e reconhecimento da população negra LGBTQIAP+, sendo estes as principais vítimas das violências sexuais e de gênero intra e extra comunidades negras.

A prática do estupro sexual para Cleaver (1971) é uma modalidade de insurreição e vingança racial, que opera a partir da sexualidade e do gênero em atos sequenciais. O estupro se torna para o autor uma política de retaliação racial ao homem branco e sua masculinidade hegemônica, que se impõe também pela prática da violência sexual e de gênero em suas diversas dimensões físicas e simbólicas. O gueto negro funcionava enquanto laboratório para suas práticas de empoderamento opressor, no qual as mulheres negras eram subjugadas enquanto ratos dos seus testes e experimentações de uma agenda política pautada pela necessidade de aniquilação da mulher branca, considerada seu principal inimigo, caracterizada pela metáfora do “grande Ogro”.

As confissões de Cleaver evidenciam que a grande guerra de libertação do homem negro é travada nas trincheiras do psíquico, da subjetividade e afetividade, atormentadas e traumatizadas pelo paradigma racial. Mulheres negras são insumos bélicos e mulheres brancas o inimigo a ser combatido. Estuprar a mulher do inimigo constitui uma das práticas mais grotescas das éticas de guerra, estratégia esta definida por Cleaver enquanto uma forma de ataque direto ao homem branco. A emissão de ondas concêntricas de consternação ao homem branco decorrentes da prática do estupro da mulher branca caracterizava-se como uma tática central de afronta do homem negro. A libertação do homem negro compreende o culto ritualístico da morte de seu opressor e usurpação de sua propriedade mais valiosa: a mulher branca. As consequências da prática do estupro enquanto prática de insurreição negra geram efeitos de extravio da humanidade, perda do auto respeito, dissolução do orgulho masculino e desabamento da estrutura moral do homem negro, efeitos sofridos por Cleaver que passou a condenar a prática após ter sido novamente encarcerado por acusação de estupro.

As frequentes acusações de homens negros por mulheres brancas, ideologicamente feministas ou não, é uma manifestação do punitivismo da branquitude que evoca, consciente ou inconscientemente, estereótipos raciais de masculinidade, como o mito do estuprador negro, questões tensionadas por Spike Lee em *Infiltrado na Klan* (2018). Os ataques constantes ao

machismo e sexismo estruturados pelo heterocispatriarcado de supremacia branca posicionam os homens negros na mesma instância de poder que o homem branco na mesa do banquete dos privilégios, o que é um grande equívoco negligenciado pelo pensamento feminista hegemônico em ascensão na segunda metade do século XX, efetivamente alheio às questões raciais.

Como argumenta Angela Davis (2019), os aparatos jurídicos, como as leis anti-estupro, são instrumentos formais que corroboram para a criminalização dos homens negros, negligência e silenciamento das mulheres negras violentadas, preservação da honra das mulheres brancas e protecionismo dos homens brancos. O racismo do feminismo hegemônico manifesta-se na evocação do mito do estuprador negro, sacrificando o homem negro pela igualdade sexual e de gênero das mulheres brancas, colaborando de maneira oculta para que crimes sexuais praticados por homens brancos sejam considerados como casos esporádicos e incomuns. A lista de recorrência dessa prática é imensa, desde os meninos de Scottboro, Emmett Till, até os cinco meninos de Nova York, atualmente repercutido através da minissérie *Olhos Que Condenam* (2019), da cineasta Ava DuVernay.

Historicamente, homens negros são os principais acusados, condenados, encarcerados e executados por crimes de violência sexual, protagonistas de espetáculos midiáticos e argumentos para roteiros de filmes no Cinema. Na obra audiovisual de Kendrick Lamar, as relações afetivo-sexuais entre homens negros e mulheres negras são intermediadas principalmente pela sexualidade, em especial no videoclipe de *These Walls*. “Essas paredes” é uma metáfora não somente para o cárcere que aprisiona os homens negros no complexo industrial-prisional, ou referente ao corpo do homem negro enquanto edifício que abriga seus cômodos e suítes psíquicas e espirituais, mas sobretudo às paredes vaginais do sistema reprodutório das mulheres negras cisgêneras. Na letra da música, o *rapper* se vinga do homem que assassinou um dos seus amigos transando com a namorada dele, em um ato de adultério:

Retaliação é real, você até sonha comigo  
Matou meu maninho mas Deus poupou sua vida  
Criminoso escroto foi indiciado na mesma noite  
Então quando ouvir essa música, lembre do primeiro verso  
Sobre mim abusando do meu poder pra que você machuque  
Sobre eu e ela no chuveiro quando ela sente tesão  
Sobre eu e ela depois de uma noite de diversão  
Sobre o pai do filho dela cumprindo perpétua  
E sobre como ela pensa em você até o nosso encontro de noite  
Sobre a única garota que se importou contigo quando você precisou  
E sobre ela fodendo com um *rapper* famoso  
As paredes falam...  
(*These Walls*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Kendrick Lamar problematiza em *These Walls* como o poder do homem negro pode ser agenciado para atender aos seus interesses pessoais e privados, gerando efeitos controversos e bastante problemáticos. O desejo de retaliação da morte do seu amigo desencadeia sua vingança que é projetada a partir da desonra masculina, provocada através da dominação sexual da namorada do assassino. Óbvio que a situação não configura exatamente uma prática de estupro sexual, mas sim da reprodução da ideologia estrutural do machismo e sexismo que compreende e posiciona a mulher enquanto propriedade de usufruto exclusivo do homem. A mulher não é racializada na letra da música, mas no videoclipe de *These Walls* ela é representada por uma mulher negra em outra perspectiva: Kendrick se relaciona afetivo-sexualmente com a namorada do protagonista da narrativa, que “permite” isso por Kendrick ser um *rapper* influente e poderoso, como se compartilhasse um brinquedo.

Deste modo, Kendrick reproduz a cultura do heterocispatriarcado de supremacia branca de coisificação, objetificação, subjugação e posse da mulher pelo poder do homem enquanto prática performativa da masculinidade. A mulher negra é representada como um instrumento manipulado pelos jogos de poder dos homens negros, principalmente como objetos ritualísticos de desonra, dinâmica compreendida no pensamento de Eldridge Cleaver (1971).

Apesar de ser uma narrativa que também expressa um sentimento de culpa, Kendrick Lamar revela seu próprio desejo de aniquilação e as dimensões de inimizade que o poder estabelece entre os homens negros nos círculos de sociabilidades, desconstruindo a ideia de que viver em fraternidade em uma comunidade de sentido não é uma utopia racial idílica, que nesse caso atinge violentamente a honra das mulheres negras em potencial, sacrificadas simbolicamente para que a honra do homem negro seja restaurada e restabelecida. Mesmo que Kendrick possa ter inventado essa narrativa, inspirado ou não em histórias de pessoas com as quais convive, o problema das relações sexuais e de gênero ainda prevalece enquanto o principal aspecto suscetível a críticas em sua obra audiovisual e ao *ethos gangsta*.

O abuso sexual e o estupro institucionalizado pelo colonialismo escravocrata é indubitavelmente sórdido quando é relacionado às mulheres negras escravizadas, principais vítimas dos estupros cotidianos nas *plantations* coloniais. Porém, as dimensões da cultura do estupro colonial em relação aos homens negros escravizados na maioria das vezes são problematizadas de maneira insuficiente e negligente, como se os homens negros não tivessem sido interceptados por essa prática do terror colonial.

O estupro de mulheres negras escravizadas representava para os homens negros escravizados um ritual cotidiano de desonra masculina, no qual o colonizador submetia a mulher negra enquanto sua propriedade através da violência sexual. O estupro representava simbolicamente o domínio pleno da mulher negra escravizada, incubadora da mão de obra escrava como nos lembra o pensamento de bell hooks (1995).

Como vimos anteriormente, o patriarcado colonial se consolidava em uma relação de complexa dialética paternalista, na qual a extrema negação da masculinidade e seus valores ao homem negro escravizado significava o empoderamento e reafirmação contínua da supremacia patriarcal do homem branco colonizador. A procriação e inseminação compulsória de mulheres negras escravizadas somava-se a essa estratégia de subjugação dos homens negros através do sexo, sendo transformados em máquinas de fabricação de escravos na prática de uma sexualidade reprodutora e animalésca. Os linchamentos públicos, lembrando o pensamento de Frantz Fanon (2008), eram compostos de simbolismos de desonra sexual: a extirpação do pênis e exposição da genitália dos corpos de homens negros enforcados nas árvores, como pode-se perceber na narrativa cinematográfica de *Mudbound – Lágrimas Sobre o Mississipi* (2017), são alguns exemplos de como a supremacia branca cultuava obsessiva e sadicamente o pênis negro.

Há também a questão dos estupros homossexuais de homens negros escravizados pelos colonizadores, algo que se apresenta na História e Historiografia como mais um fenômeno tabu. As LGBTQIAP+fobias nas comunidades negras e suas violências internas contra as pessoas negras LGBTQIAP+ possuem uma relação misteriosa com esse tabu, silenciado principalmente pelos homens negros cisgêneros héteros que acusam pessoas negras das dissidências e inconformidades sexuais e de gênero de subversão e transgressão da raça. A homossexualidade é considerada para a heterocentricidade negra enquanto o estágio mais elevado da emasculação negra, prática de bloqueio do processo de empoderamento dos homens negros e reconstrução de suas masculinidades. Não foram à toa os ataques gratuitos e ferrenhos de Eldridge Cleaver (1971) à James Baldwin, quando este criticou as representações da masculinidade negra propostas pela literatura ficcional de Richard Wright no romance *Filho Nativo*.

Nas políticas heterocentristas das masculinidades negras, representações de dissidências e inconformidades sexuais e de gênero são grandes ameaças para a masculinidade negra, sempre atribuindo a cisgeneridade e a heterossexualidade enquanto essências naturais e biológicas à raça.

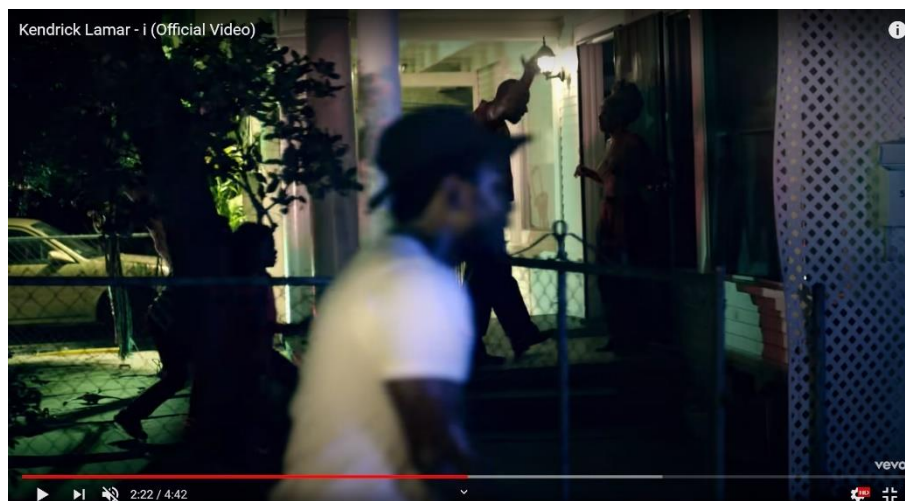
As mulheres negras e não-brancas (a exemplo das mulheres detentoras de fenótipos identificados e considerados latinos) ocupam uma posicionalidade bastante ambígua no ciclo de videoclipes referentes ao álbum *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar. São basicamente quatro situações nas quais elas aparecem nas narrativas:

a) *A mulher negra agenciadora do cuidado com o homem negro*: apesar de anteriormente serem discutidas enquanto representações da ética do cuidar, potente e necessária política presente no pensamento intelectual de mulheres negras, as representações de mulheres negras a partir da perspectiva do cuidado possuem relação simbólica limítrofe com o estereótipo da mulher negra subjugada ao trabalho abnegado, que abdica totalmente de si mesma para dedicar-se ao cuidado dos outros, em especial ao homem negro. Histórica e culturalmente as mulheres negras são violentamente socializadas para servirem e obedecerem às suas instituições familiares, assumindo os papéis de filhas de seus pais e/ou esposas de seus maridos nos moldes pré-determinados pelos valores paternalistas patriarcais. A família negra desenvolve performatividades de raça e gênero de maneira coletiva, profundamente influenciadas pelos modelos hegemônicos de família, que são extremamente coloniais. Alice Walker (2020) em *A Cor Púrpura* revela o quanto a família negra no pós-abolição do escravismo colonial se empenhou em mimetizar performativamente a família branca, modelo hegemônico de instituição familiar fundamentado em valores e noções nucleares, cristãos, ocidentais e, sobretudo, europeus. A personagem Celie é a representação da mulher negra que, além de sofrer processos duplos de outrificação de raça e gênero (até certo ponto quádruplo, por sua pobreza e aparente bissexualidade), ela é uma força fantasmagórica de cuidado que paira e incide sobre todos os personagens da narrativa epistolar. Sua abnegação não permite que seja nem uma sombra de si mesma, pois praticamente não existe enquanto sujeito. Apesar de não haver argumentos na narrativa que a enquadre nesses termos, a aparição da mulher negra que cuida de Kendrick Lamar e seus cabelos em *i* (rever Figuras 25 e 26) é praticamente fantasmal, surgindo na atmosfera somente com a incumbência de acolher, consolar e aliviar o seu sofrimento psíquico, acompanhando-o como uma espécie de espírito que o protege de toda a atmosfera nociva que o cerca.

