

O Pranto nas Masculinidades Negras: das águas de *AmarElo* que (de)moram nos olhos

Diego Carvalho de Oliveira Soares¹

Laura Cristina de Toledo Quadros²

Amana Rocha Mattos³

Resumo: Este texto reflete acerca do pranto nas masculinidades negras a partir do diálogo entre dispositivos artísticos e estudos em Psicologia Social sobre racismo estrutural e processos de subjetivação. A conversa se dá pelo encontro do álbum *AmarElo* (2019), de Emicida, e da poesia “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (SOARES, 2022). O referencial do feminismo interseccional nos ajuda a seguir as pistas que visibilizam as torções que essas criações artísticas podem gerar nas representações de subjetividades negras frente aos estereótipos racistas reiterados no tecido social. A descolonização cruza gênero, sexualidade e raça no dismantelamento do poder cisheteronormativo para que sejam múltiplas as masculinidades negras.

Palavras-chave: masculinidades negras; relações raciais; gênero; sexualidade; pranto

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – RJ, diego18maio@yahoo.com.br

² Professora Adjunta do Instituto de Psicologia, Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – RJ, luractq@gmail.com

³ Professora Associada do Instituto de Psicologia, Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – RJ, amanamattos@gmail.com



Imagem 1: “topografia da lágrima” (2021) – Diego Soares

Prólogo: escapei da morte, agora sei pra onde eu vou

Essa escrita surge no trajeto entre a elaboração da dissertação de mestrado *As trajetórias possíveis do banzo: desdobramentos em narrativas de autoria negra* (SOARES, 2021), orientado pela professora Laura Quadros e a disciplina “Gênero e subjetivação: um enfoque feminista”, ministrada pela professora Amana Mattos, ambas do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Durante a confecção do trabalho final da disciplina, foi produzido, além do texto teórico – base para esse texto que se desembrulha – um livro de imagens delineado por uma poesia em quatro cenas, intitulada “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (SOARES, 2021). Neste, o debate acerca das disputas de imagens e discursos sobre masculinidades negras busca deslocar os estereótipos racistas através dessa poesia, dividida nas seguintes cenas: *tanque*, *represa*, *piscina* e *rio*. Apesar da

aparente cronologia linear, o ordenamento procura iluminar quatro problemáticas presentes na discussão de masculinidades negras: *cuidado*; *heterocisnormatividade*; *racismo*; *silêncio*. Neste artigo, este trabalho se fará presente pelo destaque da referida poesia ao longo do texto.

As correspondências racistas entre masculinidade negra e agressividade remontam ao período colonial, em que a expansão territorial da Europa buscava se consolidar não apenas explorando, mas também espelhando uma projeção do continente colonizador a ser representada nas terras dominadas. Nesse exercício de dividir e distribuir, centraliza-se o branco europeu como sinônimo de civilização, produzindo a diferença nos sujeitos que se encontram abaixo da linha do equador. Cria-se raça como elemento de distinção, na tentativa de justificar exportação de trabalho escravo, já que em sua acepção moderna, definida por François Bernier (1684), funciona para “classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados” (MUNANGA, 2003, p. 1). Com o fim legal da escravização colonial no Brasil, perpetuam-se dispositivos de segregação e subjugação, como o Pacto Social implicado no Movimento da Independência, que excluía o sujeito negro da composição de classe nacional brasileira, bem como a Lei de Terras, de 1850, que impossibilitava seu acesso à compra e posse de terras (SODRÉ, 2019).

Importante destacar que raça seguiu como conceito de destaque, no século XVIII, pela contestação iluminista sobre o poder da igreja e da monarquia. Utiliza-se raça como importante fundamento classificatória para fundar a disciplina chamada História Natural da Humanidade, transformada em Biologia e a Antropologia Física. A cor da pele aparece como elemento fundamental para a criação de três raças estanques: branca, negra e amarela, que, pelo século seguinte, soma-se a características morfológicas, como forma do nariz, lábios, formato do crânio, entre outros (MUNANGA, 2003). Atualmente, as ciências biológicas não reconhecem raça como uma realidade biológica, porém, as articulações advindas desse período de racismo

científico perduram até hoje no imaginário social. Compreendemos que o projeto colonial se prolonga e atualiza através dos mesmos signos de incivilidade ligados às subjetividades negras, produzindo novas percepções em imagem e discurso quando atrelados às categorias de gênero e sexualidade.

Judith Butler aborda a questão de gênero como ato performativo, edificando uma correspondência entre sexo e gênero, antes embaçada pela separação do corpo e do ato. Ela desloca a realidade do gênero da expressão de identidade individual para uma performance sempre inaugural, sem uma ruptura entre corpo e mente, ou corpo e regras sociais, já que é a própria performance que “explicita as leis sociais”, logo “a realidade dos gêneros é performática, o que significa dizer que ela só é real enquanto estiver sendo performada” (BUTLER, 2019, p. 223-224).

A discussão sobre performance também é resgatada pelos estudos de Annemarie Mol. Em entrevista à revista *Interface*, fala de *enact* (atuar), trabalhando a ideia de que “não há um bastidor atrás do palco” (MARTIN; SPINK; PEREIRA, 2018, p. 297), ou seja, de que não há uma verdade fora, ou mesmo antes, do corpo atuando: ele o é enquanto atua/performa. A tradução de *enact* para encenar – entrar em cena – surge como uma boa pista para nossa investigação quando a relacionamos com a noção de *racismo genderizado*, proposta por Grada Kilomba (2019). Partindo de um exercício de mudança de personagens num mesmo cenário, esta autora convoca o/a leitor/a a notar o além do acúmulo das hierarquias de opressões, já que o lugar ocupado pela pessoa negra não prescinde o gênero – raça e gênero são indissociáveis.

Tal perspectiva interseccional que permeia a pesquisa de Grada Kilomba nos convoca a pensar a arte como local de abertura de possibilidades para deslocamentos e torções de estereótipos. Imagens de pessoas negras identificadas pelo gênero masculino performando suas experiências na e contra a ordem colonial persistente constroem uma disputa no tecido social. Portanto, o questionamento que nos instiga é justamente se esse

deslocamento provocado pela arte em geral, pela música e pela poesia, em particular, nos ajuda a tensionar o projeto colonial e produzir outras masculinidades negras.

