



CLUBE DA ESQUINA: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA PRODUÇÃO MUSICAL NEGRA

João Victor Marques da Silva¹ e Cristiano Hamann²

Resumo: O presente estudo procura investigar como a música negra brasileira mobiliza experiências de resistência política, aspecto intrinsecamente relacionado ao processo de (re)memoração e narrativa social. Para tanto, a memória é entendida não só como movimento subjetivo de invocação do passado, mas como produção social a partir das demandas atuais. A pesquisa foi elaborada numa perspectiva cartográfica, sendo realizada durante um ano de trabalho de campo em Porto Alegre em territórios quilombolas e pesquisa ativa de músicas e registros culturais derivados do percurso cidadão. Foi possível elencar como pontos nodais da pesquisa; o quanto a lógica de branqueamento historicamente estruturada no Brasil produz, para as populações negras, um não saber sobre si, elemento que denota o valor da produção de memória como política; a importância da relação entre ocupação de territórios urbanos e produção musical negra, ou seja, a criação de espaços dialógicos; e, por fim, a importância da memória musical negra como formação subjetiva marginal, potência de pertencimento e identificação social contranormativa.

Palavras-chave: música; memória; negritude; cartografia.

¹Psicólogo (PUCRS). Joao.V99@edu.pucrs.br. <https://orcid.org/0009-0000-1686-7512>. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

²Psicólogo, Doutor em Psicologia Social e Institucional (UFRGS). Professor do curso de Psicologia da Escola de Ciências da Saúde e da Vida (PUCRS). cristiano.hamann@pucrs.br. <http://orcid.org/0000-0002-1947-6936>. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

*CLUBE DA ESQUINA: MEMORY AND RESISTANCE IN BLACK
MUSICAL PRODUCTION*

Abstract: *The present study seeks to investigate how black Brazilian music mobilizes experiences of political resistance, an aspect intrinsically related to the process of (re)memory and narrative. For him, memory is understood as a subjective movement of invocation of the past, a bell of social production based on the demands of the present. The investigation was elaborated in a cartographic perspective, carried out during a year of field work in Porto Alegre in quilombola territories and the active search for musical and cultural records derived from the city route. It was possible to list as key points of the investigation how the whitening logic historically structured in Brazil produces, for black populations, a lack of self-knowledge, an element that denotes the value of the production of memory as political resistance; the importance of the relationship between the occupation of urban territories and black music production, is to be decided, in the (re)creation of spaces of cultural belonging, dialogic encounters and, finally, the importance of black music memory as a subjective marginal formation, power of belonging and counter-normative social identification.*

Keywords: *music; memory; blackness; cartography.*

*CLUBE DA ESQUINA: MEMORIA Y RESISTENCIA EN LA PRODUCCIÓN
MUSICAL NEGRA*

Resumen: *El presente estudio busca investigar cómo la música negra brasileña moviliza experiencias de resistencia política, aspecto intrínsecamente relacionado con el proceso de (re)memoria y narrativa. Para ello, la memoria es entendida no sólo como un movimiento subjetivo de invocación del pasado, sino de producción social a partir de las demandas del presente. La investigación fue elaborada en una perspectiva cartográfica, realizándose durante un año de trabajo de campo en Porto Alegre en territorios quilombolas y la búsqueda activa de registros musicales y culturales derivados de la ruta de la ciudad. Fue posible enumerar como puntos nodales de la investigación cuánto la*

lógica blanqueadora historicamente estruturada em Brasil produz, para as populações negras, um desconhecimento de si mesmo, elemento que denota o valor da produção de memória como resistência política; a importância da relação entre a ocupação de territórios urbanos e a produção musical negra, ou seja, na (re)criação de espaços de pertencimento cultural, encontros dialógicos e, finalmente, a importância da memória musical negra como formação subjetiva marginal, poder de pertencimento e identificação contranormativa social.

Palabras clave: música; memória; raça; cartografia.

1. Introdução

Sem memória não poderíamos fazer música (REILY, 2014). Esta afirmação toma vulto quando pensamos não somente nos aspectos cognitivos envolvidos no processo musical, mas na importância psicossocial e política da memória (contemplando o lembrar como fazer histórico e socialmente localizado). Tendo em vista essa leitura de memória, como construção sócio-histórica, o presente estudo procura investigar como a música negra brasileira mobiliza experiências políticas não só invocando o passado (RICOEUR, 2000), mas produzindo ressignificações e engendrando pertencimentos a partir das demandas atuais (OLICK; ROBBINS, 1998). Esse campo problemático pressupõe a necessidade de elencar alguns pontos nodais de discussão, especialmente no que concerne; a questão da memória e produção de subjetividade (GUATTARI, ROLNIK, 2013); às implicações de uma leitura psicossocial quando aplicada ao contexto brasileiro, marcado pelos efeitos da branquitude nos processos de subjetivação (BENTO, 2002, CARDOSO, 2010, VAINER, 2016); o caráter de inventividade que mora no processo mnemônico (KASTRUP, 2001), e que, como se verá neste texto, se relaciona fortemente com a discussão antirracista.

Para o conceito de subjetividade, iremos recorrer a Félix Guattari e Suely Rolnik (2013) assumindo que aquilo que se dá no campo das formas de pensar e reconhecer-se enquanto sujeito (por exemplo nas marcações étnico-raciais) são ações possíveis a partir dos encontros, acontecimentos e experiências com o *Outro* (sendo este os elementos do mundo social, humanos e não humanos, como pessoas, imagens, melodias). Trata-se de um movimento constante com o externo, a partir do qual construímos identificações e diferenças. Essa perspectiva explicita como a construção

de si não se dá apartada do “social”, mas sim em uma “negociação por meio do diálogo, parte aberto, parte interno, com o outro. Eis porque o desenvolvimento de um ideal de identidade dá uma nova importância ao reconhecimento” (TAYLOR, 2000, p. 248). Na esteira dessa discussão, podemos compreender que a possibilidade de reconhecimento e pertencimento envolve, no âmbito da produção subjetiva, os processos mnemônicos enquanto fenômenos basilares – renovando a necessidade de atenção às demandas de reconhecimento sobre sujeitos subalternizados, cuja possibilidade de testemunho foi negada e o direito de memória precarizado em função de estruturas opressivas (GRAEBIN, 2014).