b) *A mulher negra vitimizada pela violência de raça e gênero*: Kendrick Lamar arrisca criticar as violências perpetradas contra as mulheres negras em uma das situações que o interpela em seu itinerário sonoro do videoclipe *i*: uma mulher negra discute violentamente com

um homem negro na porta de sua casa, sofrendo violência verbal. As aparições das mulheres negras em situações e contextos de violência extrapola a saturação das práticas de representação audiovisual que, no caso de Kendrick, apesar de criticar e denunciar esse grande problema, mantém as mulheres negras aprisionadas nesse cárcere simbólico que as compreendem enquanto sujeitos sempre passíveis e vulneráveis às opressões sociais, alvos de carne e ossos ambulantes perscrutados pelas forças aniquiladoras masculinas. A libertação exortada por Kendrick apesar de ser para todos os sujeitos sofredores, não prioriza as mulheres negras e suas urgências interseccionais, visto o histórico de representações audiovisuais do *Gangsta Rap* que agenciam a violência simbólica contra esses corpos, objetos de propriedade e usufruto ilimitado de homens negros. A mulher negra que surge em *i* (Figura 94) ainda está hipoteticamente relacionada ao universo privado da casa e também ao papel de mãe irresponsável, visto as crianças no gramado brincando displicentemente em frente à casa, negligenciadas dos seus cuidados maternos. Apesar de Kendrick Lamar mostrar e quebrar todo o encadeamento estabelecido entre as violências e opressões vivenciadas em seu bairro em Compton, o *rapper* por responsabilizar as pessoas pelos ciclos de violências e traumas que elas reproduzem, empurra as mulheres negras de volta ao estereótipo da mulher negra cuidadora como se fosse uma responsabilidade intrínseca à mesma, evocado por sua associação quase que inevitável com a maternidade sugerida pela evolução da sequência das cenas. O abandono parental é tão aparente que as crianças saem do gramado da casa e seguem Kendrick em seu cortejo, estabelecendo uma fuga da briga dos pais que as afligem. Apesar de ser um lugar comum simbólico da mulher negra, o *rapper* manifesta certa empatia e preocupação com a questão, abordada de maneira muito insuficiente em seus videoclipes.

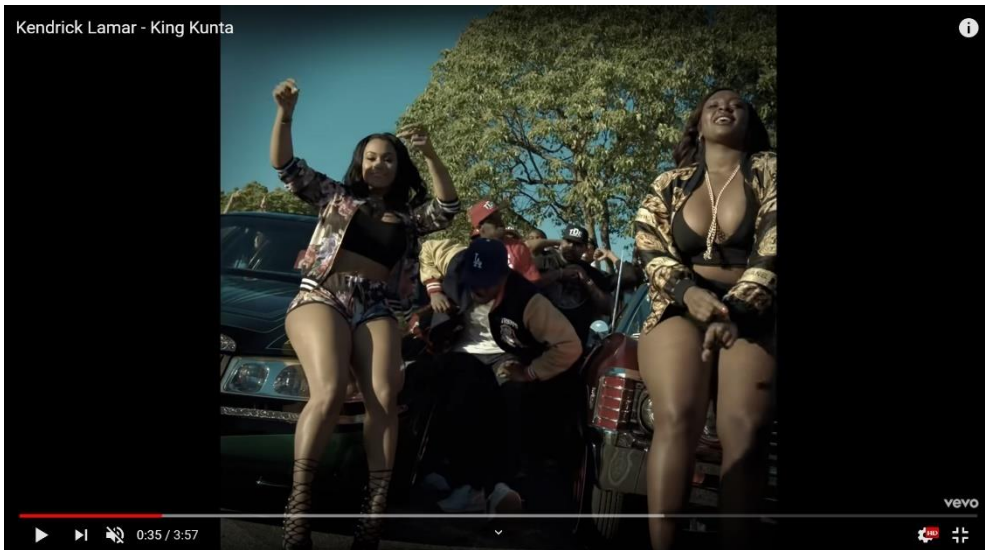




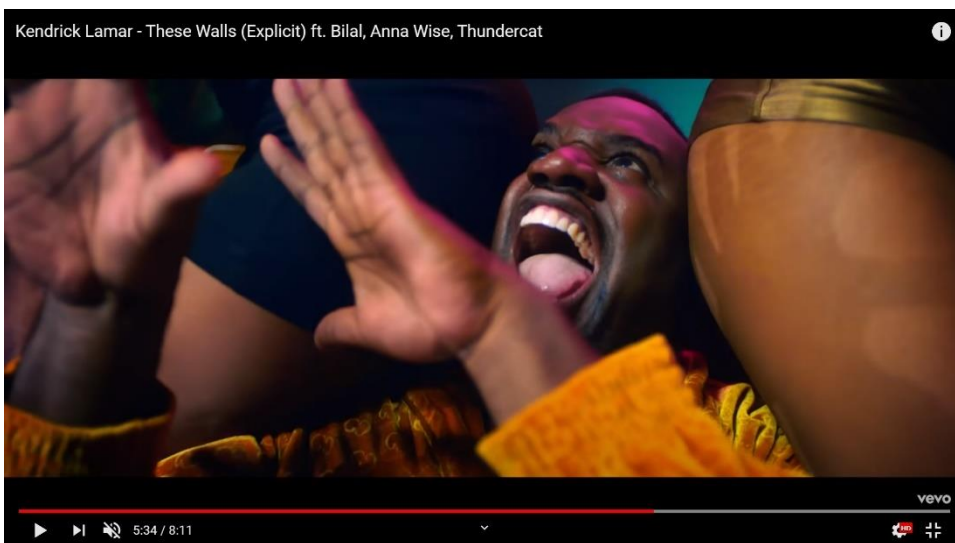
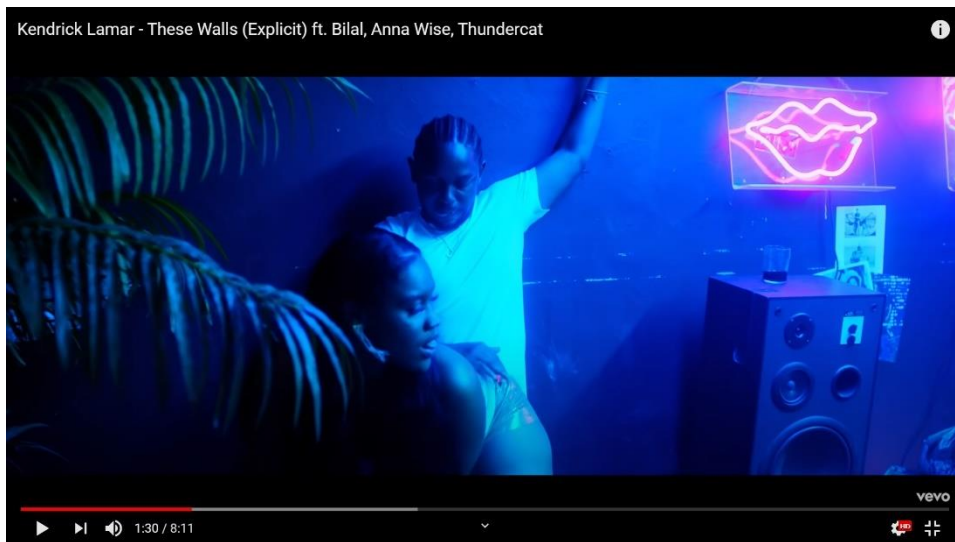
**Figura 94:** Framing do videoclipe *i* (2014)

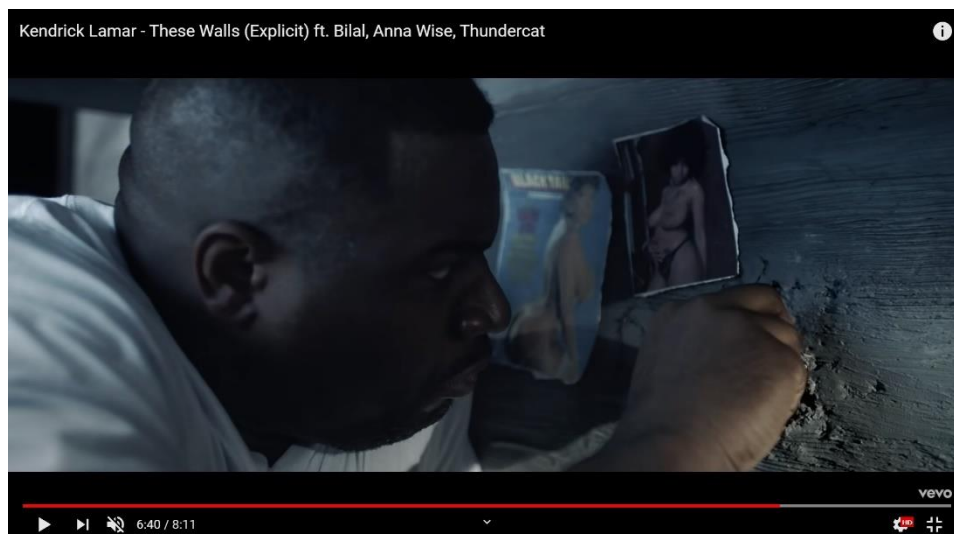
c) *A mulher negra corpórea, cênica e figurativa*: Essa é uma representação clássica dos videoclipes do *Gangsta Rap* que Kendrick Lamar continua a reproduzir e perpetuar em sua estética audiovisual: mulheres que são somente corpos para comporem a atmosfera dos videoclipes. Mulheres negras e não-brancas (inclusive, são raríssimas as aparições de mulheres brancas) de beleza magnânima e exuberante são quase que indispensáveis para o *rapper*, extremamente explícitas dançando e interagindo diante das câmeras que captam suas performances de exibicionismo erótico e sensual. Mulheres negras continuam sendo acessórios simbólicos dos homens negros, que as transportam livremente para onde desejarem em seus veículos automotivos, fazendo-as circular por seus territórios de encruzilhadas que exalam melanina, testosterona e sangue. Porém, há algo a ser ressaltado: as mulheres presentes nos videoclipes de Kendrick Lamar, apesar de anônimas, aparecem com maior evidência na fotografia e sugerem em suas performances que de fato estão agenciando seus corpos, aparentemente desejando estar nos contextos e circunstâncias nas quais se encontram nas narrativas. Não são mulheres coisificadas em formidáveis objetos vivos que compõem o cenário: elas não estão disponíveis somente para entreter e divertir os homens negros, mas para compartilhar isso com eles. A hiper exposição do corpo feminino não é explorada até seu esgotamento simbólico. Nos videoclipes de *i*, *King Kunta*, e *These Walls* (Figuras 95 a 98) as mulheres negras e não-brancas possuem aparência fenotípica comum e não são modelos padronizadas, cuidadosamente selecionadas para integrarem a figuração. Mesmo posicionado em uma nova perspectiva, o corpo da mulher negra continua sendo um dispositivo de satisfação dos prazeres e desejos do homem negro, aspecto que intermedia e gerencia as relações afetivo-sexuais, o que se torna um grande problema em sua obra audiovisual. Em *These Walls*, além da

