

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

TAYANNE FERNANDES CURA

MANAS DE BATALHA:
feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia

Rio de Janeiro
2019

Tayanne Fernandes Cura

MANAS DE BATALHA:
feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C975 Cura, Tyanne Fernandes.
Manas de batalha: feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia / Tyanne Fernandes Cura. Rio de Janeiro, 2019.
300 f. : il.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.

1. Comunicação – Teses. 2. Mulheres na música. 3. Identidade de gênero na música. 4. Rap (Música). I. Herschmann, Micael. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.
CDD: 782.42164

Elaborada por: Adriana Almeida Campos CRB-7/4081



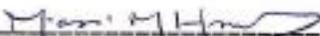
**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA POR TAYANNE FERNANDES CURA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos cinco dias do mês de abril de dois mil e dezenove, às quatorze horas na sala 141 da Escola de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de Mestrado da aluna Tayanne Fernandes Cura intitulada: " **Manas de Batalha: Feminismo (s) em rodas de Ritmo e Poesia**", perante a banca examinadora composta por: Micael Maiblino Herschmann [Orientador(a) e Presidente], Jhessica Francielli Reia e Rôssi Alves Gonçalves. Tendo o(a) candidato(a) respondido contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

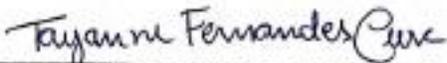
E, para constar, eu, Jorgina da Silva, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo (a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 05 de abril de 2019


Micael Maiblino Herschmann (Orientador e Presidente)


Jhessica Francielli Reia (Examinador)


Rôssi Alves Gonçalves (Examinador)


Tayanne Fernandes Cura (Candidato)

*Salve os imortais cantadores de rua¹
Às manas que ocupam os espaços de fala e escrita,
Às vozes empoderadas que revolucionam com poesia*

¹ Frase creditada ao grupo recifense A Cria.

AGRADECIMENTOS

A concretização desse projeto é resultado de um longo processo de autoconhecimento e superação de alguns medos, que vem delineando a minha história nos últimos anos. Os caminhos da pesquisa me encontraram de modo quase que inesperado e hoje vejo que todos esses meses de muito trabalho duro e dedicação valeram muitíssimo. Eu precisava viver isso!

Por isso e por tanto, agradeço primeiramente aos meus pais, Luiza e Manoel, por terem me dado as condições práticas para que eu pudesse viver meus sonhos e por me ensinarem constantemente, mesmo não tendo consciência disso, mesmo entre as nossas diferenças que se atritam diariamente. Desculpem qualquer atitude minha. Saibam que eu amo muito vocês. À minha querida irmã, Natanne, e amada sobrinha de 5 aninhos, Lore. Vocês foram o meu alento, as minhas férias, a pausa para me ajudar a digerir aqueles momentos mais desesperadores da escrita. Quero vocês sempre do meu lado.

Nesse sentido, também não poderia deixar de agradecer ao Gab, que entrou em minha vida tão repentinamente, como um turbilhão de coisas boas, sendo, ao mesmo tempo, a paciência e a calma que eu precisava para evoluir. Obrigada por todo amor, incentivo e companheirismo, que se tornaram ponte em meio à nossa distância. Se antes eram 10 mil quilômetros que nos separavam, hoje são só 400. Estamos chegando lá! Nesse parágrafo também aproveito para agradecer à Lúcia e Rubens, pelas conversas interessadas sobre o assunto e por terem me hospedado por alguns períodos na capital paulista.

Um muito obrigada a todos os meus amigos e companheiros de caminhada acadêmica, principalmente à Lu, Érika, Leandro, Allan, Lis, Carla, Paolla, Ju, Kenzo, Wagner, Pablo e muitos outros que dividiram algumas aulas comigo. Obrigada pelas discussões filosóficas, muitas delas regadas à cachaça e cerveja. Não poderia deixar de lembrar também os meus amigos de longa data, sempre juntos de alguma maneira: Carol, Luana, Bia (Paçoca), Nath, Jaque, Ilana, Gabo, Amanda, Nina, Bruno, Michel, Ju, Marielle, Mari, Carol Antonioli, Natasha, Romulo, Vi, Raissa, Aldo, Tamiris e tantos outros que, pelo espaço limitado, não citei diretamente.

Obrigada à Deborah Arco, Maurício Menezes, Guilherme Silva, Gabriel Gutierrez, Rômulo Vieira e Arthur Moura, por fornecerem dicas valiosas, pela disponibilização de alguns materiais e conselhos extremamente úteis para o prosseguimento da pesquisa. Agradeço também

à Fernanda Flores pelo ótimo trabalho de transcrição de algumas entrevistas de história oral. Eu não teria conseguido sem a sua ajuda.

Agradeço também a algumas instituições que fizeram parte do meu crescimento acadêmico e contribuíram para que eu seguisse em frente com o mestrado. À eterna Escola de Comunicação da UFRJ, que me recebeu de portas abertas desde a graduação, lá em 2008. Obrigada novamente pela acolhida. À FAPERJ, pelo financiamento e apoio à pesquisa através da concessão da Bolsa Mestrado Nota 10, durante os primeiros doze meses da pós-graduação.

Devo meus agradecimentos a alguns docentes que somaram com seus ensinamentos a esse período de maturação da pesquisa, sobretudo às professoras Raquel Paiva, Marialva, Simone Luci, Cíntia Fernandes, Victa de Carvalho, aos professores Micael, Coutinho e os que me acolheram por um período nas disciplinas de Música e Antropologia e de Antropologia do Gênero e da Sexualidade no PPGAS-MN.

Agradeço especialmente às queridas professoras Rôssi Alves e Jhessica Reia por terem aceitado o convite para integrar a banca, pelas considerações e olhar gentil sobre o trabalho. Aliás, também agradeço às professoras Liv Sovik e Cíntia Fernandes por se disponibilizarem na condição de suplentes e empréstimos de textos.

Não poderia deixar de agradecer ao meu orientador Micael Herschmann, por ter aceitado essa tarefa pela segunda vez, agora no mestrado, pelas pontuações diretas e colaborações. Obrigada por me ajudar a complexificar o olhar sobre o tema e, inclusive, a descortiná-lo.

Aos meus entrevistados Allan Marola, Betinho, Croata, Júlio, Gabriel Dall Farra e Ênio dos Santos: agradeço suas perspectivas e contribuições. Sou imensamente grata à Aline Pereira, Carol Dall Farra, Ingrid Martins, Josi de Paula, Juju Rude, Kássia Rapella, Letícia Brito, Nathalia D'lira, Negra Rê, Samantha Zen e Alexandra Mércia pelas reflexões acerca de nós, mulheres, cada uma seguindo com a sua missão.

Agradeço a todos que me propiciaram a realização de um sonho. Ao universo pela oportunidade ímpar de poder cruzar com caminhos e pessoas das mais variadas origens e por estas se sentirem seguras em dividir comigo suas questões, memórias, inseguranças e lutas. Por terem se doado de um jeito tão sensível ao projeto e compartilhado comigo, enfim, seus sonhos. Essa pesquisa também é de vocês. Espero que ela seja mais um instrumento de empoderamento para todas as irmãs que dedicam a vida não só resistindo, mas transformando nossa existência. A luta é diária.

RESUMO

CURA, Tayanne Fernandes. **Manas de batalha: feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia**. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Ocupar todos os espaços da vida social constitui um ato fundamental no contexto das lutas feministas desde o seu princípio. A busca de representatividade pelas mulheres nos lugares historicamente negados a elas é parte de um processo de formação de identidades mais autorreferenciadas, heterogêneas e cada vez mais complexas, sintonizadas com a fluidez, deslocamentos e oscilações do mundo contemporâneo. Seus corpos e vozes em trânsito questionam os parâmetros masculinos perpetuados por uma ordem de dominação androcêntrica, cujo poder se reproduz através da naturalização de arranjos generificados e que, conforme os feminismos avançam, são dessencializados e expostos em sua característica histórica e cultural. Ocupar é, portanto, necessário enquanto estratégia e no *hip-hop* não seria diferente. O presente estudo pretende refletir sobre as relações de gênero dentro do universo do *rap*, tendo como foco a participação feminina nas batalhas de rima. Geralmente, as batalhas se encontram organizadas no formato de rodas culturais e ocorrem nos espaços públicos de bairros e municípios do estado do Rio de Janeiro. Por meio de observações e entrevistas de cunho qualitativo, constatamos que, nas batalhas de rima – bem como nas culturas urbanas em geral –, as mulheres são minoria em número e voz. A dinâmica das batalhas mais tradicionais parece ser determinante para a baixa presença e adesão de mulheres ao movimento, constantemente desencorajadas a participarem das disputas ao se depararem com discursos que reproduzem a mesma lógica opressora marcada pelas relações de gênero na sociedade. Além das rodas culturais constituírem um dos maiores fenômenos de ocupação regular dos espaços urbanos nos últimos anos, as batalhas de poesia – popularmente conhecidas como *slams* de poesia – têm mostrado seu potencial político ao atrair mais mulheres, muitas delas *rappers*, que parecem encontrar nos *slams* um lugar preferencial de acolhimento para sua rima. O caráter político do movimento das rodas é inegável na medida em que a ocupação do espaço público pressupõe uma vontade de embate e diálogo com o poder público a favor das artes urbanas e de políticas públicas para a juventude. Além disso, enquanto a atuação de mulheres nos movimentos torna-se mais significativa, levando demandas e pautas femininas (e feministas) para os espaços das batalhas, a questão da visibilidade é posta em primeiro plano de discussão. Para além de vitrines e holofotes do *rap* nacional, as batalhas de rima e os *slams* de poesia operam como significativas *ágoras contemporâneas*, são lugares expressivos de (r)existência e empoderamento através do(s) feminismo(s).

PALAVRAS-CHAVE: feminismo; cidade; batalha de rima; rodas culturais; *slams* de poesia.

ABSTRACT

CURA, Tayanne Fernandes. **Sistas battle: feminism(s) in rhythm and poetry circles**. Rio de Janeiro 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

To occupy all the spaces of social life constitutes a fundamental act in feminist struggles since its beginning. The women's pursuit of representativeness in places historically denied to them is part of a formation process of identities more self-referenced, heterogeneous and more and more complex, in tune with the fluidity, displacements and oscillations of contemporary world. Their bodies and voices in transit question the masculine parameters perpetuated by an androcentric domination order, whose power is reproduced through the naturalization of gendered settlements and which are desessentialized and exposed in their historical and cultural characteristic, as feminisms go forward. To occupy is, therefore, necessary as strategy and in hip-hop it would not be different. The present study intends to reflect about gender relations inside the rap universe, having as focus the female participation in rhyme battles. Generally, those battles are organized in the form of cultural circles and happen in public areas of neighborhoods and towns of Rio de Janeiro state. By means of observations and qualitative interviews, we realize that women are minority in number and voice in the rhyme battles just as in urban cultures in general. The dynamic of the most traditional battles seems to be prevailing for the women's low attendance and adherence in the movement, constantly discouraged from participating in the competitions when encounter discourses which replicate the same oppressive logic marked by gender relations in society. Besides cultural circles represent one of the greatest phenomena of regular occupation of the public spaces in recent years, the poetry battles – commonly known as poetry slams – have been shown their political potential by attracting more women, many of them rappers, who seem to find in slams a preferential place of reception for their rhymes. The political character of the rap circles movement is undeniable as far as the occupation of the public space supposes a willingness to face and dialogue with the public authorities in favor of street arts and public politics to the youth. Besides that, as women's action in those movements becomes more meaningful, while taking feminine (and feminist) demands and issues to the battles places, the visibility matter comes priority in public debate. Beyond showcases and spotlights of the national rap music, the rhyme battles and the poetry slams work as relevant contemporary agoras, they are expressive locus of (r)existence and empowerment throughout feminism(s).

KEYWORDS: feminism; city; rhyme battle; cultural circles; poetry slams.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Dia de roda do Méier com um Guy Fawkes de aba reta grafitado ao fundo.....	101
Figura 2: Público da roda do Méier visto por outro ângulo.....	102
Figura 3: Público da roda de Vila.....	103
Figura 4: Grafite da Fábrica de Rap na Praça 7.....	103
Figura 5: MCs posam para foto durante edição da Batalha das Musas.....	142
Figura 6: MCs Ventura e Emaná no Teatro Popular (Niterói).....	142
Figura 7: Praça de São Gonçalo em dia de batalha.....	152
Figura 8: Pelé vs. Choice.....	157
Figura 9: Edição de trios da Batalha do Tanque.....	161
Figura 10: Knust vs. Azzy.....	166
Figura 11: Lya vs. Azzy.....	176
Figura 12: Lili MC na Batalha do Tanque.....	178
Figura 13: Foto oficial da primeira edição da Batalha das Musas.....	201
Figura 14: Foto oficial em edição no MAR. Na ponta esquerda, de cima para baixo: Aline Pereira e Nathalia D’lira. Do lado oposto: Andrea Mafer e Samantha Zen.....	201
Figura 15: "Todas são vencedoras", diz Samantha ao empunhar o troféu da edição.....	211
Figura 16: O público vibra com a rima das minas.....	220
Figura 17: Visão do público durante a batalha entre as MCs Aika e Ventura.....	221
Figura 18: Cashy Parker e Aika se abraçam ao fim da disputa.....	223
Figura 19: Neide Vieira e Carol Dall Farra se abraçam no final da batalha.....	234
Figura 20: Carol recitando sua poesia.....	237
Figura 21: A poeta Gênesis durante a sua performance.....	241
Figura 22: Parte do público e a slammaster Letícia Brito na edição dos Arcos da Lapa.....	242
Figura 23: Público e juradas na final de 2018 do Slam das Minas RJ.....	243
Figura 24: Da esquerda para a direita: Carol, J-Lo, Gênesis, Ingrid e Letícia.....	243
Figura 25: Público do Slam BR 2018.....	247
Figura 26: A poeta Carolina de Souza (DF) durante sua performance.....	248
Figura 27: Poeta Jamille (RS).....	248
Figura 28: Roberta, 4-Ó recitando e o público ao fundo.....	251

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Lugar de fala: qual é o meu?	1
Apresentando a pesquisa	4
Justificativa dentro da comunicação.....	9
Quadro teórico-metodológico.....	10
Relevância do tema e levantamento de estudos.....	17
Objetivos e hipóteses	19
Roteiro dos capítulos	22
1. Ritmo e poesia: contextualizando.....	25
1.1 Das <i>block parties</i> ao <i>freestyle</i> brasileiro: notas sobre <i>hip-hop</i> , improviso e oralidade	26
1.2 Os (des)encontros entre o <i>poetry slam</i> e o <i>rap</i>	44
1.3 <i>Pode a mulher batalhar?:</i> vozes femininas no <i>rap</i>	64
2. A cidade como paradigma: rodas culturais, espaço público e gênero	91
2.1 Por um circuito de rima no Rio de Janeiro e o recurso da cultura.....	92
2.2 Entre o diálogo, o reconhecimento e a repressão: as rodas e o poder público	115
2.3 O direito à cidade por uma ótica (e <i>corpólitica</i>) feminina	128
3. Entre poéticas de sangue e empoderamento: narrativas, performances, trajetórias..	149
3.1 <i>O que é que vocês querem ver? Sangue!:</i> a verborrágica Batalha do Tanque.....	150
3.2 <i>Sangue não! Conhecimento!:</i> a Batalha das Musas e os letramentos feministas	195
3.3 <i>Dignidade para elas:</i> Slam das Minas e o compromisso com o empoderamento.....	229
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	262
Para além de vitrines e holofotes	262
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272
Fontes.....	272
Sites	280
Documentos e leis.....	282
Teses e dissertações	284
Vídeos e filmes	285
Entrevistas	287
ANEXOS.....	288
Eixos de discussão e roteiros de entrevista.....	288
Lista dos <i>slams</i> por estado.....	289

INTRODUÇÃO

Lugar de fala: qual é o meu?

A oralidade é um tema que sempre me instigou. O falar bem, o poder da retórica e das palavras. A eloquência, saber se expressar com desenvoltura em qualquer situação: considero uma arte. A voz que dá corpo e movimento à palavra. A palavra que é capaz de mover mundos e nos levar além, ainda que por alguns instantes... Que é apropriada, seja para conscientizar ou mesmo deturpar. A palavra corta a pele, expõe a ferida, é uma arma de guerra. A palavra cura, perdura, nos transforma por dentro. Ela pode nascer comedida, vagarosa, equilibrada. Ou pode romper, assim, *de repente*. A força da poesia é uma possível abertura ao *conhecimento*. Mais que saber (e poder) falar, precisamos aprender a *ouvir*.

Muito se tem comentado sobre a noção de *lugar de fala* e os usos (e abusos) de sua aplicação nos debates públicos contemporâneos. Para evitar incorrer em confusões e erros triviais que envolvem um conceito complexo e que abarca uma relevante discussão – que infelizmente não comporta nos limites deste trabalho –, parece-me primordial um posicionamento ético, que parte do lugar social que ocupo como pesquisadora. Um desses equívocos é nivelar *lugar de fala* à ideia de *representatividade*. A teorização e análise sobre a realidade de grupos subalternizados e das estruturas sociais de poder, que compreende um cenário constante de disputas, não implica necessariamente *falar por* esses grupos e, desse modo, *representá-los*. Quando falo sobre mulheres jovens, periféricas, brancas ou negras, poetas e/ou MCs, não falo no sentido de representar um grupo, que está longe de ser homogêneo, mas falo partindo de um *lugar de fala* distinto que, obviamente, não é o da pretensa imparcialidade acadêmica. É preciso reconhecer isto e responsabilizar-nos por posições de privilégio que possamos ocupar em sociedade. É imprescindível, portanto, que tomemos cuidado ao produzir nossas análises para não acabar contribuindo com processos de invisibilização de histórias e sujeitos/as que se encontram em desvantagem no interior de uma matriz de dominação fundada na reprodução de desigualdades, racismo, sexismo e várias outras formas de opressão que silenciam minorias sistematicamente.

Especula-se que a discussão sobre *lugar de fala* tenha partido de reflexões protagonizadas pelos feminismos negros e decoloniais a respeito da importância da interseccionalidade – compreender *gênero* a partir dos recortes de raça, classe, geração, sexualidade, região, etc – e do *feminist standpoint*. Tal teoria, amplamente discutida por Patricia Hill Collins e revisitada por Djamila Ribeiro, nos fala sobre a perspectiva coletiva de um grupo em função do lugar social que

ele ocupa, isto é, a experiência de grupo historicamente compartilhada que transcende a experiência individual. A ênfase se dá nas condições estruturais que atravessam corpos e sujeitos/as e os/as constituem como um grupo, partindo de um lugar histórico comum. Marcar a localização da fala é explicitar as relações de poder e, assim, possibilitar agências. É pensar que a palavra constitui prática social e política e que, de fato, “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p. 64).

As mulheres, sobretudo mulheres negras, sabem da importância e necessidade de se autodefinir, portanto, não cabendo tanto a mim, no papel de pesquisadora, defini-las. Trazendo para o contexto do *hip-hop*, a autorrepresentação coloca-se como uma voz outra que rompe um discurso unívoco de objetificação, no qual os homens estavam falando por elas, ou melhor, *sobre elas no lugar delas*. Sabemos como isso pode refletir e agravar situações de desigualdade: posicionadas como objetos, suas falas são silenciadas e a estrutura patriarcal, reforçada. Há um peso simbólico quando mulheres pegam o *mic*², esse instrumento “de poder, fálico e bélico”, como bem descreve D’Alva (2014, p. 15). Elas provocam fissuras nas estruturas e têm o poder e a autoridade, pela voz amplificada, de *usar a palavra*. Não é tão importante que o digam por elas, mas reconhecer privilégios e responsabilizar-se no diálogo com mulheres em diferentes escalas sociais e graus de opressão. Enquanto elas mesmas não puderem dizer por si, os deslocamentos serão mínimos e as relações permanecerão mais ou menos estabilizadas. E é aqui que lembramos o valor da representatividade nas esferas intelectuais e da cultura.

Devemos, da nossa posição, cuidar para desenvolver um olhar crítico sobre a realidade na qual estamos, em certa medida, imersos e colados para que se comece a observar mudanças práticas no tecido social. Para isso, a dimensão do diálogo mostra-se sempre presente, como um lembrete à abertura para trocas, coalizões e construção coletiva do conhecimento a partir das diferenças. Dialogar pressupõe o diferente e não objetiva uma via única de pensamento. Portanto, não se trata de anular diferenças, mas de não permitir que estas se convertam em desigualdades.

Para Gayatri Spivak, o subalterno não pode falar porque não há a escuta. Mas pensar isto em termos absolutos é inviabilizar qualquer expectativa de transformação social, é desconsiderar todo um histórico de lutas e conquistas. O fato é: precisamos ouvir mais vozes femininas. No mundo corporativo, na educação, na política, na ciência, na cultura... Ocupando todos os espaços possíveis, todos os espaços que se *deseja* ocupar. Inaugurando novas formas de pensar, agir e

² Abreviação para *microfone*.

liderar, unindo-se umas às outras. Precisamos de menos estereótipos, mais autonomia. Menos silenciamentos e mais respeito. De abertura à escuta.

Como observou Heloisa Buarque de Hollanda em *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), estamos vivendo a emergência de uma nova onda do feminismo, cujos principais palcos de atuação têm sido as ruas e as redes. A divisão do movimento feminista em ondas, por mais controversa que seja, segue fins didáticos com a intenção de fornecer uma ideia mais ampliada de movimento, entendendo que qualquer tentativa de sistematização não faz jus à diversidade de sujeitos e demandas que os feminismos abraçam.

Na bibliografia hegemônica, a primeira onda – situada entre fins do século XIX até meados do século XX – refere-se ao direito ao voto e à voz participativa na vida pública, o que naturalmente excluía mulheres negras que lutavam por questões mais básicas, como a própria abolição da escravidão – lembremos de Sojourner Truth com seu poderoso discurso *Ain't I a Woman?*. A segunda onda, com ênfase nos anos 60 e 70, ocupa-se em entender as estruturas de opressão às mulheres e denuncia a noção de essência feminina, a partir do questionamento dos papéis sociais de gênero. É geralmente caracterizada como a fase da luta pelos direitos reprodutivos e de abertura às discussões acerca da sexualidade³. As políticas e filosofias identitárias culminaram na chamada terceira onda – desde a década de 70/80 até a primeira década do novo milênio –, que se propõe em dismantlar a universalidade do *ser mulher*, incluindo na análise especificidades de outros corpos, olhares e reivindicações. É o momento da formalização do conceito de interseccionalidade, da insurgência dos feminismos negros e da teoria *queer*, inspirada no pensamento pós-estruturalista de se afastar da fixidez das palavras, símbolos e instituições, expondo seu caráter contingencial.

Ao que tudo indica, a quarta onda é o momento de afirmação decisiva das lutas feministas dissidentes – os feminismos negros, indígena, asiático, lésbico, o transfeminismo, etc –, tendo como eixo discursivo o próprio conceito de *lugar de fala*. Essa nova geração política de feministas se caracteriza pela elaboração de estratégias próprias e formas de organização mais autônomas, conferindo destaque às diferentes expressões artísticas e culturais – nas artes, na poesia, na música, no cinema, no teatro, etc – enquanto esferas de militância extremamente relevantes para os dias atuais (HOLLANDA, 2018).

³ A descrição das diferentes ondas do movimento feminista foi baseada no texto de Bruna Franchini, cujo título é *O que são as ondas do feminismo?*, publicado no dia 8 de março de 2018, na Revista QG Feminista, hospedada na plataforma Medium. Disponível em: <https://goo.gl/fAKzy8>. Acesso em: 25 fev. 2019.

É fato: as mulheres estão *bombando* nos espaços contemporâneos da literatura e poesia. Vale mencionar o surgimento de grupos que estimulam a leitura e publicação de escritoras mulheres, como o *Leia Mulheres*, e o aumento da representatividade feminina em saraus e *slams*, estes últimos popularizados nos últimos anos, a partir do trabalho intensivo de Estrela D’Alva e do recente lançamento de uma produção fílmica sobre o tema⁴. São as rodas femininas de *rap* – tendo a Batalha das Musas como um dos exemplos mais expressivos – junto com a rede cada vez mais extensa de *slams* femininos – o Slam das Minas e outros *slams* derivados –, esses espaços sobre os quais escolhemos voltar o nosso olhar.

Desde o início dessa empreitada epistemológica, dispus-me a realizar uma pesquisa relacional, em que eu pudesse dialogar intensamente com questões que me instigam como mulher, mas principalmente com mulheres que têm uma realidade diferente da minha. Mulheres artistas, criativas, corajosas. Elas também são, acima de tudo, protagonistas e coautoras deste estudo que, inevitavelmente, adquire traços da minha subjetividade, me transforma. De todos os interlocutores que, com suas palavras e pensamento, colaboraram para construir e enriquecer o projeto – aliás, agradeço sinceramente pela disponibilidade e paixão impregnada em seus depoimentos –, são particularmente as vozes femininas do *rap*, em todas as suas dissonâncias, que esperamos que ecoe pelos meandros acadêmicos e alcance outros ventos. Precisamos, finalmente, ouvir o que essas mulheres têm a dizer.

Apresentando a pesquisa

O *rap* tem se evidenciado um estilo musical polifônico e potencialmente dialógico com questões éticas, políticas e sociais, que nos afetam e conferem o tom dos espaços e tempos contemporâneos. Como ritmo e dimensão poética de um movimento ideológico-cultural⁵ que rapidamente atingiu proporções planetárias, é capaz de incorporar uma multiplicidade de vozes que clamam por serem ouvidas, desde os gritos de protesto, acusatórios, das periferias globais, os

⁴ O documentário *Slam: voz de levante* (2017), de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva, apresenta para o Brasil as bases de um movimento poético observado primeiramente em Chicago, nos anos 80.