Propomos, com esta escrita, a reflexão sobre o pranto nas masculinidades negras a partir da conversa entre psicologia e arte e, mais especificamente, através da poesia “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (SOARES, 2021) e do álbum musical *AmarElo* (EMICIDA, 2019). Sugerimos à leitora e ao leitor que permita que as músicas a/o acompanhem em sua leitura. Os subtítulos após as cenas-poesia são trechos das músicas, sinalizadas ao longo do texto.

Cena 1: Tanque

*passaram a ouvir plingue plingue daquele dia em diante:
a mãe foi dar banho neles, quebrou a torneira do tanque.
o menor cismou de pendurar, pronto! a água danou a jorrar:
uma gritaiada da criançada, as vizinhas tudo na calçada.
em vez de ajudar, né? ficam só querendo saber quem é.
e eu sei quem é: minha amiga que cuida de três meninas.
delas e do menino, quer dizer, mas criança é como deve ser:
faz tudo junto e misturado. mesmo quando a gente passa talco
no pinto e na piriquita, elas nem sabem que é coisa distinta.
e banho de tanque é lembrança que também me habita.
melhor que acabar com a mão na esfregação, é passar sabão
em cabelo, protegendo olho por olho pra não ficar vermelho.
mas ainda melhor que dar banho em pequeno, é caber ali dentro,
de corpo inteiro, esperando a mãe te lavar como quem lava roupa:
firme, firme, firme, firme, firme, esquecida, firme e boba.
(SOARES, Diego. **Das águas que (de)moram nos olhos dele.** 2022)*

Meio Kiriku, meu espírito, quer que eu tire de tu a dor.

Kiriku é personagem de uma lenda africana, retratado no filme *Kiriku e a feiticeira* (1998), de Michel Ocelot. Nele, o protagonista é um bebê minúsculo que pede para nascer e sai andando da barriga da mãe. Habitam uma aldeia castigada pela falta d'água causada pela feiticeira Karabá, que secou a fonte que a abastecia. Karabá é

acusada de ter engolido todos os homens que a tentaram desafiar e o pequeno Kiriku decide ajudar o tio, contra a sua vontade, a confrontar a feiticeira. Ele se esconde dentro do chapéu do tio, fazendo a mulher acreditar que seja um chapéu mágico, por andar sozinho e se comunicar. Retornam vitoriosos à princípio, porém, ao descobrir a farsa, Karabá pede todo o ouro e outras joias das mulheres da aldeia; quem a engana tem sua casa queimada (e não podem apagar o fogo pois não há água).

Kiriku é inquieto, questiona o conformismo das/os moradoras/es da aldeia, do mais velho que conta histórias para as crianças, ensinando-as a temer a feiticeira. Ele consegue solucionar o problema da água e, a cada vitória sua, o povo canta. Mas existe algo que o intriga mais que todo o resto: a maldade de Karabá – de onde vem? O pequeno descobre que ela não devorava os homens, mas os transformava em seres obedientes, e que seus poderes vinham de um espinho envenenado encravado em sua coluna vertebral. Kiriku consegue retirar o espinho, libertando-a da dor. Assim, ela solta um longo e doloroso grito que consideramos representar seu pranto. O menino então se torna homem e se casa com Karabá. A música *Principia* (2019), de Emicida, cujo trecho abre essa seção, evoca a sabedoria dessa criança ancestral, orientando que há um chamado que pede que pessoas negras cuidem e curem umas às outras, ao invés de se temerem.

Há alguns pontos importantes que nos fizeram trazer o filme para o diálogo junto da música e da primeira cena da poesia “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (SOARES, 2021). Em *tanque*, há uma torneira quebrada que evoca a memória de infância de banho no tanque, centralizando a figura de um/a outro/a no cuidado de si. Numa primeira percepção, a cena parece estar vinculada a uma suposta fase infantil de dependência – uma leitura desenvolvimentista em que as ações de cuidado somente cumprem uma etapa de socialização da criança. Burman (2016) critica o modelo de infância como ignorante, em que a criança precisa apreender um conhecimento (ocidental) para se desenvolver bem. O próprio filme traz deslocamentos ao contrapor

uma criança autônoma e adultos dominados pela feiticeira Karabá, como o velho contador de histórias. Kiriku não ouve o velho que ensina o conformismo, e age com curiosidade, quebrando regra após regra e sendo exaltado com cantigas a cada vitória.

Burman (2016) destaca os processos de subjetivação em detrimento da socialização ao estabelecer que neste a criança como método funciona como uma agente política de perpetuação de um projeto nacionalista, neocolonial, heteropatriarcal, capitalista tardio, e não simplesmente como reprodutora, mas como uma extensão de estruturas sociais opressoras, tal qual o racismo. A autora descreve essa infância-extensão na cena de Frantz Fanon sendo apontado por uma criança branca que está acompanhada de sua mãe. Repetidamente, a pequena afirma a negritude de Fanon como algo a temer, causando enorme dor no mesmo. A autora e Fanon, então, deslocam a infância do lugar pré-social de inocência para o de perpetuadora de um ideal político racista.

Essas reflexões nos permitem vislumbrar quais infâncias devem ser preservadas e protegidas, e quem pode e quem não pode ser criança, como pontua Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017) ao refletir sobre infâncias perigosas como aquelas que carregam o potencial disruptivo da norma, ou seja, que colocam a “verdadeira criança” (isto é, branca cisgênera heterossexual) em perigo. Ela elenca as crianças bichas e pretas como as que têm a infância negada. Portanto, por não representar o ideal de perpetuação nacional branco, o sujeito negro já tem prescritas, desde a infância, algumas interdições a experiências básicas de cuidado social que ficam marcadas na pele ou na coluna, tal o espinho envenenado em Karabá. Kiriku, enquanto criança negra tem seu referencial masculino revelado justamente quando aciona a função de cuidado com a feiticeira. A imagem do homem negro definido assim parece construir outros sentidos, que podem fazer caber outras memórias, marcando proteção e acolhimento nas histórias de sujeitos negros e negras.