No caso das populações negras no Brasil, particularmente, a constituição identitária e as lutas por reconhecimento social se deram fortemente tensionadas frente a estratégias de apagamento social. Não por acaso, os efeitos psicossociais da colonização, da escravização e do racismo (em seus aspectos subjetivos e corpóreos, como as humilhações sistêmicas), a racialização do desejo e da dimensão afetiva dos regimes políticos (FANON, 2020; BENTO, 2002), são exemplos da articulação entre produção subjetiva, memória e atravessamentos étnico-raciais. No panorama brasileiro essas leituras são fundamentais, visto que as políticas de branqueamento do país são formas de construir e modelizar subjetividades a partir de racionalidades coloniais. A branquitude se impele enquanto lugar daquilo que é belo, desejável e possível, ao mesmo tempo em que produz e manifesta a sujeição do outro não-branco, designando a este o que é ruim, antiético, antiestético e desumanizado (FANON, 2020) - ou, como será trabalhado ao longo deste artigo, se apropria e desinveste de memória o que foi objeto de apropriação³.

Nesse contexto, a produção cultural negra brasileira se mostra fundamental, porque ela significa um modo-ferramenta para interromper, burlar e construir saídas à produção alienante-colonial de subjetividade, encontrada nos imperativos da branquitude. Nesse aspecto, poderíamos intitular estas subjetividades que procuram fraturar a lógica da branquitude como marginais: porque não se enquadram no lugar normativo que tentam alocar aos sujeitos negros, demonstrando descontentamentos com estratégias que tentam e objetificar e disciplinar modos de ser. As subjetividades marginais, na contramão das lógicas que tentam tornar a existência negra descontinuada (por exemplo, do seu senso de memória histórica e ancestralidade)

³ Apropriação cultural é um exemplo pertinente dessa problemática. Podemos entendê-la como o processo social em que grupos historicamente dominantes tomam posse (e lucram) com elementos étnicos de povos marginalizados, dissociando o artefato cultural da memória de um povo.

operam fissuras nesses sistemas hierárquicos, instaurando formas outras de significar o mundo.

Sabe-se que essas formas de resistência remontam à construção do Brasil enquanto país e se entrelaçam na presença da música negra em seus territórios, visto que uma das formas de segmentar e resistir aos processos coloniais e escravagistas se deu a partir da elaboração e gestão de musicalidades. Neste aspecto, concordamos com estudos que indicam como práticas musicais de pessoas africanas e seus descendentes (escravizados e libertos), em contexto brasileiro, constituem formas de identificação e entrada em um universo sociocultural envolto em tensão e multiplicidade cultural. Não por acaso estudos historiográficos dedicados à memória da música no Brasil remontam à presença de elementos de musicalidade de muitos grupos étnicos africanos, como “Cokwe, Ganguela, Kuba, Lubas, Muilas e Handa (...) Fula, Peul ou Mandinga” (SILVA, 2005, pp.407). Trata-se de uma presença diaspórica que reverbera no contexto cultural brasileiro, instaurando-se como parte da cultura cotidiana e povoando a memória do país.

Como cantava Almir Guineto: “Olha, vamos na dança do Caxambu/Saravá, Jongo, Saravá. Engoma meu filho que eu quero ver”. Caxambu é o nome dado ao tambor principal/central utilizado em manifestações de jongo, ritmo cuja origem remonta às regiões de Congo-Angola, pertencentes ao continente Africano, sendo exemplo interessante para se entender as nuances dos processos de subjetivação e resistência dos movimentos negros no Brasil. O jongo, em algumas regiões, toma de empréstimo o nome Caxambu e é conhecido por essa nomeação, pautando esse ritmo-manifestação cultural como uma importante prática contra hierarquias coloniais luso-brasileiras. Os jongueiros trocavam as ordens e sentidos das palavras, buscando produzir novos vocabulários e, a partir disso, dialogar entre si e organizar fugas, protestos e zombarias dos escravagistas.

Este é um exemplo de como a musicalidade negra brasileira é resultante das influências de diferentes territórios africanos, que compuseram a vasta territorialidade brasileira, em um processo que, em um tom *djavanesco*, remete ao movimento de devorar influências e produzir o novo. Como elencava o grupo Fundo de Quintal: “Enxergar o facho de esperança// A luz que há de iluminar por onde eu tenho vontade de passar”. Facho é material inflamável que se acende para iluminação ou como sinal, e abastecendo-se desses materiais inflamáveis ofertados pela musicalidade que a subjetividade pode ganhar campo, fomentando não mais desejos reativos, mas de produção de liberdade. A musicalidade está, portanto, como uma importante ferramenta de resistência e produção das subjetividades marginais, de modo que, caminhando em

conjunto com a música, os movimentos negros puderam tecer fochos de esperança, pautando a criação territórios (concretos e subjetivos) decoloniais⁴.

Não por acaso, o presente estudo usa no título “Clube da Esquina”, álbum marco cultural, musical e psicossocial nos campos da música negra. O álbum de Milton Nascimento e Lô Borges dá pistas sobre os processos de subjetivação e sua relação com a branquitude, pela via da produção cultural. Tendo em vista que as esquinas são pontos minoritários para encontrar-se, produzir músicas, trocar conversas e pensar movimentos que implicam e reverberam suas vivências, são nesses territórios que muitas fissuras nas normativas da branquitude podem ser realizadas: ouvir *funk* na caixinha de som, articular rodas de samba e até as caminhadas dos candombes. Tratam-se de espaços nos quais se rememora e se aprende, coletivamente.