grande disposição de mulheres para satisfação de fantasias sexuais, o corpo da mulher negra é apresentado enquanto o objeto de desejo preferido do homem negro, colocando o corpo feminino branco em uma posicionalidade coadjuvante. A cenografia do ambiente prisional do videoclipe confirma essa preferência a partir do protagonista da narrativa, que fixa na parede de sua cela duas fotografias de mulheres negras nuas recortadas de uma revista pornográfica. O intelectual e militante Eldridge Cleaver (1971) vivenciou uma situação relativamente semelhante no cotidiano carcerário, na qual um agente penitenciário rasgou uma fotografia de uma mulher branca fixada na parede da cela por Cleaver, uma ação de controle imagético do corpo da mulher branca: os homens negros devem possuir acesso negado e bloqueado às mulheres brancas até no exercício da imaginação erótica e fetichista na manipulação de imagens de revistas, objetivando práticas de contemplação e excitação erótica. O controle das representações iconográficas também é uma forma de poder do homem branco sobre a produção simbólica das representações raciais. A investigação dos sentimentos afetivo-sexuais compreende um exercício de compreensão sobre a subjetividade negra e como esta se encontra interpelada pelo racismo em suas dinâmicas de funcionamento. O auto questionamento do fascínio em relação às mulheres brancas provocou em Cleaver uma perturbação da sua própria consciência sobre seu desejo sexual, que possuía a branquitude feminina enquanto objeto. Cleaver constata a partir de seu exercício que a mulher branca é um padrão de feminilidade hegemônica desejado pelos homens negros, incitados pelo proibicionismo dos relacionamentos e casamentos interracializados legalizado pela legislação *Jim Crow*, que em seus processos de intersubjetivação sofreram lavagens cerebrais estabelecendo este padrão de beleza enquanto objeto de desejo afetivo-sexual. O desejo do homem negro pela mulher branca é um complexo dualístico mórbido de ódio, repulsa, nojo, amor, atração e excitação, causador de tensões e colapsos psíquicos. Kendrick Lamar, mesmo que ainda de maneira machista e sexista, prioriza a corporeidade das mulheres negras em suas narrativas audiovisuais, rejeitando as fantasias sexuais do homem negro em relação à mulher branca, mas perpetuando a tradição da coisificação das mulheres presente na iconografia *gangsta* através da imagem da mulher negra. Kendrick rompe significativamente com o misticismo sexual que media a relação do homem negro com a mulher branca, mas se mantém focado na dimensão sexo-social da questão racial concentrando-se na relação homem negro – mulher negra.



**Figura 95:** *Framing* do videoclipe *King Kunta* (2015)

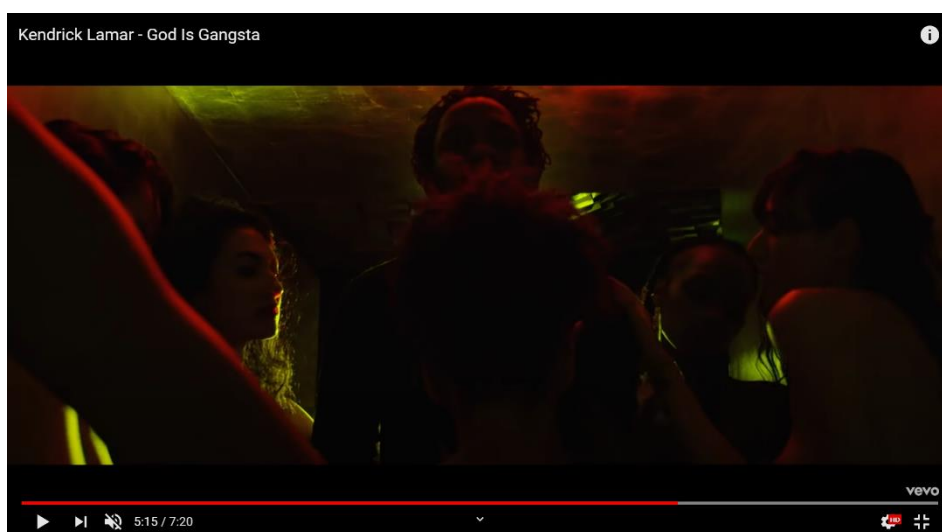
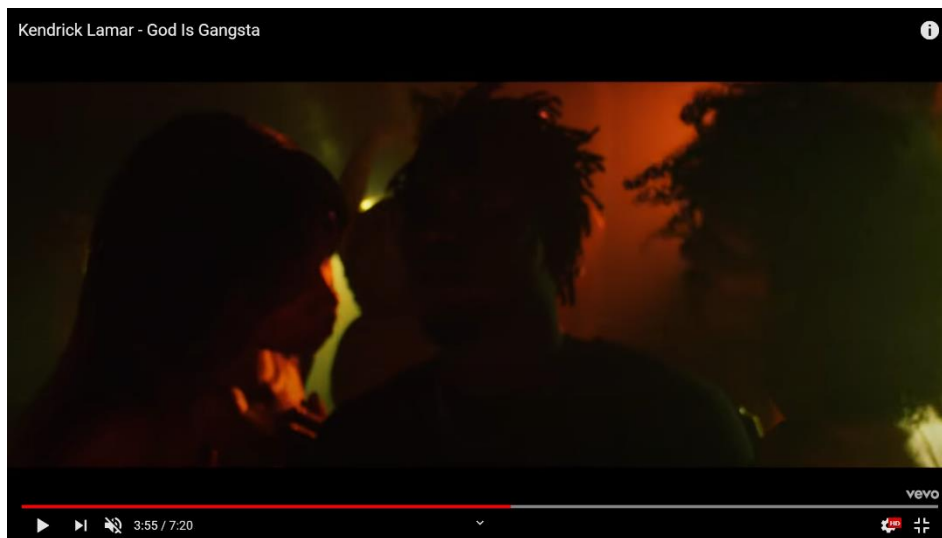


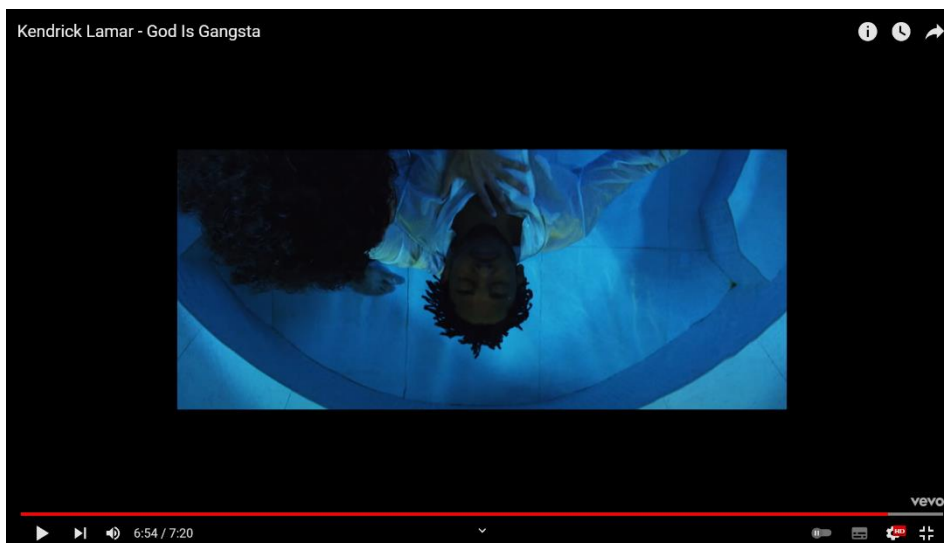


**Figuras 96, 97 e 98:** *Framings* do videoclipe *These Walls* (2015)

d) *A mulher negra demonizada*: Esse é um dos estereótipos mais nocivos do regime iconográfico de representação racial em relação às mulheres negras e mulheres em geral, que é evocado no curta metragem *God Is Gangsta*: mulheres negras aparecem juntamente com outras em um contexto explicitamente hiperssexualizado e de alto teor erótico, interagindo coletivamente com o *rapper* Kendrick Lamar no *Silence*, clube parisiense projetado pelo cineasta surrealista David Lynch inspirado em seu filme *Cidade dos Sonhos* (2001), outro referencial cinematográfico da sua obra audiovisual (Figuras 99 e 100). No curta, Kendrick está sofrendo provações e tentações espirituais provocadas por Lucy, espectro aniquilador que possui relação com a mitologia bíblica cristã do diabo, passando por um processo de libertação de seu inferno particular no qual seus demônios são simbolizados pelas mulheres que o circunda, tentando-o afogar em um rio de luxúria. O videoclipe exprime o desejo por purificação e renascimento de Kendrick, representado nas cenas em câmera *slow motion* por um ritual de batismo, o qual o *rapper* se submete (Figura 101). Kendrick esquiva-se letárgico de mulheres negras, não-brancas e brancas, que o seduzem dançando com seus corpos desnudos, somente com a parte inferior da *lingerie*. A imagem das mulheres está associada ao pecado e ao demoníaco, como a tradição imagética do cristianismo ocidental sempre mitificou e estereotipou as mulheres transgressoras, subversivas e insubmissas à ordem patriarcal da dominação masculina, sendo o sexo sem fins de procriação familiar algo que deve ser abominado e execrado, estabelecido pelo mito originário do livro de *Gênesis* da *Bíblia Sagrada*. A simbologia se complexifica quando a mulher em questão é a mulher negra, que assume uma dimensão mais grotesca na configuração simbólica contida nessa associação imagética: sua

hiperssexualização pelo imaginário do escravismo colonial, como lembra o historiador Edward E. Baptist (2019), estava associada à demonização das populações negras e das suas práticas sexuais, princípio fundador da cultura do estupro e força motriz das dinâmicas do tráfico de pessoas negras escravizadas e reprodução de mão de obra escrava, fenômeno discutido anteriormente. A imagem das mulheres, em especial das mulheres negras, simboliza os fascínios e as ilusões do poder que perturbam Kendrick Lamar permanentemente, atraindo-o para o seu declínio, derrota e aniquilação diante do homem branco. A demonização simbólica reproduz as noções e valores coloniais sobre as mulheres negras estereotipando-as, compreendidas sempre como seres sórdidos e inferiores, detentores de uma sexualidade bestial e diabólica, que devem ser temidas, disciplinadas, perseguidas e punidas.





**Figuras 99, 100 e 101:** *Framings* do curta metragem *God Is Gangsta* (2016)

e) *A mulher negra oportunista, interesseira e alpinista social: Em For Free? (An Interlude)*, a mulher negra assume um considerável protagonismo na narrativa audiovisual (Figura 103), porém para problematizar mais uma questão tabu: como as relações afetivo-sexuais com as mulheres negras podem também ser uma modalidade de exploração material e psíquica dos homens negros. De antemão, é necessário ressaltar que a mulher negra do videoclipe *For Free?* é representada como uma alpinista social e aspirante à *socialite*, que anseia pela ascensão social e exige melhores condições materiais e financeiras para satisfação dos seus prazeres e desejos. Na introdução do interlúdio e do videoclipe, a personagem interpretada pela atriz Darlene Tibbs briga intensamente com Kendrick Lamar em uma ligação telefônica:

Vai se foder, filho da puta, tu é um preto viadinho  
 Não sei por que tu tá tentando crescer, preto, tu não é ninguém  
 Andando por aí como se fosse o presente de Deus à terra, preto, tu não é ninguém  
 Tu nem comprou um vestido bonito pra mim  
 Eu preciso de um grande e grosso pau brasileiro de 50 centímetros, tu é perda de tempo  
 Eu nem devia tá dando pra você  
 Eu preciso de um preto rico e magnata  
 Tu é um preto liso e todo mundo sabe disso  
 Teus manos sabem, todo mundo sabe, porra  
 Vai se foder, preto, não me liga mais  
 Você nem vai saber, vai perder uma mina boa  
 Meu outro preto já é, tu já era  
 Que porra é essa mermão?  
 (*For Free?*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Como já foi mencionado anteriormente, no videoclipe Kendrick Lamar persegue a aspirante a *socialite* pelos cômodos de uma mansão em uma performance cômica de surto

psicótico, vista aqui como uma perseguição simbólica ao *American Way Of Life* [estilo de vida americano], modelo de felicidade, prosperidade e sucesso da branquitude criticado pelo *rapper*.