Cena 2: Represa

*o menino brincava que represava a água que vazava
do cano quebrado enchendo de pedra e resto de mato.
repisava de terra molhada a casa toda recém encerada.
levava uma surra que valia o dia, mas ria conforme corria
até a irmã – repreendia: “faz assim ó: que nem menina!”
ela brincava de puxar água com rodo, bufando a contragosto.
festejava mais correr com a bola que o menino só dava bola
por conta dos queixumes dos outros meninos vindo
sem camisa, tirando fora a sua, para fazer time na rua.
ele envergonhava e segurava, deixava e guardava
o piru com a mão para eles não darem puxão.
toda tarde, entre a escola e um “não chora”,
reprisava esse mesmo tanto de cena fora do cano.*

(SOARES, Diego. **Das águas que (de)moram nos olhos dele.** 2022)

Pra trabalhar nesse emprego de rapper, você tem que ser mau!

Na sequência de abertura da música *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*, Emicida conversa com sua filha bebê enquanto ela toca um chocalho e ri para sua orientação de tocar o instrumento que nem rapper, ou seja, sendo *mau*:

Não, chocalho tem que ser tocado com vontade! Tendeu? Só que sem risadinha, certo? Sem risadinha porque aqui é o rap, onde o povo é brabo, entendeu? O povo é mau! Mau! Mau! Pra trabalhar nesse emprego de rapper, você tem que ser mau! Tendeu? Sem risadinha, ok? Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá meu. Aqui os cara é mau! (EMICIDA, 2019).

Tal característica está vinculada a uma ideia específica de performatividade de masculinidade negra, como se constata quando o rapper elenca os amigos rappers negros e pais, e pela identificação de gênero da palavra. A dificuldade está em orientar corretamente a/o filha/o a performar bem. Trata-se de uma crítica divertida, já que dois elementos sonoros, o chocalho e a risadinha da bebê, contestam a ordem de Emicida, que vez ou outra ri junto. A sutil introdução à canção revela a abordagem

fenomenológica de Butler (2019) sobre a performatividade de gênero, em que a realidade do gênero só existe quando performada.

O pedido do pai/rapper/homem negro Emicida convoca uma norma de gênero a ser seguida: rappers são homens negros, homens negros são maus, logo para ser rapper é preciso ser mau. As normas de gênero expressam uma forma única de performance que, para existir, precisa ser fiscalizada e reforçada o tempo inteiro, de modo a parecer natural. A cisheteronormatividade (MATTOS, CIDADE, 2016) prevê não somente determinada forma de ser homem, como também só comporta a possibilidade de orientação sexual heterossexual. É preciso frisar que o ideal normativo legitima um perfil de homem: o branco! Cabe, então, ao homem negro buscar formas de ascender a este lugar imaginário de poder supremo.

bell hooks realiza uma longa análise sobre masculinidade negra no ensaio “Reconstruindo a masculinidade negra” (2019). A autora identifica as transformações sofridas no ideário masculinista, em que o homem estadunidense deixa de ocupar o lugar de provedor e protetor da família para uma lógica essencialmente falocêntrica, ou seja, “um homem não era mais um homem de verdade porque sustentava sua família: era um homem porque simplesmente tinha um pênis” (hooks, 2019, p. 183). Essa nova representação parecia garantir acesso a todos os homens cisgêneros⁴, incluindo homens negros. hooks reflete como o estabelecimento desse falocentrismo radical está calcado no olhar racista que enxerga na masculinidade negra a “quintessência do homem como ‘forasteiro’ e ‘rebelde’” (ibidem, p. 185). Um homem que corre riscos, anda à procura de emprego, abandona a família, por conta de um sistema que o exclui, de repente, é tornado atraente quando a masculinidade branca fica ameaçada pela entrada das mulheres brancas no mercado de trabalho. Essa branquitude – estrutura social onde a norma é branca – joga com a masculinidade negra conforme convêm, ora idolatrando-a, ora vilanizando-a, e nisso se mantém não só racista, mas também cisheteronormativa. A

⁴ Cisgeneridade é a identificação de gênero em conformidade à atribuição dada no nascimento.

autora traz como exemplo, ainda, o imaginário do homem negro bandido, agressivo, presente no rap/hip hop estadunidense, que é aplaudido na medida em que vende e, numa mesma tomada, é rechaçado pelo machismo que apresenta. Salva-se a branquitude duas vezes: na primeira, mantendo viva a estrutura patriarcal machista, e na segunda, colocando o machismo na conta do homem negro, quando o coloca como representação profunda e mais autêntica de uma masculinidade essencializante.

Na aparente proximidade do lugar de homem mais puro, ou seja, primitivo, agressividade e sexualidade são definidoras, alçando o homem negro a um doloroso pódio, uma vez aceita a fantasia de vencer o racismo por se considerar um homem – generificado – melhor que o homem branco, sendo então capaz de liderar a libertação negra. Nesse movimento, nenhuma das opressões causadas pela cisheteronormatividade às/aos desviantes desse padrão é contestada, minando a solidariedade entre homens e mulheres negras, por exemplo. A aliança com o patriarcado e o falocentrismo é, inclusive, parte da lógica necropolítica. O constante ataque ao corpo negro, especialmente ao identificado como masculino, se dá justamente pela reiteração de representações projetivas da braquitude como agressivo (incivilizado) e sexualizado (selvagem) no tecido social (KILOMBA, 2019).

Segundo hooks (2019), restabelecer a pluralidade das masculinidades negras é ouvir mulheres, homossexuais, transexuais, homens que não performam a cisheteronormatividade, sem as/os quais as dores decorrentes das violências sexistas permanecem inscritas dentro da lógica racista. O “lutar fazendo tudo o que for preciso” de Malcolm X (*apud* hooks, 2019, p. 213) está então no reconhecimento da cisheteronormatividade como uma ameaça ao movimento negro. Retirando as pedras, as folhas, as armas e todo resto do caminho, que parecem assegurar uma forma de masculinidade cuja raiz está na repressão, pode-se deixar fluir as diversas outras formas de ser, entre chocalhos e risadinhas.