Neste aspecto, nos valem da perspectiva de Virgínia Kastrup (2001), quando discorre sobre aprendizagem. A autora, inspirada em Gilles Deleuze, compreende que aprendizagem não deve ser tomada enquanto “passagem do não-saber ao saber, não fornece apenas as condições empíricas do saber, nem é uma transição ou uma preparação que desaparece com a solução ou resultado”. Ou seja, antes de ser compreendida simplesmente como transmissão de conteúdos, trata-se da aprendizagem como “experiência de problematização”, processo no qual a memória é fundamental: nessa compreensão de “aprender”, a memória é confrontada com o estranhamento da novidade. O sujeito, tal qual um viajante em território novo, aprende por que a sua memória não dá conta do que lhe aparece. Como Kastrup (2001) elenca, “a aprendizagem começa quando não reconhecemos”, de modo que “memória e sensibilidade não convergem, mas divergem, gerando uma experiência de estranhamento potencializada pelo frescor da sensibilidade” (p.18). Esse aspecto é fundamental para entender memória não como construto alicerçado somente no passado, mas como ato de guardar potencial inventivo.

Precisamos ter vista estas questões basilares para a constituição do campo de discussão deste trabalho de pesquisa. Ou seja; de que memória é um fenômeno sócio-histórico que possui papel inventivo nas experiências dos sujeitos; de que a branquitude está contida no que é a produção subjetiva em território brasileiro; e de que a produção musical pode representar um elemento de tensionamento desta lógica hegemônica. Assim, a presente pesquisa procurou compreender o papel da memória de músicas negras brasileiras enquanto um dos expoentes-pilares de existência e resistência

⁴ Decolonialidade pode ser referida como uma resposta à colonialidade do poder, perspectiva na qual o racismo se constitui como fundamento organizador das relações de capital, tanto quanto dos sistemas de poder no mundo (Wallerstein, 1990; Quijano, 2005).

política frente às estruturas de desigualdade racial. Desta maneira, para que os modos de vida periféricos à branquitude sejam explicitados, e considerando a memória da música brasileira como analisador potente para discussão, este artigo aborda de Neusa Santos à Racionais MC 's, de Gilles Deleuze à Mc Kevin.

2. Método

O processo cartográfico é uma forma de mapeamento da produção de subjetividades. Como apontado por Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2013) trata-se de uma produção de conhecimento que, tendo base epistemológica pós estruturalista (na qual a produção subjetiva é tomada como sócio-histórica e, portanto, contextual), não dissocia pesquisador(a) de sujeito pesquisado, assim como não dissocia a produção de pesquisa da experiência do pesquisar. Passos e Benevides (2014), na esteira dessa discussão, apontam que podemos compreender a cartografia como uma reversão da noção tradicional de método. Não se trata de alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas de possibilitar, no contato com as questões que aparecem em campo, a compreensão de quais efeitos e problemas são potentes de discussão. Seguindo estas pistas, neste estudo, partiu-se de um movimento oposto à categorização de polos (pesquisado-pesquisador), tentando-se capturar as relações de coproduções e co-emergência da memória musical.

Para tanto, esse processo foi realizado tendo em vista tanto as relações do primeiro autor com os movimentos de produção cultural negros, quanto o fato de ser um jovem negro permeado e atravessado por todas as questões que balizam a produção musical estudada. A cartografia, à luz de Milton Nascimento e Chico Buarque, brotou à flor da pele por intermédio das circulações por territorialidades Porto-alegrenses. Esse caminhar se deu em diferentes modos: os sambas de terças-feiras na escadaria da Borges, os blocos carnavalescos de (e fora de) época que transcorrem pelas ruas que ligam o centro da cidade à Orla do Gasômetro. Além disso, as ruas da Cidade Baixa foram nodais para as experimentações que fizeram parte do processo de escrita deste material cartográfico. Locais como o bar Villa, Jajá, Armazém do Campo e a Travessa dos Venezianos compõem a investigação, a partir da qual ocorreram diferentes encontros-disparadores. Foi possível, ao perambular por essas ruas, aproximar-se em uma roda de samba e ouvir os clássicos do partido-alto como, também, ouvir *funk's* atuais e antigos.

O percurso foi desenvolvido em um ano de trabalho de campo, período no qual a construção dos registros se deu no formato de diários – tal qual herança antropológica

(Weber, 2009). Os diários foram estratégias de registro das conversas e relações estabelecidas com sujeitos encontrados no trânsito pelos espaços citadinos, de modo a trazer para o mapeamento cartográfico as narrativas que circulam pelo território da cidade, enquanto espaço de memória musical negra. Trazer para perto (de si) essas narrativas foi, portanto, um modo de considerar a conjuntura de produção de conhecimento. Neste sentido que se justificam a utilização de elementos potentes a partir da vivência do pesquisador, como a escolha do Clube da Esquina, peça-chave de inspiração que compõe a investigação. Bebe-se, para tanto, das rodas de samba, bailes funks e das musicalidades que se fazem presente e circulam o dia a dia, estabelecendo vínculos com pensadores(as) negros(as) como Racionais Mc's, Mc Daleste, Frantz Fanon, Neusa Santos e Lélia González.

3. Resultados e discussões

Para explicitar o percurso cartográfico elaborado – que articula música e memória social enquanto existência e resistência às estruturas de desigualdade racial – é importante elencar o disparador analítico escolhido. Trata-se do álbum que revolucionou a indústria musical: “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento e Lô Borges (1972). “Clube de Esquina” é um gracejo com os encontros que ocorrem nas esquinas quando pessoas se “esbarram” entre amigos para ouvir um *funk*, falar trivialidades e pensar em questões mundanas. De todo modo, o que se mostra em Clube de Esquina, numa perspectiva política, é algo que historicamente tem propiciado movimentos de contestação e resistência em populações precarizadas. Os processos coletivos, entre os quais encontros comunitários possibilitam pertencimento e reconhecimento de si, tensionam as subjetividades fatalistas que são instituídas em nossa realidade social e explicitam a importância do caráter dialógico dos processos sociais – possibilitando o testemunho sobre um viver, como diz Mc Hariel, de sujeitos que vão “*crescendo sendo alvo de opressão e raiva, tramando pra carai em troca de esmola*” (2021).