⁵ Uma vasta bibliografia sobre o *hip-hop* foi considerada no momento inicial da pesquisa que, por sua vez, não tem a pretensão de recontar toda a história pormenorizada do movimento. Apesar da cultura *hip-hop* ter se consolidado ao longo dos anos 70 como uma intensa manifestação criativa e coletiva, protagonizada por jovens negros e latinos dos guetos nova-iorquinos, através de quatro elementos originários – o DJ (ou *beat*), o MC (ou *rap*), *b-boy/b-girl* (ou *breakdance*) e o *graffiti* –, o trabalho ocupa-se em investigar questões relacionadas à oralidade do *rap* e gênero. Cf. Chang, 2005; D’Alva, 2014; Gilroy, 2010; Herschmann, 2000; Jeffries, 2011; Katz, 2012; McFarland, 2008; Morgan, 2000; Norfleet, 2006; Rose, 1994; Watkins, 2005.

fardos e valores da negritude, a autoestima reconquistada, até o empoderamento de jovens em situações de marginalidade e pertencentes a outros grupos da alçada minoritária⁶, em todas as suas matizes e dissonâncias.

A poesia de MCs⁷, verdadeiros/as porta-vozes da cultura *hip-hop*, emerge golpeando a realidade com palavras que denunciam, ferem e estilhaçam. Mas também abrem portas. E, desde então, abriu-se muitas. Portas das grandes gravadoras, dos conglomerados de mídia, das oportunidades... O *rap* assumiu o compromisso de disparar versos cortantes contra um sistema que fabrica e propaga injustiças a todo vapor e, sendo a música um produto cultural resultante da trama de relações constituídas no social, é de se esperar algumas contradições inerentes à sociedade. Vemos que o racismo, a homofobia e, principalmente, a misoginia continuam sendo valores normatizados e reproduzidos com naturalidade nos territórios e ritos da cultura de rua. A *primavera* feminina pode até ter *florescido* o *rap*, em certa medida, mas o que temos visto são mais mulheres destemidas, ávidas na missão de “derrubar muralhas”⁸.

É com notável bravura que os espaços vêm sendo ocupados por elas, mulheres presentes desde o início dos jogos de improviso emplacados nas festas e quarteirões do Bronx. Elas fazem parte do público, das danças, mas também são capazes de dominar a arte da rima em cima dos palcos, assim como qualquer outro MC. Contudo, o *rap* – e todo o universo referente ao *hip-hop* – configura-se como um meio predominantemente masculino, o que implica, necessariamente, um olhar mais atento sobre questões que não só perpassam, mas fundam toda a matriz discursiva de uma das culturas urbanas mais exitosas e celebradas mundialmente ao longo desses 45 anos de existência. Sabemos que, por mais que o *rap* não seja exclusivamente formado por homens, o parâmetro que tem prevalecido é o da figura masculina heteronormativa. A virilidade tem se apresentado como um ideal a ser perseguido entre os partícipes de uma cultura em que as relações se constituem dentro de uma estrutura hierárquica de gênero, em que a mulher – e tudo que é identificado como *não-masculino* – encontra-se numa posição de subordinação ou desvantagem (NORFLEET, 2006).

⁶ Sobre as diversas correntes e linhagens do *rap*, conferir Teperman, 2015.

⁷ Abreviação para *mestre de cerimônias*, figura responsável pela condução da festa e por dominar o *rap*, elemento poético do *hip-hop*. Pronuncia-se *emcee* na língua inglesa.

⁸ Referência a um dos trechos improvisados por Emaná Helena D'troia, durante uma das edições da Batalha das Musas, realizada no dia 25/08/2017, no Teatro Popular Oscar Niemeyer, Niterói (RJ): *satisfação pra chegar aqui / nesse espaço hip-hop eu tb sou MC / já cheguei / mexeu com uma? / mexeu que eu já vi / tô aqui, MC de rap / tô aqui no esquete, tô apertando a mão das mina e dos moleque / colou aqui na roda, aqui na batalha / meu parceiro, eu tô aqui pra derrubar muralha.*

Além da objetificação de corpos femininos e a presença de estereótipos sexistas em letras e discursos adjuntos ao movimento, percebe-se a preeminência masculina de MCs e produtores de *rap*, seja na realização e participação de projetos, seja na qualificação de trabalhos musicais. O machismo encontra-se velado em muitas críticas à forma como mulheres do *rap* se expressam, às temáticas abordadas e em certa indisposição da indústria em investir em vozes femininas e que, erigida sob o mito de que “*rappers* mulheres não vendem”⁹, acaba reproduzindo alguns determinismos, valores e enunciados sexistas na produção musical. É preciso desconstruir certos essencialismos em torno de feminilidades e da cultura que, obviamente, não se encontra cristalizada no tempo para, assim, evitarmos a reprodução de lógicas que influenciam na invisibilização do *rap* produzido por mulheres.

Seguindo por esta trilha, a pesquisa empenha-se na reflexão acerca de questões de gênero e sexualidade articuladas ao *rap*. Como caminho investigativo, optou-se por analisar a participação feminina em batalhas de rima que acontecem em espaços públicos (ruas, calçadas, praças, pátios de museus, etc) de bairros e subúrbios do estado do Rio de Janeiro. As batalhas de rima – também conhecidas como *freestyle* – são espécies de confronto oral, onde MCs são avaliados em sua capacidade de improvisação, por meio de rimas elaboradas no momento da disputa, tal como ocorre em cantorias nordestinas, nas emboladas, nos sambas de partido-alto. O movimento *hip-hop* no Brasil, sobretudo no contexto carioca, alcançou expressividade nas batalhas de improviso organizadas nos espaços urbanos, tendo como centro irradiador o bairro central da Lapa e a Batalha do Real como *vitrines* para novos MCs, emergentes na cena. Algumas das batalhas, especialmente aquelas que promoviam a ocupação semanal de pontos específicos da cidade, começaram a se articular no formato de rodas culturais, sob o estatuto de Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP), construindo-se, assim, uma ponte estratégica de visibilidade e negociação do movimento com o poder público.

Nesse contexto, as rodas vêm se caracterizando como um dos maiores fenômenos de ocupação cultural nos últimos anos, principalmente como núcleos de movimentação e fomento da cena *rap* carioca e fluminense. Ainda assim, não foram poucas as investidas das forças de segurança pública, ligadas ao governo estadual e municipal, de maneira a impedir ou dificultar a plena realização desses eventos, conforme relatam organizadores e produtores mais influentes das

⁹ Nerie Bento nos lembra que “o machismo no *rap* possui um *modus operandi* que é utilizado em quase todas as situações. O discurso sempre está atrelado à qualidade do trabalho da mulher e sobre a forma como ela se expressa” (ALLUCCI, F.; ALLUCCI, R. R.; VALENCIO, K, 2016, p. 8, grifos nossos).

rodas. A institucionalização de uma entidade representativa dos interesses de promotores/as culturais de *hip-hop*, artistas e do público em geral mostra-se necessária para a conquista de direitos, reconhecimento e manifestação de uma cultura que luta contra os obstáculos da marginalização. Nesse sentido, a instrumentalização cultural é evidente, com a finalidade de se obter aportes estruturais e legitimidade junto ao poder público, condições indispensáveis para dinamizar a sustentabilidade dos coletivos e o protagonismo cidadão de um grande número de jovens por meio da cultura.

As rodas culturais, a princípio denominadas rodas de rima, têm a vocação de defender a ocupação regular do espaço público, buscando sua revitalização, e de contemplar outras expressões das artes urbanas¹⁰, para além dos concursos de MCs, como atividades circenses, oficinas de grafite, *xarpi*¹¹, competições de *breakdance*, exposições de fotografia ou *slams* de poesia. Entretanto, muitas delas se sustentam na popularidade das batalhas que, antes mesmo da formação de um circuito, já ditavam o tom da cultura *rep* (ALVES, 2013)¹². Os duelos mais tradicionais – as famosas *batalhas de sangue* – destacam-se pelo tom egoico e o humor depreciativo, marcados por um conteúdo sarcástico e ocasionalmente crítico em tópicos sociopolíticos. Diversamente das *batalhas de conhecimento*, que investem no intelecto e na informação e conscientização do MC com relação às questões políticas e sociais em voga, as batalhas de sangue estimulam a competitividade no sentido de uma necessidade de autoafirmação¹³ do próprio MC em detrimento de seus parceiros de rima. Esse formato de *ataques verbais* lançados de forma *poética*, com o intuito de *ofender* e *desarmar* o adversário para entreter a plateia e obter ganhos em uma disputa, é conduzido geralmente com teor de brincadeira. No entanto, essas ritualidades acabam atendendo a uma lógica tirânica de mercado e reforçando alguns paradoxos constituintes de uma cultura, na qual muitos dos MCs descobertos –

¹⁰ O conceito de *arte urbana* ou *arte de rua* mostra-se bastante complexo e comporta uma série de definições, abrangendo práticas artísticas muito amplas como música, teatro, dança, poesia, circo, ilusionismo, etc. Presente em diversas cidades ao redor do mundo, a arte de rua manifesta-se de múltiplas formas e espaços e se destaca por criar “uma complexa rede cultural que congrega legal e ilegal, assim como formal e informal, aberto e fechado, público e privado” (REIA, 2017).

¹¹ Escrita cifrada da palavra *pixar*, estilo singular de pichação carioca derivado do grafite, componente artístico-visual do *hip-hop*, e que carrega diferenças estéticas em relação ao pixo paulista.

¹² A autora adotou a forma *rep* (ritmo e poesia) em detrimento da grafia tradicional *rap* (*rhythm and poetry*), por considerá-la mais adequada às características do movimento das rodas culturais no Rio de Janeiro. Ao longo do trabalho, usaremos ambas as formas, *rap* e *rep*.

¹³ Além da autoafirmação, vemos que o *proceder* é uma categoria defendida no *hip-hop* e amplamente citada nos discursos de *rap*, assim como a *atitude* e o *respeito*, posturas exigidas aos participantes da cultura nas ruas.

e que foram capazes de escalar os degraus da fama – deixaram invariavelmente um *rastro de sangue* marcado pela reprodução de mecanismos opressivos e do politicamente *incorreto*.

Parte-se do pressuposto de que há um consenso em torno da formação de *rappers*, que para se ganhar reputação no meio do *rap* e tornar-se um verdadeiro MC, deve-se ter a capacidade de improvisação ao vivo e participar das batalhas, premissa que exclui grande parte das mulheres envolvidas com o *hip-hop*, mas que se sentem incomodadas com a dinâmica das competições. Conforme já mencionado, o contingente feminino representa a minoria na base produtiva do *hip-hop*, o que parece se espelhar na baixa presença de mulheres no movimento das rodas, sobretudo atuando diretamente nas batalhas. Seria a dinâmica das batalhas de sangue – formato mais tradicional e prestigiado por muitos adeptos da cultura – a razão determinante para o afastamento de *rappers* mulheres das disputas de MCs? De que forma a cidade contribui na invisibilização das mulheres no *rap* e nas culturas urbanas como um todo?

Como reflexo de uma ordem macrossocial pautada em valores sexistas e relações patriarcais, os duelos parecem desencorajar a participação feminina ativa no *hip-hop*, onde mulheres são constantemente desafiadas e julgadas em sua suposta *falta de talento* para o improviso por sua própria condição de *ser mulher*, o que incorre em riscos de naturalizações de gênero, ao passo que o que notamos é um arranjo histórica e estruturalmente constituído¹⁴. Tal argumento pode ser prontamente refutado, através do suporte de estudos de gênero e sexualidade – como os de Beauvoir (1967), Rubin (1993), Scott (1995), Laqueur (2001), Haraway (2004), Butler (2003, 2014), Connell (2013, 2016), Bourdieu (2017) – que estão cada vez mais orientados no desígnio de mostrar que o sujeito político *mulher* e tudo que vem relacionado a essa categoria, como a teoria dos papéis sexuais, são meros constructos sociais, produtos de um sistema de regulações baseado em diferenças de gênero. As relações de dominação se mostram contingenciais, transitórias, oportunistas: não se afixam por completo em um corpo em sua materialidade física. É inegável que o corpo sexuado masculino é ainda claramente beneficiado nessas relações, mas isso não determina que muitas mulheres não façam uso de discursos e lógicas sexistas em certas circunstâncias para favorecimento próprio, atitude bastante recorrente no ambiente das batalhas de rima.

¹⁴ Aqui faz-se necessária uma investigação mais cuidadosa sobre os postulados da oralidade e a negativa à mulher à fala improvisada, à fala com intento, o que nos leva a fazer uma associação óbvia entre oralidade, improviso e dominação masculina. Grande parte do debate em torno desse silenciamento será feito no primeiro capítulo deste estudo.

Em contrapartida e simultaneamente, temos assistido nos últimos anos à emergência de outras manifestações artístico-poéticas que integram o leque das culturas urbanas contemporâneas e que vêm mostrando seu potencial político e poder de congregação de um público considerável em torno da palavra oral. Assim como as batalhas de *rap*, os *slams* de poesia – definidos como competições de performances poéticas ou simplesmente *batalhas de poesia* – são comunidades reunidas pelo uso artístico da palavra e indicam uma espécie de reatualização das práticas de oralidade no cenário contemporâneo urbano – junto a outras manifestações como as cantorias nordestinas e o próprio teatro de rua¹⁵. Se compararmos com as rodas de rima, vemos um número significativo de mulheres que parecem encontrar um espaço mais propício e acolhedor para a poesia encaixada em uma estética *rap*; um círculo dialógico, onde a declamação de questões existenciais mais profundas – desde angústias e desejos até assuntos relacionados à sexualidade, ao feminismo – se faz possível e de maneira aparentemente mais liberta.

Justificativa dentro da comunicação

Compreendendo a comunicação como uma “ciência pós-moderna” e “lugar de síntese do conhecimento científico”, Barbosa vai argumentar que a importância de um saber comunicacional específico “está dada no contemporâneo”, mas que nos cabe “identificar nas pesquisas questões que são inerentes à comunicação e, ao mesmo tempo, mapear os problemas teóricos que são relevantes nesse momento histórico” (BARBOSA, 2016, p. 201). Partimos também do pressuposto de que o campo da comunicação não se resume aos processos midiáticos engendrados por uma matriz informacional e tecnológica da qual se constitui a mídia, apesar da indubitável centralidade de tais processos na produção de sentidos e identidades na sociedade em que vivemos. Comunicar envolve *relação*, engloba todas as ações vinculativas do sujeito, suas afetações na alteridade e com seus espaços de convivência, as narrativas de si no mundo, suas formas de expressão.

Em concordância com Sodré (2014), entendemos o campo epistemológico da comunica o como um “sistema de inteligibilidade” que propõe uma “hermenêutica da existência” e a “redescri o do comum humano”, ou seja, “a concretiza o ético-política de uma humanidade aberta   diversidade simbólica do mundo”. O ato comunicativo busca situar o

¹⁵ Cf. Reia, 2017.

comum – a recomposição desse laço constitutivo que subjaz à formação social – “na direção da diversidade, do encontro e da historicidade”. Comunicação é a ciência do tempo passando, das ações cotidianas de um presente sempre envolto em práticas comunicacionais (BARBOSA, 2012, 2016), cuja perspectiva está na processualidade dos acontecimentos, onde percebemos tanto permanências como ações de ruptura e transformações.

Desse modo, o estudo de fenômenos culturais urbanos pode ser considerado um projeto propriamente comunicativo, interessado nas sociabilidades, interações e percursos esboçados na direção de um comum político e discursivo, no caso desta pesquisa, tal como vinculativo, mediante as partilhas organizadas do comum urbano. Vemos as diferenças sendo postas *em comum* e conflitos mediados na esfera simbólica da cultura (CANCLINI, 2015) a todo o tempo, através das ações de negociação entre os coletivos de cultura urbana e as instâncias do governo, por exemplo, ou das retóricas que formam uma grande *nuvem* de vozes, ideias, argumentos.

Partindo do preceito de que o ato de ocupar o espaço público é uma prática política, na medida em que se constrói pontes de diálogo com o governo em busca de apoio e legitimidade para as artes urbanas, seria razoável considerar o *ativismo*¹⁶ político de empreendedores/as culturais principal via de fomento de uma cena cultural de rua, a partir da ressignificação tática (CERTEAU, 1994) de locais esquecidos pelo poder público ou em vias de apropriação por interesses privados. Sendo a poesia uma poderosa ferramenta de comunicação e letramento, as batalhas de *rap* contribuiriam para uma espécie de (re)apropriação cidadã de áreas ociosas ou subaproveitadas das cidades, criando-se uma rede de sociabilidades construída pela ocupação urbana e sustentada por uma vinculação lúdica e afetiva? Concebendo-se a oralidade como processo fundante das práticas de comunicação, de que modo as ações comunicativas da palavra, manifestada na retórica poética das batalhas, geram interferências, questionam e produzem novos trânsitos na cidade? Eis, portanto, a questão norteadora de toda a pesquisa.

Quadro teórico-metodológico

Como centros reflexivos deste trabalho, destacamos a *cidade*, as *relações de gênero* e a *oralidade*, tidos como campos conceituais ampliados e aglutinadores de outras noções derivadas,

¹⁶ Utilizo-me do neologismo para identificar performances, produções, artistas e coletivos que unem questões políticas a práticas artísticas e culturais. *Artivismo* refere-se a micropolíticas que encontram estratégias de manifestação e sensibilização através da arte. Disponível no dossiê *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*, publicado na *Revista Cult*, edição 226.

que serão abordadas conjuntamente durante o percurso investigativo. No eixo temático sobre cidade, por exemplo, serão debatidas ideias em torno de cidades criativas (REIS, 2012; VIVANT, 2012) e os usos da cultura como recurso (YÚDICE, 2013), entre outras questões que envolvem territorialidades, corporalidades e espaço urbano. No que diz respeito às *relações de gênero*¹⁷, pretendemos focar nas elaborações teóricas de Judith Butler acerca da noção de performatividade e regulações de gênero (BUTLER, 2003, 2014) e dos estudos sobre masculinidades de Connell (2013, 2016), além de buscar uma aproximação epistemológica com autoras dos feminismos negros (COLLINS, 2012, 2016; DAVIS, 1998, 2016; GONZALEZ, 1984; hooks, 2000, RIBEIRO, 2017, 2018) e pós-coloniais (SPIVAK, 2000; ALCOFF, 1991) que possam contribuir para uma análise mais contextualizada (e periférica) das diferenças de gênero no domínio cultural das rodas de ritmo e poesia¹⁸. Com relação à *oralidade*, focaremos nos estudos realizados por Paul Zumthor (2010, 2014) em torno da poesia oral, vocalidade e performance, com a intenção de perscrutar os trânsitos comunicacionais orais e possíveis dissidências narrativas efetuadas na trama de movimentos culturais urbanos. Falaremos um pouco sobre a noção de letramento (HAVELOCK, 1998) e passaremos rapidamente pelos princípios bakhtinianos de polifonia e dialogismo (BAKHTIN, 2014; BRAIT, 2013), contribuições que nos auxiliam, inclusive, a pensar a *espinha dorsal* do projeto, o quadro teórico-metodológico proposto.

A pesquisa apresenta afinidades com alguns pressupostos historiográficos ao lançar mão de metodologias mais usuais na área da história, mas com a clara intenção de refletir sobre processos contemporâneos. Aliás, ter uma atitude histórica frente aos nossos objetos de estudo é não abandonar a lógica processual como parte do método, a mesma “que governa a reflexão em torno das práticas comunicacionais” (BARBOSA, 2012, p. 149). É preciso considerar que, mesmo que a comunicação lance luz sobre o momento atual, não significa necessariamente a perda de uma perspectiva historicista dos acontecimentos, tendo em vista que o presente não deixa de ser o resultado cumulativo de processos e conjunturas que se deram anteriormente. A manifestação de fenômenos, enunciados e posições cristalizadas de sujeitos no espaço-tempo presente são apenas o cume evidente de uma sucessão de circunstâncias que devem ser investigadas com maior minúcia e profundidade.

¹⁷ Acerca de reflexões já feitas sobre questões de gênero e sexualidade no *hip-hop*, conferir Jeffries, 2011; McFarland, 2008; Morgan, 2000; Norfleet, 2006; Rose, 1994, além de teses e dissertações publicadas que serão brevemente comentadas logo a seguir.

¹⁸ Uso *rodas de ritmo e poesia* para me referir às rodas de rima e os *slams* de poesia observados em conjunto, apesar do senso comum entender *ritmo e poesia* como menção ao *rap* em específico.

Escolhemos como método práticas específicas de entrevistas mais densas, que buscam trazer à tona a dimensão subjetiva de experiências, memórias e fatos ocultados (ou pouco elaborados) pela historiografia oficial, fundada na escrita. Optou-se por utilizar a *história oral* como parte substancial da metodologia, em que daremos prioridade aos percursos, trajetórias e relatos de mulheres que participam ou tenham algum envolvimento especial com as batalhas de rima e poesia e com os fundamentos do *hip-hop* como movimento artístico, identitário e ideológico.

A história oral tem por definição “uma ciência e arte do indivíduo”, que visa aprofundar padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, “por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada um” (PORTELLI, 1997, p. 15), exigindo-se, desse modo, a realização de um trabalho de campo. O diálogo, a memória e a subjetividade são a base da história oral, por meio da qual busca-se a “verdade onde ela não aparece”, ou melhor, suas diversas versões e pontos de vista (ROUCHOU, 2000). Mesmo sabendo que ater-se à história oral como um conjunto de técnicas e ferramentas a qual se recorre quando falta o registro escrito possa ser uma visão um tanto reducionista de suas possibilidades, as entrevistas temáticas mais aprofundadas e de histórias de vida talvez possam fornecer elementos e ângulos particulares sobre uma problemática que, como na tessitura de uma *colcha de retalhos* ou na composição de um *caleidoscópio* de narrativas, venham a complementar o arcabouço teórico e as observações realizadas em campo¹⁹. Buscamos por meio desse tipo de entrevista o que Morin, citado por Rouchou (2000), classificou como *entrevista-diálogo*: uma conversação mundana, uma busca comum que pode trazer novas concepções e sentidos a um tema proposto ou até mesmo à pessoa entrevistada. É a partir de tal perspectiva que o andamento do projeto de entrevista baseia-se numa relação mais informal, de cumplicidade, construída ao longo da pesquisa acadêmica com os interlocutores, buscando-se ouvir e respeitar suas visões e, assim, compor um leque de versões mais diversificado e apurado sobre o conjunto temático abordado. O elemento subjetivo contido nesse tipo de entrevista, isto é, as singularidades elevadas a fontes primárias de conhecimento conferem, quase que

¹⁹ Alguns manuais destacam a natureza flexível e multidisciplinar da história oral. Dependendo da orientação do trabalho, pode ser considerada um *método* de investigação científica, *fonte* de pesquisa ou *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados (ALBERTI, 2005). Aqui, trataremos mais como uma metodologia de pesquisa, cuja base consiste em entrevistas com grupos específicos de sujeitos que participam ativamente dos movimentos culturais estudados, um meio de nos aproximarmos daquilo que parece ser de grande influência na subjetividade e vida social dessas pessoas.

paradoxalmente, objetividade à pesquisa, pois “admitir e considerar a pluralidade e a diversidade de versões e experiências no decorrer da análise científica resulta em um conhecimento acurado [...] a respeito do objeto de reflexão, base para a formulação de abstrações e generalizações”²⁰ (ALBERTI, 2005, p. 25). Também não me isento do papel de pesquisadora durante esse caminho metodológico em que, pelo exercício de elaborar roteiros e o modo de conduzir as entrevistas, estaria contribuindo ativamente para a construção de sentidos e ênfase de vozes e narrativas, em sua maioria silenciadas e apagadas do registro histórico androcêntrico. São perspectivas e experiências sensíveis que unem mulheres, seja no *hip-hop* e nos *slams*, que mais nos interessam enquanto chaves de acesso a um contexto social, histórico e cultural maior.

A construção de uma história alternativa coincide com a ideia de uma história mais democrática (ou mesmo, *menor*²¹, se quisermos adotar uma terminologia deleuziana) em que a oralidade *dos excluídos* (JOUTARD, 2007) passou a ser mais valorizada e documentada. A história oral consolida-se dessa maneira a partir da década de 60, quando oralistas italianos apresentam diretrizes que acabam por respaldar a história oral feita no Brasil. As narrativas de vida aprofundam-se nos testemunhos de *povos vencidos* – negros, analfabetos, marginais, operários, mulheres –, permitem lhes dar a palavra e compor uma *outra história* (ROUCHOU, 2000, p. 174). E é justamente no encontro de um *outro* que a pesquisa permite-se lançar, em alguns momentos, em experiências próximas àquelas julgadas *erráticas*²², especialmente como exercício metodológico.

²⁰ Importante lembrar que não temos a pretensão de uma totalidade, comum às grandes narrativas históricas, comprometidas com a busca de uma verdade absoluta. Nesse sentido, o campo de estudos da História Cultural nos fornece lentes epistêmicas para enxergar a multiplicidade de versões que constroem a realidade objetiva, as subjetividades em jogo e, sobretudo, a ideia de *imaginário*, que podemos usar para pensar a cidade e as relações ali travadas. A História Cultural também traz à tona o indivíduo comum e capta sua subjetividade (emoções, sensações, experiências), fazendo emergir, do mesmo modo, as sensibilidades do próprio pesquisador.

²¹ A referência ao termo vai de encontro à articulação desenvolvida por Tedeschi (2017) para pensar uma história das mulheres, logo, *menor*, no sentido de fragmentária, escrita pelas brechas, marginal. Uma *história menor* não seria inferior ou sem valor, mas capaz de problematizar, criar tensões dentro do cânone instituído. Portanto, uma história *potente*, ao demarcar o lugar da diferença, silêncios e ausências, ao propor novos modos de narrar o *feminino*, esse coletivo múltiplo. Uma *história menor* porque é plural, política, ato de resistência.