Cena 3: Piscina

*a tevê diz que branco sabe nadar e preto, correr:
cielo nas piscinas preparando pras olimpíadas,
e bolt correndo adiante e durante todo o tempo
em que um médico explica o bio-fundamento
da diferença dos dois, sem exigir que depois
um urbanista resolva a ausência de ambiência
pra praticar nado livre de exigência de carteira
de sócio do clube onde o ir e o vir não se assistem
e indiquem a saída enquanto o bio afunda na mente.*

*o cochilo atravessa o aguarde antes que seja tarde
demais pro sonho, que salta na última baía e nada
de acertar o nado: peito aberto, braço dessincronizado.
o corpo deseja o fundo do mundo bem ali no meio do rumo.
a chegada tarda e falha, consoante ao unívoco decreto-vaia:
“nadador que não sai do lugar é porque quer se afog...”*

*acorda sem grito, mas no ouvido um apito,
no peito um alívio e nos olhos, um ardido:
o cheiro do cloro é evidente.*

(SOARES, Diego. **Das águas que (de)moram nos olhos dele.** 2022)

Num mundo de dar medo ela me dava coragem, morô?

Em *9nha*, Emicida fala de um relacionamento iniciado ainda na infância com uma novinha, codinome para arma de fogo. Ele brinca com a referência à menina novinha em músicas de funk, ao mesmo tempo em que fala das ansiedades e medos presentes na relação de um menino negro aprendendo a manusear, carregar, cuidar de uma arma como se fosse um relacionamento amoroso. Oliveira (2017) conta que em 2014 foi publicado um estudo estadunidense no *Journal of Personality and Social Psychology* associando o maior uso de força policial com crianças negras com a percepção de que estas, aos 10 anos de idade, já seriam menos inocentes que as demais. Estudos pediátricos da virada do século XIX se esforçavam em diferenciar o desenvolvimento fisiológico de meninas/os negras/os de brancas/os, tentando confirmar,

curiosamente, má formações em lóbulos frontais e hiper desenvolvimento das genitais (OLIVEIRA, 2017, p. 122).

Como temos trazido ao longo do texto, representar o sujeito negro como agressivo e hipersexual faz parte do mecanismo da branquitude para não só se diferenciar, colocando-se no lugar desracializado universal em que a pessoa negra é a *Outra* – estranha, diferente –, mas também para projetar nesta seus sentimentos reprimidos, o que Grada Kilomba (2019) chama de *Outridade*:

Tais processos de repressão e projeção permitem que o sujeito branco escape de sua historicidade de opressão e se construa como “civilizado” e “decente” enquanto “Outras/os” raciais se tornam “incivilizadas/os” (agressivos) e “selvagens” (sexualidade) (KILOMBA, 2019, p. 79)

A autora destaca uma série de percepções da pessoa negra pelo imaginário branco, contornando com incivilidade especialmente o homem negro, personificado como o Outro ameaçador. A negação do racismo remonta ao período colonial para manter e estruturar a exclusão social: ao invés do colonizador perceber-se dominando, explorando e violentando a pessoa escravizada, ele projeta a temível possibilidade de esta tomar o que é seu, transformando-a em inimiga e estabelecendo uma dinâmica invertida de vítima-algoz. Não por acaso, um clássico da literatura brasileira – *As vítimas-algozes* (1869) de Joaquim Manoel de Macedo – pregava o fim da abolição da escravatura argumentando sobre os perigos à família branca de ter próxima de si a presença negra. Essa prisão colonial atemporal detém a subjetividade negra, retida enquanto fantasia da branquitude. Por sua vez, a dor causada pelo processo de escravização perdura indevidamente enterrada.

A necropolítica é um importante analisador dessas ações projetivas. Mbembe (2018) afirma que a escravização foi uma das primeiras formas de experimentação biopolítica, inauguradora do terror moderno. Citando Foucault, que define biopolítica como o controle pelo poder do domínio da vida, estabelece a necropolítica como o

controle do domínio da morte. No período colonial, o/a escravizado/a tem preço como instrumento de trabalho, tem valor como propriedade privada, e “é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2018, p. 28). O autor afirma que, nesse contexto, a agressão é um componente de etiqueta, ou seja, socialmente aceitável. Logo, as colônias eram os lugares “em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (idem, p. 35). A perpetuação da dicotomia civilizado/a–incivilizado/a, em que a raça assume o papel primordial de distinguir um/a universal do/a outro/a, garante a manutenção de uma política de extermínio da população negra, sobretudo, homens jovens, cuja companhia da *9nha* está sempre pressuposta.

Ter pele escura é ser Ismália.

Ismália é a música baseada no poema homônimo de Alphonsus de Guimaraens, que narra a história de uma mulher que enlouquece porque está presa em uma torre e vê duas luas: uma no céu, outra no mar, e deseja estar com elas. Num desvario, a moça acha que tem asas e salta: “As asas que Deus lhe deu/ Ruflaram de par em par.../Sua alma subiu ao céu,/ Seu corpo desceu ao mar...” (GUIMARAENS, 2001, p. 45). Na canção, Fernanda Montenegro declama a poesia e, em meio aos gritos chamando Ismália, Emicida narra as recentes mortes, como a dos meninos de Costa Barros: “O menino levou 111/ *Ismália!* / Quem disparou usava farda / *Ismália!* / Quem te acusou nem lá num tava / É a desunião dos preto junto à visão sagaz / De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais” (Emicida, 2019). Nesse trecho, o rapper não apenas nomeia a dor no clamor por Ismália, como nomeia o agente da mesma: a polícia militar, que age sob os mandos da branquitude, que se entende universal, enquanto promove a guerra entre iguais racializados/as. Ismália é o nome da dor e o reconhecimento do racismo estrutural.