A ascensão meteórica dos *rappers* proporcionada pela indústria fonográfica os impulsiona para fora dos guetos, lançando-os no mundo dos brancos no qual são sujeitos *outsiders*, sofrendo um mal estar frequente por seu *status* de alienígenas raciais, fator que altera decisivamente seu estado psíquico nas relações sociais.

O homem negro não domina plenamente os códigos performativos da branquitude, visto a inadequação e maleabilidade limitada do seu corpo racializado, e desconhece os efeitos e consequências que o poder pode causar em sua realidade, pois sua subjetividade não está programada e nem possui aparatos para enfrentar esse desafio, passando a sofrer frequentemente sequências de choques e impactos causados pelas interações entre elementos constituintes do mundo dos negros e o mundo dos brancos, que estabelecem uma espécie de paradoxo psíquico no qual Kendrick Lamar se encontra. Em meio à loucura, Kendrick se veste com as indumentárias do Tio Sam [*Uncle Sam*] (Figura 102, ao centro e Figura 104), símbolo patriótico ufanista da masculinidade branca estadunidense, em uma tentativa frustrada de incorporação dos seus valores, expressão máxima da cidadania estadunidense negada historicamente aos homens negros.

A performance do surto, mesmo que cômica no videoclipe, é uma manifestação do sofrimento de Kendrick diante das relações de exploração que se expandem para todos os âmbitos de sua vida enquanto sujeito, principalmente sua vida afetivo-sexual que é intermediada por tentativas fracassadas de cafetinagem do seu corpo pela mulher negra, sintetizado simbolicamente como um pênis-falo.

*For Free?* é mais um desabafo catártico de Kendrick Lamar sobre a alienação das relações entre homens negros e mulheres negras pelos valores do heterocispatriarcado de supremacia branca, que induz o estabelecimento de hierarquias de subjugação e exploração entre os corpos negros. As hierarquias de dominação, subjugação e exploração dos corpos pelo homem branco engendram diretrizes e parâmetros da operacionalidade do poder, que também são adotados e aplicados pelas mulheres negras em relação aos homens negros, e vice-versa. *Rappers*, atletas e artistas negros de maneira geral despertam não somente a inveja, mas também a cobiça e interesse materialista de muitas mulheres oportunistas e alpinistas sociais que desejam usufruir da riqueza, fama e sucesso de homens negros bem sucedidos e prósperos.

Apesar de não ser um fenômeno não muito considerado pela crítica produzida pela intelectualidade de mulheres negras, vítimas em potencial das opressões e violências sexuais e de gênero, é uma refeição pútrida e indigesta, servida pela branquitude aos abutres da imprensa sensacionalista que explora casos de assédio, abuso, estupro e até mesmo feminicídios de mulheres por artistas negros, sendo estes nunca vistos como possíveis vítimas de armações e golpes por assumirem sempre a posicionalidade de agenciadores da violência e opressão. A intenção de Kendrick não é problematizar a espoliação materialista do homem negro como uma regra das relações afetivo-sexuais com as mulheres negras, invisibilizando e silenciando os possíveis privilégios de gênero, sexualidade e classe que os *gangsta rappers* possuem, mas sim explicitar o quanto os valores capitalistas contaminam o desejo das pessoas negras, promovendo a auto destruição de sua humanidade e sabotagem da produção de suas afetividades, tornando-se somente em corpos passíveis de exploração econômica e sexual, como é possível perceber nos seguintes versos:

Aliás, nossa amizade é apenas negócios  
Pensão e mais pensão, você está beliscando meu dinheiro  
Tem sido implacável, foda-se perdão, fodam-se seus sentimentos  
Fodam-se suas fontes, toda distorção, se você foder, é mais abortos  
Mais tribunais de divórcio e separação  
Meu cheque com menos endosso me deixou dormente  
Empoeirado, condenado, enojado, forçado  
Que merda ainda tá faltando?  
A pressão estoura os canos de porcelana duas vezes  
A escolha está devastada, decapitado está o cavaleiro  
Ó América, sua puta má, eu catei algodão e te deixei rica  
E agora meu pau não é grátis!  
(*For Free?*, Kendrick Lamar, tradução livre)

Em *For Free?* Kendrick Lamar se revolta contra as relações de cafetinagem estabelecidas com a indústria fonográfica, ressonâncias das relações de exploração compulsória dos seus Ancestrais pela escravidão colonial, reivindicando sua agência sobre o próprio corpo-pênis-falo e criticando a reprodução dessas relações de exploração entre as pessoas negras, como no refrão da música *King Kunta*, no qual questiona a hipocrisia e negligência de algumas pessoas do seu bairro que não o reconheciam e valorizavam antes de alcançar a fama e o sucesso. Porém, a abordagem da representação da mulher negra a partir dessa perspectiva não está isenta da prática de estereotipação imagética: a mulher negra é representada como uma *jezebel* sofisticada que se ergue como uma ameaça para o homem negro, que por sua vez transfere a sua frustração de não realização plena do sonho americano monopolizado pelo homem branco, culpando-a por suas tentativas de usurpação do seu poder e destruição do seu



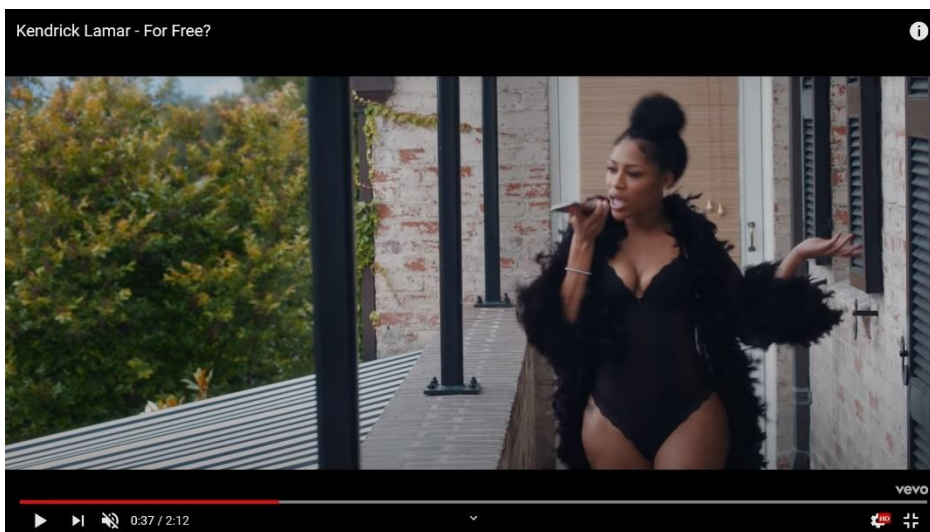
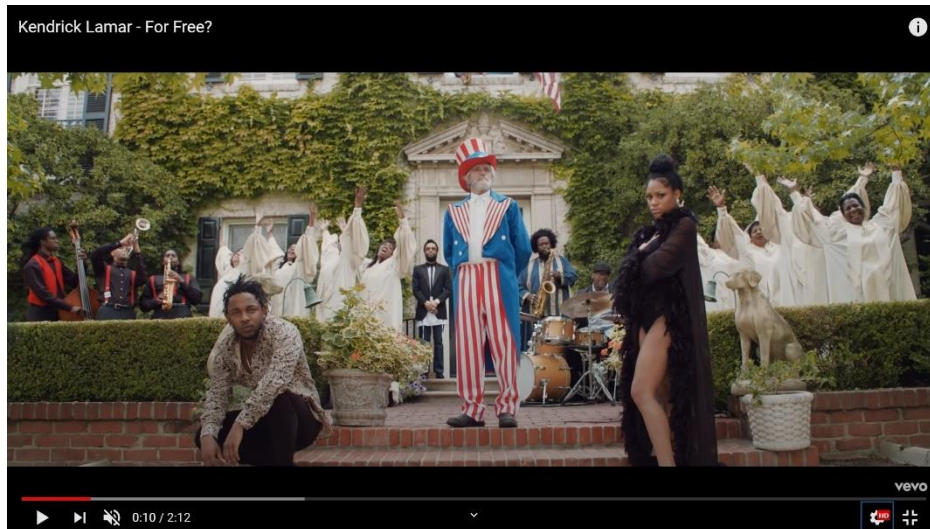
projeto de construção de sua própria instituição familiar negra, fundamentada por princípios e valores patriarcais da branquitude.

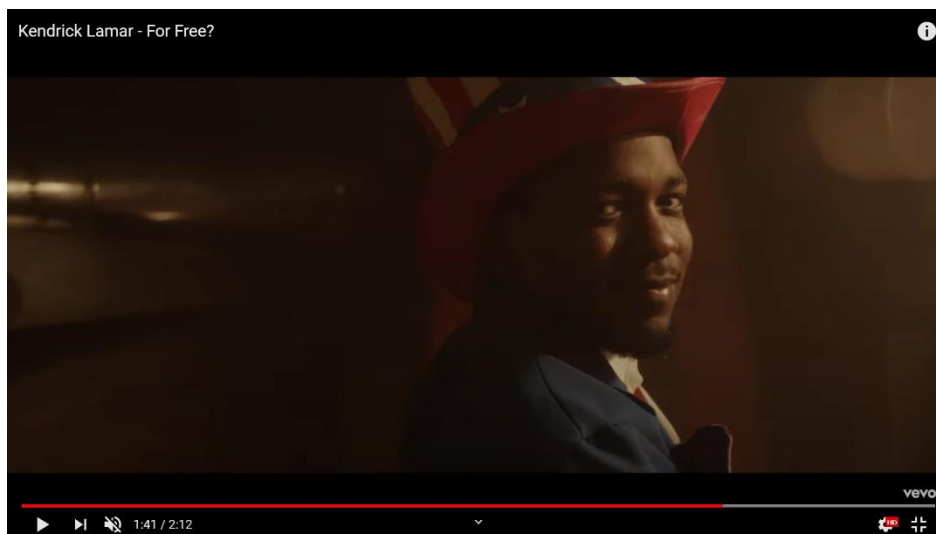
Kendrick Lamar em *For Free?* deixa bem explícito em sua poética que a mulher negra terá acesso bloqueado ao seu patrimônio material e financeiro por a mesma não corroborar para a concretização do *American Way Of Life* e seus modelos de civilidade, cidadania e felicidade que são impostos pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, reivindicados pelo homem negro em seu processo de empoderamento. Não há outra imagem disponível que se contraponha e apresente uma outra perspectiva sobre a mulher negra no ciclo de videoclipes do álbum *To Pimp a Butterfly*, aspecto que torna a mulher negra um grande incômodo na iconografia *gangsta* lamariana, compreendida como a traidora do homem negro em uma alegoria que remete ao mito bíblico da traição de Eva, principal responsável pela interdição e expulsão de Adão do paraíso eterno no Jardim do Éden.

Essa evidência confirma que, mesmo que seja uma obra artística audiovisual concebida por um homem negro que possui a ânsia de libertação dos paradigmas instaurados pelo colonialismo escravocrata no imaginário coletivo racial, Kendrick é um artista que ainda persiste na perpetuação de imagens outrificadoras dos sujeitos que integram seu círculo de socialidades, além de propor um regime iconográfico masculinista contaminado de valores coloniais, implementando uma política de representação negra heterociscentrada. Por outro lado, os valores capitalistas impostos pela matriz estrutural das opressões e violências de classe são também os responsáveis por as relações afetivo-sexuais entre homens negros e mulheres negras serem relações de alienação e inimizade, nas quais ambos são interpostos como ameaças um para o outro, confrontados a viver jogando um jogo de destruição mútua, utilizando posicionalidades identitárias como estratégias e privilégios como armas de ataque.

As consequências são corpos aniquilados por nós mesmos, mantendo a máquina necropolítica em permanente funcionamento, racionando estrategicamente os esforços de aniquilação dos corpos racializados pelas grandes matrizes estruturais de violência e opressão, como os impérios ultramarinos coloniais e neocoloniais europeus estimulavam as rivalidades interétnicas entre civilizações africanas para melhor viabilização e eficiência dos projetos de dominação, no passado histórico. Apesar de as críticas de Kendrick Lamar em *To Pimp a Butterfly* serem disparadas e direcionadas para todos os lados (inclusive para si mesmo), desafiando as hierarquias e relações de poder em suas variadas dimensões e instâncias, atinge fatalmente as mulheres negras que permanecem vitimizadas e violentadas pelas práticas da

estereotipagem com a manipulação de imagens de controle, sedimentadas pelo imaginário racial coletivo através dos tempos.