²² A experiência errática seria a experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos. [...] A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical (JACQUES, 2014, p. 30-31).

Além das entrevistas²³, será imprescindível, num primeiro momento, a observação de algumas rodas culturais para identificar personagens-chave para as entrevistas e formar uma impressão mais corporificada (ou *incorporada*) (JACQUES, 2014; JACQUES e BRITTO, 2015) dessa cultura. Nessa etapa, optou-se por realizar uma caminhada exploratória – “organizar as travessias”, como diz Certeau (1994) – por duas rodas que surgiram sob o *carimbo* CCRP, a saber: a Roda Cultural do Méier (às quartas-feiras, a partir das 19h) e a Roda Cultural de Vila Isabel (às quintas-feiras, a partir das 19h). Os critérios de seleção do *corpus* foram motivados pelo *lugar de tradição* das rodas, portanto, a legitimidade que alcançaram desde o seu advento, a constância e a facilidade de acesso, essenciais para a viabilidade desta pesquisa.

Depois pretendemos realizar uma análise mais intencionada de vídeos da Roda Cultural de São Gonçalo, a famosa Batalha do Tanque, que acontece às quartas-feiras, a partir das 19h30. Apontada como uma das mais tradicionais batalhas do estado, onde o conceito de *batalha de sangue* é mais seguido à risca, a Batalha do Tanque é *locus* das principais polêmicas ocorridas no universo do *freestyle*. Os registros em vídeo publicados na página de um de seus principais fomentadores nos servirão como base empírica para analisar discursos e narrativas recorrentes em *batalhas sangrentas*²⁴. Portanto, a escolha pelo Tanque é motivada pela postura de seu organizador, que destoa da posição de outros produtores de rodas, e pela conduta adotada pela maioria dos MCs que participam dessa batalha e que não se encaixa no *politicamente correto*. Pela dificuldade em me locomover à noite para São Gonçalo, optei por analisar os vídeos de batalha ao invés de realizar essa parte do campo *in loco*, para que fosse possível, inclusive, concluir a pesquisa a tempo. Apesar das óbvias limitações de análise que essa escolha me impõe, decidi explorar os discursos, com mais detalhe e precisão, a partir dos vídeos e de impressões obtidas através da interação de alguns internautas na página, considerando também que essa metodologia me favorece, na medida em que consigo acessar às narrativas registradas com mais facilidade.

²³ Para a história oral, foram escolhidas oito colaboradoras que, conforme já dito, participam ou já participaram de batalhas de *rap* e *slam*, ou que contribuem, de alguma forma, para o fomento das cenas. Os critérios foram pensados nas diferenças de idade, raça, condições sociais, níveis de educação formal e momentos distintos na carreira como *rappers* ou poetas, com a intenção de formar um mosaico de perspectivas e de experiências mais diversificado e abrangente. Também optamos por fazer entrevistas semiestruturadas com produtores/as, a princípio, para fins mais exploratórios e com alguns participantes do sexo masculino na tentativa de um contraponto, sobretudo com os organizadores de rodas.

²⁴ Referência às rodas onde ocorrem disputas de sangue, de tom bem mais agressivo, entre os *rappers*.

Partindo desse contexto, tal escolha metodológica pode ser justificada pela Teoria Ator-Rede, de Bruno Latour (2012), que considera dentro da teoria social a complexidade vinculativa entre todos os atores de uma ampla e diversificada rede de interações sociotécnicas. Ou seja, os vínculos técnicos e sociais são produzidos e estabelecidos pelos *actantes* (LATOURE, 2012), que são os atores humanos (pessoas) e não-humanos (dispositivos) ligados a uma rede social formada por elementos heterogêneos. A ideia enfatiza a ação, interferência e influência mútuas, sem hierarquias, entre todos os atores, tanto humanos como não-humanos: os atores humanos ajustam os não-humanos à sua conveniência e necessidades de uso, assim como os dispositivos alteram o ritmo da vida das pessoas e de suas relações, atuando como mediadores em todos os níveis interacionais (LATOURE, 2012). Como referência de aplicação recente dessa teoria no campo da comunicação e com ênfase dada ao ambiente das batalhas de rima, o artigo de Da Silva (2017) considera a plataforma do *YouTube* um dos principais mediadores na renovação e construção de uma cena contemporânea do *rap* nacional, partindo da discussão sobre a materialidade da comunicação, isto é, a presença de um suporte material para todo ato comunicacional e sua influência na mensagem. O autor entende o *YouTube* como um ambiente relevante de observação dessa transformação em curso, uma vez que os atores deixam transparecer, nessa plataforma, “rastros, em forma de comentários, respostas e outras manifestações que expressam seus afetos e interesses” (DA SILVA, 2017, p. 8). Tais *rastros* – aos quais ele se refere – ativam relações, reiteram/problematizam narrativas e *estendem* a experiência das batalhas para os múltiplos espaços cibernéticos da *web*, possibilitando novas interpretações e ressignificações. Os “atores humanos (artistas, fãs) e não-humanos (instrumentos, plataformas, comentários)”, de acordo com Da Silva (2017, p. 9), seriam esses agentes (*actantes*) que constituem a trama social das batalhas de rima, uma contribuição científica que nos ajuda a resolver esse ponto da metodologia.

Concomitantemente, faremos observações em rodas exclusivamente femininas, como a Batalha das Musas e o Slam das Minas. Com a intenção de estabelecer um quadro comparativo, também iremos ao Slam BR, primeiro campeonato nacional de *poetry slam*, onde se reúnem os campeões estaduais – que podem ser homens, mulheres, pessoas *trans*, etc. O Slam BR acontece anualmente em São Paulo e é um caso a parte, diferente dos outros que estão localizados no estado do Rio: a escolha se deve ao porte e significância desse *slam*, por se tratar de uma disputa de abrangência nacional. A escolha foi orientada por motivos práticos de pesquisa e, por ser um campeonato de três dias inteiros, nos fornece um campo rico de performances e dados para fins

comparativos, de forma mais consistente. Além do ferramental exposto, serão consideradas postagens nos perfis sociais das rodas e *blogs*, matérias de jornais e revistas, vídeos e demais documentos que possam servir de insumo para o enriquecimento do projeto.

Antes mesmo de sair a campo – com a expectativa de encontrar mulheres duelando em batalhas de sangue, e a partir disso, analisar narrativas que se fundamentam na diferença de gênero – nos deparamos com uma dificuldade que parte da premissa inicial deste trabalho: a rara presença de MCs mulheres que participam diretamente dos confrontos. Na verdade, tal circunstância pode indicar um dado por si só, comprovando de fato uma baixa adesão dessas sujeitas ao movimento tal como ele foi popularizado. Assim como coloca Portelli (1997, p. 45) a propósito das eventualidades que ocorrem nas entrevistas, “todos os obstáculos constituem descobertas”, as interferências, o inusitado, a *falta*, podem vir a comprovar uma hipótese ou um problema.

Nesse sentido, consideramos que o *gestus etnográfico* – que advém das observações do tipo *participante*²⁵ e anotações de campo – assume uma postura deambulatória ou até mesmo a feição de *improvisações etnográficas*, conforme desenvolve Gomes (2015) em sua pesquisa de mestrado. Segundo a autora, a ideia se põe em consonância com as abordagens de DaMatta sobre o ofício do etnógrafo e seu *blues antropológico*, que reconhece as emoções, os sentidos, os afetos, isto é, os elementos extraverbais que implicam a performance, assim como a imprevisibilidade. Além disso, a expressão corresponde uma alusão à própria prática improvisatória dos duelos de MCs, onde as respostas dependem mais do contexto e das interpelações do outro. Ela segue argumentando que tal prática pode ser aproveitada “na produção da pesquisa, pois devemos nos encontrar e relacionar com os sujeitos e seus contextos, respondendo às inevitáveis necessidades de improvisação” (GOMES, 2015, p. 33). Podemos ter uma ideia a partir de teorias e registros audiovisuais, mas não sabemos exatamente as particularidades que cada situação, dia ou batalha nos reserva, justamente por se tratar de pessoas, práticas e processos muito vivos, que se materializam de acordo com fatores pessoais,

²⁵ As observações do tipo *participante* implicam tanto o controle das impressões do próprio pesquisador quanto os riscos de envolvimento direto com o objeto ou ambiente analisado (MINAYO, 1999). Senti pessoalmente essa dificuldade de distanciamento ao começar o campo, em que a atenção ao entorno fica comprometida na medida em que a poesia – recitada ou improvisada – e principalmente o seu conteúdo performático tem o potencial de capturar o foco em sua direção, produzindo efeitos, inclusive, na dimensão do corpóreo: aquilo que é uma manifestação dada coletivamente se particulariza, os elementos externos à nossa percepção se embaçam – ainda que as reações nos afetem numa catarse coletiva – e a poesia toma corpo. Reconheço as limitações de minha formação e o que foi realizado nesta dissertação foi, provavelmente, um estudo cuidadoso de natureza sociocomunicativa.

relacionais, circunstanciais. Portanto, serão as narrativas, as performances ao vivo e os relatos dos entrevistados – somados às nossas observações e interpretações – elementos primordiais para conferir densidade ao trabalho e realizar a *travessia* desta dissertação.

Relevância do tema e levantamento de estudos

Assim como a comunicação, a relevância desse estudo está dada na contemporaneidade, por se tratar de um tema que problematiza fenômenos e movimentos culturais de grande impacto na estruturação de sociabilidades e subjetividades de muitos jovens, além de lançar luz sobre tramas de poder que formam e transpassam o âmbito das culturas urbanas e de toda a sociedade, como as diferenciações de gênero. Tal importância também se justifica pela quantidade de pesquisas acadêmicas²⁶ realizadas nos últimos anos, abordando o mesmo tema ou temas contíguos, com enfoques e recortes empíricos distintos. Outro aspecto observado é a grande diversidade de campos científicos que abraçaram o tema do *hip-hop*, o que pode contribuir para o enriquecimento de nosso olhar investigativo e, conseqüentemente, a produção de conhecimento através do estudo acadêmico.

Pesquisando por *hip-hop*, foram identificados na última década cerca de 100 trabalhos escritos em áreas variadas de conhecimento, como artes, educação, geografia, história, letras, linguística, antropologia, sociologia, etc. A maioria se debruça sobre o *hip-hop* como ferramenta pedagógica e de visibilidade para juventudes periféricas, as possibilidades corporais e educativas do *breakdance*, o grafite como intervenção urbana, a moda e estética *hip-hop*, a fabricação de identidades. Dessas 100 teses e dissertações, 16²⁷ pertencem ao campo da comunicação, cujos assuntos concentram-se em análises político-discursivas desse universo, na performance poética como processo sociocomunicativo de grupos regionais e minorias e, principalmente, na presença do *hip-hop* na mídia.

Já buscando pelo termo *rap*, foram encontrados em torno de 130 estudos nos últimos 10 anos – muitos convergindo com os resultados da pesquisa anterior –, sendo que 12 correspondem

²⁶ Foi feito um breve levantamento de teses e dissertações da CAPES e na base da Minerva (UFRJ), utilizando-se como palavras-chave os termos *hip-hop* e *rap*, e como filtro, um período de 10 anos e principais áreas de conhecimento das denominadas Ciências Sociais e Humanas. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 15 jan. 2018.

²⁷ Destacam-se os trabalhos de Galvão (2009), dissertação intitulada *Comunicação, Política e Juventude: Marginais Midiáticos do Hip Hop*, da Escola de Comunicação da UFRJ, e de Silva (2011), tese sob o título *Estratégias de comunicação e ativismo feminino na esfera pública midiática: estudo sobre o site Hip Hop Mulher*, da Universidade Metodista de São Paulo.

à área da comunicação. Dessas pesquisas em comunicação, grande parte centraliza suas questões nos discursos subversivos contidos nas letras de *rap*, bem como a influência e trajetória de grupos que se consagraram no meio e nos círculos midiáticos, como é o caso dos Racionais MCs e de seu *frontman* Mano Brown. Interessa-nos ir um pouco além desses trabalhos ao optar por estudar os desdobramentos da poética do *hip-hop* nos espaços públicos urbanos – a expressão política na raiz da cultura, que se traduz nas festas, rodas e batalhas de MCs e poetas – e os possíveis deslocamentos ocasionados pela *interferência* dos feminismos no movimento.

Durante o processo de levantamento das produções acadêmicas mais recentes, resolvemos elencar aquelas que consideramos mais relevantes destacar – independente da área de conhecimento em que se situam – pela proximidade das categorias de discussão trazidas nessas produções com o debate que pretendemos fazer ao longo do trabalho²⁸. As pesquisas de Said (2007) e Pontes (2013) situam-se no campo de estudos sobre juventude e educação associados às relações de gênero, sinalizando as possíveis influências do *rap* na formação de identidades femininas, nos modos de expressão e sociabilidades juvenis. Donato (2012), Silva (2013) e Santos (2016) ancoram-se na questão da representação e do empoderamento da mulher negra (no e) através do *rap*. Santos (2015) volta-se para o *rap* que aborda temáticas heteroafetivas e o amor conjugal (o *rap florido*) e sua vinculação com a produção de feminilidades. Sua tese argumenta que a legitimidade secundária dessa categoria – e com isso a imagem da mulher e o amor – em relação ao *rap de protesto* explicita uma desvalorização da atuação feminina em práticas educativas dentro do movimento, revelando, portanto, as relações de disputas no *rap* que implicam diretamente questões de gênero. Samico (2013) ocupa-se em identificar formas de organização e articulação de lideranças femininas (e feministas) que pautam a demanda de mulheres do movimento *hip-hop* na cidade de Recife. Ramos (2016) busca evidenciar paralelismos que existem entre o *funk* e o *hip-hop* – bem como fez Herschmann (2000), sob outro prisma – a partir da perspectiva dos marcadores sociais da diferença, no que se refere à participação e construção identitária de mulheres nas duas culturas.

²⁸ Após uma rápida busca no site do Programa de Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF) foi possível mapear alguns estudos – muitos sendo produzidos no momento presente – que tratam a temática das batalhas de rima e do *rap*, a exemplo dos trabalhos de Guilherme Silva, que foca na Batalha do Tanque, de Maurício Menezes, que analisa as relações de negociação do CCRP com o poder público, e de Deborah Arco e Marcelo Correia, que fazem o recorte de gênero. Disponível em: <https://www.ppcultuff.com>. Acesso em: 20 mai. 2018.

Desse período²⁹ também vale referenciar as pesquisas de Teperman (2011)³⁰, Rodrigues (2015) e Gomes (2015), que se empenharam em observar a mobilização da juventude em torno do *hip-hop*, através da prática do *freestyle*, tendo os dois últimos autores selecionado o Duelo de MCs, batalha que ocorre debaixo do Viaduto de Santa Tereza (Belo Horizonte), como objeto de análise. Além de novas formas de atuação política, inserção social e conexões de saberes fomentadas pela participação coletiva nas disputas de improviso, Gomes (2015) ressalta a questão da *autoafirmação*, da *críticidade*, do *proceder* e da *anticordialidade* como intenções partilhadas no momento das performances.

Objetivos e hipóteses

Feito o levantamento de teses e dissertações, é preciso evidenciar as demais questões que orientam o rumo deste trabalho. A questão central, conforme já colocamos, busca refletir de que forma movimentos culturais urbanos – e nesse caso em particular, as rodas de rima e *slams* de poesia – geram interferências, questionam e produzem novos trânsitos na cidade, através de uma ocupação que é feita pelo corpo e pela palavra. Perseguindo a resposta do problema identificado no início do estudo, é necessário discorrer sobre em que condições as mulheres se inserem no circuito das batalhas de rima, se sua presença é de fato esvaziada nos eventos e se *rappers* mulheres costumam ser chamadas para apresentações pontuais ou *pocket shows* promovidos esporadicamente nas rodas, para, assim, avançarmos aos *porquês* dessa configuração. A ocupação feminina desses espaços implicaria *necessariamente* uma reflexão mais crítica na base estético-filosófica do *hip-hop* e acerca dos papéis de gênero constituídos na sociedade? Se sim, por quê?

Também precisamos entender que discursos são (re)produzidos e em que medida as rodas de ritmo e poesia atuam como espaços promissores para tal discussão (e desconstrução), levando-se em conta a dinâmica da maioria desses jogos poéticos e certas narrativas de cunho sexista performadas nesses espaços, seja por homens ou mulheres. Existiria nas batalhas de sangue, assim como nas batalhas de conhecimento, algum propósito de educar e empoderar, isto é, um

²⁹ Também consideramos importante mencionar os trabalhos de Pereira (2016), que investiga a ocupação do espaço público promovida por um grupo de *hip-hop* em Aracaju (Sergipe), e Dias (2017), que analisa as representações femininas e questões de gênero que emergem como performatividades nas fanfarras, muito presentes no contexto do carnaval de rua carioca.

³⁰ O estudo etnográfico sobre a conhecida batalha de *freestyle* que acontece no metrô de Santa Cruz (São Paulo) inspirou a publicação do livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* (2015), no qual o pesquisador fornece um panorama do *rap* nacional dos últimos anos.

fazer político embasado em valores de solidariedade e respeito mútuo para além do intuito de entreter? Como isso se dá?

Por fim, quais os desdobramentos políticos propiciados pelas rodas de ritmo e poesia, no que diz respeito às questões de territorialidade e cidadania, sobretudo por um viés feminino? Estariam sendo os *slams* espaços alternativos preferenciais para o empoderamento de poetisas e MCs femininas, aonde elas podem levar a ludicidade, a contundência e o estilo rimático próprio de uma estética *rap*? De que forma elas estão se organizando em ambos os movimentos?

Desse modo, nossa proposta se aproxima da pesquisa de Nascimento (2012)³¹, na qual ela estabelece um diálogo entre as linguagens do teatro épico e do *hip-hop*, dando origem ao *teatro hip-hop*, que tem como figura central o *ator-MC*. A autora observa os trânsitos dessa figura performática pelos universos do *spoken word* e do *poetry slam*, o que nos permite enxergar uma proximidade do *rap* com o *slam*, dada principalmente pelo contexto local e social de desenvolvimento dessa cena no Brasil.

Quanto aos objetivos, seguem elencados abaixo:

- 1) Refletir sobre questões de gênero no interior do movimento das rodas de rima e *slams* de poesia – cenas urbanas que gozam de certa expressividade no Rio de Janeiro;
- 2) Realizar observações do tipo participante em algumas dessas rodas e eventos, conforme critérios e motivações explicitadas anteriormente. Devido à grande extensão e multiplicidade de atores envolvidos nos dois movimentos, foi preciso delimitar o objeto de pesquisa e selecionar aqueles que pudessem nos proporcionar um imaginário mais representativo de ambas as cenas, adotando, portanto, um viés mais qualitativo. As observações se mostram essenciais para visualizar certas lógicas e dinâmicas de realização dos eventos, assim como entender os possíveis estranhamentos e sensações que a minha presença – enquanto mulher, branca, classe média e pesquisadora – pode acarretar nesses espaços entre seus frequentadores, e vice-versa;
- 3) Realizar entrevistas em profundidade – semiestruturadas e de história oral – com alguns interlocutores, bem como coletar dados e informações por meio de uma busca mais interessada em páginas e vídeos alimentados nas redes pelos próprios *agitadores* de ambos os movimentos. Importa-nos problematizar discursos, performances e

³¹ Sua pesquisa de mestrado deu origem à obra *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC* (2014), assinada como Roberta Estrela D’Alva pela autora.

narrativas construídas através desses rituais, identificando como isso nos ajuda a esclarecer algumas questões de pesquisa.

Diante dos questionamentos expostos, sustentamos a hipótese de que as rodas de rima – mesmo as mais sangrentas – possuem um forte viés político e de resistência cultural, frente a alguns casos de ações repressivas e impedimentos desses eventos em espaços públicos e, por assim dizer, operam para além de simples *vitrines* no mercado do *rap* nacional. *Resistências acidentais* (CAMARGOS, 2016) ou plenamente conscientes de seu papel político, a ação cultural desses jovens – sejam eles produtores, artistas ou frequentadores – é capaz de gerar impactos relevantes na esfera pública, uma vez que a ampla (re)produção discursiva e a proposta de ocupar a cidade (com o corpo) provocam discussões jurídicas e reflexões sociais, que não se restringem aos espaços da poesia somente. Mesmo que as rodas e batalhas signifiquem, para muitos, simples espaços de entretenimento ou meios práticos de se alcançar fama e destaque no mercado do *rap*, as consequências sociopolíticas desses movimentos são perceptíveis, tanto pelo clássico discurso de salvação do *hip-hop*, do qual grande parte dos artistas se apropria para se referir à própria trajetória, quanto pela capacidade desses eventos de modificar as configurações de um espaço e incentivar debates públicos. Esse assunto já ganha contornos diferenciados e mais complexos quando uma carreira artística e consolidada no meio do *rap* é aspirada por *rappers*, DJs e produtoras do sexo feminino, que precisam lidar com padrões (e pressões) sociais que afetam, inevitavelmente, a atuação e visibilidade dessas mulheres nos espaços da rima.

Uma outra hipótese de pesquisa parte do pressuposto de que os *slams* de poesia seriam os espaços onde mulheres, poetas e MCs, se sentem mais acolhidas e confortáveis para apresentar seus textos e rimas, devido a um formato *menos individualista* de competição. Dentro desse contexto, poderíamos dizer que a adoção do formato *conhecimento* em batalhas de rima exclusivamente femininas seria o ponto de partida para se pensar formas mais colaborativas de disputa, a fim de desmontar o estigma da rivalidade entre mulheres e demais estereótipos de gênero. O que parece realmente importar, nesses casos, é a mensagem e a possibilidade de se expressar, e não o *status* e fama dos/as poetas ou MCs, apesar desses elementos virem como consequências da exposição.

Roteiro dos capítulos

Em termos de percurso e organização textual, a dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado **Ritmo e poesia: contextualizando**, dedica-se em contextualizar as batalhas de *freestyle*, recorrendo às *block parties* do Bronx – onde os primeiros MCs de *rap* começaram seus improvisos sobre as bases ritmadas dos DJs e seus poderosos *soundsystems* – e de que modo essa cultura tomou forma no contexto brasileiro, particularmente no Rio de Janeiro. Trazemos alguns elementos que tratam da questão da oralidade e da fala improvisada, fazendo referência a uma gama de poetas – os *griots* africanos, partideiros e repentistas brasileiros. Explicitamos também como ocorreu o *casamento cultural* entre o movimento *hip-hop* e o *slam*, em que medida essas duas culturas se aproximam (ou se repelem), o limiar entre as categorias *fala*, *música*, *rap* e *poesia*, além de demonstrar o peso que o *rap* tem nos *slams* brasileiros, em termos de estética e temática. E, enfim, pretendemos assinalar como as mulheres estão presentes no movimento *hip-hop*, fazendo menção à trajetória de algumas MCs, produtoras e coletivos de *rap* da atualidade, e ao mesmo tempo questionar a invisibilidade (ou invisibilização) feminina nas batalhas, tidas hoje como os principais eventos de celebração dessa cultura. Sabemos que desde os tempos antigos das ágoras gregas, o poder de fala das mulheres tem sido anulado e sua capacidade retórica, posta em dúvida. Aliás, é possível enxergar similaridades nos duelos de MCs de hoje, onde a virilidade aparenta ser um atributo requisitado e constantemente posto à prova. Afinal, nos perguntamos se *pode a mulher batalhar?*, em uma clara alusão à obra de Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?*, considerando o lugar da subalternidade relegado à mulher na historiografia oficial.

No segundo capítulo, **A cidade como paradigma: rodas culturais, espaço público e gênero**, falamos sobre a consolidação do CCRP desde o seu início – em meio à discussão relativamente recente no Brasil sobre os usos da cultura, economia e cidades criativas – e o que é o circuito hoje, além de trazeremos novas iniciativas que compõem o cenário do *rap* no estado atualmente. Adentramo-nos no debate legislativo e institucional que envolve o movimento das rodas de ritmo e poesia, cidadania cultural e os sucessivos embates entre o *hip-hop* e o poder público. Em seguida, abordamos a questão do direito à cidade e a experiência corpórea da mulher na ocupação do espaço público.

O terceiro capítulo, **Entre poéticas de sangue e empoderamento: narrativas, performances, trajetórias**, ocupa-se por apresentar os demais resultados da pesquisa de campo, que vêm costurando toda a linha argumentativa do trabalho, no sentido de continuar algumas

discussões que já foram levantadas no início. Acentuamos de que forma as performatividades de gênero e as masculinidades se dão nas rodas de rima mais tradicionais, especificando o olhar para a Batalha do Tanque, frutífero *laboratório* de observação dessas articulações em jogo. Também ponderamos casos em que há mulheres duelando entre si, os discursos que são propagados e como isso repercute no ambiente das batalhas. Depois nos voltamos para analisar mais detidamente a Batalha das Musas e o Slam das Minas – este com relação ao Slam BR –, suas narratividades feministas, dinâmicas de disputa, objetivos, possíveis controvérsias e desafios. Tecemos, por fim, algumas considerações sobre como a poesia oral pode e vem operando como frente de mobilização e luta política no mundo contemporâneo.

Capítulo 1

Ritmo e poesia:
contextualizando

1. Ritmo e poesia: contextualizando

O primeiro capítulo se ocupará em apresentar o que são as batalhas de *freestyle*, ritos populares do *hip-hop* enquanto cultura de rua e que destacam as habilidades rimáticas e de improviso de MCs. Num salto historiográfico, contextualizaremos o *hip-hop* brevemente, desde as condições territoriais e sociais de sua formação até a sua tradução em bailes *black* de periferia e eventos em bairros centrais do Rio de Janeiro. Voltaremos às clássicas *block parties* realizadas no Bronx, promovidas por jovens DJs e *crews*³² que encontraram nas festas de quarteirão, na dança e nas letras – tanto rabiscadas, *gritadas*, nos muros e vagões dos transportes públicos quanto amplificadas poeticamente no microfone – um alento para sobreviver (e subverter) um cotidiano de caos, marcado por um quadro social assolado por intervenções urbanísticas catastróficas, miséria e conflitos de gangues acerca do território, ou seja, uma cidade abandonada à própria sorte. Daremos início à reflexão teórica da pesquisa trazendo a questão da oralidade e da poesia oral, bem como pretendemos, nesse momento, localizar a prática do *freestyle* em meio a uma vasta cultura brasileira do improviso.