Emicida relaciona o poema de Alphonsus ao mito grego de Ícaro, o jovem filho de Dédalo que construiu um labirinto na ilha de Creta para aprisionar o Minotauro, mas acabou preso com o pai. Constroem então asas com cera de mel de abelha e penas, na intenção da fuga. Dédalo alerta o filho para não voar perto do sol. Ícaro, porém, tomado pelo desejo, não segue os conselhos do pai e a cera de suas asas derrete, fazendo-o cair e se afogar no mar de Egeu: “Olhei no espelho, Ícaro me encarou / ‘Cuidado, não voa tão perto do sol / Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei’ / O abutre quer te ver no lixo pra dizer / ‘Ó, num falei?’” (EMICIDA, 2019). O uso da imagem do personagem reflete sobre o próprio lugar de rapper famoso e bem-sucedido – de homem negro em ascensão.

Neusa Santos, em *Tornar-se negro* (1983), analisa relatos de pessoas negras que ascenderam socialmente para investigar sua construção identitária. A psicanalista atenta para a existência de um ego ideal branco compartilhado por todas as pessoas através da estrutura social racista. Segundo a autora, o Ideal de Ego é o que vincula a normatividade libidinal, isto é: o desejo, com a cultura. O sujeito negro em ascensão que ela investiga “é aquele que nasce e sobrevive imerso numa ideologia que lhe é imposta pelo branco como ideal a ser atingido” em que ser branco quer dizer “aristocrata, elitista, letrado, bem sucedido” ou ainda “rico, inteligente, poderoso” (SANTOS, 1983, p. 34). A branquitude é o sol de Ícaro, que precisa negar o conselho do pai: o calor do sol que queima não só as asas, mas a própria pele. “Toda essa brancura que me queima” – Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (1967) pontua isso quando expõe seu desejo pelo anonimato:

Deslizo pelos cantos, captando com minhas longas antenas os axiomas espalhados pela superfície das coisas, – a roupa do preto cheira a preto – os dentes do preto são brancos – os pés do preto são grandes – o largo peito do preto, – deslizo pelos cantos, permaneço silencioso, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam, aceito tudo, desde que passe despercebido! (FANON, 1967, p. 108)

Para enxergar o referencial branco como sol é preciso negar a negritude. Se a lua do céu de Ismália ou o sol de Ícaro é esse ideal inatingível, a lua do mar ou o mar de Egeu seria o racismo no qual o sujeito negro se afoga tentando alcançar esse ideal. Essa impossibilidade traz para dentro da identidade negra a desvalorização através de “sentimentos de culpa e inferioridade, de insegurança e angústia” (SANTOS, 1983, p. 41). A pessoa negra, tentando cumprir a fantasia perfeccionista de que se for a melhor, a mais inteligente, a mais rica, será aceita e, portanto, pertencerá a sociedade estruturalmente branca, ao ser chocada com o *apesar* do racismo, tem como alternativa genérica a melancolia (ibidem). Esse sentimento é a completa identificação com o desejo do anonimato. O suicídio aparece na poesia como uma possibilidade de performance final dessa invisibilidade (KILOMBA, 2019, p. 188).

Kilomba (2019) afirma que a cada episódio racista o/a negro/a é colocado de volta à cena colonial, onde a desumanização não permite agência de si e a pertença social é vivida como subjugação. Nos relatos escravistas, há correlação entre o ato suicida e o apagamento causado pelo racismo, bem como a percepção deste como ato de tornar-se sujeito pela reivindicação da própria subjetividade (KILOMBA, 2019, p. 189). Segundo a autora, o racismo é algo irracional que se sustenta na construção da diferença (*discriminação* – onde a norma é branca); na hierarquização dessas diferenças (*preconceito* – o diferente é inferiorizado); e na manutenção do poder histórico, político, social e econômico associado ao preconceito: “o racismo é a supremacia branca” (ibidem, p. 76). Portanto, por mais que se tenha boas asas, só se pode voar baixo, pois o poder estruturante está na mão de grupos dominantes supostamente desracializados, ou seja, brancos.

Na lenda da Vitória-Régia, da mitologia Tupi, *o amor* aparece como novo elemento contraposto ao racismo vestido de morte e ao afogamento como algo da ordem da dor. Naiá, protagonista da história, apaixonou-se pela lua, Jaci, mas, ao contrário de Ismália, não sucumbe à loucura. A jovem reconhece nas águas o encontro com seu

amado e mergulha, se transformando em uma bela flor, conhecida dos rios amazônicos: a vitória-régia (NOGUEIRA, 2020). Curiosamente, traz a regência em seu nome, o que pode ser associado ao suicídio como reinvidicação da subjetividade, de torção da morte pela transformação da matéria. Quando se afirma o corpo negro não adaptado aos contornos brancos, evocam-se suas singularidades para então construir uma concepção de pertencimento através da valorização dessas complexidades. O que morre é o ideal branco que tenta se impor à subjetividade negra. Logo, o ato suicida, em verdade, parece ser a desvinculação da branquitude da vivência negra. É a morte do ideal para transfiguração e regência, ou seja, para o exercício da função de autonomia sob signos negros.

Cena 4: Rio

*às vezes se imagina saindo de banho de rio
com pedrinha miúda restando muda no fio,
como sorte que sobe a norte do corpo frio
num ritmo convicto de que seu assobio
conta que a vida passa sem fazer muito pio.
mas não há canto que decante tempo sem brio.*

*acorda numa pressa de distinto calafrio
quando vê as nuvens cinzas em desvio,
prestes a chocar tempestade no céu sombrio
e parir toda sorte de raio, trovão e desvario
com destino marcado em seu corpo-desabrigo.
a salvação acerta em cheio a hora do ônibus vazio.*

*assim que senta, retorna ao mesmo rio,
ouvindo o vento e a água de cochicho.
mergulha nos dizeres de um manso chio:
“a esse corre-corre que faz da vida um bate-bate tardio,
as pedras molhadas de moleza ordenam um longo **xiu!**”*

*sacode a cabeça e xispa a chispa que pariu:
cisma miúda que de muda só tem cara
e que, de fim, só tem nascente.*

(SOARES, Diego. **Das águas que (de)moram nos olhos dele.** 2022)

Como um bom cemitério tudo está em paz.