**Figuras 102, 103 e 104:** *Framings* do videoclipe *For Free? - An Interlude* (2015)

As práticas de estereotipação desenvolvidas a partir da manipulação de características e elementos considerados positivos e benéficos para representação das populações negras podem camuflar o potencial extremamente nocivo das imagens de controle. Apesar de em *For Free?* a mulher negra se posicionar relativamente de maneira ativa e assertiva em relação às expectativas sociais de raça, gênero e classe e as instituições sociais normativas como a família, agenciando seu corpo, anseios e desejos, a mesma se encontra em tensão em relação ao homem negro, ambos interpostos como inimigos em permanente conflito. De acordo com a perspectiva lamariana, tais conflitos também são constituídos a partir da introjeção e performatização de imagens de controle nas subjetividades racializadas. Embora Kendrick Lamar exercite o poder arbitrário de definição imagética e discursiva em relação às mulheres negras através da sua posicionalidade enquanto homem negro vitimado pela armadilha da estereotipagem de gênero, o *rapper* critica as incompatibilidades de incorporação e adaptação dos papéis sociais pré-definidos e estabelecidos pelo modelo de família nuclear normativa do heterocispatriarcado de supremacia branca, que homens negros e mulheres negras bem sucedidos insistem em reproduzir em seus processos de ascensão financeira e consolidação de seus *status* sociais. Como provoca bell hooks, a dependência financeira parasitária das mulheres em relação aos homens estabelecida pelo heterocispatriarcado de supremacia branca nunca foi uma forma de privilégio de gênero concedido às mulheres negras, por mais controverso que isso seja:

A maioria das mulheres negras não teve a oportunidade de se satisfazer na dependência parasitária de homens, como é esperado de mulheres e incentivado pela sociedade patriarcal. A instituição da escravidão forçou a mulher negra se livrar de

qualquer dependência da figura do homem que anteriormente tivesse e a obrigou a lutar por sua sobrevivência individual. A equidade social que determinou os papéis sexuais negros na esfera do trabalho, no período da escravidão, não criou uma situação que permitisse a mulheres negras serem passivas. Apesar dos mitos sexistas sobre a inerente fraqueza da mulher, mulheres negras tiveram que exercer certa independência de espírito, devido a sua presença na força de trabalho. Poucas mulheres negras puderam escolher entre ser ou não trabalhadoras. E a participação das mulheres negras na força de trabalho não levou à construção de uma consciência feminista. Apesar de muitas mulheres negras terem entrado no mercado de trabalho em prestação de serviço, agricultura, indústria e em trabalho clerical, a maioria delas ressentia o fato de não ser sustentada financeiramente por um homem (HOOKS, 2019, p. 139).

No videoclipe de *For Free?*, a mulher negra está interessada e focada em usufruir do poder e dos privilégios que os homens negros podem lhe oferecer e proporcionar, não em ambicionar ocupar os espaços e performar os valores de gênero atribuídos às mulheres brancas, rainhas das hierarquias tradicionalistas estabelecidas pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, aprisionadas no cárcere privado do lar, simbolizado no videoclipe pela mansão. O homem negro conseqüentemente se revolta contra a mulher negra, pois, mesmo em dignas condições de patrimônio material financeiro e em um contexto de prosperidade adquiridos por seus privilégios de classe veementemente negados historicamente pelo homem branco, frustra seu projeto de vivenciar a experiência da instituição familiar normativa, porém de maneira afrocentrada, na qual a figura do patriarca provedor é centralizada não como aquele que compartilha amorosa e fraternalmente seus bens e propriedades com sua família, mas aquele que os monopoliza e regula sob seu pleno domínio e controle patriarcal, exercidos pela violência e exploração masculina.

Apesar do homem branco ser a principal e maior força que impede a realização do sonho do homem negro do poder patriarcal na instituição familiar enquanto um *locus* de performatização de sua masculinidade, a mulher negra é também responsabilizada por obstacularizar e ameaçar o ideal de família heterociscentrada, projetada a partir dos princípios determinados pelo homem negro. Assim, em determinadas proporções, Kendrick Lamar auxilia inconscientemente na manutenção imagética dos estereótipos raciais da *jezebel* e da matriarca negra por a mulher negra veementemente se recusar a ser sua parceira e cúmplice no seu processo de empoderamento enquanto homem negro, assumindo mais uma vez um caráter de mera coadjuvante social.

Em concordância com as abordagens de Winnie Bueno (2020) sobre a obra intelectual de Patricia Hill Collins, as políticas da vida afetivo-sexual das populações negras, que determinam os códigos comportamentais e relacionais nas comunidades raciais, são altamente

influenciadas pelos arquétipos estereotípicos engendrados pelas imagens de controle, que deslocam e deturpam as diversas e múltiplas experiências sexuais e de gênero da negritude. Assim, Kendrick Lamar apresenta uma perspectiva interrelacional limitada à cisgeneridade e heterossexualidade negra a partir da evocação de estereótipos relacionados às mulheres negras, problematizando as relações afetivo-sexuais negras como uma síndrome de cafetão/prostituta reversa, mascarando a violência de gênero pela comédia e tratando esse problema como se fosse uma frivolidade.

Além disso, há uma evidente exaustão de homens negros e mulheres negras diante do processo histórico de coisificação, objetificação e exploração dos seus corpos, submetidos pela lógica escravocrata colonial ao *status* de mercadoria, que ainda agonizam com os efeitos e consequências do capitalismo e a perpetuação dos valores negrofóbicos que continuam dilacerando a carne e o espírito das pessoas racializadas. No mercado afetivo-sexual, no qual fabricamos e comercializamos afetos como produtos e administramos a distribuição comercial dos nossos próprios corpos, o pau de Kendrick Lamar não é grátis e os corpos das mulheres negras sempre estão dispostos a negociações.

A cafetinagem é problematizada na cosmopolítica lamariana enquanto um sistema peculiar de valores éticos comportamentais e relacionais dos sujeitos racializados, reverberações histórico-culturais do tráfico transatlântico do colonialismo escravocrata nas atuais dimensões das relações afetivo-sexuais entre pessoas negras. O tom de ironia e sarcasmo da narrativa audiovisual é empregado como uma estratégia para ridicularizar as pessoas negras que, ao invés de agenciar suas próprias vidas e buscar sua autonomia existencial de maneira coletiva, comunitária a partir dos seus próprios contextos e realidades, preferem mimetizar a branquitude e suas padronagens hegemônicas de cidadania e, sobretudo, humanidade, expressando a precariedade da sua vontade de ser cópias não-autorizadas que reproduzem a hegemonia branca heterocispatriarcal e suas instituições de poder.

*For Free?* é um videoclipe sobre a apropriação e assimilação do sonho americano [*American Dream*] pelas pessoas negras e como esse processo pode se tornar um grande pesadelo relacional para homens negros e mulheres negras, incinerados na fornalha do *American Way Of Life*, na qual as chamas são constantemente alimentadas pelas próprias pessoas negras, alienadas pelos valores da branquitude, tornando-se agentes da sua própria tragédia. Ainda em plena concordância com as considerações de Winnie Bueno (2020) acerca da obra de Patricia Hill Collins, projetos de justiça social para as populações negras pensados

a partir do princípio de subordinação de um grupo pelo outro, priorizando agendas políticas de hiperinclusão e superinclusão, é um projeto definitivamente fracassado. O empoderamento político dos homens negros está em permanente interdição pela exploração capitalista, violência policial, encarceramento, extermínio em massa e outras manifestações da brutalidade do Estado necropolítico, contexto que também afeta e impossibilita o empoderamento das mulheres negras. O processo de conquista da autonomia pelos homens negros também não deve coagir, restringir e controlar a autonomia das mulheres negras em exercerem suas capacidades e habilidades.

Contudo, Kendrick Lamar em *To Pimp a Butterfly* é o que podemos chamar de *Black Zeitgeist*: o álbum compreende um denso complexo estético-poético-artístico do clima intelectual, sociológico e cultural que abrange desde a cidade de Compton até as territorialidades móveis e dinâmicas da Diáspora Negra no início do século XXI. O *rapper* Kendrick Lamar possui um impressionante poder de captação do espírito do início do século XXI, tempos de renascimento e esperança em grandes mudanças para as populações negras estadunidenses, inspiradas após a emergência da Era Barack Obama, primeiro presidente negro da nação mais poderosa da ordem geopolítica mundial.

Porém, como as borboletas, a esperança também tem curto tempo de vida, principalmente em tempos de proliferação de movimentos políticos neofascistas, proliferação desenfreada de vírus e doenças, recrudescimento e consolidação dos Estados necropolíticos e refluxos violentos do desejo de *apartheid* e aniquilação do heterocispatriarcado de supremacia branca, que nos estimulam regurgitar a ira negra de nossos estômagos nauseantes de afropessimismo em plena Era Donald Trump. Os cuidados com a saúde mental e física, a restituição da honra, o desencarceramento e as correções das assimetrias das relações de poder dos homens negros com sua comunidade de sentido e os sujeitos que a compõem, aspectos identificados na obra audiovisual lamariana enquanto pautas de uma possível agenda política das masculinidades negras, entram em colapso em tempos apocalípticos agravados pela atual pandemia viral de *Covid-19*. A urgente necessidade coletiva de sobrevivência e resistência exige cada vez mais a sistematização, organização e execução da luta política negra para que possamos provocar efeitos catastróficos nas matrizes estruturais das violências e opressões.

**IV**

**IMAGO**

Mas caso os negros fossem completamente eliminados por um genocídio, a humanidade se veria no mesmo dilema que ocorreria se os negros fossem reconhecidos e incorporados como seres humanos. A humanidade cessaria de existir; porque ela perderia sua coerência conceitual, tendo perdido o outro que usa como comparativo. A humanidade se veria no abismo de um vácuo epistemológico. O negro é necessário para demarcar a fronteira da subjetividade humana.

**Frank B. Wilderson III, *Afro-Pessimismo***

Estou tão cansado de esperar,

Você não está,

Para o mundo se tornar bom

E bonito e gentil?

Vamos pegar uma faca

E cortar o mundo em dois -

E ver quais vermes estão comendo

Em sua crosta.

**Langston Hughes, *Cansado***

(...) A descolonização (...) é o único nome adequado à justiça.

**Denise Ferreira da Silva, *Hackeando o Sujeito***

Mas o Senhor disse: Procure o diabo

O Senhor disse: Procure o diabo

Ele disse: Procure o diabo

Nesse dia

Então eu corro ao diabo, ele estava esperando

Eu corro ao diabo, ele estava esperando

Eu corro ao diabo, ele estava esperando

Nesse dia

Eu clamei: Poder!

(Poder ao Senhor!)



Poder!

(Poder ao Senhor!)

Poder!

(Poder ao Senhor!)

Poder!

**Nina Simone, *Sinnerman***

(...) Explodi. Eis aqui os estilhaços recolhidos por  
um outro eu.

**Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas***

Desejo terminar essa tese afirmando que o homem negro não é um homem.

Ser, simultaneamente, homem e negro é uma equação quase irresolúvel.

O homem, o “verdadeiro” homem, existe pois o negro inexistente.

Os processos de “desgenerificação” ou “desengendramento”, além do rebaixamento dos corpos racializados ao *status* de carne pelo escravismo colonial europeu, como nos provoca Hortense J. Spillers (2021), torna a tarefa de teorizar sobre os homens negros e suas construções socioculturais de masculinidades uma experiência excêntrica e bizarra. Como uma Coisa, essa criatura que é algo compreendido entre o humano e o animal, pode performatizar o gênero? Como um objeto pode reproduzir as políticas do heterocispatriarcado de supremacia branca?

Quando Sojourner Truth vociferou para uma plateia repleta de brancas/os, iluminadas/os e esclarecidas/os em suas causas abolicionistas, embuídas/os de uma grande virtude e benevolência tal qual o paradigma ironicamente caucasiano da decolonialidade neste século XXI, questionando sua mulheridade (entenda-se aqui humanidade interdita), muitas/os presentes na ocasião com certeza acharam no mínimo peculiar uma Coisa reivindicar o reconhecimento de sua humanidade. Olhos se reviraram, bocas se contraíram, risos explodiram

no ar. São exatamente essas reações quando nós Coisas ousamos nos levantar e abrir nossas bocas para falar diante das/os brancas/os, as/os humanas/os. É sempre um acontecimento extrafenomenológico, como observa Fred Moten (2021).