É acompanhando os clubes das esquinas que se percebe esses tensionamentos levantados, de diferentes formas. Através da reunião de pessoas negras para ouvir, por exemplo, um *funk*, que muitas ideias sobre as condições sociais que permeiam suas vivências surgem e são narradas, colocadas em palavra e melodia. Os retratos das realidades brasileiras se interligam e assumem representação, mostrando que as produções musicais executam um papel de construção das compreensões sobre o que é ser negro no Brasil, deixando evidenciadas suas contradições: como pontuado por Mc Luki (“*Eu sou artista, mas a cor breque de viatura//Eu vi lá, eles não querem ver preto*”).

vencedor”) ou por Jorge Aragão (“*Se preto de alma branca é o exemplo de dignidade// não nos ajuda, só nos faz sofrer// nem resgata nossa identidade*”). É a partir destas narrativas disparadas na musicalidade que muitas questões/sinalizações acerca da negritude afloram e ganham espaço coletivo, fazendo surgir formas de se entender frente às demandas e imposições étnico-raciais brasileiras.

A importância do testemunho, do registro mnemônico, nas discussões étnico-raciais é reconhecida na literatura. É campo consensual que as diferentes histórias que constroem a negritude e suas formas de subjetivação se compuseram em vozes torturadas, discursos impedidos e cerceados (KILOMBA, 2020). Por isso a importância do desenvolvimento de pesquisas que procurem compreender, no diálogo entre produção musical e negritudes, o papel da memória das músicas negras brasileiras enquanto um dos expoentes-pilares de existência e resistência às estruturas de desigualdade racial. Na convergência desses elementos, a discussão elaborada no presente texto foi subdividida em três momentos. O primeiro, intitulado *Branquitude-capitalística e produção de memória*, explicita como a lógica de branqueamento historicamente estruturada no Brasil produz, para as populações negras, um não saber sobre si, elemento que denota o valor da produção de memória como resistência política. O segundo momento, *Cidade e Ocupação Simbólica*, utiliza o percurso citadino em territórios de herança quilombola de Porto Alegre para colocar em pauta a produção musical negra como linha de fuga (ROLNIK, GUATTARI, 2013) da branquitude, ou seja, criação de novos espaços subjetivos não cooptados pelos discursos hegemônicos. Por fim, em *Memória e Fabulação Musical*, trabalha-se a potencialidade da memória musical como processo não restrito ao passado, mas produção de pertencimento e identificação social.

4. Branquitude-capitalística e produção de memória

O desenvolvimento da política de branqueamento populacional no Brasil está, como explicitado na literatura, intimamente relacionado à expansão do processo capitalista global (MAIA, 2017). Esse aspecto nos faz atentar para o que pode ser compreendido como hifenização (uma conjugação histórica) importante na compreensão dos processos raciais brasileiros: branquitude-capitalística. Esse traço se faz importante por evidenciar que as lógicas dos processos de subjetivação erigidas no Brasil se ancoram em um *establishment* pautado pelas questões da marcação racial, como definidor de estratificações de classe e acesso aos bens sociais – caminho homogeneizador que reedita, para a população branca, as benesses do período de

escavidão. Neste sentido, as subjetividades brasileiras são marcadas, na aparência e na origem, como pontua Abdias do Nascimento (1978), por um forte sistema opressor.

Isto posto, compreendemos que se inscrevem na história brasileira duas grandes posições subjetivas: o lugar normativo do branco, aquele que é o ideal/esperado, e cujo silenciamento da produção cultural de sua posição social caracteriza privilégio; e o lugar do *Outro*, sujeito não-branco, que tem que se adequar às formulações, valores e modos de ser criados e esperados no regime da branquitude (processo fadado ao fracasso, já que inscreve no sujeito negro uma lógica de trabalho constante e uma incompletude eterna). Neste regime, o que é produzido pelo *Outro*, pelo negro, precisa adequar-se ao mundo da branquitude-capitalística, por aproximação disciplinada e contida ao regime, pois assim se assegura subsistência no sistema de exploração. A hifenização branquitude-capitalística, portanto, procura dar ênfase ao aspecto capitalista do racismo, explicitando a compatibilidade entre a racionalidade capitalista e a edificação do próprio racismo. Afirmar que o racismo está imbricado na racionalidade capitalista – e vice-versa – permite não perder do horizonte que a (re)colonização dos corpos negros – objetiva e subjetivamente – é desafio constante a ser enfrentado numa sociedade organizada pela via do capital.

Fanon (2020) propõe que é a partir da branquitude e seu modo de construir subjetivação que o lugar do negro – objetiva e subjetivamente – foi sendo tecido, de modo que o branco outorgou ao negro fantasmas e fantasias que traz consigo – imbuídas nas suas próprias lógicas historicamente predatórias. Para além dos efeitos desse processo, no qual o negro é tomado como ruim, antiético e antiestético, concerne a este trabalho um outro elemento, importante de pontuar, segundo o qual a branquitude ativamente produz uma descontinuidade mnemônica em relação às produções negras, reduzindo as possibilidades de investimento dos sujeitos na sua história e pertencimento social. Assumindo o ponto de vista do campo pós estruturalista, poderíamos intitular esse processo como colonização do desejo (ROLNIK, 2022), de modo que se fomenta não mais o desejar de potencialização da vida enquanto sujeito negro, mas sim o desejo do tornar-se branco, produzindo angústias e dinamitando potencialidades. Esse movimento produz sujeitos estrangeiros a si, desconhecedores de sua história e em descolamento da sua potência de vida.

Essa questão é importante, inclusive, para podermos vislumbrar como é modulada a produção músico-cultural negra no Brasil. A partir desses pontos compreende-se como a música negra brasileira se constrói como espaço de possibilidade para que as subjetividades destes “Outros” encontrem maneiras de pautar sua existência - ou seja, tomando para si aquilo que é imputado pelas modelizações e docilizações impostas

pela branquitude. Como exemplo, especialmente na interface da produção musical negra e da juventude, temos a produção do *funk*, que atua como ferramenta para a juventude negra agenciar modos possíveis de existir, tecendo e criando possibilidades diferentes daquilo que é esperado por um mundo da lógica colonial branca. Trata-se de um modo de dar vazão ao desejo de não captura, colocando a musicalidade negra como expressão de forma de existir e resistir, ou de, como apontou Ailton Krenak (2019), constituir “ideias para adiar o fim do mundo”.