Em *Paisagem* (2019), Emicida reflete sobre a morte e é de lá que ele consegue finalmente falar sobre a tal paz que inexistiu em vida. Ele enxerga que todos os mecanismos articulados ao racismo estrutural levam ao fim da existência humana, já que a criação do conceito de raça serve ao direito soberano de matar: “A raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade, mas o seu fim” (ARENDDT apud MBEMBE, 2017, p. 18). O racismo tem a função de regular a distribuição da morte. Numa irônica visão fatalista, o rapper tece uma narrativa que começa desde os lugares onde as pessoas brancas são colocadas após sua morte (“quantas árvores condecora nossos raptos”), passando pelo caráter destrutivo da necropolítica (“Reconheça sério que o mal foi sagaz”), até chegar ao papel vazio e destituído do passado ancestral, que cabe à pessoa negra desempenhar (“...nos faróis, descendentes de faraós ao léu / E a cena triste insiste em te dar um papel”).

Kilomba (2019) destaca a característica de *atemporalidade* do racismo cotidiano, que choca a pessoa negra reprisando a cena colonial. Na mesma medida em que nega ter tido parte no terror da escravização, a branquitude convoca o sujeito negro a lembrar constantemente seus horrores. Ao citar *Ghosts of Slavery*, de Jenny Sharpe (2003), a autora fala sobre o colonialismo como um passado assombrado sempre atualizado porque a história “foi enterrada indevidamente” (KILOMBA, 2019, p. 223). O tal bom cemitério, em que a paz e o silêncio são possíveis só existe se a memória suscitada pela escravização for contada corretamente, logo, “escrever é uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (ibidem, p. 224). E essa cerimônia ocorre através do processo de *descolonização*, ou seja, do resgate da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os. Acreditamos que é o que ocorre quando artistas como Emicida, criam narrativas que desenham multiplicidade em subjetividades negras.

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes.

Kilomba (2019) discorre ainda sobre um medo comum no colonizador de que, se o/a colonizado/a falasse, ele teria que ouvir. A verdade a respeito do terror da colonização é mantida em silêncio como segredo, forçando a escravização e seus agentes a não serem encarados, assim como o racismo. Emicida lança seu álbum com um vídeo introdutório chamado “Silêncio”, mostrando várias pessoas não-brancas e não-cisheteronormativas – indígenas, negras, transexuais, entre outras – reconhecidas como à margem da norma sócio-racial, encarando o/a espectador/a, prestes a falar, mas sem fazê-lo. Quando se ouve alguém, reconhece-se seu pertencimento, enquanto sujeito, à sociedade. O artista nos força a encarar as vozes que são silenciadas, visibilizando a estrutura racista que as impede, as tornam opaca, não cristalina, como seu sentido universal a deseja.

Na canção-título *AmarElo*, Emicida demanda: *permita que eu fale!*, contraposta à ferida colonial materializada como *cicatriz*. Nesse movimento, ele retira sua subjetividade da cena escravista – do racismo – cuja irracionalidade aprisiona o sujeito negro numa espécie de labirinto traumático. Kilomba (2019), em consonância com Patricia Hill Collins (2019) e bell hooks (1990), discorre sobre a potência dos discursos marginais, convocando o pessoal e o subjetivo como parte legítima de uma epistemologia no meio acadêmico – a experiência é parte primordial da produção de conhecimento por mulheres negras, tanto na construção metodológica, como na verificação de seu valor. Collins (2019) destaca a importância da contação de uma história a partir da crença, não da admiração científica. Ela contrapõe a sabedoria situada de mulheres negras, passadas por gerações, ao conhecimento, supostamente neutro e universal, portanto branco, presente no ensino superior. hooks (1990 apud KILOMBA, 2019) afirma a margem no duplo lugar tanto de repressão quanto de resistência, onde é possível transformar e “imaginar mundos alternativos e novos

discursos” (ibidem, p. 68). Não se trata de somente se opor à ordem branca cisheteronormativa, mas criar novas possibilidades para que subjetividades negras existam fora dela.

A descolonização passa pelo ato de falar o que o racismo causa à pessoa negra. Falar da dor, do constrangimento, da sensação de invisibilidade, e o caminho dessa fala é da margem ao centro. Também ocorre na defesa do corpo negro da invasão pelo discurso racista, agenciando independência sobre os discursos que o compõem, deixando de fora as fantasias projetivas brancas. Isso está remetido a práticas de cuidado. O processo de descolonização das subjetividades negras talvez siga pelo que nomeamos de movimento *choro-acolhimento* – símbolo da construção de solidariedade entre pessoas negras, inspirado na conceituação de dororidade⁵ de Vilma Piedade (2019). Esse entendimento retoma o sentido de pranto represado, cuja desobstrução é constantemente adiada por conta dessa lógica de ataque e defesa, de tentativa de captura do sujeito negro pelos ideais brancos cisheteronormativos. O choro também passa pela garganta, tal como a voz, e comunica.

Sidney Amaral, artista plástico negro, na obra *Banzo ou a anatomia de um homem só* (2014), retrata as entranhas de um corpo banzeado, entendendo banzo como uma melancolia racializada, remetida ao trauma colonial. Na pintura, a garganta é o lugar de destaque, trancafiada por um cadeado. Dos espaços entre músculos e ossos, surgem flores. O homem permanece de lábios entreabertos, sem palavras; lágrimas escorrem dos olhos. Traz as mesmas flores nas mãos, como se as tivesse colhido de si para entregar a alguém. A água da dor parece que rega as flores. O choro é a dor, a flor, é o acolhimento. Ambos constroem uma identidade que só existe enquanto referida a um/a outro/a, portanto, à coletividade.