Eu sei que Sojourner naquele dia segurou o choro até desmoronar quando chegou em casa, carregando os fragmentos de seu espírito estilhaçado que remontou repetidas vezes durante sua vida mortuária, em vários cerimoniais fúnebres íntimos. Só ela sabia na profundidade do sepulcro violado e aberto da sua (in)existência que, de fato, era uma mulher. Nós reencenamos isso inúmeras vezes: esta é uma experiência espiralar que nós pessoas negras vivenciamos todos os dias. Essa Coisa, composta por uma escura e abjeta matéria de magnânima plasticidade, que ergueu com sua ossatura e musculatura o Ocidente e executou com grande sucesso o projeto da Modernidade europeia, pode tomar formas e proporções de inúmeras outras coisas inimagináveis, menos a forma do que é o humano. Sua indefinição catastrófica, como propõe a semântica mbembiana (2018), é o que mantém em pleno funcionamento a mecânica que move as engrenagens do mundo ordenado pelo colonialismo escravocrata europeu.

Esforços intelectuais extenuantes foram empenhados nos últimos séculos para a defesa da tese insustentável da humanidade de nós sujeitos racializados. Óbvio que não foi um dos objetivos desta tese reconstruir tal genealogia, mas grande parte dos argumentos que estruturam sua arquitetura textual partem dessa perspectiva. O que é ainda necessário ser dito? Quantas teses devem ainda ser escritas e defendidas? Lembrando a provocação de Gloria Anzaldúa (2009), quais línguas ainda precisaremos domar em sua selvageria discursiva? Se observarmos bem, a missão primordial da intelectualidade negra sempre foi a busca pelo reconhecimento da humanidade de nós pessoas racializadas, como nos revelaram as epifanias e o complexo jogo de máscaras de Frantz Fanon (2008).

Por séculos insistimos em girar elipticamente em torno do trono antropocêntrico da branquitude, e assim continuamos macabramente a dançar. Me encontro em um estado de profunda exaustão intelectual e crise epistêmica, pois não existem mais argumentos para dissimular a repetição. No auge da vertigem dos tempos, eu enquanto Coisa estou aqui para rejeitar o *status* de humano. Esse ato de rejeição pode contradizer tudo o que disse até aqui, desonrar e frustrar toda minha ancestralidade negra intelectual, e esse ato só revela o caráter profundamente ambíguo e contraditório do grande oxímoro que é ser/estar negro no mundo.

Tenho a plena certeza de que a minha coerência reside na contradição que me traduz neste mundo caucasiano. Quando reivindica-se o *status* de humano, é necessário não somente nomear, como definir e classificar o que é de fato o humano. Como se autodefinir a partir de uma linguagem que torna ininteligível nossa própria existência? Temos de fato esse poder, como questionou Gayatri Chakravorty Spivak (2010)? Como transmutar a humanidade universalizada se somos meros receptáculos de restos? Meu corpo taxidermizado infla, e sua explosão se torna quase inevitável.

Nossa gramática do poder determina através de uma perspectiva materialista que possuir objetos e coisas é exercer poder sobre o mundo. Desde o passado colonial escravocrata, coisas possuindo outras coisas determinava a atmosfera surreal da experiência social. A consciência de ser objeto entre outros objetos, como disse Fanon (2008). Observo por um instante os móveis distribuídos ao meu redor: não vejo muita diferença comigo mesmo, a não ser a minha capacidade de pensamento, fala e escrita. Gilberto Freyre (2006) me caracterizaria como um obscuro objeto falante que compõe o *design* dos interiores da casa grande, que é a universidade. Seres escravizados poderiam exercer poder de posse e exploração sobre outros seres escravizados. Em nossos tempos, isso não é tão diferente assim. Vivenciamos o auge desse surrealismo colonial, no qual coisas podem possuir inúmeras outras coisas, manifestando seu desejo pulsante de transcendência do seu *status* de coisa, porém seguem permanentemente sendo coisas: quanto mais coisas eu possuo, cada vez mais minha coisa torna-se nítida e explícita. Há uma relação de semelhança estabelecida entre negros e objetos, por isso existe tamanha identificação.

A vida das pessoas racializadas é uma grande distopia paranoica que teimamos historicizar. A obsessão da ostentação materialista do *ethos gangsta* nos demonstra isso como nenhum outro fenômeno cultural. Discuti sobre tal fato inúmeras vezes no *#TheGangstaProject*. Seria realmente possível discutir sobre a humanidade e as masculinidades dos homens negros a partir dessa gramática do poder? Teorias me desafiam constantemente, argumentando que minha consciência enquanto objeto legitima e consolida o poder tal qual ele está imposto e instituído. Nesse mundo pós-moderno, objetos também possuem capacidade de agência em seus automatismos robotizados pré-programados. Devo permanecer e agir somente a partir e nesses limites? Os encarceramentos, linchamentos, chacinas e genocídios que acontecem todos os dias no mundo inteiro, são explicados pela humanidade que habita nossos corpos racializados? As patologias, os transtornos e sofrimentos psíquicos, bem como as auto mutilações e suicídios de

peessoas racializadas são ocasionados por excesso de humanidade? Pecemos porque somos demasiadamente humanos? Quais teorias sobre o humano possuem a capacidade de captação e adequação das nossas experiências existenciais excessivamente transbordantes, tornando-as inteligíveis, principalmente para nós pessoas negras?

A raça de fato é, cada vez mais, um cárcere inevitável, como dizia Stuart Hall (2016). Não haverá outra possibilidade de transmutação e transcendência se nós seres racializados permanecermos aprisionados em uma máquina que necessita da nossa carne e sangue como combustível para seu funcionamento. Para a manutenção, preservação e perpetuação da humanidade é necessário que nós Coisas sejamos expropriadas, exploradas, violentadas, oprimidas e exterminadas continuamente, através de aparatos, tecnologias e métodos cada vez mais sofisticados, visto a obsolência e desgaste desses elementos anteriormente aplicados na história. Essa é a dinâmica de funcionamento do mundo ordenado, e essa máquina, acredite, não vai ser facilmente desprogramada por decolonialidades, sendo estas últimas componentes das agendas e dos programas políticos de protecionismo dos privilégios e formas aniquiladoras de poder – nesse caso, epistêmico – da branquitude e seu cinismo humanitário.

A verdade é que a branquitude agoniza de medo e pânico com a presença perturbadora de nós Coisas nas universidades, sendo a decolonialidade um fármaco para essa epilepsia causada por nossos contra ataques às matrizes epistêmicas estruturais e estruturantes das ciências, fundadas pela Modernidade europeia ocidental. O advento do processo de industrialização e expansão global do encarceramento em massa, a reprodução das necropolíticas estatais, os novos regimes de representação racial das plataformas midiáticas e redes sociais, a paraplegia múltipla do corpo político racializado em suas instâncias físicas, psíquicas, financeiras, patrimoniais, morais e existenciais, o torpor e letargia crônica diante do apocalipse racial cotidiano e suas implicações interseccionais, a mercantilização dos ativismos e militâncias da luta negra pela liberdade – bem como o seu culto messiânico glamouroso de suas personalidades públicas fúteis –, a manipulação irresponsável dos protocolos das políticas identitárias da interseccionalidade e as falsas coalizações políticas estabelecidas por contratos oportunistas e acordos carreiristas são alguns fatores que tenho ressaltado em minhas argumentações teóricas orais e escritas no decorrer do *#TheGangstaProject* e que evidenciam que a revolução acaba sendo nada mais, nada menos que um produto formidável envolto por uma embalagem colorida e cintilante comercializado pelo sistema capitalista, que teimo em comprar com o pouco dinheiro que consigo roubar.

O *Gangsta Rap* é também um dos derivados desse produto que nós homens negros consumimos como formas hedonistas e ilusórias de empoderamento das nossas masculinidades (leia-se aqui também como humanidades interditas). *Gangsta rappers* nos dizem a todo instante em suas poéticas audiovisuais e performáticas que a humanidade está à venda e é necessário comprá-la a todo custo, sendo a nossa carne preta a moeda de câmbio. Eu estou disposto a roubá-la, como conspira Fred Moten (2014). Se realmente existe uma dívida impagável, como demonstra a contabilidade de Denise Ferreira da Silva (2019), a humanidade das pessoas negras é uma delas, e isso não será simplesmente devolvido envolto em um lindo laço vermelho acompanhado por um cartão com um pedido de desculpas. Toda expropriação, exploração, violência, opressão e extermínio de corpos racializados são estratégias do mercado financeiro para geração de dividendos extras que não afetam os lucros herdados do heterocispatriarcado de supremacia branca, criando a ilusória compensação histórica e os juros em cima de juros que a meritocracia racial administra em uma redistribuição desigual entre seus escolhidos.

Dizem que devemos nos contentar com isso e esses são os termos de sobrevivência das pessoas negras nesses tempos. E que ainda sejamos gratos, pois antigamente era bem mais pior: nossas/os Ancestrais nem isso tiveram. Cam todos os dias deve levantar as suas mãos aos céus e agradecer por sua redenção, pois seus bisnetos trouxeram diplomas para pendurar na parede da sala.

A poética da obra audiovisual de Kendrick Lamar, em especial a desenvolvida na era do álbum *To Pimp a Butterfly*, apesar da sua indubitável e relevante perspectiva política crítica radical, não é suficientemente revolucionária. Ao mesmo tempo em que produz uma denúncia de caráter afro-pessimista da continuidade e perpetuação das matrizes e políticas de expropriação, opressão e extermínio dos homens negros no mundo ordenado pelo heterocispatriarcado de supremacia branca, também reproduz, mantém e preserva padronagens oportunas e convenientes, principalmente as de gênero e sexualidade, que proporcionam falsas e controversas experiências de poder.

No Lamarverso, instância imagética de recriação simbólica e performática do *ethos gangsta* pelo *rapper* Kendrick Lamar, as representações acerca dos homens negros e suas masculinidades ainda permanecem e continuam consideravelmente restritas e limitadas, apesar das suas várias tentativas de subversão imagética e discursiva que emergem da autenticidade criativa da sua subjetividade enquanto artista, analisadas e discutidas nessa tese. Partindo da perspectiva acerca da concepção de negritude do Lamarverso e sua produção artística

iconográfica, eu enquanto homem negro gay não existo em pleno século XXI, bem como outros inúmeros sujeitos racializados que compõem as multidões plurais e múltiplas em circulação nas encruzilhadas da Diáspora Negra pelo mundo.

No imaginário lamariano, há a recorrência às políticas negras masculinistas sexistas, machistas e falocráticas, além do desejo velado pelo poder patriarcal heterociscêntrico monopolizado pela branquitude, uma espécie de ritual contínuo de enlutamento pela castração histórica do homem negro e o eterno funeral de sua humanidade, no qual montanhas de dólares e joias preciosas são depositadas nas raízes das árvores-túmulos de onde pendiam os corpos mutilados e linchados dos seus Ancestrais. O problema da imagética lamariana é a permanência irrelutante na constatação e crítica do *status quo* racial na atualidade, sem transgressões realmente significativas que possam projetar os homens negros e suas masculinidades a partir de outras metáforas e configurações simbólicas. A potência da fabulação poética que as artes negras possuem, nesse caso as produções audiovisuais lamarianas, não impulsiona a produção de outras possibilidades e alternativas de existência para os homens negros e suas masculinidades para além dos recursos simbólicos proporcionados pelo *ethos gangsta*.

Se há um âmbito no qual é possível a recriação das nossas existências e de perspectivas para nosso futuro, é o âmbito das artes negras, como tem sido amplamente demonstrado por artistas negras feministas e suas produções artísticas e intelectuais – vide as teorizações realizadas por Denise Ferreira da Silva (2019) acerca da poética negra feminista –, que devem ser abordadas, discutidas e dialogadas de maneira mais adequada em outras oportunidades. Porém, Kendrick Lamar ainda não ousa exercitar um outro tipo de movimento criativo, apesar da sua genialidade e mais que evidente ânsia por transformação, revolução, libertação, transmutação e transcendência enquanto homem negro.