Neste sentido, acoplado aos fantasmas e fantasias que circundam a formação do que é ser um sujeito negro no Brasil, de herança colonial, a produção musical coloca a subjetividade negra em posição de estranhamento para com o próprio sujeito negro, visto que deflagra como a branquitude impõe ao negro um não querer e não desejar, ou, melhor, um não poder querer e não poder desejar. É nessa ordem que o *funk* e seus bailes/movimentos/festas de rua irão atuar como prática de resistência e de edificação de todo um novo olhar para o que é ser negro no Brasil. No *set* Wesley Alemão, o MC Lipi abre a canção com a seguinte fala: “*Me perguntaram qual era meu sonho, eu não sabia, então nem respondi*”. MC Lipi, um jovem negro, e seu eu lírico, trazem um importante tensionamento: não saber o próprio sonho. É nesse não saber que se abriga o desafio, e a potencialidade, da subjetivação negra brasileira. “Qual meu sonho? Não sei” expressa, em narrativa, as multiplicidades que podem tomar forma e existir de maneira imperativa.

Nesse processo, as músicas de gêneros musicais como o *funk* oferecem a possibilidade de registro desse campo problemático e do entender-se, para pessoas negras, enquanto sujeitos de desejo. Se a branquitude amortiza e silencia o sujeito negro, despossuindo-o de memória, o *funk* parece desvelar e desnudar o desejo, de narrativa de si e de pertencimento. Como colocado pelo MC Menor da Vg, “*avisa que o funk tá mudando vidas*”, ou seja, produções como o *funk* oferecem uma forma de fazer ver e fazer falar sobre aquilo que transversaliza a experiência negra brasileira – mesmo que seja algo invisibilizado, supostamente ausente. Por meio destas produções musicais se encontram maneiras de brincar narrativas e assim apropriar-se delas (tal qual movimento antropofágico). Deixar de ser visto enquanto *objeto-outro* e tomar para si o protagonismo de tornar-se negro enfraquece a branquitude-capitalística, na medida em que instaura formas de desejar ser negro.

Este aspecto, do *funk* como forma de fazer falar e ver, é interessante desde o ponto de vista de Deleuze e Guattari, especialmente quando estes indicam que os sujeitos experimentam e produzem experiências de vida enquanto corpos desejantes (1980). Assimilando o *funk* como mobilizador de um conjunto de práticas voltadas a dar

seguimento/continuidade a modos de vida, podemos pensá-lo como máquina de produção de desejo. Não por acaso, o *funk* mobiliza sujeitos a pensarem os modos de subjetivação que compõe a negritude no Brasil (seus silenciamentos e ausências) colocando em música narrativas sobre a experiência étnico-racial brasileira e seus territórios (subjetivos e concretos). Por isso, na próxima seção, falaremos da cidade (e da ocupação musical que lhe compõe) enquanto um campo no qual as multiplicidades, dinamismos e encontros podem criar resistências à maquinaria repressora.

5. Cidade e ocupação simbólica

Articulada a questão dos territórios existenciais, como elencado anteriormente, está a materialidade dos territórios citadinos nos quais a produção musical se dá. Esses territórios denotam formações culturais específicas, o que se mostra relevante na presente cartografia – focada em espaços urbanos cuja história remete a regiões quilombolas. Porto Alegre, em específico, tem muitos locais marcados historicamente pela presença negra, desde o período colonial. São caracterizados não somente por uma história de exclusão, mas de constituição de um repertório social de matriz africana (VIEIRA, 2014). A modelação desses territórios, operada ao longo do tempo, é indicativa do manejo da população marginalizada, especialmente se observamos o processo desencadeado no período pós abolição (que provocou mudanças na área central da cidade, realocando caminhos viários). Nesse contexto:

O território negro se deslocou do centro para os arraiais ou arrabaldes, localizados nas cercanias da cidade. Estas áreas semi-rurais, imediatamente contíguas, deram origem à Colônia Africana, à Cidade Baixa e ao Areal da Baronesa, formando um cinturão negro ao redor da cidade. Nestas áreas, encontram-se hoje, com exceção do Quilombos dos Alpes, os quilombos da cidade: Quilombo do Silva (bairro Três Figueiras, antiga Colônia Africana); Quilombo da Família Fidélis e Quilombo do Areal (ambos na Cidade Baixa). (VIEIRA, 2014).

O território da Cidade Baixa, bairro reconhecidamente boêmio em Porto Alegre, denota boa parte da história dos coletivos negros na cidade. No território do bairro aglutinam-se os antigos quilombos do Areal e da Família Fidélis, assim como o Largo Zumbi dos Palmares. Esse território, modificado com o processo de urbanização da cidade, foi alterando-se em função do fortalecimento das lógicas de gentrificação. Essas modulações territoriais mostram como se deu a articulação entre a racionalização neoliberal e o enxerto das políticas que bebem do racismo estrutural,

especialmente quando observamos historicamente o afastamento das populações negras para regiões metropolitanas, distanciadas da região central.

Para além da história de desapropriação das pessoas negras em relação ao território do Bairro Cidade baixa, as estratégias de controle se mantiveram, mesmo internamente – sob a forma de policiamento ativo. Trata-se de um território intensamente fiscalizado por organizações como a Guarda Municipal e Brigada Militar – encarregadas de controlar a presença da juventude negra e pobre na capital. Essas normativas são realizadas sob a justificativa de criar um bom convívio entre moradores, frequentadores e comerciantes. Contudo, ocorrem de forma arbitrária, não dialogando com a juventude frequentadora e minando muitos espaços de convivência. Nesse campo, reitera-se o que fora pontuado por Grada Kilomba (2020): há um medo de que o sujeito colonizado passe a falar, vocalizar seus desejos e fazer com que a branquitude entre em contato e confrontação com as desconfortáveis verdades em relação às estruturas que edificam as relações coloniais. Não é estranho, portanto, que um espaço onde borbulham essas vocalizações sejam alvo de escrutínio policesco.