Encaminhando para a segunda parte do capítulo, contaremos sobre os *slams* de poesia, suas principais características, regras de competição e em que medida o *rap* está presente nas batalhas de poesia falada, principalmente nos *slams* brasileiros. Portanto, trataremos dos encontros (e desencontros) entre os dois movimentos, considerando a cena das tradicionais batalhas de rima como referência para a comparação.

E para encerrar o primeiro bloco, buscaremos abordar o quanto e de que maneira as mulheres estão no movimento. Como postura científica ou até mesmo como um compromisso ético, faremos menção à trajetória – a *outra história* – de mulheres MCs, produtoras e coletivos femininos de *hip-hop* que desbravaram caminhos para que o esvaziamento, a invisibilização e o desequilíbrio no número de mulheres participando ativamente das batalhas se tornassem pautas relevantes de questionamento sobre as divergências de gênero, sendo estas fortemente estruturadas nas sociedades ocidentalizadas desde a antiguidade, quando não havia sequer escuta para a(s) voz(es) feminina(s) e as provas de virilidade, baseadas na capacidade de eloquência e retórica dos oradores, já eram mais uma forma de demonstrar (e exercer) poder.

³² Termo referente a *gangues*, no português, ou que designa um grupo de pessoas envolvidas em projeto, organização ou atividade em comum. É bastante recorrente no vocabulário dos integrantes da cultura *hip-hop* para se referir às equipes de som, grupos de *breakers* ou *rappers* que se unem e se apresentam enquanto um coletivo artístico.

1.1 Das *block parties* ao *freestyle* brasileiro: notas sobre *hip-hop*, improviso e oralidade³³

Hip-hop. Um movimento, uma expressão cultural, uma ideologia. Um complexo artístico, político e social constantemente celebrado e reinventado pelas juventudes de diversas gerações e recantos do mundo. São múltiplas as conceituações acerca do *hip-hop*. Definir ou mesmo discorrer sobre as origens do *hip-hop* é sempre uma tarefa muito complexa. E isso não se deve apenas por se tratar de uma cultura afrodiáspórica que engloba uma gama de referências, valores e hibridismos, mas por demandar, como postura científica, certa afiliação a discursos que reforçam alguns marcos de origem em detrimento de outros contextos ou genealogias. Seja revisitando as clássicas narrativas sobre a presença dos quatro elementos³⁴ durante as *block parties* realizadas nos guetos nova-iorquinos desde os anos 70, seja reiterando relatos de manifestações artísticas similares identificadas e mapeadas em periferias e centros urbanos brasileiros a partir da década seguinte, os discursos sobre o *hip-hop* narram – e assim reiteram – experiências e acontecimentos que se tornaram visíveis e consensuais ao longo da história do movimento. Não intencionamos, portanto, tecer uma história de origem, o que se pressupõe tomar a cultura como algo fixo, sem considerar os particularismos e desvios próprios da tradução localizada de um movimento cultural tão amplo. Trata-se, acima de tudo, de pontuar múltiplos contextos e contingências que possibilitaram a emergência reticular de uma cultura globalizada, como o *hip-hop*, no Brasil, e de evidenciar seus contornos – do *rap* mais especificamente – no cenário urbano carioca.

A cultura *hip-hop* surge como expressão da diáspora africana (GILROY, 2010; NORFLEET, 2006; OLIVEIRA, 2006; ROSE, 1994), reelaborada por jovens imigrantes, negros e latinos dos guetos norte-americanos, entre as décadas de 60/70. O *hip-hop* emerge de uma conjuntura de crise urbana e descaso público, persistente em distritos nova-iorquinos como Bronx, Queens e Brooklyn. Prédios arruinados e ruas tomadas pelo tráfico e violência entre gangues predestinavam uma vida sem perspectiva para muitos dos jovens moradores daquela

³³ Parte desta dissertação foi redigida a partir de trechos elaborados em trabalhos de minha autoria, apresentados em congressos e disciplinas, ao longo do período acadêmico. Cf. Cura, 2017a, 2017b, 2017c, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d.

³⁴ É creditado à Afrika Bambaataa a fundação do *hip-hop* enquanto cultura organizada a partir da nomeação de seus quatro elementos principais: o DJ, o MC, *b-boy/b-girl* e o *graffiti*. Além de ser o responsável por criar a maior posse ou congregação de *hip-hop* no mundo e em atividade ainda hoje, a *Universal Zulu Nation*, Bambaataa ficou conhecido pelas referências sonoras que inovaram os paradigmas da *electro music* e por introduzir o quinto elemento como pilar de sustentação de todos os outros – o *conhecimento* –, possibilitando o fomento de uma cultura politizada, pacífica, e sua posterior disseminação e reelaboração em outras localidades.

região – uma realidade muito próxima das periferias brasileiras, onde o *hip-hop* veio à tona na década seguinte.

Acredita-se que os elementos do *hip-hop* foram primordialmente forjados em festas de bairro organizadas pelo DJ Kool Herc³⁵, nas quais a cultura dos *soundsystems* jamaicanos e a tradição do canto falado dos *griots* africanos, simbolizado na forma de *toasts*³⁶, fomentaram uma expressiva cena cultural juvenil, em que a celebração festiva constituía uma maneira de reivindicar uma vida social e coletiva frente ao estado calamitoso das periferias urbanas. A cidade, sobretudo os aspectos associados à circulação, sempre esteve ligada ao princípio de uma cultura *hip-hop*, tendo na pichação que *envelopava* os vagões dos trens e metrô de Nova York o exemplo mais plástico disso.

A construção da Cross-Bronx Expressway no fim dos anos 1950 também pode ser lida como catalisadora de um quadro que abriu brechas para que uma cultura jovem e periférica se afluísse. A via expressa, planejada por Robert Moses, é considerada por muitos uma catástrofe urbana, um rasgo geográfico ao longo do Bronx, intensificando ainda mais o abismo social; um desastre urbanístico que deixou como legado o barulho insuportável do tráfego rodoviário. Mas foi essa mesma paisagem sonora que estimulou as primeiras experiências de DJs³⁷, que passaram a produzir seu próprio barulho – e seu próprio ritmo – em resposta ao ruído mecânico vindo da autoestrada (KATZ, 2012). O som manipulado nas *turntables* e amplificados pelos *soundsystems* se estrutura como um mecanismo de poder delimitador de territórios, demarcando o espaço e, por consequência, os limites de atuação de gangues que passaram a formar suas próprias equipes artísticas. As rivalidades começam a ser mediadas e *socializadas* por meio de batalhas simbólicas travadas a partir da potência dos sistemas de som e no âmbito das festas, que configuravam, nesse

³⁵ A primeira festa que se tem notícia foi realizada no dia 11 de agosto de 1973, no *play* de um prédio localizado na Avenida Sedwick, parte oeste do Bronx. A propósito, a ideia deve-se à irmã de Herc, Cindy Campbell, que, aproveitando-se do contexto, sugeriu organizar uma *Back to School Jam*, uma festa de retorno às aulas.

³⁶ Popular nas festas de periferias da Jamaica, os *toasts* são modalidades de canto falado sobre uma base instrumental, em que DJs (e depois MCs) animavam o público das festas com palavras de estímulo à dança, passando também a comentar assuntos de cunho político e social, sobretudo o cotidiano das ruas dos subúrbios jamaicanos, o tráfico de drogas, a violência, etc. Sob a influência rítmica do *soul* e do *funk* americano dos anos 60, Kool Herc se adapta à musicalidade negra das periferias estadunidenses e influencia a consolidação do *rap*, realizado na figura do MC.

³⁷ Uma série de furtos e saques cometidos às lojas de equipamentos de som durante um blecaute ocorrido em 1977 é tida, para o DJ Grandmaster Caz e outros, como fator propulsor para a proliferação de novos DJs. O incidente é retratado em seriados recentes que tratam do contexto de surgimento do *hip-hop*, como *The Get Down* e o documentário *Hip Hop Evolution*, ambas exibidas pela Netflix.

contexto, um modo mais espontâneo e irreverente de atuação política apartado das esferas tradicionais do poder.

Dessa maneira, o *hip-hop* favorece o estabelecimento de uma espécie de trégua entre as gangues que, no impulso de sobrevivência frente a uma *necropolítica* (MBEMBE, 2014), buscam na arte, na produção cultural e na retomada do espaço público, formas *não-violentas* de competição e possibilidades de uma existência mais digna. A voracidade de grandes obras de reestruturação urbana empreendidas nos Estados Unidos, a partir de meados do século XX, em prol de interesses do capital financeiro, relega toda uma área geográfica, em que a desordem urbana, as desigualdades e os processos de exclusão social são ainda mais intensificados. É dessa condição caótica que vemos surgir essa vontade criativa e de sobrevivência da juventude negra e pobre que, abandonada à própria sorte e miséria nas periferias, encontra saídas nos ritos populares, na música, na festa. O *hip-hop* nasce de forma festiva, no sentido de celebração, mas que nem por isso seria um movimento despolitizado. Pelo contrário. São jovens que, reunidos em torno de um ritual de celebração coletivo, negam ou mesmo reverterem qualquer lógica ou política de morte direcionada aos excluídos e grupos sociais marginalizados. As *nightclubs* – e nisso incluindo os quarteirões e todos os territórios festivos alternativos – se transmutam nesse espaço sagrado e comunitário, uma chance de escapar do tempo opressivo e exasperador, de *burlar* as restrições da ordem social, ou seja, um lugar onde as regras são mais fluídas e se perscruta novas possibilidades (CHANG, 2005).

Além da própria influência dos *toasts* para a propagação e formação de um discurso político e contundente, a dança, assim como as imagens grafadas nos muros, também evoca uma vontade contestadora daqueles condenados a um presente ausente de futuro. Especulações em torno das origens dos movimentos do *break*, como o clássico giro da cabeça em analogia às hélices dos helicópteros da Guerra do Vietnã, a popularidade dos filmes de artes marciais e a influência da capoeira, reforçam “o *break* como uma dança politicamente engajada, combativa e bem ancorada em suas raízes africanas” (TEPERMAN, 2015, p. 20). O *hip-hop*, etimologicamente ligado ao movimento dos quadris, é inseparável da dimensão política, assim como da própria condição de *reexistência* de grupos étnicos, onde “a arte, a musicalidade e a corporeidade representam formas de criar e manter a sociabilidade, algo fundamental para a sustentação cotidiana” (SOUZA, 2011, p. 75).

O início das experiências dos *breakbeats* – colagem de *breaks* ou solos percussivos – também é creditado a Kool Herc que, com o auxílio de dois toca-discos, um *mixer* e discos de vinil idênticos, criava longos trechos instrumentais que inspiravam os *b-boys* e *b-girls* a aprimorarem suas coreografias. O *break*, ou *the get down part*, foi popularizado na dança, mas somente possível pela técnica de mixagem dos DJs. O *break* era essa força que mantinha unificados todos os elementos musicais do *hip-hop*. A repetição de excertos sonoros, que fundamentou a criação de um novo estilo musical e de dança popular entre jovens dos guetos, é também uma forma de resistência apropriada pelo *hip-hop*, em resposta a uma estrutura de opressão, inclusive, do tempo cronológico, linear e produtivo do capital; ao se estender a duração do *break*, o DJ desafia a física, assim como os corpos de ponta-cabeça dos dançarinos suspendem o ritmo do tempo, criando, assim, a sensação de um presente estendido, durante o qual o prazer e a diversão são eternizados (KATZ, 2012).

A civilidade e o sentido dinâmico da *pólis* (CACCIARI, 2010) encontram-se representados no caráter dialógico, plural e inventivo do movimento *hip-hop*, sobretudo quando a violência e os conflitos são encenados e transpostos ao plano da cultura. De acordo com Oliveira (2006, p. 55), “o *hip-hop* se constitui como uma cultura política por expressar uma vontade de encontro”. Rose (1994, p. 99-100) argumenta que a dança, a linguagem e a música produzem as bases de conhecimento e interpretações comuns em torno das condições sociais de grupos subalternos, servindo frequentemente como a *cola cultural* que promove a resistência comunitária. Desse modo, o *hip-hop* e outras manifestações culturais periféricas seriam fenômenos de natureza orgânica, profundamente conectados e arraigados às experiências sociais, identitárias e territoriais de seus sujeitos protagonistas. Para complementar, D’Alva (2014, p. 7) lembra que “a força política do *hip-hop* pode ser encontrada em seu nascimento, na festa de rua como a ousadia da retomada do espaço público” e é nesse sentido que entendemos a política e a arte como domínios inseparáveis no cotidiano (RANCIÈRE, 2009), como campos que se entrelaçam a todo momento no contemporâneo, tendo o urbano como espaço vital das trocas, sejam elas econômicas, políticas ou culturais.

A cultura *hip-hop* também é conhecida como *cultura de rua*, ou como a *escola das ruas*. Uma rua que se configura como território de todos e de ninguém, da criação autodidata e onde se descobre constantemente em alternância criativa novas formas de comunicação. Os *playgrounds*, quadras, as esquinas e quarteirões converteram-se em pistas de dança, em espaço para *shows*; os muros

e trens em telas de pinturas a céu aberto. E é nesse espaço em que as diferenças estão expostas à convivência (D'ALVA, 2014, p. 13).

Se a relação entre juventude e autoridade está implícita desde as primeiras manifestações festivas relacionadas ao *hip-hop*, outro enredo que marca definitivamente toda essa geração é a tensão entre cultura e mercado. Até então, o futuro do *hip-hop* ainda era pouco claro: poderia ser visto como uma arte popular, uma expressão cultural, cuja autenticidade deveria ser preservada, ou como a *insurreição* de uma juventude marginalizada que, com seu grito contra a invisibilidade, não esperava nada além do que ser ouvida pelo mundo (CHANG, 2005).

Da celebração comunitária nas *block parties* às primeiras inserções mercadológicas do *rap*³⁸, os valores e símbolos de uma cultura periférica se globalizam, graças principalmente à proliferação e comercialização de filmes, videoclipes e da *black music*, dando mostras de uma profunda interação entre o local e as redes tecnológicas de comunicação, que possibilitam a circulação de informação e trocas interculturais (CANCLINI, 2010, 2015). D'Alva (2014) nos recorda da resistência de Herc à gravação de discos de *rap* por crer que, a partir do momento em que a música se destacasse das festas, a dimensão corpórea, da convivência e das trocas proporcionadas por tais eventos de celebração da cultura *hip-hop* perderiam seu propósito de existir. Entretanto, a cena das batalhas de MCs parece ganhar maior notoriedade à medida que as festas de bairro se tornam menos frequentes – movimento semelhante ao que ocorre no Rio de Janeiro – indicando, de certo modo, que o protagonismo do espaço público e o sentido de celebração não se perdem, mas se reinventam (CURA, 2018a).

No Brasil, a emergência de uma cultura *hip-hop* remonta ao período de 1970/80 e, principalmente, aos bailes de *black music* dos subúrbios cariocas³⁹, tidos como *espaços de referência identitária* (OLIVEIRA, 2006), de encontro e de sociabilidade para alguns jovens que se identificariam posteriormente com o *hip-hop*. Os *bailes black*, depois popularizados como *bailes charme*, podem ser considerados espaços embrionários para ritmos como o *funk* carioca, o *charme* (uma espécie de *R&B brasileiro*) e o *rap*. Pode-se dizer que, a partir dos anos 90, o Brasil assistiu ao aparecimento e a afirmação “de um novo tipo de poesia ritmada, mais falada do

³⁸ A gravação de *Rapper's Delight*, de Sugarhill Gang, e seu respectivo lançamento em 1979 constitui um marco na história do *hip-hop*, pois representa o momento em que o *status* comercial do *rap* se solidifica. A respeito do sucesso instantâneo e polêmicas envolvendo o grupo de *rappers* fabricado a partir de uma *sacada* comercial da produtora musical Sylvia Robinson, Watkins (2005) expõe o paradoxo que norteia a discussão sobre a mercantilização do *hip-hop*: “at the same time that commercial success established hip hop as a legitimate cultural force it also made it much more difficult to control who participated in the movement” (WATKINS, 2005, p. 19).

³⁹ Com particular destaque ao *baile black* do viaduto de Madureira e à festa *Disco Voador* de Marechal Hermes.

que cantada, que vem influenciando e é influenciada por outros ritmos musicais” (HERSCHMANN, 2000, p. 163). Aliás, o termo *hip-hop* se notabiliza nesse momento pela tentativa de se demarcar uma fronteira mais clara com o *funk*⁴⁰, apesar das proximidades e inegáveis interseções entre as duas culturas. Herschmann (2000) continua em sua descrição sobre o *hip-hop*, dando ênfase, contudo, ao *rap*, expressão musical dessa cultura:

Uma música que mescla o *ao vivo* e o gravado, o *novo* a bases, letras e músicas já consagradas, constituindo-se claramente em uma espécie de *artefato textual*. Seus cantores são um misto de contadores de histórias e cronistas do *cotidiano maldito*: o conteúdo das músicas traz ora um discurso de *denúncia*, ora um tom romântico ou brincalhão. Além disso, as próprias letras são uma espécie de cartão de visitas dos MCs e de sua própria *comunidade*. Em geral, além de se apresentarem no final das músicas, esses cantores/compositores prestam homenagem a seus locais de origem, transformando-os em tema central (ou secundário) do *rap*. Este tipo de procedimento parece indicar um claro desejo de reconhecimento, de reinscrição de seus amigos, de *seu mundo* na cidade (HERSCHMANN, 2005, p. 163-164).

Ao se debruçar sobre o estudo das rodas culturais, movimento de rua cujo foco são as próprias batalhas poéticas entre os MCs, Alves (2013) também comenta a importância do lugar de origem que muitos rimadores carregam consigo durante as disputas.

[...] o território é um elemento de negociação fortíssimo nessa arte urbana. O vencedor não recebe sozinho o prêmio; carrega consigo, simbolicamente, o local de origem, de pertencimento. E isso funciona como uma afirmação do rimador na sua localidade e nos grupos culturais que formam a cena rep. [...] É a vitória do território. O próprio rimador exalta o nome da sua comunidade durante a performance, reivindicando um protagonismo na construção da cena da rima local (ALVES, 2013, p. 62-63).

Levando-se em conta a multiplicidade de focos simultâneos de desenvolvimento do *hip-hop* em cidades brasileiras, o consenso aponta as periferias e favelas como os principais espaços de afloramento dessa cultura, devido à localização social de seus atores, ainda que narrativas ressaltem estações de metrô como importantes polos aglutinadores do *hip-hop*, tanto no Rio quanto em São Paulo. Em ambas as capitais há diversos modos e pontos de congregação/celebração da cultura *hip-hop*, com maior ou menor destaque, dependendo das urgências e contingências de cada momento. Oliveira (2006) afirma que os territórios do *hip-hop*

⁴⁰ Funkero, MC de grande atuação desde o início da cena do *rap* carioca, personifica em seu trabalho essa mistura, tendo alcançado certa projeção na época em que o *hip-hop* e o *funk* ainda estavam muito coligados pela influência estética e sonora, pelo público que vivencia a cultura de favela, pelos rituais festivos. Transitando entre os dois universos, Funkero traz influências do *funk* em sua trajetória, como a participação em batalhas *funkeiras* de *freestyle*.

no Rio de Janeiro não denotam uma estrutura única: são múltiplas e distintas as formas de organização do movimento, podendo-se localizar sua tradução em associações/posses, oficinas, rádios comunitárias e festas/eventos. Atitude Consciente (ATCON), o Grupo de Breaking Consciente da Rocinha (GBCR) e as rádios Bicuda FM e Revolução FM são apenas alguns exemplos que ilustram essa diversidade nas formas de organização do *hip-hop* na capital fluminense, sobretudo no início da década de 90. Importante lembrar que o *hip-hop*, no Brasil, não faz parte da estrutura do movimento negro, apesar de não estar totalmente alijado dele, uma vez que são as revistas sobre cultura *black* uns dos principais veículos de divulgação dessa expressão juvenil. A atuação fragmentária e descentralizada em forma de rede característica dos *novos* movimentos sociais permite que o movimento negro, adaptando-se a essas novas formas de mobilização, transite por outras esferas e se revitalize em expressões culturais, onde a questão da cor se apresenta como um dado primordial, garantindo, dessa maneira, canais de participação múltiplos⁴¹ (HERSCHMANN, 2005).

Assim como as revistas e rádios comunitárias, que atuam como vias de comunicação e divulgação cultural do *hip-hop*, as oficinas, fóruns e seminários funcionam como mais uma estratégia identitária de construção política interna e pedagógica dessa cultura. No entanto, os espaços de atuação do *hip-hop* nunca se mostraram homogêneos. As tensões que emergem dessas *novas* arenas políticas revelam a diversidade de interesses e pautas dentro do próprio movimento, a começar pelas reivindicações trazidas pelas mulheres atuantes no *hip-hop*, que se atentam para a necessidade de uma abordagem interseccional das problemáticas que atingem esse segmento em maior proporção⁴².

A questão de gênero envolve as representações criadas sobre as mulheres e a partir das mulheres, as restrições e os estereótipos cristalizados no acesso a determinados espaços, a ideia de incapacidade das mulheres de realizar determinadas ações. [...] As questões de gênero e da opção sexual demonstram que, *para que o discurso emancipatório transmitido pelo hip-hop tenha eficácia e seja ético em sua proposta, a sua arena política deve envolver outros protagonistas* (OLIVEIRA, 2006, p. 117-118, grifos nossos).

⁴¹ Hoje, com a já afirmação do *rap* no cenário *mainstream* musical e com os avanços nos modos de produção e difusão de informação pela *internet*, são os *sites* e *blogs* especializados em conteúdos sobre *hip-hop* e literatura marginal que realizam esse papel de divulgação do universo cultural urbano. Podemos citar alguns exemplos como o portal Rap Nacional, o RND, Raplogia, além dos *sites* Bocada Forte e ZonaSuburbana. O Instituto Geledés também passa a reservar uma seção de sua revista *online* para divulgar notícias sobre trajetórias de *rappers* femininas e, assim, ampliar suas discussões em torno de questões de gênero e racismo em ambientes diversos.

⁴² Abordaremos esse ponto com mais profundidade na última seção desse capítulo.

Outro importante espaço de socialização do *hip-hop* são as posses e associações, tidas como estratégias territoriais de auto-organização. As posses e associações são lugares onde é possível identificar todos os elementos do *hip-hop* reunidos; são espaços utilizados por pessoas e grupos que se comprometem em promover debates, oficinas e atividades de conscientização e lazer, especialmente dentro das comunidades em que se instalam, dando um sentido concreto de movimento⁴³.

Segundo Teperman (2015), o contexto geral da violência urbana, intensificado sobretudo pelas chacinas ocorridas em Vigário Geral e na Candelária no início dos anos 90, *costura* o pano de fundo que propicia a criação de um movimento *hip-hop* no Rio de Janeiro. Além disso, “o fortalecimento dos movimentos sociais com o fim da ditadura civil militar brasileira (1964-85) criou um terreno fértil para a politização do *rap*” (TEPERMAN, 2015, p. 10).

Fundada em 1993, a ATCON foi uma dessas primeiras associações no Rio de Janeiro. A entidade foi criada em colaboração com o Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP) e já abrigou os primeiros grupos de *rap* do cenário carioca. A ideia surgiu a partir da articulação de alguns artistas e *rappers* que percebiam no Rio a ausência de uma maior unificação entre os partícipes do movimento, além destes carecerem de mais espaços de troca voltados especificamente para o fortalecimento e popularização dessa cultura. O lançamento do *Tiro Inicial* em 1994 – coletânea gravada com *rappers* locais e expoentes daquela geração – pode ser considerado um fato significativo que colocou o *rap* carioca no mapa, apesar de terem sido inevitáveis as tensões e conflitos frequentes, tanto internamente como entre diferentes grupos e associações, o que acabou provocando o encerramento da ATCON (OLIVEIRA, 2006).

As posses e associações eram as principais responsáveis pela produção de festivais anuais de *hip-hop*, *raves* e festas no Rio, como o da CDD, organizado pela ATCON na Cidade de Deus, e o Voz Ativa, na favela da Maré. Apesar de mais esporádicas em comparação com a capital paulista, as festas cariocas de *hip-hop* – a exemplo da Hip Hop Rio, do festival Hutúz⁴⁴ e da

⁴³ Lo Bianco, corroborado pela visão de Oliveira (2006), alerta sobre os riscos de se reforçar narrativas salvacionistas impressas no trabalho realizado pelas oficinas de *hip-hop*, o que poderia acabar reproduzindo alguns preconceitos cristalizados: enquanto oficinas em áreas nobres são “eventos culturais para jovens”, nas áreas empobrecidas remetem automaticamente à relação direta a um trabalho de “salvar jovens da vida do crime e das drogas”. A abordagem é cautelosa, o que não significa descrença nesse potencial transformador, mas é prudente evitar determinismos. Segundo os autores, é preciso ter mente que as oficinas são, antes de mais nada, um instrumento de profissionalização, sendo, portanto, contribuintes para a produção e geração de uma *economia* do *hip-hop*.