Contudo, o homem negro só poderá ser, de fato, um homem quando este mundo ordenado pelo colonialismo escravocrata euro-ocidental e seu regime necropolítico implementado ideologicamente pela antinegritude for plenamente aniquilado, em um denso e complexo processo de descolonização que Achille Mbembe (2019) caracteriza como “declosão do mundo”: a desmontagem e desmantelamento do mundo ordenado pelo colonialismo escravocrata da Modernidade europeia ocidental para que um novo mundo possa emergir.

A declosão do mundo, como propõe Mbembe (2019) a partir do programa filosófico fanoniano, possui uma tripla dimensão: a **insurreição** (levantar-se contra as forças outrificadoras e aniquiladoras); a **constituição** (invenção e emersão da humanidade do sujeito

interditado); e a **ressurreição** (saída do estado de morte social e retorno à vida social). Tal processo provoca, simultaneamente, a eclosão do sujeito racializado, abolindo-o, enfim, do signo da raça e suas respectivas figuras coloniais que o encarceram em sua inumanidade, outridade e diferença. Essas arcaicas estruturas, indubitavelmente, não produzirão na degenerescência de sua linguagem uma nova noção de humanidade que torne nossas existências inteligíveis.

Políticas de resistência e sobrevivência para nós homens negros poderiam ser propostas na conclusão desta tese, questões que também são de extrema relevância para nossos tempos e discutidas historicamente por movimentos, coletivos e organizações sociais negras éticas e responsáveis, bem como outras/os intelectuais que dedicam seus estudos e pesquisas às masculinidades negras, porém sempre serão medidas paliativas que funcionam somente como bálsamos sanativos para traumas e feridas infeccionadas por séculos. Precisamos de uma efetiva reabilitação e cura, e estas não serão obtidas pela farmacologia e medicina neocolonial e seu blefe decolonial. Nós homens negros devemos compreender, de uma vez por todas, que o heterocispatriarcado de supremacia branca nunca irá nos proporcionar o reconhecimento pleno da nossa humanidade, visto que nossa condição de coisidade é o que oferece sentido à existência daqueles que, de fato, são ontologicamente humanos – os homens brancos. O nosso “desejo de intenção hegemônica”, nos termos de Fellwine Sarr (2019), entra em colisão com a implementação das biopolíticas da branquitude que necessitam que nossas mortes, em suas diversas escalas e níveis de impacto, sejam ininterruptas e incessantes para a manutenção e preservação da vida da “verdadeira” humanidade. A libertação só será possível com a nossa efetiva descolonização, que de acordo Mbembe (2019), só pode ser viabilizada a partir da abolição das formas de aniquilação do colonizador (abolição do *status* de sujeito outrificado) e da morte do eu colonizado, reconquistando o estado de autodomínio existencial (autoabolição). Definitivamente: NÃO PRECISAMOS dos aparatos, artefatos, instrumentos e ferramentas de poder disponibilizados pelo heterocispatriarcado de supremacia branca eurodescendente neocolonial para nosso empoderamento coletivo, e enquanto insistirmos em reivindicá-los, fortaleceremos nossas relações de ultra dependência e reproduziremos suas estruturas para as próximas gerações de mortos sociais. Um novo homem, um “sujeito dotado de um rosto, de uma voz e um nome próprios” como anseia Mbembe, só será possível com a rejeição e destruição sistemática do heterocispatriarcado de supremacia branca: isso que poderá fazer-nos ressuscitar da nossa morte social, nos trazendo de volta novamente à vida. Não haverá liberdade

para os homens negros enquanto suas masculinidades reproduzirem o heterocispatriarcado de supremacia branca e suas respectivas políticas aniquiladoras de poder, seus sistemas de dominação, violência e opressão, seus regimes de representação, bem como seus parâmetros, padronagens e normatividades socioculturais e existenciais.

Ainda em plena concordância com Achille Mbembe (2019), a intelectualidade, as ciências e as artes são fundamentais para o processo de decolagem do mundo. Criar novas linguagens e poéticas para recriação da humanidade, bem como possibilitar imgeticamente novos contextos e condições de existência e experiência humana é um grande desafio que nós homens negros deveríamos nos esforçar em realizar enquanto projeto político. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2019), é necessário a prática da invenção de imagens anti-dialéticas para além do sujeito destinado à obliteração racial, que possuam a capacidade de perturbação e interrupção do pensamento moderno ocidental europeu e da reprodução da violência e do terror racial, em um exercício político de recusa da refiguração da dialética racial, proposta pelo pensamento hegeliano.

A comoditização da negritude, nos termos de bell hooks (2019), sobretudo das masculinidades negras pelo sistema capitalista na atualidade, não permitirá que isso ocorra, distorcendo, comercializando e lucrando economicamente em uma “mercantilização canibalesca” com o que de fato significaria um processo revolucionário para que nós homens negros superemos os problemas sociogênicos que nos angustiam e afligem. Como sugere Fred Moten (2020), as artes negras deveriam constituir um *lócus* composto por instâncias proféticas que proporcionem rotas de fuga do espectro necropolítico aniquilador.

Mesmo a figura do *rapper* sendo considerada como uma espécie de profeta do Hip-Hop por suas e seus fãs, a mesma não possui uma posicionalidade que pode caracterizá-la inteiramente como tal: considerando as definições de Moten (2020), apesar de Kendrick Lamar possuir o poder de proferir verdades brutais diante da realidade, o alcance de sua visão é limitado e as possibilidades para além do regime iconográfico de representação racial sobre os homens negros e suas masculinidades que são apresentadas são, na verdade, velhas imagens restauradas e remasterizadas da sua tradição negra masculinista herdada, que proporcionam uma “*práxis* da repetição do Mesmo”, como pode-se refletir a partir do pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019). O *ethos gangsta* é um *lócus* da soberania dos corpos racializados masculinizados, sendo estes os corpos privilegiados pelas políticas de representação racial manifestada na iconografia da cultura Hip-Hop, corpos que, de acordo com Denise, mesmo que



mutilados e dilacerados pela lâmina da Modernidade europeia, reiteram e fortalecem a hegemonia do heterocispatriarcado de supremacia branca.

O imaginário fugitivo e os planos de fuga de Kendrick Lamar são labirínticos, circulares e o mantém aprisionado e obstruído em um ciclo vicioso sem escapatória, uma drapetomania obsessiva como pode-se constatar na narrativa do videoclipe de *Alright*. Os anseios miméticos manifestados na reprodutibilidade dos modelos e padrões europocêntricos de masculinidade, bem como o confinamento dos homens negros em um sistema de valores identitários e a adoção de modelos pré-fabricados de masculinidade que não lhes pertence, induzem Kendrick Lamar a pensar que não há saída para o labirinto existencial dos homens negros, a não ser que haja uma grande revolução que faça suas paredes ruírem – a força de colisão do casulo da borboleta que o *rapper* se refere na poética da música *Wesley Theory*.

Como foi evocado anteriormente pelo pensamento de Fellwine Sarr (2019), nós homens negros devemos nos “livrar do odor do pai”: a paralisação das dinâmicas de mimetismo e a interrupção da reprodução dos modelos e padrões europocêntricos e ocidentocêntricos de masculinidade possibilitarão a refundação do homem e o descentramento dos paradigmas europeus de hombridade, bem como o rompimento das nossas relações de fascínio e sedução com as formas acabadas das masculinidades hegemônicas (o que Fellwine chama de “camisas de força talhadas para outros corpos”) – processo este que pode acionar a catalisação da nossa desalienação enquanto homens negros, como ansiava Fanon (2008; 1968).

Da profundidade do casulo infecto deste século, mergulhado no denso plasma do tempo mesmo-mutável-espiralar, recuso a me alimentar do desejo pelo reconhecimento do meu impossível *status* de humano e transfiguro-me na plasticidade extraontológica da minha coisidade. Como o *rapper* Kendrick Lamar, prefiro e escolho ser uma borboleta. Que meu devir-borboleta cause fascínio e horror com toda minha beleza. Que a minha inexistência e a de todos os homens negros que morreram, que estão mortos e que ainda estão por morrer, aterrorize e cause a destruição plena deste mundo-hospício e sua surrealidade manicomial, este cemitério dos vivos, como assim nomeou o escritor Lima Barreto. Que os homens negros, para quem eu especialmente escrevo, despertem da profunda hipnose neocolonial e de todo esse torpor coletivo diante da sequência de apocalipses raciais seculares. Ponham-se de pé, rebelem-se e façam nosso buraco negro inexistencial engolir este mundo, para que o caos reequilibre o universo e outro mundo possa emergir. pois não temos mais nada a perder. Que em meio à loucura ainda possamos sonhar que, um dia, poderemos caminhar na superfície da aurora,

vislumbrar o término desta grande noite e ver todo o espectro de aniquilação se desfazendo na atmosfera, depois do fim.

## REFERÊNCIAS

- ABU-JAMAL, Mumia. **Ao Vivo do Corredor da Morte**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.
- ACHEBE, Chinua. **O Mundo se Despedaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **O Que é Interseccionalidade?** Belo Horizonte: Justificando: Letramento, 2018.
- ALEXANDER, Michelle. **A Nova Segregação: Racismo e Encarceramento em Massa**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019 (Coleção Feminismos Plurais).
- ANGELOU, Maya. **Poesia Completa**. Bauru: Astral Cultural, 2020.
- ANZALDÚA, Gloria. “Como Domar Uma Língua Selvagem”. *In: Cadernos de Letras da UFF*. 2009, n. 39, p. 305-318. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12544587/como-domar-uma-lingua-selvagem-gloria-anzaldua-uff>>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- \_\_\_\_\_. “Falando em Línguas: Uma Carta Para as Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo”. *In: Revista Estudos Feministas*. 2000, v. 8, n. 1, p. 229-236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai: A África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: A Teoria de Mudança Social**. Trad. Ana Monteiro Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. Philadelphia: Afrocentricity Internacional, 2014.
- BALDWIN, James. **Se a Rua Beale Falasse**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Notas de Um Filho Nativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BALL, Jared. “Estamos tentando destruir o mundo” – Antinegitude e violência policial depois de Ferguson: uma entrevista com Frank B. Wilderson III”. *In: Ayé: Revista de Antropologia*. 2019, vol. 1, n. 1, p. 94-108. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/508/296>>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- BAPTIST, Edward E. **A Metade que Nunca Foi Contada: A Escravidão e a Construção do Capitalismo Norte-Americano**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- BARROS, Caio César de Azevedo. “A Proposta Cosmopolítica de Kendrick Lamar”. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/342241282\\_A\\_proposta\\_cosmopolitica\\_de\\_Kendrick\\_Lamar](https://www.researchgate.net/publication/342241282_A_proposta_cosmopolitica_de_Kendrick_Lamar)>. Acesso em: 24 set. 2020.

BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André. (Orgs.). **Pensamento Negro Radical**: Antologia de Ensaio. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2021.

BEATTY, Paul. **O Vendido**. São Paulo: Todavia, 2017.

BERLIN, Ira. **Gerações de Cativo**: Uma História da Escravidão nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019 (Coleção Feminismos Plurais).

BOLA, JJ. **Seja Homem**: A Masculinidade Desmascarada. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo Sem Racistas**: O Racismo da Cegueira de Cor e a Persistência da Desigualdade na América. São Paulo: Perspectiva, 2020 (Coleção Palavras Negras).

BORGES, Juliana. **Encarceramento em Massa**. São Paulo: Pólen 2019 (Coleção Feminismos Plurais).

BRADFORD, Sarah Hopkins. **Harriet Tubman**: A Moisés de Sua Gente. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.

BUENO, Winnie. **Imagens de Controle**: Um Conceito do Pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. “Corpos que Pesam: Sobre os Limites Discursivos do ‘Sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

BUTLER, Octavia E. **Kindred**: Laços de Sangue. São Paulo: Morro Branco, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

\_\_\_\_\_. **Diário de Um Retorno ao País Natal**. São Paulo: Edusp, 2012.

CLEAVER, Eldridge. **Alma no Exílio**: Autobiografia Espiritual e Intelectual de um Líder Negro Norte-americano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Biblioteca do Leitor Moderno).