As vivências experimentadas ao longo do processo de pesquisa reiteram o enunciado comum entre os jovens: “a cb (cidade baixa) é de lei”. Os encontros das sextas-feiras para “tomar algum trago”, “ouvir um som” e “fazer amizades”, no embalo das caixinhas de som que cada grupo de jovens se articula para levar, compõe a paisagem relacional do bairro. Nesses momentos ocorrem diferentes experimentações do espaço público, “quem é de dançar dança, quem é de ficar posturado fica e muitas amizades vão acontecendo”. É um ponto em que muitos jovens negros podem se olhar, se reconhecer uns aos outros, o que permite o questionamento sobre o sentido da fiscalização e sobre por que o encontro-reunião – em esquinas – da juventude não abastada incomoda as autoridades. O grupo Fundo de Quintal deixou um importante indicativo para pensar como a arte negra brasileira toma os mais diferentes espaços e usa os mais diferentes mecanismos para produzir conjuntos de práticas que nascem nas periferias, subúrbios e regiões “desgostosas” para a elite brasileira. Os sambistas pontuam: *“Este samba é para você que vive a falar, a criticar// querendo esnobar, querendo acabar com a nossa cultura popular... Fronteira não há para nos impedir, você não samba, mas tem que aplaudir”*.

Essa relação entre ocupações de território, juventude e cultura negra remete ao contexto amplo do *funk* no Brasil. O processo de criminalização do *funk* e coerção dos sujeitos dessa cultura tem um dos seus principais pilares nos anos 90. Nesse período foi concebida, construída e replicada toda uma narrativa e linguagem que amarra o *funk* ao tráfico de drogas (COELHO, 2014). Essa política de alicerçar um ao outro remonta a

diversos estereótipos utilizados para impugnar lazeres, diálogos e produções do *funk*. A construção dessas narrativas também implica na formação de opiniões públicas que irão defender a gestão e aplicação da violência (nas suas diferentes formas) nos espaços em que o *funk* se faz presente⁵. De outra forma, desnaturalizar essas opiniões cristalizadas sobre o *funk*, desde uma inspiração genealógica (FOUCAULT, 1979/2004), é interessante, pois permite pôr em xeque as crenças e expectativas que exercemos sobre esta produção cultural – isto pois trata-se de um objeto de articulação do racismo brasileiro, relegando a ele muitas narrativas preconceituosas. Neste ponto, Abdias do Nascimento (1978) em uma provocação singela e profunda, diz: “Designam os brasileiros ora por sua marca (aparência) ora por sua origem (raça e/ou etnia)”, conforme a manutenção do sistema de dominação étnico-racial.

O *funk*, ao tomar os jovens negros enquanto apropriados de suas histórias e vivências, enquanto sujeito-desejo, causa angústia em um ouvido subjetivado pela branquitude. Essa angústia é presente nas políticas urbanas que procuram brechar a existência desses espaços de convivência, para que a juventude negra não tensione o regime instituído.

Lembro de uma ida que fiz à Casa de Cultura Mário Quintana: ao subir alguns andares deparei-me com duas pinturas-retratos, de um lado a majestosa reprodução da capa de Clube da Esquina e do outro uma pintura de um jovem negro de costas com asas de anjos. Essas asas estavam marcadas por umas duas perfurações de tiros e, ao lado delas, uma frase que dizia: *Não voa tão perto do sol eles não aguenta te ver livre*. Me coloco entre as duas telas, ao centro, e me questiono sobre todas essas produções de narrativas e subjetividades aos quais me debruço. Relembro, brevemente, de um escrito encontrado em *O Genocídio do Negro Brasileiro. O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como igual*. (Diário de Campo, 2022).

Perceber essas inadequações em relação às subjetividades que extrapolam os normativos, as colonialidades, as subjetividades engolfadas pela lógica da branquitude-capitalística, se mostra potente. É ao perceber essas fervuras que se pode pensar e imaginar novos mundos, colocar-se sem a preocupação de se fazer, assim como em uma tela, enquadrado. É poder entender como essas operacionalizações ocupam e destrincham um espaço central na manutenção das desigualdades sociais brasileiras,

⁵ Um exemplo foi o que aconteceu em Paraisópolis. Em matéria vinculada pelo G1, da Globo, é posto que a tragédia ocorreu em um baile *funk* que decorria na comunidade de Paraisópolis, tendo como resultado a morte de nove jovens que foram encurralados e mortos por pisoteamento. Embora tenha sido postulado pela Defensoria Pública que houve o reconhecimento que a tragédia transcorreu por falha do poder público, o basilar nas narrativas veiculadas era de associação entre *funk* e criminalidade.

em seus sentidos macro e micropolíticos. Pensar a historicidade e a serviço de que estão as proibições que se agenciam para com as produções culturais negras. Como diz MC Bob Rum em um dos clássicos mais expoentes do *funk*, o Rap do Silva: “O funk não é modismo, é uma necessidade//é para calar os gemidos que existem nessa cidade” (2006).

6. Memória e fabulação musical

Parece interessante nomear como um *fabular* o processo de descolonização que se faz possível nas narrativas musicais negras. Especialmente para o que cabe a esta pesquisa – na qual a memória é tomada como constitutiva do processo de criação do atual. Tal qual João Cabral de Melo Neto, em a “*A Fábula de um Arquiteto*”, tratamos da problemática de como pensar subjetividades em um sentido propositivo: “A arquitetura como construir portas, de abrir; ou como construir o aberto; construir; não como ilhar e prender” (MELO NETO, 1975, p.345). Nesse processo, cabe não só atentar para as dores, mas para a criação de respostas não reativas ao contexto de desigualdade étnico-racial, como diria Glória Anzaldúa, acerca da problemática da exclusão da alteridade e da construção de políticas de coalizão social⁶ (ANZALDÚA, 2005).