⁴⁴ Promovido pela Central Única das Favelas (CUFA), o festival já foi considerado o maior do gênero na América Latina em nove anos de existência, entre 2000 e 2009.

lendária Zoeira Hip Hop⁴⁵, que acontecia na extinta Sinuca Palácio dos Arcos ou Riachuelo 19 – constituem marcos de um movimento que se encontrava ainda disperso e recluso nas favelas e periferias da cidade. Produzida por Elza Cohen, a Zoeira chegou a reunir diversos nomes do *hip-hop*, como Aori Sauthon, Black Alien, Marechal, BNegão, Dom Negrone, De Leve, Shawlin, 3 Preto, os DJs Castro, KL Jay, Negralha, entre muitos outros. Aliás, a história do *hip-hop* no contexto carioca é profundamente ligada ao bairro central da Lapa, indispensável na agregação de coletivos de *rap* e demais expressões artísticas dessa cultura.

A centralização inicial na Lapa, que se deu por meio da identificação de um lugar favorável à confraternização e à diversidade de públicos – além da facilidade de transporte e acesso –, foi fundamental para o desenvolvimento de uma cena de *rap* vigorosa, cuja primeira geração ficou marcada pelas festas e eventos do gênero. Vale destacar que, próximo à Lapa e regido pela linguagem sonora do *funk*, Catete – ou TTK, no dialeto de *skatistas* e pichadores locais – também teve um papel relevante para a formação de uma estética e estilo próprios de uma cena carioca de *hip-hop*. Responsável por projetar nomes como Marcelo D2, Beni, Sain, Filipe Ret, Akira Presidente, bem como os produtores e DJs Babão, MãoLee, Iky Castilho, o bairro ficaria conhecido como “um celeiro cultural impactante para as novas gerações da cidade e, conseqüentemente, do país”⁴⁶. Nas palavras de D2, Catete já carregava esse aspecto de contracultura, que reunia diferentes tribos e gêneros musicais – desde o *rock*, o samba, o *reggae*, o *rap* e o *funk* – com um propósito único de fortalecer a cena *underground* que se formava naquele momento, naquele corredor cultural entre o centro e a zona sul da cidade.

Durante esse período, as batalhas de *freestyle* – definidas como duelos poéticos em que cada MC tem entre 30 e 45 segundos para rimar no improviso – já ocorriam dentro das boates e casas que recebiam as festas agitadas por Aori, Marechal, Shackal, D2 e outros expoentes da geração anos 90/2000. As festas se estabelecem como esse momento de celebração e de troca de ideia entre jovens aspirantes a produtores de *rap* e MCs. Se as batalhas em si exerciam um papel secundário nas festas, cuja atenção do público se voltava mais para as apresentações programadas

⁴⁵ Considerado um clássico da festa, os versos do *Melô da Zoeira* gravados em 1999 por Marcelo D2, Marechal e Aori, consagraram os encontros: *Hip-hop Lapa Sábado Zoeira / Levanta a poeira, não tô de bobeira / Se quiser zoar, esse é o lugar / Riachuelo 19, L.A.P.A.* Mesmo após o fechamento da casa, em 2001, a festa foi levada para São Paulo e vislumbrou um retorno em 2015, após 17 anos desde as primeiras edições. *A Zoeira nunca acaba: festa de hip hop volta para a Lapa*, matéria publicada no jornal *O Dia*. Disponível em: <https://goo.gl/M61iLc>. Acesso mais recente em: 5 nov. 2018.

⁴⁶ *Uma história oral do TTK*, matéria publicada na *Vice*. Disponível em: <https://goo.gl/V9NkJV>. Acesso mais recente em: 5 nov. 2018.

para a noite, com as rodas de rima elas cresceram em relevância e passaram a ser o ponto alto desses eventos, que vêm atraindo jovens em busca de entretenimento e um espaço para demonstrar (e treinar) seu talento na improvisação.

As batalhas de rima, portanto, carregam esse potencial de preparar novos MCs na arte do *freestyle*. Após o fim da Zoeira, surge, em 2003, a Batalha do Real, na Riachuelo 73, de forma a suprir uma carência do público das festas, que começavam a minguar pela falta de dinheiro necessário para dar continuidade à produção dos eventos. A Batalha do Real, tida como a mais tradicional das batalhas, é também considerada a maior *escola* e *vitrine* do *rap* produzido no Brasil. Qualquer MC sabe que participar da Batalha do Real – que se desdobrou, em certo momento, na Liga dos MCs⁴⁷ – é ter a oportunidade de se aprimorar e se notabilizar no meio, a nível nacional. Foi o que aconteceu com Emicida, Maomé (*Cone Crew Diretoria*) e Marechal, que chegou a apresentar algumas edições. Durante os seus primeiros anos de existência, a famosa batalha organizada pela Brutal Crew⁴⁸ acontecia no primeiro sábado do mês, em praça próxima ao Circo Voador – casa de *shows* situada ao lado da Fundação Progresso e que segue ativa até hoje. Antigamente, todas as vagas eram preenchidas pelos primeiros 16 MCs inscritos no dia e no local da batalha, contribuindo com 1 real para a disputa e montante do prêmio. Podemos entender a Batalha do Real como um dos fatores que estabeleceram condições para o surgimento e a afirmação das rodas de rima no cenário carioca.

Ao longo de sua história, a Batalha do Real já passou por diferentes locais da Lapa e diversificou o seu formato: os MCs selecionados para a disputa passam a ser os vencedores de outras batalhas que acontecem em todo o estado do Rio. As rodas mais representativas participam das seletivas, cujo interesse se cumpre por ativar a circulação do público e dos MCs por diversas rodas, o que acaba contribuindo para o fortalecimento da cena. Em 2016, ano em que a batalha comemorou 13 anos, as edições foram mais grandiosas, com direito a uma grande final realizada no Circo Voador. Esse ano de comemorações trouxe também uma particularidade: dentre os 16 MCs representantes de diversos lugares como Caxias, Padre Miguel, Campo Grande e Ilha do Governador, quatro são mulheres. Mell Brito (São Gonçalo), Natalhão (Ramos), Ruiva (Pavuna) e Samantha Zen (Niterói) podem não ter conquistado o prêmio daquela vez, mas mostraram que a

⁴⁷ A Liga dos MCs surgiu em 2003 e já foi considerada a maior competição nacional de *freestyle* até 2010, ano de sua última edição. A partir de 2012, o coletivo Família de Rua dá início ao Duelo de MCs, realizado anualmente em Belo Horizonte e que segue ativo com a mesma proposta da predecessora Liga.

⁴⁸ *Crew de hip-hop*, que tem como lema: “Brutal, só sinistro”. Fundada em 1999 no Rio de Janeiro, a produtora tem entre os seus integrantes Aori Sauthon, César Schwenk e DJ Babão.

representatividade feminina no *rap* existe e está cada vez mais em evidência, apesar do claro desequilíbrio numérico.

Indo além dos primórdios da sinuca e da Riachuelo 73, o Centro Interativo de Circo (CIC) foi outro espaço de grande importância para que o *hip-hop* no Rio ganhasse peso. Gerido pelo produtor cultural Gerard Miranda e instalado antigamente na Fundação Progresso, o CIC chegou a receber a Batalha do Real e foi considerado por bastante tempo a morada oficial do *hip-hop*. Rimadores, músicos, grafiteiros, dançarinos de *break* e artistas independentes se reuniam no local para promover inúmeras ações culturais como debates, oficinas de *hip-hop* e cinema, batalhas de rima, exposições de grafite, espetáculos de circo, entre outras produções artísticas livres, com o objetivo de trabalhar todos os aspectos artísticos da cultura de rua, além de estimular a reflexão e o senso crítico e de cidadania entre os jovens. A convite do produtor do centro cultural, Marechal começa a organizar, em 2004, a Batalha do Conhecimento, que consiste numa modalidade de *freestyle* alternativa às batalhas sangrentas. A Batalha do Conhecimento se caracteriza como uma batalha de temas⁴⁹, onde o MC não é testado apenas em sua habilidade de improviso, mas na capacidade de formular uma mensagem, com um conteúdo consistente (e consciente), a partir de uma temática proposta, normalmente de cunho político e socioeducativo. A ideia da Batalha do Conhecimento era estimular o pensamento crítico, através da exibição de um filme, acompanhado de um debate para logo em seguida se desenvolver a batalha com temas relacionados ao filme (ALVES, 2013).

Batalha de Ideias, de Palavras, de Imagens. Todas são tipos de batalha que se originaram a partir da Batalha do Conhecimento. O apelo dessas batalhas se difere das batalhas de sangue, através das quais os MCs, num exercício egoico, buscam demonstrar superioridade, ridicularizando o adversário. Conforme coloca Alves (2013, p. 25), “esta modalidade de batalha que incentiva um debate de ideias é aclamada pelos que veem nas batalhas de sangue apenas eventos que promovem uma disputa vazia de conteúdo e incentiva a violência verbal”. Esse é o caso de Aline Pereira, que já trabalhou na produção de algumas edições da Batalha do Conhecimento e na organização da Roda Cultural do Engenho do Mato, em Niterói. Hoje ela está

⁴⁹ O projeto Reciclando Pensamentos, do coletivo Comando Selva, surgiu com uma proposta semelhante. Revezando espaço com a batalha criada por Marechal, no CIC, o projeto revelou nomes como Cartel MCs, Mesclados, Bidi, Numa Margem Distante, que ganharam projeção participando de batalhas em que houvesse maior investimento no intelecto do MC; um espaço aberto a MCs desconhecidos e à ativa participação do público por meio de debates. O Reciclando Pensamentos era visto como uma verdadeira escola de rima e base para a formação de um público interessado na cena do *rep* independente (ALVES, 2013).

à frente da Batalha das Musas que, em dois anos de existência, já vem gerando alguns impactos relevantes na cena das rodas e no movimento de empoderamento feminino na prática do *freestyle*.

É possível dizer que o surgimento das rodas culturais no contexto carioca é marcado por uma série de *acazos* que conduziram, de certa maneira, a um ideal de mobilização e resistência de atores envolvidos em atividades relativas ao *hip-hop* e às artes independentes como um todo. O incêndio ocorrido no CIC, em 2009, foi suficientemente devastador e, também por isso, determinante para que a cultura de rua viesse a ocupar, de fato, *a rua*. A Batalha do Real, que já havia se instalado no CIC há um tempo, migra para os Arcos da Lapa, marcando o prenúncio das rodas culturais e de um circuito alternativo de *rap*, mais voltado para as batalhas de improviso. De confinado nos espaços privados (de uso público) das casas noturnas ao espírito de resistência em praça pública, o *hip-hop* (re)toma as ruas de um modo completamente engajado e inovador. Além da carência de um novo espaço dedicado ao *hip-hop*, a falta de capital (e interesse) para investir em boates e festas que pouco compensavam financeiramente é mais um fator que catalisou a formação do circuito de rodas de rima tal como se popularizou alguns anos depois.

As aproximações com os primórdios do movimento *hip-hop* nas periferias norte-americanas – com Herc, Bambaataa, Grandmaster Flash e outros – são inevitáveis. O propósito de celebrar e ocupar os espaços com suas vozes e corpos invisibilizados diante de um contexto político e social de abandono é o que movia muitos jovens dispostos a um estilo de vida alternativo e menos fatalista, capazes de dispensar o tráfico, a arma e a violência física pelas *pick-ups* de som, pelo microfone e pela arte. O *hip-hop* emerge como perspectiva de futuro – ou, ao menos, de um presente mais *leve* –, mas também como possibilidade de profissionalização e fama. Seja pelo propósito e pelos efeitos na vida dessas pessoas, podemos encarar os bailes e, depois, as rodas culturais, como uma espécie de retorno do espírito das *block parties* e batalhas (de MCs e entre equipes de som e de *break*) dos anos 70/80.

Se o papel do DJ era crucial para o sucesso das tradicionais festas de *hip-hop*, sua figura tem sido gradativamente excluída (ou dispensada) dos processos de gravação em estúdio que acompanham a virada do *hip-hop* enquanto um estilo de ser e de viver para sua inevitável comercialização e reificação nos mais altos padrões da indústria cultural⁵⁰ (KATZ, 2012). Isso

⁵⁰ Apesar da ampla utilização de bandas ao vivo nas gravações em estúdio, não incluo nesse espectro os processos criativos encabeçados por uma significativa leva de artistas brasileiros de *rap* que se encaixa numa linha de produção mais *independente* e em rede. Os *beats* que compõem a maior parte dos *raps* que vemos circular na *internet*,

também nos dá pistas sobre o lugar de hegemonia do *rap* perante outras expressões do *hip-hop* no cenário nacional, e quem sabe, mundial: muitos personagens que entraram em contato com o *hip-hop* através do *break*, participando do movimento, a princípio, como *b-boys*, atingiram um lugar renomado dentro dessa cultura atuando como MCs, a exemplo de Thaíde e Mano Brown.

As narrativas mais consagradas sobre o surgimento da figura do MC no *hip-hop* remetem à história dos rituais e cerimoniais, algo que faz parte da vida em sociedade desde os tempos imemórias (D'ALVA, 2014). As funções de ordenar, conduzir, anunciar e organizar foram sendo apropriadas naturalmente por jovens habilidosos na arte do engajamento verbal, convidados pelos DJs a subirem no palco, com a intenção de impressionar e persuadir o público das festas. A ideia de competição e batalhas – de DJs, de *break* e de *freestyle*, à medida que o MC se destaca – sempre esteve ligada à cultura *hip-hop*, uma estratégia para captar a atenção dos ouvintes durante as *live performances*. Teperman (2015, p. 15) conta sobre um começo espontâneo das batalhas de improviso, hoje tão populares e relevantes para a perpetuação e renovação dessa cultura: “os MCs às vezes lançavam provocações a outros participantes das festas, estimulando outra pessoa a pedir o microfone para responder. Assim criavam-se duelos de rimas, na linha do jogo das *dozens*”⁵¹.

Na posse do microfone e assumindo cada vez mais a voz própria para articular o *rap*, a principal função do MC era fazer a mediação entre o DJ e o público, isto é, o MC como o “poeta oral surgido dentro do universo urbano da cultura *hip-hop*, inicialmente com as funções de promover o DJ, fazer a *ponte* e ser o elo de ligação e comunicação entre ele e o público” (D'ALVA, 2014, p. 22). Esses jovens dominavam aquilo que se denomina *rapping*, ou seja, o falar de forma rítmica e persuasiva, a capacidade de articular palavras em versos e rimas, geralmente de modo improvisado e performático. Aliás, os MCs passam a representar o discurso que cantam, tornando ação e realidade o que proferem, justamente por fazerem parte de um contexto social que impulsionou a emergência de uma cultura coletiva. São vozes heterogêneas e *em presença* (ZUMTHOR, 2010), que carregam em seu cerne a potência performativa da poesia oral, reivindicam direitos de expressão, participação e existência, através do uso estético da retórica e argumentação enquanto performance artística. Zumthor (2010) nos fala que

sobretudo de gerações mais recentes, carregam a marca de seus próprios criadores: DJs autodidatas nas mais complexas técnicas de mixagem e produção musical.

⁵¹ *Playing the dozens, talkover, signifyin, toasting* – já mencionado neste capítulo – são todos estilos de comunicação e expressão verbal, oriundos da tradição oral jamaicana e reelaborados nos guetos norte-americanos. O primeiro estilo se caracteriza, especificamente, por uma troca de insultos verbais, de forma competitiva e recreativa, entre os improvisadores, o que o aproxima dos desafios de rima atuais.

a performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões nem arrependimento: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral de ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 139).

A quantidade de materiais e estudos produzidos sobre oralidades e todo o universo da poesia oral é bastante significativa. Categorias populares das culturas verbais, como os rapsodos, os jograis e os trovadores, os *griots*⁵², as experiências da poesia sonora/radiofônica, a poesia *beatnik*, o *spoken word* e o próprio *rap*, já foram contempladas, de maneira considerável, em escritos acadêmicos⁵³ de distintas áreas. A associação dos MCs a outros tipos de poetas populares tradicionais também é recorrente, sendo frequentemente classificados como *griots do século XXI* (D'ALVA, 2014).

Na mesma proporção, também é amplamente reconhecida a influência estético-ideológica de líderes e ativistas políticos na formação do MC. Envolvidos na luta pelos direitos civis norte-americanos entre os anos 60 e 70, Martin Luther King, Malcom X, Angela Davis e outros líderes dos Panteras Negras e do movimento *black power*, como Amiri Baraka e Maya Angelou, teriam impressionado na capacidade retórica, na fala cadenciada e eloquente, e inspirado direta e indiretamente a primeira geração do *hip-hop*. Gill Scott Heron, Watts Prophets e The Last Poets – poetas e músicos que recitavam poemas politizados acompanhados por bases instrumentais – são alguns desses nomes considerados predecessores das primeiras experiências em *rap* e *emceeing* (NORFLEET, 2006; D'ALVA, 2014). Aliás, há um certo consenso em afirmar que os primeiros *raps* seriam provenientes dos artistas de *jazz*, a partir da elaboração de *scats*⁵⁴ e expressões repletas de estilo vocal e rítmico.

⁵² Contadores de história considerados sábios e responsáveis por transmitir toda a tradição das tribos africanas, preservada na memória e em técnicas orais, aos seus descendentes.

⁵³ Não é o escopo deste trabalho detalhar a história de cada um dos diversos tipos de poetas orais sistematizados por esses estudos. Para saber mais sobre a poesia oral de diferentes épocas e sociedades, ver Zumthor (2010).

⁵⁴ Estilo de canto improvisado, vocalizado e onomatopéico, em que os cantores ao invés de usarem palavras, reproduzem as linhas melódicas dos instrumentos com o som da boca.

Jogos de improviso verbal são comuns nas mais diversas tradições ao redor do mundo – França, Japão, Polinésia, Suécia (TEPERMAN, 2015) –, mas são as modalidades brasileiras de desafio poético que mais nos interessam abordar neste tópico. É preciso situar a prática do *freestyle* no contexto de outras práticas nacionais de improviso. Veremos que ao *freestyle*, expressão artística em grande parte oriunda da base cultural clássica do *hip-hop*, soma-se influências das mais distintas: as emboladas e outras variações da cantoria e repente nordestinos, como os repentistas de calango, o cururu e o samba de partido-alto, tradicionais nas regiões centro-oeste/sudeste.

Se nos Estados Unidos o improviso e o *rapping* já vinham identificados nos primeiros grupos de *jazz* dos anos 30/40 e na eloquência de lideranças políticas e religiosas articuladas aos movimentos sociais de sua época, a tradição brasileira também fornece dados para se pensar certa formatação de uma cultura do improviso no Brasil, sob a manifestação de outros ritmos e práticas artísticas. Em pesquisas e viagens pelo país, os produtores culturais Dropê e MV Hemp concluem que o *rap brasileiro* já existia antes mesmo do contato com a matriz do *hip-hop* e da música eletrônica revolucionada por Bambaataa. Para eles, o *rap*, ou melhor, o *rep*⁵⁵ é o próprio improviso, a crônica cotidiana das cidades. É desenvolver de forma prática e rimática temas rotineiros, condizentes à cultura, à história, à política e às realidades brasileiras, que são, por sua vez, múltiplas e não se resumem aos padrões da mídia televisiva e da música massificada dos grandes centros urbanos e gravadoras. Nessa concepção, os regionalismos são incentivados não para segregar ou isolar, mas para permitir mesclas entre ritmos, sonoridades, culturas, enfim, processos que estimulam a criação de um *rep* singular, capaz de somar com outras cenas musicais mundo afora. Esse *rep* é impregnado de uma multidão de sotaques e alianças rítmicas frutíferas, como as que aconteceram com o *funk*, com o mais clássico do samba – lembremos de Marcelo D2 e a sua eterna busca pela *batida perfeita* – e com a música nordestina – vide os casos do grupo Faces do Subúrbio, que funde *rap* e embolada, a parceria de Thaíde e DJ Hum com Nelson Triunfo e Chico César, e o trabalho artístico de RAPadura, *rapper* que mistura *rap* e repente (ALVES, C., 2013).

⁵⁵ As particularidades desse *rep* podem ser percebidas, inclusive, nas maneiras de se vestir dos participantes dessa cultura, deixando de lado os casacos pesados e as calças e camisetas extremamente largas do vestuário clássico dos *rappers* americanos a favor de uma estética mais *dos trópicos*. Ver vídeo com o depoimento completo, publicado pela produtora 202 Filmes. Disponível em: <https://goo.gl/ixNB99>. Acesso mais recente em: 5 jun. 2018.

O repente, o coco de embolada, o *freestyle* são designados cantos e falas cotidianas, cuja estética e criação poética se baseiam na habilidade de improvisação de seus participantes, que dependem mutuamente em função de uma plateia a ser entretida. Corroborando a definição dos repentistas clássicos, Sautchuk (2012) explica a prática do repente (e do improviso) como

poesia criada no ato de sua exposição oral. A ideia do improviso, do canto poético gerado de repente – e submetido a regras de métrica, rima e coerência – faz parte do entendimento que têm da cantoria os cantadores e seu público. [...] na improvisação poética, há muito da linguagem comum, da manipulação de tradições compartilhadas, de analogias de ideias e formas de construção como recurso criativo, a partir das quais o improvisador é capaz de criar constantemente textos originais. [...] o improviso envolve uma relação entre músico e modelos estéticos (como escalas, padrões rítmicos, melodias), por meio da qual são criados novos resultados no momento em que se faz a música (SAUTCHUK, 2012, p. 28-29).

O improviso é a fala no momento em que se pensa, é o raciocínio rápido, bem como o resultado discursivo desse processo; os tempos de composição e performance são os mesmos. Segundo o autor, os cantadores dos estilos mais clássicos da cantoria⁵⁶ “atuam sempre em duplas e sua prática consiste num diálogo poético em que as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação, de acordo com rígidas regras de métrica e rima” (SAUTCHUK, 2012, p. 15-16), sempre buscando manter a coerência temática. Semelhante às batalhas de rima, “os próprios repentistas dizem que o objetivo é convencer o público de sua superioridade sobre o parceiro na criação poética” (SAUTCHUK, 2012, loc. cit), sendo que a relação entre os cantadores se caracteriza, ao mesmo tempo, pela parceria e pela disputa, isto é, os improvisadores constroem um enredo articulado em conjunto, mas também são julgados entre si.

Os desafios orais evidenciam, portanto, o caráter dialógico do improviso, através do qual os rimadores recorrem a certos artifícios para manter a fluidez rítmica do jogo poético e a atenção do público. Durante as batalhas de *freestyle*, os MCs se utilizam de habilidades retóricas para conferir o mínimo de coerência sobre o que é dito; ideias se concatenam no fluxo ágil do pensamento, tornando o improviso um recurso possível e de relevante impacto para o desenrolar de ações comunicativas também por um viés sociopolítico. As capacidades improvisatórias – ao que alguns MCs associam a um dom ou certa dose de sorte – englobam técnicas e estratégias de domínio de regras métricas, de ritmo e coerência, mas também dependem, em larga medida, do

⁵⁶ Sautchuk (2012, p. 17) explica que boa parte dos brasileiros – e mesmo dos nordestinos – possui uma vaga ideia do que seja o repente, sendo, muitas vezes, confundido com o coco de embolada ou mesmo com a poesia escrita do cordel. Embora semelhantes em alguns aspectos, o autor afirma que se trata de gêneros artísticos distintos.

contexto em que se desenrola a performance. A situação fornece insumos para a criação de respostas originais e criativas a partir de temáticas recorrentes, de associações guardadas de rimas e ideias, que servem de *muletas*⁵⁷ – ou *balaios*, no cancionário nordestino – em diferentes contextos. Além disso, o domínio de um vocabulário vasto e uma bagagem de referências dos rimadores são recursos normalmente valorizados pela plateia e entre seus próprios pares.

O improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências [...], é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e os modelos da arte incorporados e aprendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em que se improvisa (SAUTCHUK, 2012, p. 44).

Mais que uma composição *no ato, no momento, no curso da apresentação*, o improviso é uma interação, um jogo de *intervenção e resposta ao ato, ao momento, ao curso da apresentação*. [...] a improvisação coloca o sujeito em interação com o tempo, com as ações de outros sujeitos e com outros fatores da situação. Assim, as habilidades do improviso não estão previamente contidas na pessoa: estão sempre ligadas às interações que o agente estabelece com os demais. E são habilidades que permitem que o indivíduo faça parte do ordenamento das dinâmicas sociais (SAUTCHUK, 2012, p. 119).

As aproximações do *freestyle* com as diversas tradições de improviso são notáveis. Ao coco de embolada, por exemplo, que seria um desafio poético em dupla ao som de pandeiros, se assemelha nas modalidades de construção das estrofes e rimas, que são mais livres e de conteúdo humorístico; um espetáculo de rua realizado em praças de grandes cidades, no formato de roda (SAUTCHUK, 2012, p. 18). Similaridades à parte, o *freestyle* constitui uma modalidade peculiar, mais *frouxa* em termos de regras e padrões estilísticos. O improviso é espontâneo, *desinteressado*, mostra a crueza das cidades, faz rir e pensar (ALVES, 2013). A crônica poética das ruas abrange todo tipo de tema, “a métrica é variável, o estilo é livre e os MCs criam novas medidas⁵⁸, palavras, combinações” (ALVES, 2013, p. 53). Sua liberdade criativa traduz-se na ausência de modelos fixos na composição de rimas, mesmo na utilização das rimas de suporte, o repertório de expressões prontas que todo MC possui. Porém, o objetivo almejado por seus

⁵⁷ É comum o uso de versos e estrofes de domínio público durante a composição de sambas de partido-alto, de onde a expressão *muletas* provém. Mas a habilidade de improvisar um samba, cantado em desafio, é o que realmente consagra os partideiros. Lopes (2005) enfatiza o valor do texto improvisado no partido-alto, que o classifica como mais uma modalidade de cantoria, e diz: “o partido-alto sempre foi visto, sem contestação, como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados como mentalmente mais ágeis” (LOPES, 2005, p. 18).