Contrasto essa percepção do chorar com o que Conceição Evaristo traz em seu romance *Ponciá Vicêncio* (2017 [2003]), em que narra a história da personagem-título

⁵ Deslocamento do termo sororidade para representar solidariedade entre mulheres negras.

enquanto herdeira de algo deixado por seu avô, morto numa crise *choro-riso* – algo da ordem da loucura, em decorrência das lembranças insuportáveis da escravização. O pai de Ponciá, filho do Vô, desejou sua morte. Pensou que poderia lhe abreviar o sofrimento se pedisse para o pai contar suas recordações: “Relembrar o fato era como sorver a própria morte, era matar a si próprio também” (EVARISTO, 2017, p. 22). Nesse caso, o choro é derivado da total correspondência da própria existência com os horrores da escravização. É entrecortado por risos, como um engasgo decorrente da vã busca por si mesmo. É essa a herança de Ponciá, mas ela tem onde desaguar suas águas: o barro. A atividade artística das mãos no barro é o que a salva, fazendo as pazes com a ancestralidade desconhecida, que permite, enfim, que ela dê lugar à experiência traumática, dissociando-se dela.

Essa ação de cuidado *choro-acolhimento* promove a remoção do trauma que resta na garganta, das pedras em demasia que impedem o curso do rio. Acreditamos que *AmarElo* (2019) desenha esse aprendizado: convoca pessoas negras a chorar e acolher o choro. Primeiro o choro do rapper, depois o próprio e, por fim, o de pessoas negras próximas, criando um sentido de coletividade. Uma vez rio correndo, já dá para se ouvir e falar sobre o que se ouve. Já dá para irrigar terra e alimentar semente. As pedras que ficam fazem o caminho. E cada um é diferente do outro, cada trajeto traz suas próprias peculiaridades e complexidades.

A assunção da complexidade da subjetividade negra permite sua autonomia. Tornar-se sujeito é apostar na capacidade reparadora da narração de si. Haraway (2008) realiza uma torção no termo *remember*, traduzido do inglês como *lembrar*. Ao reler uma carta escrita para seu falecido pai, ela o presentifica e o reencontra na remontagem das recordações fragmentadas: “histórias re-membram” (HARAWAY, 2008, p. 178). Para pensar subjetividade negra, a memória perpassa um coletivo. Então, o resgate da autonomia sobre a própria realidade, como o faz Emicida e nas cenas “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (2022), permite o *relembramento* do que foi partido pelo

trauma colonial, permitindo o vislumbre do compromisso ético de sujeitos negros performando masculinidade, de cuidar dessa memória-corpo-território, quando no exercício narrativo de suas experiências.

Epílogo: a gente combinamos de não morrer

Retornamos ao início para poder terminar e, então recomeçar, como Emicida canta em sua nova canção *É tudo pra ontem*: “Viver é partir, voltar e repartir” (2021). Sinalizando o trecho que abriu essa escrita: “escapei da morte, agora sei pra onde vou”, presente na canção *Iminência parda*, desvendamos esse princípio no fim. Ali, de uma espécie de coxia, o sujeito negro entra no palco para escapar da cena colonial, onde a morte está sempre à espreita, notadamente com a violência que lhe é dirigida quando jovem e identificado com o gênero masculino⁶.

Conceição Evaristo, em seu conto “A gente combinamos de não morrer” (2016), narra a história de três personagens negros num contexto de extrema violência. Dorvi é dono de uma boca para venda de drogas, namora Bica, que é irmã de Idago, jovem que é morto pelo tráfico após ter traído seu código de honra. A morte ronda-os, e sucumbir a ela parece inevitável, por isso exige a elaboração de um pacto. Entre as meninas negras, Bica conta que existe o pacto de selar a irmandade misturando suas regras menstruais, já entre os meninos negros, ela sabe de Dorvi que há um pacto de não morrerem: este, no entanto, constantemente quebrado. Durante sua reflexão sobre a existência dessas alianças, Bica recorda de um verso que leu: “escrever é uma maneira de sangrar” (EVARISTO, 2016, p. 109). À substância que deixa o corpo dos jovens e que marca o insucesso de seu escape é dada a chance de perpetuação dentro das páginas

⁶ “Os homicídios foram a principal causa dos óbitos da juventude masculina, representando 55,6% das mortes de jovens entre 15 e 19 anos; 52,3% entre o grupo com faixa etária de 20 a 24 anos; e 43,7% daqueles com idade entre 25 e 29 anos” (BOND, 2020).

dos livros, dentro dos contornos que a arte pode construir. O sangue com que se escreve denuncia e afirma a própria existência, ao mesmo tempo em que pede um passo além, dado pela poesia que a ratifica.

Os pactos previstos por esses meninos e meninas negras fazem frente ao Pacto Social implicado no movimento de independência do Brasil, que cerceou direitos a pessoas escravizadas, portanto negras. Espelhando-se nas revoluções americana (1776) e francesa (1789), tentou-se equilibrar a constituição de um Estado forte a avanços em liberdades individuais. Para tanto, a Constituições de 1824, por exemplo, e demais códigos do período, eram notadamente liberais, expandindo direitos civis, na mesma medida em que não incluíam pessoas escravizadas (VELLOSO, ALMEIDA, 2019). Os pactos entre pessoas negras, elencados pela personagem Bica, não apenas fazem frente a pactos da branquitude, reatualizadores do colonialismo, como apresentam uma compreensão de que a dor causada pelo não pertencimento social e pelas interdições racistas precisa não apenas ser vista e sabida, mas ainda pranteada e escrita, ou seja, precisa dar vazão à invenção artística.

hooks (2006) aposta numa ética do amor frente à cultura de dominação, inaugurada pelo colonialismo, para além de um desejo de mudança autocentrado e, nesse sentido, ela nos convoca a refletir sobre os entrecruzamentos das opressões e propõe que não haja hierarquia entre as mesmas, esta que seria a produtora de ações aparentemente transformativas, mas repletas de invisibilidades, uma vez centrada no que teoricamente mais nos oprime. Patricia Hill Collins, em seu artigo “Intersectionalites definitional dilemas”, tece uma definição para interseccionalidade enquanto “um conjunto diversificado de práticas, interpretações, metodologias e orientações políticas” (COLLINS, 2015, p. 2) nunca fixo de produção de conhecimento para proposições de atuações políticas:

Interseccionalidade pode ser conceituada como um projeto de conhecimento abrangente de onde surgem as modificações de contornos e responde ao

complexo das desigualdades sociais; dentro desse guarda-chuvas abrangente, interseccionalidade pode também ser contundentemente conceituada como uma constelação de projetos de conhecimento que mudam em relação um com os outros em conjunto com as modificações nas comunidades interpretativas que os leem. (COLLINS, 2015, p. 7; tradução nossa).