Na esteira dessa discussão, lembrar de Elza Soares e Roberto Ribeiro (na parceria em *Sangue, Suor e Raça*) pode ser um disparador para poder navegar não só nas dores das subjetividades marginais, linhas de frente na resistência contra políticas racistas, mas fomentar a maquinaria desejante através das formas de coalisção social – das quais um eixo importante remete ao micropolítico das relações interpessoais, nas quais o afeto baliza a possibilidade de laço social. Em 1991, por exemplo, circulou via jornal do Movimento Negro Unificado (MNU) a campanha “Reaja à violência racial: beije sua preta em praça pública”. O romance, o romântico e seus emaranhados foram tomados como maneira de contribuir para a construção de vínculo social. Esse movimento de tomar o campo do amar enquanto afirmação de existência política é interessante, no sentido de que inscreve o desejo pelo outro como força potente e abertura micropolítica. A construção de um campo relacional em que subjetividades marginais possam se

⁶ Anzaldúa discute, a partir da posição de escritora chicana, a potência da diferença no debate feminista norte-americano (abarcando feministas negras, lésbicas, judias e do Terceiro Mundo que não apareciam nas narrativas hegemônicas). Quando desenvolve a noção de consciência mestiza, coloca o sujeito subalterno/chicano como presença crítica ao pensamento binário de assimilação cultural, o que, no campo de discussão deste estudo sobre memória e produção musical, é fundamental. Para a autora, assim como para esta investigação, trata-se não de responder de forma reativa ao que está estruturado nas relações de poder, e sim reinventar um lugar não reativo - mas ativo - de enfrentamento às demandas sociais.

enxergar e entender enquanto desejáveis opera, afinal, um contrassenso às antigas políticas raciais no Brasil – marcadas pelo incentivo estatal de branqueamento das populações através de casamentos e parentescos com homens brancos.

Neste ponto, o samba exerce posição importante na produção do lugar do sujeito negro como desejável. A partir de letras como as cantadas por Alcione, por exemplo, nos encontramos em um movimento interessante: olhar, enxergar e tomar a negritude como um campo da possibilidade de amor, não fixado e nem voltado para a sexualização oriunda dos tricotamentos colocados pelos vislumbres da branquitude. Sendo assim, a música que fala do amor, do carnal e desses respiros produz territórios subjetivos em que a negritude não ocupa um lugar objetificado. A movimentação que estas construções musicais executam mexem com aquilo que podemos chamar de Narciso às avessas:

fixávamos naquilo que era espelho, mas o que se refletia não dizia sobre nós, discorria dessas imagens. E, se *Narciso acha feio o que não é espelho*, sobrava uma reluta entre tentar-se se enquadrar em uma imagem que pouco falaria sobre a negritude (Diário de Campo, 2022).

Pensar o que é desejável remonta ao que se entende por humano – sujeito passível de investimento afetivo. Esse aspecto traz uma inquietação em estudos sobre negritude, visto que uma das estratégias de dominação dos povos negros se deu, justamente, pela via da desumanização. Nesse campo de discussão que Ailton Krenak (2019) pergunta-se como nós construímos a ideia de humanidade, explorando como se deu a formação dessas noções de humanidade-civilizações. O autor coloca como um dos eixos centrais o fato dessas noções terem sido criadas para justificar diferentes violências postuladas pelos agentes colonizadores. Neste ponto, o que há é um processo em que se articulam mecanismos sociais que defendem a ótica de uma humanidade sustentada em padrões normativos europeus e brancos, construindo modos de se entender no mundo e de tecer as relações (apagando as singularidades e determinando, inclusive, quem é digno de desejo).

Podemos compreender, portanto, que as artimanhas utilizadas pelo imperialismo da brancura, como Pontuado por Abdias do Nascimento (1978), fazem uso do embranquecimento cultural como outra estratégia/modulação para conduzir o genocídio das subjetividades marginais (negritude). Como interpretado pelo grupo Originais do Samba: “Quantos sonhos se tornam esperanças perdidas!”. É nesse bebedouro de higienização da cultura que a branquitude exerce suas práticas incisivas de controle social e cultural, minando possibilidades da negritude. Esses agenciamentos de antiprodução (que procuram minar testemunhos e memórias) se

orquestram por caminhos que são institucionalizados de forma extremamente eficiente, difundindo-se através dos poros do tecido social, alocando-se na experiência psicológica. Desta forma, a partir de cantoras como Alcione e de outros artistas não brancos, o que se pode ver é um caminho contra hegemônico no qual há a quebra do pacto narcísico branco e a produção de respiros nas histórias negras, processo de produção de narrativas que, por muito tempo e através de inúmeros mecanismos, tinham como objetivo o esgotamento, o não contar.

Em *Drão*, Gilberto Gil pincela uma questão bastante pertinente para pensar a memória social, a produção musical negra e estes espaços micropolíticos das relações interpessoais: “Tem que morrer para germinar//Plantar n’algum lugar//Ressuscitar no chão nossa sementeira”. Aqui a morte ganha outra tecitura: é no rompante dos encontros marginais e a partir das afecções produzidas por eles que é possível pensar um outro mundo, um plantar que seja feito não mais em solo latifundiário de subjetividade, mas no qual haja aberturas para a policultura de solo. Abrir-se, portanto, à multiplicidade que a terra oferta e acolhe. É nesse resgate de solo que se ressuscita a sementeira e faz passar o novo, o especular. Sendo assim, nestas outras maneiras de pensar a agricultura de subjetividades se faz necessário entender os processos musicais enquanto produções de uma memória, não enquanto fatos consumados, mas como territórios em disputa. A música negra brasileira se articula enquanto um resgate de identidades heterogêneas das subjetividades marginais, politizando um Brasil que – pautado pelas logísticas capitalísticas-brancas – tenta tornar amorfas as histórias negras.