⁵⁸ Uma medida amplamente usada pelos *freestyleiros* é o dinâmico 4x4 (estrofe de 4 versos), onde geralmente a última palavra do quarto verso é repetida no verso de abertura do próximo rimador. Apesar da liberdade na métrica, o encaixe da rima dentro do compasso exato da batida – o que define o *flow* de cada MC – é rigoroso; “a batida é o elemento que controla o MC” (ALVES, p. 55).

participantes mostra-se o mesmo presente nas cantorias tradicionais: convencer a plateia de sua superioridade poética e carismática, em detrimento do *parceiro-oponente*. E nas batalhas de *freestyle* é mesmo vital que se consiga cativar o público, independentemente da qualidade da rima, pois é a votação popular que confere o rumo das competições, elegendo um vencedor. O humor sarcástico e corrosivo é o que geralmente move essas disputas, o que nos permite especular sobre a problemática da liberdade de expressão, a partir de certos discursos corriqueiros nas *rinhas* de MCs. Qual é o limite ético entre insultos aparentemente inofensivos e aqueles que remontam a uma estrutura social e coletiva de opressões que afetam drasticamente um segmento específico?

Em seu estudo, Sautchuk (2012) segue detalhando o cancionero nordestino afirmando que, normalmente, a disputa entre os cantadores é sutil e não declarada, havendo a proclamação oficial de vencedores somente em festivais. Essa já é, por si, uma diferença básica em relação às clássicas disputas entre MCs, que são motivados a uma batalha de egos mais que declarada – nas rodas e na *internet*, importante arena de disputa no contemporâneo –, onde a essência das brigas de gangues de lugares e tempos outros parece ter se cristalizado na forma de uma tradição a ser mantida pelas rodas, no geral, descontextualizada. Porém, podemos comprovar que ambas as cantorias e as batalhas de rima constituem formas de enfrentamento associadas a padrões de masculinidade; são espaços da cultura popular em que o sexismo é praticado (e interpretado) em forma de discursos e comportamentos (re)produzidos durante os jogos. A internalização de uma masculinidade para si aliada ao ataque à masculinidade do oponente são estratégias comuns e geralmente valorizadas por muitos que veem nessas disputas a concretização da *lei do mais forte*.

Enfim, poetas de rua: MCs de batalha e outros artistas e aprendizes que se arriscam nos mais variados ritmos da crônica cotidiana e das tradições literárias, a exemplo do cordel e dos cada vez mais populares *slams* de poesia, que veremos mais detidamente dentro de alguns parágrafos. São porta-vozes de uma poética urbana, cujas performances costumam gerar forte impacto no público, devido à linguagem e estilo muito próprios, carregados de expressividade e contundência. As palavras empoderadas desses poetas orais são *palavras-força* (D'ALVA, 2014), ordenadoras de toda uma cultura e de um grupo social ou ainda, na perspectiva de Zumthor (2010, p. 66), palavra proferida pela Voz, que cria o que diz, que é memória viva para o indivíduo e para o grupo que perpetua a tradição do verbo: “ela é justamente aquilo que chamamos de poesia”.

1.2 Os (des)encontros entre o *poetry slam* e o *rap*

Das minhas (muitas) indagações e curiosidades em torno desse tema que me cativou nos últimos anos a ponto de vir a transformá-lo em pesquisa acadêmica, as proximidades entre o *rap* e as poesias performadas nos *poetry slams* – brasileiros, principalmente – são algumas dessas questões que me despertam enorme interesse. E isso tem a ver, admito, com o peso que é dado à oralidade em um projeto que não trata o *rap* como objeto ou um fim em si mesmo, mas como um meio ou estética discursiva para questões de gênero e sexualidade que formatam nossa matriz sociocultural de modo integral. Críticas empreendidas por Rose (1994) – e lembradas por Herschmann (2000) – talvez sejam aqui o nosso ponto de partida para entender por que as associações diretas entre tradições orais e a história do *rap*, presentes em diferentes estudos sobre o assunto, devem ser feitas, no mínimo, de forma cautelosa. A pesquisadora norte-americana rejeita os desdobramentos diretos das tradições orais dos *griots* africanos ou das poéticas e protestos dos negros americanos na imagem do MC para explicar o *rap*, que tem em seu aspecto tecnológico e musical a base fundamental para posicioná-lo enquanto categoria musical. Tal posicionamento é importante, inclusive, para combater um estigma histórico enfrentado pelo *rap* dentro de um contexto político, econômico e intelectual dominado pelas elites nacionais. De total depreciação à sólida representatividade no cenário do *mainstream* musical, o *rap* protagonizou diferentes fases e perspectivas até se tornar um dos gêneros musicais mais prestigiados em diversas partes do mundo.

O *rap*, frequentemente olhado com desdém, quando muito como uma espécie de filho bastardo da arte, era como que convidado, por essa via, a adentrar de uma vez por todas nos circuitos de consagração simbólica. Justo ele, que sofrera a estigmatização como não música, a exemplo do que fizera o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão, ao aprisioná-lo aos domínios da palavra e rebaixá-lo à condição de mera manifestação discursiva (CAMARGOS, 2015, p. 10).

Na combinação entre ritmo e poesia, o DJ teria o papel crucial de definir as características musicais que distinguem o *rapping* da poesia recitada ou de outros tipos de performance oral (ROSE, 1994, NORFLEET, 2006). Contudo, neste momento, este trabalho acaba traçando um sentido inverso ao se habilitar – mesmo que de forma um pouco breve – em encontrar a musicalidade da poesia vocalizada nos *slams*, da fala cantada (ou do canto falado) que mais se aproxima da lírica de *rappers* e MCs, seja pelo tom, forma de rimar e postura.

Seguindo o raciocínio colocado, o pressuposto é de que o desempenho oral implica uma musicalidade, sobretudo quando carregado de uma intencionalidade de afetação através da conduta poética, onde a entonação da voz, rítmica e tempo da fala são aspectos não menos importantes que o conteúdo textual da poesia. Nesse sentido, a poesia do *slam* é mais que uma fala poética corporificada e teatralizada, mas é também uma linguagem hibridizada com a música (CURA, 2017c). Para muitos, a associação entre música e fala, ou se quisermos, entre música e poesia oral pode não parecer tão óbvia de início, algo sobre o qual Ingold (2007) vai se debruçar em sua investigação sobre a notação musical e o que seria uma *antropologia das linhas*: em que ponto passamos a separar a música da fala, a distinguir os usos da voz em dois domínios distintos? Como a música foi desviada da linguagem?

A distinção de que nos fala o autor é relativamente recente na história do mundo ocidental, podendo, em alguma medida, estar associada a uma cultura grafocêntrica, tecnológica, e à tradição estruturalista de um pensamento fundado em binarismos e proposições nitidamente demarcadas. Se a essência da música reside na sonoridade das palavras, identificando-se, assim, uma arte devidamente verbal, no sistema saussuriano, a linguagem passa a ser definida na relação entre palavras, apartada dos atos de fala e de sua vocalização. A partir desse raciocínio, as palavras não existiriam em sua musicalidade – quando musicadas, deixariam de ser palavras –, mas seriam meras imagens sonoras, no lugar do próprio som em sua materialidade física. Desse modo, a musicalidade é transferida de seu aspecto verbal para seu conteúdo melódico, a música torna-se *wordless* e a linguagem, silenciada (INGOLD, 2007). O discurso, nesse caso, é apreendido visualmente, uma vez que é denominado por seu dado linguístico-textual e não por sua sonoridade, ao passo que a música, isenta de um conjunto lexical em sua composição como tal, é registrada por nossos ouvidos sem que seja necessária a mediação de uma significação verbal para atingir seus objetivos de afecção. Ingold (2007) nos lembra que essa operação não se dá da mesma forma em todas as sociedades:

Em vez de usar seus ouvidos para ver, nos moldes do povo em sociedades letradas, eles os usam para escutar. Escutando as palavras como se escutássemos música e canção, eles se concentram mais nos sons que no significado que supostamente se encontrariam por trás dos sons. E precisamente por esta razão, a distinção que *nós* – pessoas letradas – faz entre fala e música, e que nos parece óbvio o suficiente, não significaria nada para eles. Tanto na fala como na

música, para um povo em estágio de oralidade primitiva, é o som que conta (INGOLD, 2007, p. 9, tradução nossa)⁵⁹.

Sobre o paralelo entre música e linguagem na poesia, Ingold (2007) faz a seguinte colocação:

Na medida em que o poeta explora a sonoridade da palavra falada para atingir seus efeitos, o poema se aproxima mais da música que da linguagem, mas na medida em que ele permanece uma composição essencialmente verbal, ele se manterá mais próximo da linguagem que da música. O texto poético é, assim, tanto roteiro como partitura, ou simplesmente nem um nem outro. Enquanto o anômalo *status* da performance dramática e poética pode ser um problema para nós, para os nossos antepassados pré-modernos, isso não era um problema (INGOLD, op. cit., p. 12, tradução nossa)⁶⁰.

Naturalmente, tais leituras devem ser feitas dentro de uma chave contextual específica, isto é, certas culturas – especialmente aquelas marcadas pela vocalidade – não admitem cisões muito rígidas entre escrita e oralidade, discurso e estrutura sonora, conforme já mencionamos anteriormente. Uma possível explicação para a musicalidade ter sido desvinculada da linguagem e transferida para os domínios não-verbais da melodia, do ritmo e da harmonia é, em partes, dada pela familiaridade que as sociedades ocidentais têm com os moldes da literatura eurocêntrica, e mais precisamente, com a escrita impressa que, no argumento de Ong – aqui citado por Ingold (2007) –, continuaria por *reificar* a palavra, ou seja, retiraria todo o movimento e a sonoridade que vibram da linguagem em prol de um objeto semiótico, apartado de sua plasticidade sonora no ato da fala.

Zumthor (2014), por sua vez, distingue *literatura* de *poesia* por acreditar que a ideia de literatura carrega um sentido histórico e espacialmente demarcado, ao contrário da poesia, que seria “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p. 16), dispondo-se, portanto, à investigação de mais uma *poesia vocal* que de uma *literatura oral*. O

⁵⁹ No original: “Instead of using their ears to see, in the fashion of people in literate societies, they use them to hear. Listening to words as we would listen to music and song, they concentrate on the sounds themselves rather than on the meanings that are supposed to lie behind the sounds. And for precisely this reason, the distinction that we – literate people – make between speech and song, and which seems obvious enough to us, would mean nothing to them. In both speech and song, for people at a stage of primary orality, it is the sound that counts”.

⁶⁰ No original: “In so far as the poet exploits the sonority of the spoken word to achieve his effects, the poem is closer to music than language, but in so far as it remains an essentially verbal composition, it remains closer to language than music. The poetic text is thus at once script and score, or purely neither the one nor the other. While the anomalous status of dramatic and poetic performance, however, may be a problem for us, it was not a problem for our pre-modern forebears”.

autor também vai pensar a performance como modo vivo de comunicação poética, entendendo a comunicação no sentido vinculativo do termo. A performance, portanto, é diretamente ligada às tradições orais e

não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário) (ZUMTHOR, 2014, p. 73).

De acordo com o etnomusicólogo Anthony Seeger (2008), a música estaria além do som e, mais que isso, seria a intenção de fazer sons, de mobilização em vistas de uma intencionalidade afetiva-comunicacional pelo som, seja em forma de canto, mito, discurso ou poesia. Para Seeger (2007), em entrevista publicada *online* na *Revista de Antropologia*, interessa investigar o amplo espectro do desempenho oral, que por envolver aspectos de entonação e manipulação de tempos e pausas, contribui por abarcar novas interpretações acerca do que se entende por música. Independente de categorizações do conjunto da oralidade, toda e qualquer fala pode soar musical.

Eu achava que a distinção entre fala e música (especialmente quando a música é toda cantos e, por consequência, palavras) era uma coisa problemática. Na fala se usam tons e também se manipula o tempo; na música se usam tons e se manipula o tempo. Então, eu achava que, em vez de dizer que esta é música e aquela é fala, existe a maneira de se manipular os tons e os tempos na fala cotidiana [...], que era diferente da oratória para um público, que era também diferente dos cantos. Mas todos têm esses aspectos de tons, palavras e tempos (SEEGER, 2007).

Assim, pretendemos localizar a poesia do *slam*, apresentando suas dinâmicas e o contexto de sua consolidação como prática ritualística, de celebração da oralidade através da poesia marginal⁶¹. Além de trazer elementos dramáticos da linguagem teatral – o que eleva a importância do empenho do corpo na performance –, os *slams* recebem poetas, que por meio dos usos intencionais da voz como recurso estilístico, enfatizam a presença marcante de uma musicalidade na poesia oral. Porém, é preciso recuar um pouco na escrita para que possamos compreender de fato o que são os *poetry slams* e em que proporção esses rituais poéticos se

⁶¹ Entendemos como *poesia marginal* todo e qualquer texto poético elaborado por atores não legitimados entre poetas e escritores compreendidos como o *cânone* da literatura nacional e mundial; um estilo de poesia repleto de crítica social e contundência, que emerge das margens das periferias urbanas e ocupam espaços alternativos de expressão e difusão literária, apesar de observarmos hoje maior fluidez e interação entre esses atores e espaços mais tradicionais da literatura, conforme pudemos notar com o campo. A principal obra de Ferréz, *Capão Pecado* (2000), representa um clássico da literatura marginal. Sobre o assunto, conferir também Hollanda, 2014; Zinani, 2014.

manifestam hoje no Brasil a ponto de podermos falar em uma *cultura* dos *slams*. Damos esse sentido de *cultura* porque apesar de cada *slam* absorver características locais muito específicas e distintas, não há limites reais para a poesia, que é uma prática transnacional e que atravessa épocas, renovando-se. Porque mais que meros eventos isolados de poesia performática, os *slams* são como *comunidades*, pois não deixam de ser grupos que se organizam coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras (D’ALVA, 2014).

Tendo como objetivo popularizar a poesia e expandir seus horizontes para além do cânone e dos círculos acadêmicos, o poeta e operário Marc Kelly Smith – juntamente com um grupo de poesia em Chicago – decidiu realizar noites dedicadas às performances poéticas no bar Green Mill Jazz Club, em 1986. Desses experimentos artísticos nasce, de forma orgânica e improvisada, o Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro (e ainda em atividade) *poetry slam*, onde a participação ativa e coletiva do público já era um dos principais fundamentos e filosofias⁶² dos encontros poéticos. Primeiro com vaias e aplausos, passando posteriormente para votações por pontuação numérica, os *poetry slams* carregam em seu cerne certa similaridade com as rodas de *rap* ao se fazer prevalecer a vontade soberana da plateia; *slammers* e MCs se colocam sob o jugo do público que, de simples espectadores passivos e distanciados do número artístico, tornam-se árbitros da competição. Aliás, a competição nos *slams* é um tema espinhoso e divide opiniões entre os poetas, que se encontram no dilema entre se fazer notável no meio – à medida que este vai se popularizando – e a comunhão pela poesia.

Os *slams* de poesia são, nas palavras de D’Alva (2014, p. 109), espaços para a “livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento”. Segundo a autora (e também *slammaster*⁶³), o *slam* se transformou em algo “além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo” (D’ALVA, 2014, loc. cit). Os *slams* de poesia – que carrega em seu nome a terminologia emprestada dos torneios de *baseball* – também podem receber uma definição mais simplificada de *esporte ou campeonatos*

⁶² Marc Smith as descreve em seu *website*, no qual ele reúne à sua biografia – publicações, eventos e produções – uma espécie de *história oficializada* do *poetry slam*. Talvez a filosofia que melhor resuma o ideal dos *slams* seja a de que “o *slam* deve estar aberto a todas as pessoas e a todas as formas de poesia”. Ver mais informações no *link*: <http://www.marckellysmith.net/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁶³ Roberta Estrela D’Alva é pioneira nos trabalhos relacionados aos *poetry slams* no Brasil, sendo *slammaster* (mestre de cerimônias) do primeiro campeonato internacional de *slam* da América Latina, o Rio Poetry Slam, do nacional Slam BR e do primeiro *slam* brasileiro que se tem conhecimento – ZAP! Zona Autônoma da Palavra – organizado, desde 2008, junto ao coletivo de teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, de São Paulo, onde também colaborou no desenvolvimento de uma nova linguagem teatral, o *teatro hip-hop*.

de poesia falada, onde poetas habilidosos e apropriados de estéticas e visões de mundo diversas aliam a produção textual com performance ao vivo no palco, através da articulação do *spoken word*⁶⁴. A poesia oral – tal como é manifestada na prática dos *slams* – é voz viva e, desse modo, tem a necessidade vital de *tomada da palavra*, tomada esta que corta o ar violentamente sob a forma de um grito desafiador e potente (ZUMTHOR, 2014). O cenário dos *slams* reaviva o que há de mais pulsante no verbo, incentiva novos formatos de leitura e recepção poética, revitaliza e cria novos espaços para além dos circuitos mais elitistas⁶⁵ e estáticos da literatura tradicional, diversifica públicos, democratiza o acesso e a produção da poesia contemporânea.

Desde seu aparecimento em Chicago, o movimento dos *slams* tem crescido vertiginosamente e se espalhado por bibliotecas, bares, escolas, universidades e centros culturais de diversos países, tornando-se um fenômeno global de poesia oral. O sucesso desses encontros já era mais que evidente nos Estados Unidos e em lugares do mundo todo, com a criação gradual de competições nacionais até a existência de uma Copa Mundial do Slam, realizada na França anualmente. Estados Unidos, Suécia, Inglaterra, Canadá, Itália, Austrália, Zimbábue, Madagascar, Singapura, Polônia, França, Alemanha e Brasil⁶⁶ são apenas alguns desses países nos quais foram identificados campeonatos de poesia falada, sendo que, somente no Brasil, já foram contabilizadas 149 comunidades de *slam* em 18 estados⁶⁷. Destas, participaram, ao todo, 128 comunidades no Slam BR em 2018.

Mesmo diante de uma diversidade de estilos⁶⁸, possibilidades performáticas e dinâmicas próprias de funcionamento, algumas regras básicas são mantidas na maioria dos *slams*, visto que informações e métodos são disponibilizados em rede, incentivando o diálogo e o trânsito entre

⁶⁴ Veremos mais adiante sobre a relação entre o universo do *spoken word* e o *hip-hop*.

⁶⁵ De acordo com Marc Smith, os *slams*, com sua característica mais livre e relaxada de performance poética, já foram bastante criticados por parte das elites mais conservadoras da literatura internacional, chegando a compará-los a uma espécie de “karaokê do mundo escrito”, capazes de reduzir a arte da poesia a uma *sitcom* americana em busca de audiência. Disponível em: <http://www.marckellysmith.net/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁶⁶ D’Alva (2014) refere-se à França e Alemanha como os lugares que abrigam as maiores comunidades de *slam* fora dos Estados Unidos. Após último levantamento realizado para a exibição do filme *Slam: voz de levante* na noite de abertura do Slam BR 2018, creio que o Brasil tenha alçado esse patamar de destaque entre os dois países referenciados, tanto em termos de proporção como de expressão simbólica do movimento.

⁶⁷ Nota-se um aumento significativo da cena no período de uma década, sendo que São Paulo é ainda o estado que concentra o maior número de *slams* no país, com mais de 30 no total. A lista com alguns desses *slams* já mapeados se encontra na seção Anexos.

⁶⁸ São várias as modalidades de *slams* que redimensionam os parâmetros da oralidade, como por exemplo o Slam Tagarela, com performances que podem ultrapassar os 3 minutos usuais, o Menor Slam do Mundo, com poesias de até 10 segundos, o Mini Menor Slam do Mundo, de até 3 segundos, e o Nano Slam, que apresentam poemas de apenas 1 segundo, além do Slam do Corpo, famoso *slam* brasileiro de surdos e mudos. Afinal, “a oralidade não se reduz à ação da voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

comunidades. Os poemas devem ser autorais e julgados por um júri popular escolhido na hora, ter no máximo três minutos de duração, não utilizar recursos visuais como figurinos, adereços e nem acompanhamento musical⁶⁹. A propósito, podemos dizer que os *slammers* investem na composição e execução de suas performances, na forma como a poesia vai se materializar para o público, justamente devido à existência de tais normas. A performance, segundo Zumthor (2010),

implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

Os únicos recursos permitidos estão na gestualidade corporal e na versatilidade da voz. A vocalidade nos mostra um amplo leque de recursos e efeitos criados apenas pela manipulação de elementos relacionados à voz como velocidades, intensidades, timbres, pausas e repetições, que trazem a musicalidade no ato performático. Um recurso muito comum é a intertextualidade, investida por alguns *performers* para enriquecer o texto poético autoral, como por exemplo, a inclusão e reiteração de fragmentos musicais para ajudar a compor um sentido pretendido para o poema, explicitando uma criação polifônica (BAKTHIN, 2014; BRAIT, 2013) por excelência. O som instrumental – forma mais óbvia de música – é substituído, ou às vezes, dramatizado pela sonoridade dos cânticos, da composição rítmica entre as palavras que formam o corpo textual poético; a linguagem, por si, já é potencialmente musical. Em alusão a Seeger (2007; 2008), o que esses poetas fazem não deixa de soar como música para os nossos ouvidos.

A cena atual do *slam*, sobretudo a brasileira, é caracterizada por uma presença significativa de poetas que usam a música como um forte marcador de oralidade, principalmente quando se trata de temas relativos à ancestralidade⁷⁰ e religiosidades, em especial de matrizes afro e indígenas. Da poesia marginal emerge a memória ancestral preservada pela arte de contar histórias, consagrada originalmente na figura dos *griots*, que através da transmissão oral de

⁶⁹ Isso não significa que o DJ não tenha um papel relevante nos eventos de *slam*. Tão presente quanto nas rodas de rima, o DJ no *slam* não insere os *beats* no momento das performances, mas deixa sua marca cada vez que um *slammer* é convocado para declamar, ou seja, o DJ solta um trecho de uma música segundos antes do poema, numa espécie de *teaser* ou prelúdio, além de permanecer tocando durante os intervalos da competição.

⁷⁰ Percebemos essa abordagem de forma mais explícita entre poetas mulheres e negras, talvez uma das classes mais participativas e visibilizadas no cenário nacional dos *slams* e *saraus* atualmente. Tal representatividade se mostrou evidente durante a observação do Slam BR 2018 e está ligada à apropriação de um espaço mais inclusivo e libertário de expressão poética e a ênfase dada a temas sociais e políticos relacionados à gênero, raça e classe social. Essas discussões serão aprofundadas mais adiante na pesquisa.

conhecimento e sabedoria, mantêm vivos costumes, valores e identidades de povos ancestrais. O *griot* é um mediador, porta-voz de uma cultura, que abraça funções de músicos, dançarinos, mestres de cerimônia, contadores de histórias, poetas. A palavra ganha vida e ritmo na voz desses guardiães da herança de nossos antepassados, que pensam o momento contemporâneo, percorrendo os vestígios de uma memória cultural, distorcida ou apagada, por meio da oralidade. É pela comunicação oral e na reiteração performática que a memória se conserva. É por meio da vocalidade – corporificada na performance – que se vivifica “tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos” (D’ALVA, 2014, p. 114). Nesse sentido, a “performance é reconhecimento. [...] se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: [...] aparece como uma emergência, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar” (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

O formato competitivo, apesar de controverso, denota o aspecto esportivo e lúdico dos *slams*. Segundo Marc Smith, a competição foca a atenção das pessoas, tendo atraído aos *slams* um público bastante variado, que reage passionalmente a cada verso ou nota revelada. Normalmente, cinco jurados são escolhidos aleatoriamente na plateia, antes de dar início à primeira rodada de poemas. Ao término de cada performance, os jurados levantam suas notas simultaneamente, sendo que a maior e a menor nota caem, a fim de evitar favorecimentos e desfavorecimentos. Após o fim de três rodadas, a maior pontuação somada define o vencedor da disputa. A respeito da lógica da votação, que segue influenciada pela performance, a poeta Josi de Paula pensa da seguinte forma:

Posso te falar uma coisa? Eu prefiro ser avaliada por uma pessoa que nunca ouviu minha poesia do que por uma pessoa que já ouviu e gosta. Ou por uma pessoa que me conhece, ou que eu já troquei ideia. Se tem um jurado que eu nunca vi, eu prefiro. Porque eu acho que é mais justo. O cara vai avaliar exatamente... Vou te falar uma poesia hoje e amanhã ela vai te impactar de outro jeito. Também tem isso, como aquela poesia impactou aquela pessoa naquele dia. Às vezes eu falo a poesia e não gosto, porque eu *tô* nervosa *pra* caralho naquele dia. Já falei cada poesia 400 vezes, eu erre, gaguejei alguma coisa. Tem dia que eu *tô* bem *pra* caralho! Isso é maneiro na poesia também, faz parte da adrenalina, porque um *slam* nunca é igual ao outro. E *tá* plateia diferente, o jurado *tá* diferente, você *tá* diferente. Igual aquela história do Platão, que você não entra no mesmo rio duas vezes. Ou você mudou, ou o rio mudou (Josi de Paula)⁷¹.

⁷¹ Entrevista concedida pela poeta e *slam*master do *Slam Chicas da Silva* Josi de Paula à autora em 7 jun. 2018.

O fator competitivo traz à tona a questão de se atribuir nota a um poema, pois parece limitar a própria arte ou até mesmo “transformar algo que seria belo e livre em circo”, na visão do crítico e poeta Bob Holman⁷². No entanto, o *modus competitivo* sempre esteve ligado à história da poesia oral, conforme explica Zumthor (2010):

A poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta. Historicamente, jamais perde por inteiro essas características. Daí sua relativa indiferença aos cânones sucessivos da beleza e, frequentemente, sua agressividade, sua tendência a se organizar em formas contrastivas, provocadoras, suscitadoras de competição (ZUMTHOR, 2010, p. 300).