COATES, Ta-Nehisi. **A Dança da Água**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

\_\_\_\_\_. **Entre o Mundo e Eu**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: A Representação Negra no Cinema de Terror. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. “Aprendendo com a Outsider Within\*: A Significação Sociológica do Pensamento Feminista Negro”. In: **Revista Sociedade e Estado**. 2016, vol. 31, n. 1, p. 99-127. Disponível em: <  
<https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: Bruxa Negra de Salém**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. “Mapeando as Margens: Interseccionalidade, Políticas Identitárias e Violência Contra as Mulheres de Cor.” *In*: MARTINS, Ana Claudia Aymoré; VERAS, Elias Ferreira (Org.). **Corpos em Aliança**: Diálogos Interdisciplinares sobre Gênero, Classe e Sexualidade. Curitiba: Appris, 2020.

\_\_\_\_\_. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *In*: **Revista Estudos Feministas**. 2002, vol. 10, n. 1, p. 171-188. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DAVIS, Angela. **Estarão as Prisões Obsoletas?** 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

\_\_\_\_\_. **A Democracia da Abolição**: Para Além do Império, das Prisões e da Tortura. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

\_\_\_\_\_. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da Vida de Frederick Douglass, Um Escravo Americano**. Escrita Por Ele Mesmo. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.

\_\_\_\_\_. **Madison Washington, o Escravo Heroico**. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

DU BOIS, W.E.B. **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

ELEBOGI, Otun; ESDRAS, Maestro. “Demotape Afrofuturismo”. *In*: **Revista Sísifo**. 2020, n. 11, p. 7-16. Disponível em: <<http://www.revistasisifo.com/2020/07/demotape-afrofuturismo.html>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. “Apresentação”. *In*: ALEXANDER, Michelle. **A Nova Segregação**: Racismo e Encarceramento em Massa. São Paulo: Boitempo, 2017.

FORD, Clyde W. **O Herói Com Rosto Africano**: Mitos da África. São Paulo: Summus, 1999.

FRANKLIN, John Hope; JR., Alfred A. Moss. **Da Escravidão à Liberdade**: A História do Negro Americano. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. “O Futuro Será Negro ou Não Será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – As Distopias do Presente”. *In*: **Revista DAS QUESTÕES**. 2018, vol. 6, n. 1. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo**: Cinema e Música em Uma Diáspora Intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

GARVEY, Marcus Mosiah. **Procure Por Mim na Tempestade**: De Pé, Raça Poderosa! São Paulo: CFMG, 2017.

GENOVESE, Eugene D. **A Terra Prometida**: O Mundo que os Escravos Criaram. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GILROY, Paul. **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

HALEY, Alex. **Negras Raízes**. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

\_\_\_\_\_. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. “Pretitude e Governança”. In: **Revista Arte & Ensaios**. 2019, n. 37, p. 112-121. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

HARTMAN, Saidiya. “Vênus em Dois Atos”. In: **Revista Eco-Pós**. 2020, vol. 23, n. 3, p. 12-33. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640/pdf](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf)>.

Acesso em: 04 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. “O Tempo da Escravidão”. In: **Revista Periódicus**. 2021, vol. 01, n. 14, p. 242-262. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/42791/24042>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

HILL, Lawrence. **O Livro dos Negros**. São Paulo: Primavera Editorial, 2015.

HIMES, Chester. **O Passado Fará Você Chorar**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**: São Paulo: Elefantes, 2019.

\_\_\_\_\_. **Anseios: Raça, Gênero e Políticas Culturais**. São Paulo: Elefante, 2019

\_\_\_\_\_. **E Eu Não Sou Uma Mulher? Mulheres Negras e Feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

\_\_\_\_\_. **Teoria Feminista: Da Margem ao Centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019 (coleção Palavras Negras)

\_\_\_\_\_. **Erguer a Voz: Pensar Como Feminista, Pensar Como Negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Feminismo é Para Todo Mundo: Políticas Arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

\_\_\_\_\_. **Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

\_\_\_\_\_. “Intelectuais Negras”. In: **Revista Estudos Feministas**. 1995, vol. 03, n. 02, p. 464-478. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>>. Acesso em: 18 set. 2020.

JACOBS, Harriet Ann. **Incidentes na Vida de Uma Garota Escrava, Escritos Por Ela Mesma**. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.

JAMES, Marlon. **Leopardo Negro, Lobo Vermelho**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

JARDIM, Suzane. “Richard Pryor e a Comédia Negra Norte-Americana”. Disponível em: <<https://medium.com/revista-subjetiva/richard-pryor-e-a-com%C3%A9dia-negra-norte-americana-6e5de21c041f>>. Acesso em: 24 set. 2020.

JONES, Tayari. **Um Casamento Americano**. São Paulo: Arqueiro, 2019.

KENDI, Ibram X. **Como Ser Antirracista**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2020.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos Humanos: Gente em Exibição na Era do Imperialismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: Ensaio e Conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **A Unicórnica Preta**. Belo Horizonte, Relicário Edições, 2020.

\_\_\_\_\_. **Zami: Uma Nova Grafia do Meu Nome, Uma Biomitografia**. São Paulo: Elefante, 2021.

\_\_\_\_\_. **Sou Sua Irmã: Escritos Reunidos e Inéditos de Audre Lorde**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. **Entre Nós Mesmas: Poemas Reunidos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. “Rumo a um Feminismo Descolonial”. In: **Revista Estudos Feministas**. 2014, vol. 22, n. 3, p. 935-952. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

MAMA, Amina. “Será Ético Estudar a África? Considerações Preliminares Sobre Pesquisa Acadêmica e Liberdade”. In: SANTOS, Boaventura de Souza e Meneses, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010. p. 603-637.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MAYORGA, Claudia; COURA, Alba; MIRALLES, Nerea; CUNHA, Vivane Martins. “As Críticas ao Gênero e a Pluralização do Feminismo: Colonialismo, Racismo e Política Heterossexual”. In: **Revista Estudos Feministas**. 2013, vol. 21, n. 2, p. 463-484. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200003/25775>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sair da Grande Noite: Ensaio Sobre a África Descolonizada**. Petrópolis: Vozes, 2019 (Coleção África e os Africanos).

\_\_\_\_\_. **Necropolítica: Biopoder, Soberania, Estado de Exceção, Política da Morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”. In: **Revista Estudos Afro-Asiáticos**. 2001, vol. 23, n. 1, p. 171-209. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/ddR69Y7Ptm6KDvv4tmHSvbF/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

- MENDIETA, Eduardo. “Introdução”. In: DAVIS, Angela. **A Democracia da Abolição: Para Além do Império, das Prisões e da Tortura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019. p. 7-17.
- MILLER, D. Scot. “Um Manifesto do Afro-Surreal”. In: **Revista Ponto Virgulina** – Edição Temática #1: Afrofuturismo, 2020. Disponível em:  
<<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2020/06/03/ponto-irgulina-1-afrofuturismo/>>.  
Acesso em: 04 abr. 2022.
- MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana**. Uma Perspectiva Antropológica. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003.
- MOTEN, Fred. “A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester”. In: **Revista Eco-Pós**. 2020, vol. 23, n. 1, p. 14-43. Disponível em:  
<[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27542](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27542)>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- \_\_\_\_\_. “Ser Preto e Ser Nada (Misticismo na Carne)”. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André. (Orgs.). **Pensamento Negro Radical: Antologia de Ensaio**s. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2021 (p. 130-191).
- \_\_\_\_\_. “A Universidade e os *Undercommons*”. Disponível em:  
<<https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/the-university-and-the-undercommons.html>>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- MUDIMBE, V. Y. **A Invenção da África: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2019 (Coleção África e os Africanos).
- MUHAMMAD, Elijah. **Mensagem Para o Homem Preto na América**. São Paulo: Medu Neter Livros, 2019.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra**. 5ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (Coleção Cultura Negra e Identidades)
- MYERS, Walter Dean. **Monstro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de Uma Militância Pan-Africanista**. 3ª ed. rev. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos Dias da Destruição**. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.
- NORTHUP, Solomon. **Doze Anos de Escravidão**. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2014.
- NSELE, Zamansele. “Afropessimismo e os rituais da violência anti-negra: uma entrevista com Frank B. Wilderson III”. Disponível em:  
<<https://medium.com/@allankardecpereira/afropessimismo-e-os-rituais-da-viol%C3%Aancia-anti-negra-uma-entrevista-com-frank-b-wilderson-iii-7b011127ae8b>>.  
Acesso em: 04 abr. 2022.
- NUNES, Davi. **Zanga**. Salvador: Segundo Selo, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Banzo**. Salvador: Organismo Editora, 2020.
- OBIOMA, Chigozie. **Uma Orquestra de Minorias**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.



\_\_\_\_\_. **Os Pescadores**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

OLIVEIRA, Vanessa (Org.). **De Bala em Prosa: Vozes da Resistência ao Genocídio Negro**. São Paulo: Elefante, 2020.

OYĚWÙMÌ, Oyèrónkẹ. **A Invenção das Mulheres: Construindo um Sentido Africano Para os Discursos Ocidentais de Gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e Morte Social**. Editora EDUSP, 2008.

REYNOLDS, Jason. **Daqui Pra Baixo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

\_\_\_\_\_; KENDI, Ibram X. **Marcados: Racismo, Antirracismo e Vocês**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2021.

ROMANELLI, Sergio; MAZZOLA, Luiza Salgado. “Elementos Identitários e Interdiscursivos em *King Kunta*, de Kendrick Lamar”. In: **Revista Cadernos de Estudos Culturais**. 2018, vol. 1, n. 19, p. 103-116. Disponível em: <<https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7731>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

SÀLÁMÌ, Síkírù. **A Mitologia dos Orixás Africanos**. vol. I. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.

\_\_\_\_\_. **Ogum: Dor e Júbilo nos Rituais de Morte**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1997.

SANTOS, Daniel dos. **Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes de Jay-Z e 50 Cent**. Salvador: Devires, 2019.

\_\_\_\_\_. **Na Cama Com o Super Negão: Erotismo e Sexualidade do Homem Negro na Bahia**. 128 f. il. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Departamento de Ciências Humanas – *Campus V*, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2013.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

SLIM, Iceberg. **Chicago Pimp: A História da Minha Vida**. Cruz Quebrada-Dafundo: Oficina do Livro, 2006.

SMITH, Danez. **Não Digam Que Estamos Mortos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Esdras Oliveira de; ASSIS, Kleyson Rosário. “O Afrofuturismo Como Dispositivo na Construção de Uma Proposta Educativa Antirracista”. In: **Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas**. 2019, vol. 6, n. 1, p. 64-84. Disponível em: <<http://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/3009#:~:text=O%20Afrofuturismo%20%20C3%A9%20um%20termo,produ%C3%A7%C3%B5es%20ligadas%20a%20fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENSON, Bryan. **Compaixão: Uma História de Vida e Redenção**. Rio de Janeiro: Red Tapioca, 2019.

STOWE, Harriet B. **A Cabana do Pai Tomás**. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2003 (coleção Clássicos Para o Jovem Leitor).

STYRON, William. **As Confissões de Nat Turner**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **#VidasNegrasImportam e Libertação Negra**. São Paulo: Elefante, 2020.

THEODORO, Helena. **Iansã: Rainha dos Ventos e das Tempestades**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010 (Coleção Orixás).

THOMAS, Angie. **O Ódio Que Você Semeia**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Galera, 2018.

\_\_\_\_\_. **Uma Rosa no Concreto**. Rio de Janeiro: Galera, 2021.

TYSON, Mike. **Mike Tyson: A Verdade Nua e Crua**. São Paulo: Saraiva, 2014.

WALKER, Alice. **A Cor Púrpura**. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

\_\_\_\_\_. “À Procura de Zora Neale Hurston”. In: **Ayé: Revista de Antropologia**. 2021, vol. 1, n. 1, p. 109-134. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/654/346>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

WEST, Cornel. **Questão de Raça**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WHITEHEAD, Colson. **O Reformatório Nickel**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

\_\_\_\_\_. **The Underground Railroad: Os Caminhos Para a Liberdade**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

\_\_\_\_\_. **Trapaça no Harlem**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

WILDERSON III, Frank B. **Afro-Pessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

WRIGHT, Richard. **Filho Nativo**. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

\_\_\_\_\_. **Black Boy: Infância e Juventude de um Negro Americano**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993.