Diria Cartola: “Eu quero nascer, quero viver”. Trata-se do resgate das identidades não enquanto um aprisionamento temporal, mas enquanto uma formulação para o novo, no qual seja possível partilhar – tomar formas divergentes e fazer a multiplicidade se dividir em novos arranjos de multiplicidades (GUATTARI, DELEUZE; 1995). Neste ímpeto, as experiências de campo na pesquisa reiteram a riqueza das coalizões sociais e das relações entre os sujeitos:

Era o Arrastão da Saldanha. Bloco de Carnaval organizada pela Banda da Saldanha. Ao chegar à Zona Sul de Porto Alegre me deparo com a imensidão de um mar de pessoas que ocupam e resistem nas ruas porto-alegrenses. Era um Primeiro de Maio, uma data repleta de carga histórica e luta, ao olhar para os lados me sinto em casa: ali estava as negritudes. Em terra de Lupicínio Rodrigues, o carnaval e o samba sofrem com a repressão governamental. Estar naquela imensidão eram romper, minimamente, com a gentrificação que dia a dia transcorre pelas ruas da capital gaúcha. Ali dialogavam-se com as diferentes subjetividades, havia um reconhecimento que se dava pelos olhares, os sorrisos e risos de quem olhava os arredores

e sentia-se em casa. Aproveito para citar Milton Nascimento: “Alguém que vi de passagem numa cidade estrangeira//Lembrou os sonhos que eu tinha// e esqueci sobre a mesa”. Aquele mar de subjetividades marginais – que na imensidão da Saldanha se fizeram presente – ganha outros contornos. As histórias que eram submersas passam a emergir, tornam-se subversividades que tensionam e elaboram novas narrativas aos territórios e corpos que ali coabitavam. É atrás e através do trio elétrico que memória da negritude larga às traças as máscaras brancas e acende o alerta: “Sonhos não envelhecem em meio a tantos gases lacrimogênicos”. (Diário de Campo, 2022).

Em outra ocasião registrada em diário de campo, se faz presente essa dimensão produtiva e de resposta não reativa (paralisante e melancólica) à problemática étnico-racial. Trata-se da exposição Liciê Hunsche – Fios de Memória, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Logo na entrada chama atenção o que é descrito pela curadora da exposição Carolina Grippa como: “A aranha é reconhecida como inventora do arquivo”.

A fabulação da exposição se compreende que a teia foge da noção apenas de armadilha, revertendo-a como núcleo de produção de memória. Uma produção que vai de encontro com a atividade da aranha em suas próprias jornadas, na sua marcha, seu passo e compasso registra e cria suas fabulações. Ao outro cabe o lugar de acompanhar as narrações que ela faz e percorre. O devir-aranha, é, neste sentido, o que a música negra brasileira vem aguçando nas subjetividades marginais: contar histórias e fazer fabulações ao traçar os seus próprios caminhos. (Diário de Campo, 2022).

Para tecer esses emaranhados é necessário tomar para si as ferramentas e os locais de tecelão, vínculos entre saber e fazer passível de existência a partir das esquinas e da ocupação. Como César Passarinho pontua: “E a gaita se fez baú para causos e canções// Do negro que passa a vida mastigando solidões e vai semeando recuerdos por estradas e galpões”. A música negra no percurso desse trabalho reside e é entendida como um ponto em que se pode acompanhar o plantio e a colheita de sonhos, fazendo, a partir disso, a possibilidade de novas “campereadas”. Tomar e perceber a música negra também enquanto caso é de importância ímpar, visto que o caso era e é o momento em que há o contato com as histórias narradas pelos mais antigos, a sua assimilação e a possibilidade de novos paradeiros a partir do conhecimento das histórias daqueles que nos cercam. Produção de memória e fabulação abrigam-se enquanto direito e acesso a afetos. Comunicar esses feitos é ligar-se às histórias de vida daqueles que semearam os terrenos antes das nossas gerações. É fazer passar enquanto ponte para as novas gerações que virão.

7. Conclusões

A partir da realização desta cartografia pode-se perceber que gêneros musicais negros, como o *funk* e o samba, fornecem ferramentas para que pessoas negras possam constituir um espaço de sensibilização para as questões étnico-raciais e formas de pertencimento social. Nessa conjuntura, (re)memorar e elaborar os modos de viver nas composições musicais permite ir na contramão do discurso hegemônico do panorama brasileiro: o apagamento das memórias e das singularidades de coletivos negros no país. Entende-se, nesse processo, que o movimento de criar fissuras nas modelizações impostas pela branquitude-capitalística envolve o reconhecimento do papel político da produção mnemônica, a ocupação dos espaços territoriais citadinos, e a produção de respostas ativas (não paralisantes) no que concerne a problemática do racismo. Como demonstrado no estudo, nas circulações em “esquinas”, rodas de samba, bailes *funks* e outros territórios, as negritudes se abastecem para se pensar frente às barreiras encontradas no mito de democracia racial brasileira (em que se alimenta a ideia errônea de que os processos de subjetivações no Brasil transcorrem de forma harmônica e não racista). É nesse jugo do mito da democracia racial que a branquitude-capitalística produz apagamentos, esvaziando histórias e precarizando a possibilidade de memórias negras.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. *Revista estudos feministas*, 13(1), 704-719, 2005.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 25-58, 2002.
- BOB, RUM. *Rap Do Silva*. 1996.
- CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 8(1), 607-630, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980a], 1(1). São Paulo: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes. Cartografando conexões entre as políticas públicas para diversidade cultural no Brasil e no Canadá. *Interfaces Brasil/Canadá* (Impresso), 14(1), 77-101, 2014.
- KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em estudo*, 6(1), 17-27, 2001.

- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020.
- BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina*. 1972.
- MAIA, Susana Moura. A Branquitude das classes médias: discurso moral e segregação social. In: *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. São Paulo: Editora e Livraria Appris, 2017.
- MC HARIEL; MC DON JUAN; MC KEVIN. *Hit do Ano – O Peso da Luta*. 2021.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, 1(1), 2009.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americana, 227-278. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória—uma abordagem etnomusicológica. *Música e cultura*, 9(1), 2014.
- ROLNIK, S. Subjetividade antropofágica. *Revista Concinnitas*, 23(44), 132-149, 2022.
- ROLNIK, Sueli., GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ, 2013.
- SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista*. Tese (doutorado em História) - PUC-SP, São Paulo, 2005.
- TAYLOR, Charles. A política do reconhecimento. In: *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 241-274, 2000.
- WALLERSTEIN, Immanuel. World-System Analysis: The Second Phase. *Review XIII*, 2(1), 287-93, Spring, 1990.
- WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou por que censurar seu diário de campo? *Horizontes antropológicos*, 15(1), 157-170, 2009.
- VAINER, Lia. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. Veneta, 2016.

Submetido em: 31/07/2023

Aceito em: 01/11/2023