A tarefa de julgar não é fácil e os critérios também variam de acordo com quem julga, uma vez que a seleção do júri tende a ser mais diversificada possível. A pressão do público e dos *slammasters* é inevitável: de um lado, o público reage com um estrondoso *credo!* à cada décimo retirado do poeta, do outro, a orientação para se evitar levantar a nota máxima para todos e a todo momento e, assim, viabilizar a disputa. Josi explica bem essa dinâmica: “às vezes o poeta mandou um *bagulho* foda, todo mundo gritou, a plateia veio abaixo e o jurado vem com 9.5? Todo mundo fica *credo!* Pô, tem jurado que perde a linha!”⁷³. Nesse momento, lembrei com ela um episódio que ocorreu com outra poeta na Biblioteca Parque, durante uma edição do Slam das Minas em que Josi saiu vencedora. Uma das juradas deu nota 7 à performance da poeta, um acontecimento extraordinário nas competições de *slam*, que geralmente são definidas em décimos. O público e nem mesmo o poeta espera um nível de votação abaixo de 8.5. É algo que gera incômodo para o espectador que visivelmente se emocionou com a poesia, mas que talvez tenha incomodado o jurado em algum aspecto, que leva para o julgamento sua visão de mundo, suas percepções e preconceitos. Josi rebate:

A gente sabe o que incomoda os jurados, dependendo do lugar, da plateia... Não tô dizendo que eu sou foda, que tenho que ganhar 10. Você gaguejou, o cara não gostou da sua poesia, direito dele. Mas eu uma vez ganhei dois 8 e eu sei exatamente o porquê. Eu falei: “aproveito para dizer para os racistas de plantão, cota não é esmola, é uma mísera reparação. Revejam seus privilégios, que para

⁷² Referência retirada do documentário *Slam: voz de levante*, produção de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva premiada no Festival do Rio e no Festival Internacional de Mulheres no Cinema. Outras produções estrangeiras igualmente premiadas como *Slam Nation*, *Slam* e *Câmera d’Or* também foram fundamentais na divulgação e popularização do movimento mundialmente, tendo inspirado inclusive a série televisiva da HBO, *Russel Simons Presentes Def Poetry*.

⁷³ Vide nota 71.

os brancos as cotas foram sempre quase de 100%”. A *playboyzada* surtou. Mas não interessa. O que importa é a mensagem (Josi de Paula)⁷⁴.

Na verdade, o que se pede para avaliar nos *slams* não é propriamente a *poesia*, mas a performance, o conteúdo e a originalidade, portanto, a *forma* como algo está sendo dito naquele momento, o que revela o estilo e a linha temática do poeta. Para a poeta Carol Dall Farra, o que mais fixa a atenção é a performance e, pela forma como os *slams* são apropriados e conduzidos, existe uma disputa, mas que não é tão *inflamada* como em outros espaços esportivos tradicionais com torcidas organizadas. Apesar de não afirmar inicialmente, ela conclui que a competição acaba sendo um elemento que nos captura por sermos acostumados com ela em nosso dia a dia, e muitas vezes, por causa dela, absorvemos a mensagem que está sendo transmitida.

Tem toda uma performance do artista, a gente não pode negar. O *eu* artista, quem é você. Por isso que eu não falo que é competição, porque depende do dia, de como você está. O que prende a atenção do público é essa performance. [...] O que as pessoas vão dizer, o que os poetas vão falar... Não é porque ele *tá* preocupado se ele vai ganhar. O público é o que menos se preocupa com quem vai ganhar. Por que o *slam* não tem uma torcida que nem uma partida de futebol? Porque para o público não interessa quem vai ganhar para o público. Até os jurados... Se bobear você tem que brigar para eles pararem de dar 10. [...] A nossa existência é competitiva. Onde vou ser um referencial e onde não vou ser. Fracassar. O que é não ser fracassada? O que é ganhar? Competir para ganhar. O *slam* traz isso. Eu sei porque eu *tô* ali dentro. É um modelo de poesia que imita o que a gente vive socialmente. O que a gente *tá* acostumando e treinado a fazer. Então, se tem nota, se tem gol, é igual a futebol. Se tem gol eu vou prestar atenção, porque eu quero ver quem vai ganhar. Eu presto bastante atenção na poesia do cara, porque eu quero ver se a nota vai justificar. Vai ganhar ou não vai ganhar? Por isso que o *slam* é muito inteligente: você presta atenção para ver a nota, depois vê que prestou tanta atenção na poesia que *pra* você é 10 (Carol Dall Farra)⁷⁵.

Independente dos critérios mencionados, o que está realmente em jogo é o fator *emoção*, que diz respeito em reparar a recepção do público e no quanto um poema nos toca e afeta. Afinal, como mesmo diz a poeta paulistana recém-falecida Dona Mauri, a internalização da poesia ocorre pelo sentimento⁷⁶. Logo, o pouco da racionalidade pressuposta numa competição de *slam* cai por terra e os mais competitivos, como o poeta inglês David Lee Morgan⁷⁷, não aceitam isso muito

⁷⁴ Vide nota 71.

⁷⁵ Entrevista concedida pela poeta Carol Dall Farra à autora em 25 mai. 2018. Além de poeta, Carol estuda geografia na UFRJ, é MC e apresenta atualmente o Slam das Minas ao lado de Letícia Brito.

⁷⁶ Ver *Slam: voz de levante*.

⁷⁷ Idem.

bem. A poeta Nathalia D’lira conta a sua relação com competição, como se sentiu a primeira vez que foi num *slam* e o foco do público na poesia, comparando com as batalhas de *rap*:

Se você tiver lá 300 pessoas e uma pessoa mandando poesia, todo mundo vai calar a boca e vai escutar. Quando eu fui no Slam Resistência – aqui os *slams* não eram tão lotados como em São Paulo –, eu vi uma praça lotada. Uma pessoa mandando poesia e todo mundo quieto escutando. Só vibrava quando a poesia tinha partes mais altas. Isso é muito foda! Na batalha não é assim. Cria-se a batalha, mas também outras batalhas em volta, de rodinhas de amigos. Tem um público que presta atenção, acha graça, mas tem um público ali *gastando*. [...] É muito legal você ver no *slam* tantas pessoas prestando atenção e sentindo as palavras. Nas batalhas é algo mais instantâneo. No *slam* não, você já vem com tudo preparado. Às vezes a poesia tem toda uma história que se identifica com as outras pessoas, você sente o impacto e prende a atenção. Acho que o *slam* tem esse poder de prender mais a atenção e de passar uma mensagem mais rápida que o *rap*. E cada pessoa lida com a disputa de uma maneira diferente. Eu não participo muito de disputas, eu prefiro *mic* aberto, porque eu não sei lidar com disputa. Não que eu seja competitiva, mas eu me sinto... Se eu receber uma nota inferior eu vou me sentir mal. Até porque minha poesia não tem nota. Eu acho que para a pessoa que não liga para nota, aquilo ali da disputa é bom. [...] “Eu ganhei mesmo não passando para próxima fase”. Eu até tenho isso, mas fico: “caralho, o que aconteceu?”. Me sinto um pouco mal. A grande coisa é a disputa suave. Mas aquilo ali te faz bem? Aquele desafio te faz crescer? [...] Eu saio de um *slam*, mesmo com disputa, aprendendo *pra* caralho, com várias referências que, às vezes, eu nem tinha escutado, nem tinha lido sobre. Todo mundo ganha (Nathalia D’lira)⁷⁸.

É interessante observar o que os *slams* e as batalhas de rima têm em comum, mas também as pequenas diferenças que separam os dois movimentos. Por se tratar de rituais que celebram a força do verbo, ambos investem na presença de marcadores de oralidade baseados em jogos de perguntas e respostas – muito comuns nas performances de MCs – e na troca resultante com a plateia, o que constrói a atmosfera dos encontros. Cada *slam* possui o seu grito, o “esporro que precede o silêncio”⁷⁹, como bem definiu Letícia Brito, o impulso necessário para o início bem-sucedido de uma performance, assim como vemos os MCs atíçarem o público toda vez que o questionam sobre o que eles esperam ver em uma típica disputa de sangue. Os MCs pedem mais

⁷⁸ Entrevista concedida pela poeta Nathalia D’lira à autora em 18 set. 2018. Além de poeta, Nathalia é estudante de Publicidade, produz um festival de *rap* em São Gonçalo e é uma das idealizadoras do Poetas Favelados, coletivo que promove *ataques* de poesia marginal em transportes públicos da cidade.

⁷⁹ Entrevista concedida pela poeta e *slammaster* Letícia Brito à autora em 7 jul. 2017. Letícia escreve poesias e frequenta saraus desde os 11 anos de idade, mas só foi ter o seu primeiro contato com o *slam* em 2013, por intermédio de Paulo Emílio de Azevedo, criador do Slam Tagarela. Ela já colaborou com o próprio Tagarela e outros *slams* e está na frente da organização do Slam das Minas RJ desde a sua estreia, em março de 2017. *Instagram*: @slamdasmnasrj.

barulho para a batalha, os pés e mãos dos frequentadores de *slams* simulam o som dos tambores para a indicar a tensão da nota que está por vir...

Ainda sobre o quesito *competição*, há um ponto que merece ser comentado: enquanto as batalhas de sangue instigam um tom violento e hostil entre os participantes durante o duelo, percebo que há uma relação de disputa nos *slams* mais explícita entre os próprios ouvintes, que ora reclamam sobre a ubiquidade de certos temas – conforme pudemos reparar nos comentários na página do Slam BR sobre a campeonato de 2017 –, ora comemoram ou se revoltam frente a uma nota que consideram injusta. Ainda que a formação de um *starsystem* não seja tão evidente nos *slams* – ao contrário das batalhas de *rap*, que continua sendo uma das principais plataformas de promoção e divulgação dos MCs junto do *YouTube* –, os poetas também se tornam conhecidos por suas performances na medida em que circulam pelos *slams* e arrastam consigo sua legião de fãs e admiradores. Contudo, não há incentivo à criação de poetas *superstars*, justamente devido à vocação comunitária do *slam*, cujo propósito não é “a glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence” (D’ALVA, 2014, p. 111). Afinal, como Carol Dall Farra faz questão de lembrar: “o que vence é a poesia e não o poeta. *Slam* é batalha de poesia, não de vaidade”⁸⁰.

Também é preciso ressaltar que as batalhas de rima não exigem tanto tempo de maturação daquilo que está sendo dito, pois o princípio desses jogos é o improviso. Nos *slams*, essa relação temporal da criação poética é diferente⁸¹. Da escrita para a voz, há um peso do fazer artístico, que exige uma elaboração mais bem pensada e trabalhada, e que, apesar de distintas, não deixam de ser, ambas as manifestações, modos de exposição intelectual e catarse. Seguindo nessa linha, Kássia Rapella acredita que a poesia que emerge das rodas culturais, assim como dos *slams*, não deixa de ser uma forma de produção de saúde, uma vez que há a dimensão do extravasamento de questões e dores daqueles que participam dos jogos poéticos: “a arte sempre foi um instrumento de saúde”⁸². Kássia entende também que o tempo do texto da poesia, seja improvisado durante as

⁸⁰ Vide nota 75.

⁸¹ Até mesmo os *slams* requerem uma dose mínima de improviso dos participantes, uma vez que a performance nem sempre atende suas próprias expectativas ou as do público, que se modifica a cada *slam*, podendo, inclusive, influenciar na entrega final do poema recitado. Assim como diz Zumthor (2010, p. 262): “a adaptação do texto ao ouvinte se produz, mais facilmente, no curso da performance. O intérprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe”. Importante dizer que essas mudanças nem sempre são perceptíveis.

⁸² Entrevista concedida pela psicóloga Kássia Rapella à autora em 17 set. 2018. Kássia também atua junto da organização da Batalha das Musas como *reduzora de danos*, algo sobre o qual iremos debuzar com mais precisão no terceiro capítulo.

batalhas de rima ou escrito e revisado previamente por seu autor, pode inclusive influenciar em seu conteúdo. Certos preconceitos recorrentes em batalhas de improviso – rimas machistas, LGBTQfóbicas, racistas, etc – referem-se a estruturas *enraizadas* no pensamento social, que acabam *escapando* com mais facilidade na rima rápida e quase instantânea, enquanto que a escrita poética facilita a abordagem de críticas sociais mais contundentes, justamente por se tratar de um outro tempo de composição criativa: “no contexto de batalha de *rap*, o texto é de segundos, um improviso, enquanto na poesia tem poetas que levam um ano para produzir o texto”⁸³. A produção de conhecimento e desconstrução de certos pensamentos naturalizados mostra-se vital para *rachar* tais estruturas e facilitar a colocação de discursos e conceitos mais empoderados e menos depreciativos em momentos de mais celeridade, como o *freestyle*.

Carol nos conta de sua própria experiência com a poesia ao vivo e de como, muitas vezes, a recepção de um trabalho seu não é a mesma quando se apresenta num *show*, no papel de MC.

Eu lembro que uma vez eu me apresentei na festa Velcro, aí veio uma moça falar comigo: “cara, eu amei a primeira música, que eu entendi tudo, agora a segunda eu gostei, mas eu não entendi nada”. Não entender nada que eu falei! O importante é a mensagem, mas ela amou sem entender a mensagem. Então a galera que não é acostumada a ouvir *rap* tem muita dificuldade. É muito papo reto por segundo. [...] No sarau Ratos Di Versos, a primeira vez que eu recitei foi justamente essa música, *A vida tá foda*. Eu vi como a galera ficou vidrada. Tinha um cara muito maneiro com o violão... Eu acho que foi a primeira que eu recitei. Eu vi como as pessoas se atentaram de um jeito que ninguém nunca se atentou àquela música. Talvez ninguém nunca tinha entendido antes. *Mano*, se eu falar, eu acho que as pessoas entendem mais do que quando eu canto. Eu falei: “*hum*, maneiro isso de falar”. [...] A gente faz isso para dialogar. Eu escrevo para dialogar com as pessoas, *pra* gente dialogar entre si. Não tem coisa melhor para o artista, quando ele vê que aquilo que ele *tá* passando *tá* sendo entendido. Eu senti isso no sarau. As pessoas estão prestando atenção, mais do que quando eu canto. Mais do que prestar atenção, as pessoas estão entendendo. Eu vejo na cara delas (Carol Dall Farra)⁸⁴.

Apesar de não haver uma ligação direta entre o movimento *hip-hop* e os *poetry slams*, seus criadores reconhecem a presença e influência de elementos do primeiro – assim como aspectos da poesia *beatnik* e dos movimentos sociais negros – no segundo. Afinal, o *slam* é mais um contexto por onde o *hip-hop* e os MCs transitam, tanto que alguns dos principais poetas são também MCs de *rap*, a começar por Saul Williams, nome conhecido dos encontros de *open mic* na Nova York dos anos 80 e por dominar o *spoken word*. A prática do *spoken word* remonta

⁸³ Trecho retirado de conversas posteriores com a entrevistada, via *e-mail*.

⁸⁴ Vide nota 75.

desde o início do século XX, momento em que textos eram gravados e difundidos pelo rádio, e que, com o passar das décadas, foi ganhando repercussão com o surgimento dos *slams*. Além da proximidade com gêneros da música negra americana, sobretudo o *rap*, vale destacar as origens comerciais do *spoken word*, que por ser uma “manifestação que pode ser registrada, reproduzida e comercializada, principalmente pela indústria fonográfica, tornou-se um rentável produto comercial, algo que muitos de seus participantes e apreciadores desconhecem” (D’ALVA, 2014, p. 112). Tal informação nos confronta com a ideia que temos das relações entre poesia, música e performance.

A partir do depoimento de Nathalia D’lira, podemos facilmente deduzir que sua ideia de música está muito ligada ao contexto da indústria cultural, em seu processo de mercantilização e reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985) e que, assim, não se equivaleria à poesia necessariamente. Em consonância com as teses adornianas sobre a virada da música no século XX, ela acredita que a poesia não possui o mesmo apelo comercial em relação à música e ressalta seu sentido de performance: “ninguém vai comprar um CD de poesia *pra* ficar escutando, é bacana ali pessoalmente. A poesia é musical, tem sua musicalidade, mas não é igual à música, que é mais fácil de ser comercializada”⁸⁵. A poesia dos *slams*, seguindo esse mesmo argumento, não seria facilmente reificada tal como a música, pois toda a essência desses encontros gira em torno da performance ao vivo e da confraternização enquanto comunidade. A arte dramática – e nisso incluímos os espaços dos saraus e *slams* – é, para Benjamin (1985), a que mais contrasta com a obra passível de reprodução graças à performance. Sabemos que a reprodutibilidade técnica desvaloriza *o aqui e agora* da obra de arte – qualquer que seja sua natureza, perde-se um pouco de sua autenticidade ou aquilo que se chama de *aura*. Na performance não se presume a ideia de um original (*versus* cópia) exatamente, pois ela se funda ou *se forma* pela reiterabilidade como um de seus princípios constitutivos. Isto quer dizer que a cada performance, ou seja, à medida que ocorre a materialização de um *corpo-poema* – uma *voz-corpo* no *aqui e agora* do *slam* –, sua forma se transmuda, mas sua aura permanece e se manifesta pela ritualização.

Enquanto nos arriscamos na discussão sobre o que há de musical na poesia do *slam*, Teperman (2015) se voltou para a dificuldade de críticos musicais em enxergar o *rap* como música, num primeiro momento, focando-se principalmente na estrutura sonora da rima e nos aspectos rítmicos dos usos da voz. Porém, entendemos que mesmo destacado de um fundo

⁸⁵ Entrevista concedida pela poeta Nathalia D’lira à autora em 9 dez. 2017.

musical ou *beat*, o *rap* traz sua musicalidade na crueza de seus versos e no ritmo próprio de sua fala cadenciada. Por ser menos melódico, o *rap* prioriza os aspectos rítmicos de construção da rima e investe em um discurso mais (re)ativo; a escansão das palavras como método determina o padrão rítmico da rima, ao que se define como *flow*. Além disso, a prosódia, o modo de acentuação das sílabas – e de rimar – é singular de cada poeta, *rapper* ou MC, que é orientado por um *beat* inexistente, ou seja, o fator musical normalmente materializado na forma de uma base dada pelo DJ emerge como recurso mental e criativo. Em vias de resolver uma dualidade, Teperman constata: “eles não cantam nem falam, mas rimam” (2015, p. 47).

Em quatro anos de poesia e dez de cultura *hip-hop*, Nathalia construiu seu *flow* poético, seu estilo próprio e sincopado de escandir as palavras de sua poesia que versa sobre a periferia, assim como a de maioria de seus amigos: “eu vi que o que eu fazia escondida em casa *tava* ali muito presente na rua. O que a gente escreve é o que normalmente a gente vive, então é você mostrar ou o que você viu ou até a sua intimidade. A poesia é mostrar que a gente existe”⁸⁶. Assim como o *rap*, que reivindica em seu modo explícito que *está no mundo* (TEPERMAN, 2015, p. 57); é arte grudada em seu tempo histórico. Nathalia explica que recitar poesia periférica demanda um conjunto de elementos: desde o conteúdo, a sua interpretação, até a forma como se movimenta o corpo, tudo isso ligado a uma musicalidade que acaba operando como um recurso de memorização de sua própria poesia. Podemos concluir que esse *beat inexistente existe* em sua cabeça na medida em que se dá as pausas e os intervalos rítmicos, o que acaba se estabelecendo a forma como são recitados seus poemas.

Hoje tem muita interpretação, tem muita força na poesia. Quando comecei nos saraus, eu via aquilo muito parado, muito estático, e eu já pegava nessa de gritar, às vezes, de pegar na musicalidade mesmo. Aí pessoal falava: “*ah, tá cantando rap!*” Eu: “não, não, eu faço poesia”. [...] sempre esteve presente essa musicalidade na minha poesia e que me ajuda até a memorizar (Nathalia D’lira)⁸⁷.

Na segunda entrevista realizada com a poeta, ela é ainda mais incisiva em seu ponto, que vê com diferença a poesia que escreve e o *rap*, o que nos remete à discussão inicial deste subcapítulo:

Eu acredito que esses mundos se misturem entre eles, mas que são coisas diferentes. Querendo ou não, o *rap* precisa da poesia, da letra. Mas também

⁸⁶ Vide nota 85.

⁸⁷ Vide nota 85.

precisa muito da batida. [...] Eu acho que a poesia não tem a preocupação de ter uma batida. No *rap*, a batida puxa essa parte do sentimento. A letra e a batida. A gente, através da nossa letra, tem que emocionar, conscientizar. É uma responsabilidade muito grande. A gente tem só a letra e a interpretação, por isso que algumas pessoas confundem... Eu tenho essa questão do ritmo muito forte, que não é de propósito. Como eu vim do *hip-hop*, eu tenho essa naturalidade de puxar um ritmo enquanto eu recito. Para mim, poesia e música são coisas diferentes (Nathalia D’lira)⁸⁸.

Todavia, o ritmo, sendo intencional ou não, é o que cria a música do poema. Existe uma quebra natural das palavras, postura e voz se modificam no momento da performance, ou seja, há todo um aparato estilístico de cada poeta: “é uma história que *tá* sendo contada, se contar normal não *viaja* na poesia”⁸⁹. Essa musicalidade parece produzir uma ambiência, prepara o público para um momento específico de recepção poética.

No Brasil, os *slams* começaram a se desenvolver nos anos 2000 e foi se apropriando dos espaços públicos e das ruas, de maneira muito livre e democrática, longe dos padrões elitistas de poesia. A rua foi, durante séculos, “o lugar favorito dos recitadores de poesia, dos cançonetistas, dos satiristas” (ZUMTHOR, 2010, p. 172) e volta a sê-lo, sorratamente, em nossos dias. A rua é cenário, mas também personagem, e os ruídos da movimentação urbana acabam por ser elementos integrantes das performances. As poetas e MCs entrevistadas durante a pesquisa são quase unânimes em dizer que a cena do *slam* brasileiro – e carioca – tem esse caráter de reivindicação, de luta e urgência muito marcante, próprio da poesia marginal e de rua.

A cena da qual eu faço parte tem uma cara de poesia marginal, que é uma poesia de crítica social, política, poesia que combate muito o racismo, o machismo, a homofobia. A cena carioca ganhou muito essa cara. Às vezes, você vai num sarau, por exemplo, é uma poesia mais clássica. Como eu vou falar? A poesia, antigamente, tinha muito essa cara. Ainda tem. Não é questão de ser clássica ou não. É porque a poesia marginal é um pouco violenta. E não estou falando violenta no mal sentido. É nua e crua. A poesia que a gente *tá* acostumado é aquela poesia mais calma, mais tranquila, mais sentimental. A cena do Rio ganhou muito essa cara de poesia marginal. Eu falo de violência contra a mulher, solidão da mulher negra, racismo... Eu gosto muito de falar dos negros. Denunciar o racismo, mas também falar coisas positivas para ajudar na nossa autoestima. Gosto muito de falar sobre cabelo, cabelo crespo, porque *pra* gente o cabelo é um tema muito forte. O racismo no Brasil tem essa característica de se negar (Josi de Paula)⁹⁰.

⁸⁸ Vide nota 78.

⁸⁹ Vide nota 85.

⁹⁰ Vide nota 71.

Carol reforça sua opinião em concordância com as outras meninas e ainda comenta o caso da participação internacional de Bell Puã, mulher negra, nordestina e uma das representantes do gênero literário periférico dos *slams* brasileiros. Esse e tantos outros exemplos são demonstrativos de como o contexto – cultural, geográfico e histórico – influencia no tipo de poesia produzida e valorizada em cada lugar.

É poesia marginal e ponto final. A Roberta trouxe o *slam* para o Brasil, muito obrigada, mas a gente tomou a cena, já era. [...] O *slam* ganhou a repercussão que ele tem hoje por conta da poesia marginal. O *slam* é poesia marginal, as pessoas vão ao *slam* para ver poesia marginal. Claro que assim, você como uma poeta, eu vou te respeitar enquanto poeta, não interessa se você está falando dos pássaros azuis e eu do corpo negro caindo na favela. Só de ouvir a frase “os pássaros no céu e o corpo preto caindo na favela” você entende o que mais te impacta, o que mais chega em você diretamente, que mais te faz refletir. E eu acho que a poesia tem que cumprir esse papel de reflexão. Não é um texto morto. Não dá para falar da beleza de onde cantam os sabiás, de forma clássica... A gente tá gritando, não tem como, sabe? Poesia bonita dentro do que é belo para a sociedade... A gente quer falar a verdade. [...] Você vai ver a poesia de outros lugares, a dificuldade de um poeta brasileiro ganhar. Eu assistindo agora a transmissão ao vivo do último internacional que teve, que a Bell foi, em todas as poesias dela, de crítica social muito forte, as notas caíram, justamente pelo que é valorizado na França e o que é valorizado nos outros países. O que importa ser dito para eles? O que importa ser dito para a gente? (Carol Dall Farra)⁹¹.

E não é preciso ir muito longe, as próprias diferenças de classe e vivência são expostas, feito feridas abertas, confrontando-se e dialogando nessas *zonas autônomas temporárias* que são os *slams* (D'ALVA, 2014), gerando reações muito explícitas, que chega a sentir no corpo a força do verbo e a urgência que a palavra da poética marginal exige.