O que temos nos esforçado para construir ao longo dessa escrita sobre os estudos de masculinidades negras, no plural, é a compreensão acerca da impossibilidade de dissociação entre as categorias raça, gênero e sexualidade na interpretação de tais experiências. Elencar uma categoria sobreposta a outra seria apostar em versões únicas de constituição de sujeitos, o que tenderia à essencialização. Por meio da investigação de como essas categorias se conversam em determinados contextos, podemos encontrar multiplicidade e desfazer as invisibilidades elencadas por bell hooks, quando diz da ética do amor. A autora afirma que o trabalho de servidão no interior da comunidade negra, horizontalizado e, por isso, admitindo sentido do cuidado, torna possível a emergência da alegria em lugar da dor. “Ao servir a outrem, não posso vê-las como um objeto: devo ver sua subjetividade” (hooks, 2006).

Ao longo deste texto, pudemos observar como as formas de controle da branquitude e da cisheteronormatividade incide sobre as masculinidades negras, principalmente a partir de estereótipos racistas reatualizadas em um projeto colonial em andamento. O tensionamento promovido pela arte do rapper Emicida permite o combate a esse regime normativo ao apostar num discurso de si que alcança o coletivo – sentido político que elucida a multiplicidade de formas de performar masculinidades negras. O cuidado e o acolhimento surgem então como valores fundamentais que conduzem a descolonização para seu propósito enquanto prática de liberdade. Cuidar dos/as seus/suas, reconhecendo suas subjetividades singulares nessa ação, exige a homens, mulheres, não-binários, negres, cisgêneros ou transgêneros, despedirem-se dos referenciais brancos para constituírem-se, livrando-se assim da ilusão de uma masculinidade falocêntrica que libertaria a comunidade negra. Deixando-se os ideais

masculinistas escoarem ralo abaixo, é que se pode banhar em representações múltiplas do que é ser homem negro.

Referências

- AMARAL, S. *Banzo ou a anatomia do homem só*. Em: O banzo, o amor e a cozinha de casa. Sidney Amaral; curadoria Claudinei Roberto. São Paulo: IPSIS, 2015.
- BOND, L. *Atlas da Violência: assassinatos de negros crescem 11,5% em 10 anos*. Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/atlas-da-violencia-assassinatos-de-negros-crescem-115-em-10-anos>
- BURMAN, E. *Fanon and the child: Pedagogies of subjectification and transformation*. Curriculum Inquiry, 46:3, 265-285, DOI: 10.1080/03626784.2016.1168263.
- BUTLER, J. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Em: Pensamento feminista: conceitos fundamentais/ Audre Lorde...[et al]; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- COLLINS, P. H. *Intersectionality's definitional dilemmas*. Annual Review of Sociology, Vol. 41: 1-20, 2015.
- COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019.
- EVARISTO, C. *A gente combinamos de não morrer*. Em: Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio* (2003). 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GUIMARAENS, A. *Ismália*. Em: Os cem melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, p. 45, 2001.
- HARAWAY, D. *Able bodies and companion species*. Em: When species meet. Donna Haraway. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- hooks, b. *Reconstruindo a masculinidade negra*. Em: Olhares negros: raça e representação. Bell Hooks. São Paulo: Elefante, 2019.
- HARAWAY, D. *Love as the practice of freedom*. In: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243-250. Tradução Wanderson Flor do Nascimento.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTIN, D.; SPINK, M. J.; PEREIRA, P. P. G. *Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista com Annemarie Mol*. **Interface (Botucatu)**, Botucatu, v. 22, n. 64, p. 295-305, Mar. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832018000100295&lng=en&nrm=iso. acesso em 27 de Julho de 2021.
- MATTOS, A. R.; CIDADE, M. L. R. Para pensar a cisheteronormatividade na psicologia: lições tomadas do transfeminismo. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 5, p. 132-153, 2016. DOI: 10.9771/peri.v1i5.17181. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/17181>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberanias, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MUNANGA, K. Palestra. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia* em: 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação. PENESB: Rio de Janeiro, 2003.
- NOGUEIRA, R. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro:

HaperCollins Brasil, 2020.

OCELOT, M. *Kiriku e a feiticeira*. França: 1998.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PIEIDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

SOARES, D. C. O. *As trajetórias possíveis do Banzo – desdobramentos em narrativas de autoria negra*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SOARES, D. C. O. *Das águas que (de)moram nos olhos dele*. Rio de Janeiro, 2022⁷.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUZA, N. S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VELLOZO, J. C. O.; ALMEIDA, S. L. *O pacto de todos contra os escravos no Brasil Imperial*. **Rev. Direito Práx.**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 2137-2160, Sept. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2179-89662019000302137&lng=en&nrm=iso>. acesso em 27 Fev. 2021. Epub Sep 16, 2019. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/40640>.

The Weeping of Black Masculinities: The waters of *AmarElo* that linger in his eyes

Abstract: This text reflects on the weeping in black masculinities based on the dialogue between artistic devices and studies in Social Psychology about structural racism and subjectivation processes. The conversation takes place through the encounter of the album *AmarElo* (2019), by Emicida, and the poetry “Das águas que (de)moram nos olhos dele” (2021). The intersectional critical feminist referential helps us to follow the clues that make visible the twists that these artistic creations can generate in the representations of black subjectivities against the racist stereotypes. Decolonization crosses gender, sexuality and race in the dismantling of cisheteronormative power so that black masculinities can be seen as multiple.

Keywords: Black Masculinities; race relations; gender; sexuality; weeping

Recebido: 24/03/2022

Aceito: 10/05/2022

⁷ O poema será publicado na Revista Literária Fantasmagoria, da Oficinas Terrestres Edições, no primeiro semestre de 2022.