É muito louco ver uma pessoa que vai ao *slam* pela primeira vez e mora na zona sul do Rio de Janeiro. Qual é a reação dessas pessoas? O cara que mora na favela e vê um cara falando, ele tá se vendo ali, “é isso que eu vejo todos os dias”. A reação da pessoa que mora na zona sul é: “meu Deus do céu, como que isso pode estar acontecendo?!”. E bizarro ela não saber que está acontecendo. [...] É o que a Luellem de Castro fala: “não adianta só ter consciência do problema e não fazer nada para mudar”. Se você está consciente do problema, o que você vem fazendo para mudar esse problema? É justamente isso que a gente faz quando tenta dialogar com essas pessoas. A gente tá tentando dialogar com pessoas que não vivem a nossa realidade, mas para dizer assim: “tô colocando esse problema na mesa para resolvermos e debatermos isso juntos”. Eu não vim aqui sangrar à toa, eu não vim aqui falar dos meus irmãos morrendo à toa. Não é só para te trazer uma notícia, que, por mais louco que seja, para muita gente é novidade. Eu não tô sendo apenas um canal de comunicação de espetáculo, mas para a gente fazer coisas, literalmente. [...] A gente toma essa ferramenta deles,

⁹¹ Vide nota 75.

que é muito linda, para dialogar com eles de uma forma... O *rap* já fazia isso, mas de uma forma que, para eles, foi marginalizada. Por que a poesia marginal é bem aceita em espaços da zona sul e o *rap* não? Porque *tá* tudo a partir de como eles vão classificar. Porque não deixa de ser poesia. A gente *tá* falando da forma que vocês entendem. Poesia marginal é o ápice da inteligência. [...] Primeiro eles ficam surpresos, eles têm esse caminho. Depois eles ficam reflexivos e depois, incomodados. Às vezes, eles voltam à reflexão ou ficam só incomodados mesmo. Tem gente que sai chateado com aquilo que escutou, a verdade dói. Eu nunca vou esquecer a reação de uma senhorinha branca quando eu falei assim: “imagina um chicote lento na vértebra de um branco”. Ela fez uma reação tipo: “nossa senhora, que agressivo!”. [...] Branco só gosta de preto quando vê gol do Pelé. “Branco? Eu sou branco, você *tá* falando de mim?”... É a dificuldade deles de interpretar aquilo que eu *tô* falando, da galera classe alta, da zona sul (Carol Dall Farra)⁹².

Desde o ZAP!, a cena já parecia definir seus contornos muito próximos ao público do *hip-hop* e à estética *rap*. A filosofia do *hip-hop* se faz presente nos poemas em sua forma mais pura, é algo identificado com mais clareza nos *slams* do que em boa parte das batalhas de ego que existem hoje. Os *slams* tomam a forma da origem social e cultural de seus principais atores e discursos, que se convergem e se encontram em sintonia. Apesar de ter espaço para todos os tipos de poesia, percebemos quem são os grandes protagonistas dos *slams* brasileiros. A *rapper* e MC *cria* de batalha Negra Rê e seu produtor Ênio dos Santos não deixam de mostrar certo descontentamento com a cena das batalhas, quando agressões verbais são largamente permitidas, ao passo que nos *slams* eles veem o potencial da palavra conscientizadora e maior liberdade.

No *slam* eu vejo uma sutileza que eu não vejo nas batalhas de MC. O nível dos poetas, de abrangência, de liberdade de expressão e de licença poética é maior no *slam* do que no próprio *rap*. O que não era para ser, porque é ritmo e poesia. Poesia tem que estar no mesmo patamar. Porém, eu vejo a galera do *slam* fazendo melhor. Sem *beat*, sem nada. Você pode encaixar qualquer *beat* ali que vai dar bom, porque eles estão falando de inclusão social, de militância, do povo preto unido, genocídio negro, violência contra a mulher... Eles estão falando de tudo ali (Negra Rê)⁹³.

Como se fosse a evolução da batalha do conhecimento, que começou com a Batalha do Real, com os MCs batalhando. Eles sentiram que faltava *estofa* para a batalha sair dali. Detalhe do cabelo, camisa vermelha ou a pessoa veio só de chinelo... Como sai dali se as pessoas são novas? Vão ter que fazer oficinas. Dali surgiram as oficinas, literatura de rima, que geraram a Batalha do

⁹² Vide nota 75.

⁹³ Entrevista concedida pela poeta e MC Negra Rê, com a participação de Ênio dos Santos, à autora em 1 jun. 2018. Durante a entrevista, a MC demonstrou grande entusiasmo com a cena dos *slams*, já tendo sido, inclusive, *slammaster* de uma edição do *slam* da Grito Filmes, realizada em 2016: “eu não posso abandonar o *slam* nunca. Eu posso ter qualquer compromisso, mas eu vou para o *slam*!”.

Conhecimento. Eu acho que elas criaram, fertilizaram terreno para acontecer o *slam*. Já se tinha quebrado a ideia de que *pra* competir você tem que menosprezar os outros, inferiorizar os outros. Já tinha passado para um outro nível. Agora que tem *estofa*, a gente pode, liricamente, diversificar o que cada um no *slam* rima, de uma maneira diferente. O quanto você leu, o quanto você sabe? Qual o nível da sua retórica, da sua afirmativa? Você nem precisa rimar, se você não quiser. O seu *flow* pode ir para outros caminhos, você pode usar o tempo que você tem e a sua fala para cantar. É uma liberdade (Ênio dos Santos)⁹⁴.

Os *slams* no Brasil são muito próximos aos saraus, outros espaços de abertura à literatura periférica e marginal. Seus públicos costumam coincidir, porém temos visto os *slams* dominarem mais e mais a cena da poesia marginal, com seu caráter lúdico e competitivo, em detrimento dos saraus, que se caracterizam pela declamação livre de textos poéticos. Como diz Nathalia: “porque nos saraus, você até se identifica, mas no *slam* tem essa energia, essa força de você sentir na pele, porque as poesias são muito bem interpretadas, com muita entonação e sentimento”⁹⁵. Para além do papel de cobrar uma ação, principalmente daqueles que se indignam com o reconhecimento de certos privilégios, o *slam* tem a função de potencializar poetas das favelas e periferias. É sobre se identificar, vibrar junto e também sobre muitos jovens subalternos encontrarem nesses espaços a oportunidade de se autorrepresentar, de falar por si e de se fazer ouvir.

Slam é poesia democrática, feita por e para os cidadãos e cidadãs que tomando para si um lugar que é seu por direito, comparecem a essas arenas para dizer quem são, de onde vêm e para trazer seu ponto de vista sobre o mundo em que vivem. É um espaço de escuta, em um mundo que não consegue mais se ouvir. O lugar da presença, corpo a corpo, olho no olho, do ritual onde a palavra é comungada entre todos e todas, sem hierarquias. Um círculo poético onde as demandas *do agora* de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências. *Slam* é educação não convencional, supletivo de iniciativa popular e de participação espontânea onde são repassadas as matérias que nos importam. É encontro, e a possibilidade de compartilharmos nosso ouro e nossas mazelas (Roberta Estrela D’Alva)⁹⁶.

E os benefícios disso tudo, tanto do surgimento de novos *slams* como das rodas de rima em geral, podem ser vislumbrados a partir da fala de Josi:

⁹⁴ Trecho do produtor Ênio dos Santos, presente durante a entrevista com Negra Rê, concedida à autora em 1 jun. 2018.

⁹⁵ Vide nota 85.

⁹⁶ Trecho retirado do *folder* de programação da última edição realizada do Slam BR, em dezembro de 2018.

Cultura. Cultura é a paixão da minha vida. Porra, meu olho brilha! Falar de cultura, de fazer, de fomentar, de influenciar. Você falar de territorialização... Quando o cara faz a roda, ele *tá* valorizando aquele território. Isso é muito foda! E, pelo menos no *slam*, ele não tem uma motivação econômica. Ele tem uma motivação realmente de fomentar a cultura. A roda tem a questão da democratização, qualquer pessoa que chegue ali vai votar. *Tô* passando na rua, vi aquela batalha daqueles dois MCs, eu voto. É um exercício de democracia foda! E ao mesmo tempo, de ajudar a sair do crime. A fala não é minha nesse sentido: o cara *tá* batalhando sangue, *tá* colocando a raiva dele *pra* fora, ele podia colocar a raiva dele de outra forma. Ele *tá* transformando a raiva dele em arte, em coisa positiva. É do caralho, de fomento, de tudo! De movimentar a cultura, de você descobrir novas formas de cultura. Porque o *slam* acaba sendo uma nova expressão, mas anda muito com o *rap*. O *rap* e o *slam* são irmãos, caminham ali, lado a lado. [...] Então tem a ver com formação, com educação cidadã, com democratização, com fomento à cultura. Não através de dinheiro, mas através de você (Josi de Paula)⁹⁷.

No entanto, Nathalia alerta para os perigos de transformar a poesia em mercado, ao ponto de se esquecer seu propósito social, e enfatiza: a poesia é *sua* sobrevivência, é sua forma de resistir.

É um mercado, querendo ou não, a poesia. Se transformar muito em mercado, fudeu! Aí entra a parte totalmente competitiva, porque eu já vejo algumas pessoas falando: “eu vou escrever para ganhar *slam*”. O propósito do *slam*, da poesia, não é isso. É feio. É mercado, mas é mensagem, é sentimento, não adianta. Vou escrever para ganhar *slam*? A poesia pode surgir agora dessa situação nossa. A poesia é sobrevivência. Eu não escrevo poesia porque eu acho bonitinho. Eu preciso! Como eu vou aguentar a loucura do meu dia a dia e não escrever? Como eu vou ver a morte de um *maluco* que eu conhecia e não falar dela, não exprimir isso? É sobrevivência. Para algumas pessoas é dom, é beleza. Para mim não é. Por isso que a nossa poesia de *slam* hoje em dia é periférica. Não tem concordância, não tem parte formal. Não, porque eu falo de vida. Se minha vida estivesse totalmente de acordo, eu *tava* feliz. Se eu não tivesse que *ralar pra* conseguir dinheiro, eu *tava* feliz. Se eu não tivesse que ver... Foi o que eu *tava* falando com um amigo outro dia: morreu uma galera lá na minha *quebrada*. Alguns eram envolvidos, alguns eram trabalhador, inocente. Vai sair uma poesia maneira. Eu preferia nem escrever sobre, que eu não tivesse a necessidade de falar que os *malucos* estão morrendo. Eu preferia não falar do militarismo, da polícia, de ver isso tudo acontecendo. A poesia é sobrevivência para mim e para muitas pessoas que estão no *slam*. Para muitas mulheres que sofrem repressão, relacionamentos abusivos, que já sofreram com abuso sexuais. É sobrevivência (Nathalia D’lira)⁹⁸.

Os temas, no geral, são altamente políticos e abordam questões sociais como raça, classe, gênero e outras formas de discriminação. São poesias de revolta, geralmente, autobiográficas, que

⁹⁷ Vide nota 71.

⁹⁸ Vide nota 78.

emanam na forma de um grito das margens sufocado faz tempo; é linguagem que não comunica somente, mas que age e marca. São poetas que fazem o uso da palavra artística, do verbo politizado, não por simples capricho ou vocação, mas porque precisam sobreviver e transpassar um cotidiano (a)fundado em opressões. A diversidade dos estilos e personagens pode até ser prejudicada em alguma medida, mas são as vozes femininas, negras, LGBTQs e periféricas que criam asas e sentimos ecoar cada vez mais alto. São territórios de *reexistência* e de luta, mas também de acolhimento às diferenças e afetos, sincronizados com a urgência dos novos tempos.

1.3 Pode a mulher batalhar?: vozes femininas no rap

Pode o subalterno falar? A indagação é de autoria da pesquisadora indiana e crítica feminista Gayatri Chakravorty Spivak, referência contemporânea nos estudos pós-coloniais sobre representação, agência e, se quisermos, lugar de fala. Talvez a grande contribuição que Spivak (2010) vem nos trazendo para essa pesquisa em específico seja a precaução corrente de localizar e evidenciar saberes que fogem às epistemologias hegemônicas, abrindo espaço para que grupos oprimidos possam falar por si, se *autorrepresentar*. De transpassar barreiras impostas por lógicas opressoras de poder que impossibilitam a produção e validação desses saberes subalternos.

Já sabemos que o postulado do subalterno evidencia um lugar de silenciamento (SPIVAK, 2010; RIBEIRO, 2017) e isso não pode nos acomodar a um lugar que é produto de uma ordem socialmente constituída. A mudança é estrutural e isso significa falar de um projeto de transformação a longo prazo. Mas é sempre bom lembrar que para se *ter voz*, é preciso *haver escuta*, que o poder de fala é um processo dialógico, via de mão-dupla. Os avanços que temos conseguido nos últimos anos é mais um mérito do esforço militante de minorias – étnicas e sexuais, sobretudo – do que propriamente uma disposição real de escuta, o que nos leva à seguinte pergunta: será que conseguiremos, de fato, transcender a subalternidade? Por isso que o embate mais significativo tem se dado no campo discursivo da cultura popular, pois é estratégico se apropriar dos meios ideológicos e da linguagem. É disputa travada pelo signo e pelos sentidos (BAKHTIN, 2014). E é por onde, de fato, podemos esperar por mudanças mais profundas.

O que o cenário do *hip-hop* nacional nos mostra, hoje mais do que nunca, é que as mulheres, sujeitas sistematicamente silenciadas por um patriarcado relutante, estão reclamando seus postos de protagonistas no movimento e, mais que dominar a métrica, o *flow* e a lírica, elas têm a vivência que transformam composições em denúncia e conhecimento, o lugar feminino da

experiência que precisa ser pautado e enaltecido em um mundo ainda dominado por homens. Dentro de uma ordem social hegemonicamente masculina, elas precisam provar, cada vez mais, que sim, elas podem (e sabem muito bem) batalhar. Batalhar para que sejam, assim, *ouvidas*.

Mais que pura constatação, o gesto de destacar o *rap* como um meio majoritariamente masculino busca revelar que relações de gênero e poder não só perpassam, mas fundam toda a matriz discursiva de uma cultura popular que rapidamente ganhou contornos globais. Para tanto, ainda é preciso assinalar que as mulheres estão presentes desde o início do *hip-hop*, mas que há um contínuo esforço de apagamento de suas trajetórias⁹⁹ nas narrativas produzidas sobre o movimento. Por mais que o *rap* não seja exclusivamente formado por homens, o parâmetro tem sido a figura e ótica masculinas, tanto na realização e participação de projetos, como na qualificação de trabalhos musicais. O sexismo, a estereotipação da imagem da mulher e a objetificação de seus corpos são recorrências no *rap*, onde mulheres têm ocupado mais uma posição coadjuvante e auxiliar – como *backing vocals* – que de protagonistas e representantes de suas próprias realidades e perspectivas.

Se as mulheres são convidadas a participar, sua presença é conotada de doçura: as partes cantadas são sempre mais suaves do que as rimas duras do MC. A divisão de tarefas acaba por confinar as mulheres, quase sempre, num papel secundário e repetitivo. Mais que isso, na letra de muitos *raps*, as mulheres são chamadas de *vadias*, capazes de trair tudo e todos, interessadas em dinheiro e poder (TEPERMAN, 2015, p. 104-105).

Apesar da igualdade de gênero ainda ser algo distante, notamos cada vez mais a presença e atuação de mulheres de forma mais ativa, unificada e coletiva na cena cultural brasileira. A partir dos anos 1990, ações direcionadas ao *rap* promovidas pelo Instituto Geledés – organização de mulheres negras mobilizadas na luta contra o racismo e o sexismo estruturais – foram de grande importância na problematização da hegemonia masculina no movimento e de posturas machistas observadas em letras de *rap*. Presume-se que esse veículo também funcionou como uma ponte de conexão entre diferentes perspectivas das lutas femininas, ou seja, jovens mulheres

⁹⁹ Sha Rock (do grupo Funky 4+1) e Lisa Lee são apontadas como MCs pioneiras, tendo inspirado toda uma geração de mulheres como Debbie D, Lady B, Roxanne Shanté, Paula (Paulett) & Tania Winley, MC Lyte, Pebbly Poo e os grupos The Sequence e Mercedes Ladies. Mais tarde, nomes como Queen Latifah, Lauryn Hill, Salt-N-Pepa e Missy Elliott também formularam críticas ao sexismo predominante na cultura de rua, valendo-se dos mesmos códigos estéticos e morais, ao mesmo tempo que celebravam a diversão e a livre sexualidade por um viés feminino (D'ALVA, 2014; ROSE, 1998). Da geração mais recente do *rap* internacional, vale destacar Nicki Minaj e Cardi B – sendo esta última a primeira *rapper* mulher a chegar no topo da Billboard duas vezes –, que pesam em letras igualmente explícitas no erotismo e *beats* que não ficam aquém de uma produção masculina.

do *hip-hop* que tinham como referência o ativismo de mulheres periféricas passaram a entrar em contato com outras pautas ditas feministas e a se reconhecer como vozes, desestabilizadoras em tantos sentidos e, portanto, essenciais, dentro de um movimento social mais abrangente. Carreiras como as de Sharylaine¹⁰⁰; Lunna Rabetti; Negra Li, também colaboradora da Família RZO; Rubia Fraga, fundadora do RPW; Dina Di, do Visão de Rua; Lady Rap, à frente com o Minas da Rima e Ed Wheeler, formando o Damas do Rap no Rio de Janeiro, despontaram durante esse período, conferindo ineditismo ao *rap* nacional ao se tratar de questões que versam sobre o cotidiano da periferia e suas situações de marginalidade, mas trazendo uma perspectiva feminina (e feminista).

Compreendendo a necessidade de uma centralização a favor da total inserção feminina no cenário do *hip-hop*, algumas *rappers* que alcançaram certa notoriedade nos anos 90 iniciaram o movimento de se organizarem em coletivos exclusivos de mulheres para a troca de ideias e produção. Existem iniciativas espalhadas por todo o território nacional: o coletivo Soul Di Rua, que visa a divulgação do rap feminino pernambucano, as paraibanas do Sinta a Liga Crew, que têm o objetivo de fortalecer a produção feminina local, o Trama Feminina, coletivo de produção independente de mulheres MCs de Florianópolis, o Mulheriu Clã, projeto criado em 2013 com a participação de mais de dez MCs e DJs, teve a Liga Feminina de MCs, no Rio de Janeiro... Não deixemos de mencionar as produções que já integram a agenda cultural do *hip-hop* em seus respectivos estados, com eventos onde homens são apenas convidados a assistir, como a Batalha da Dominação, que acontece toda segunda-feira à noite, na saída da estação São Bento, em São Paulo, a Batalha das Musas, que transita por museus, centros culturais e praças do centro de Niterói ao Rio, e os próprios *slams* femininos, principalmente o Slam das Minas e sua rede espalhada por diversos estados brasileiros, que têm se mostrado mais um espaço de convergência de vozes e talentos femininos no *rap* e na poesia falada.

O engajamento e fortalecimento de mulheres no movimento é perceptível pela fundação de coletivos femininos. Devemos fazer referência à Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop¹⁰¹ (FNMH²) que, desde 2010, com representantes em 17 estados e impacto transnacional, atua promovendo a participação, produção, organização, divulgação e especialização de mulheres no

¹⁰⁰ Sharylaine teve contato com a cultura em 1985, desde os tempos da São Bento, e no ano seguinte fundou o Rap Girls com Sweet Lee, primeira MC a lançar trabalho solo. Sharylaine também foi a primeira *rapper* gravada no Brasil. Sua faixa *Nossos dias* foi incluída no *Consciência Black*, coletânea de *hip-hop* lançada em 1989.

¹⁰¹ O núcleo foi responsável pelo *Perifeminas*, uma coletânea de textos de mulheres no *hip-hop* produzida a partir do II Fórum de Mulheres no Hip Hop, ocorrido em 2011.

hip-hop, por meio de eventos, debates, oficinas e lançamentos. A frente surgiu a partir de um encontro organizado em São Paulo, o I Fórum de Mulheres no Hip Hop, com o intuito de enraizar a presença feminina no *hip-hop* e potencializar sua atuação a nível nacional. A ideia era basicamente criar espaços e possibilidades para a existência de um debate democrático e urgente de temas pertinentes à condição da mulher no *hip-hop* e na sociedade como um todo, mas, sobretudo, demonstrar que era preciso *falar por si*, mulheres, sem uma mediação masculina. Fazia-se necessário criar espaços de militância feminista e antirracista, mas também de profissionalização (RAMOS, 2016). Em 2018, a cidade de Recife sediou a sexta edição do Fórum Nacional de Mulheres no Hip-Hop, organizado pela FNMH² e outros coletivos femininos de Pernambuco, com a intenção de intercambiar ideias, informações, contatos e experiências.

Como a mais representativa do gênero no país, a entidade recentemente reestruturada iniciou o ano de 2018 com a proposta de criar uma base de dados, a fim de mapear e identificar mulheres que estejam atuando dentro da cultura – seja como MCs, grafiteiras, *b-girls*, DJs ou produtoras –, visando ampliar estrategicamente o campo de ação, individual e coletivamente, e de apoio a essas mulheres¹⁰². *Ser mulher* no mundo contemporâneo abarca um amplo e complexo espectro de vivências, histórias, marcadores identitários e papéis que nem sempre correspondem às expectativas sociais. E ainda que teóricas e intelectuais feministas disputem os múltiplos modos de compreender e atribuir sentido a esse processo, num ponto elas costumam concordar:

*Ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura. [...] Quem tem a primazia nesse processo? Que instâncias e espaços sociais têm o poder de decidir e inscrever em nossos corpos as marcas e as normas que devem ser seguidas? Qualquer resposta cabal e definitiva a tais questões será ingênua e inadequada. A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. Mas como esquecer, especialmente na contemporaneidade, a sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas da *internet*, dos *sites* de relacionamento e dos *blogs*? Como esquecer o cinema e a televisão, os *shopping centers* ou a música popular? As proposições e os contornos delineados por essas múltiplas instâncias nem sempre são coerentes ou igualmente autorizados, mas estão,*

¹⁰² A Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop está mapeando as atuantes dos cinco elementos da cultura, matéria publicada no site ZonaSuburbana. Disponível em: <https://goo.gl/Ubax32>. Acesso em: 25 jan. 2019.

inegavelmente, espalhados por toda a parte e acabam por constituir-se como potentes pedagogias culturais (LOURO, 2008, p. 18, grifos nossos).

Espera-se que as mulheres sejam sempre “femininas, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas”, sendo que aquilo que entendemos por *feminilidade*, muitas vezes não deixa de ser apenas “uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego” (BOURDIEU, 2017, p. 96). O caminho parece ser ainda mais tortuoso àquelas marcadas socialmente pela cor de pele e às que se equilibram entre a ambição e agenda profissionais, isto é, a carreira artística, e a maternidade, uma vez que a conscientização acerca da divisão de tarefas domésticas e da responsabilidade no cuidado parental é ainda ínfima. Em matéria para o portal *ZonaSuburbana*, Nerie Bento expõe sua visão sobre a atuação das mulheres e o machismo estrutural perpetuado na cena, que violenta silenciando e invisibilizando MCs mulheres com trabalhos de qualidade, frente a uma relativa falta de autenticidade e informação em produções masculinas mais recentes.

Atualmente, vejo as mulheres sendo mais fiéis ao *rap* que eu conheci como um dos elementos de construção social dentro do *hip-hop*. Não me entendam mal, a música, o *rap* são livres. O importante é perceber que as pessoas que estão produzindo ainda não são. Eu admiro os artistas que são uma extensão de sua arte, que falam suas vivências e que passam conteúdo. Isto tem a ver com conhecimento e consequentemente com leitura. [...] quando ouço *rap* feminino, eu percebo cautela em falar coisas construtivas, de empoderamento, percebo principalmente uma busca em não reproduzir opressões. [...] esses *raps*, muitas vezes, não vêm com a melhor produção de todas, e nem com a estrutura merecida, existem questões para que isto aconteça, mas são letras legítimas. E fico feliz em ver e ouvir isto. Não se trata de gosto, sabe? Se trata de reconhecer o conteúdo da letra. Muitos até podem não gostar, sei que não gostam, já ouvi muitas críticas do tipo: “essas *minas* só falam de feminismo e essas *paradas* de mulher”. Quando ouço isto, só consigo pensar: sobre o que elas deveriam falar? Esta é a vivência delas, a violência, as relações afetivas, as festas, a quebra de padrões, as lutas (Nerie Bento)¹⁰³.

Segundo Teperman (2015, p. 106), houve um *pequeno boom* de mulheres MCs nos últimos anos, tanto no aumento proporcional de fãs do gênero quanto em termos de repercussão da crítica. Dos projetos autorais predominantemente produzidos sob a influência do *soul*, *R&B* e outros ritmos, percebemos algumas mudanças “no panorama geral de um estilo musical marcado

¹⁰³ *No hip hop, lugar de mulher é lugar de luta*, matéria publicada no site *ZonaSuburbana*. Disponível em: <https://goo.gl/KqhrSG>. Acesso mais recente em: 25 jan. 2019.

por fortes clivagens de gênero”, especialmente no que se refere à temática. Situações de discriminação, desigualdade, opressão e violência a que está submetida a população jovem, periférica e sobretudo negra têm sido os principais temas tratados no *rap*, que por sua vez tem se mostrado um espaço cultural dialógico e potente para se estabelecer críticas sociais contundentes e de reivindicação por direitos. Apesar disso, valores como misoginia, homofobia e consumismo ostensivo são frequente e simultaneamente reforçados, o que consiste em uma das principais contradições do *hip-hop*. Muitas mulheres fazem coro à temática racial, mas complementam com as intersecções de gênero e sexualidade, fomentando discussões em torno do feminismo, do assédio, do empoderamento e visibilidade feminina – especialmente da mulher negra –, tanto no *rap* como na sociedade em geral.

Similar à postura das cantoras de *blues* dos anos 1920 (DAVIS, 1998), grande parte dessas mulheres¹⁰⁴ expõe as mazelas e dificuldades acarretadas por uma estrutura sexista e patriarcal de sociedade, mas sem deixar de explorar assuntos em torno da liberação sexual e do desejo feminino, como formas de exercer autonomia sobre seus próprios corpos e liberdade como sujeitas emancipadas, historicamente marginalizadas e, há muito, impossibilitadas aos exercícios de criação subjetiva e de autorrepresentação na prática cultural. Norfleet (2006) demonstra que existe uma hierarquia de gênero no meio do *rap*, em que o homem viril é posicionado no topo, enquanto que a mulher – ou tudo que é identificado como *não-masculino* – encontra-se subordinada na base da estrutura social. Nesse contexto, mulheres tornam-se objetos a serem dominados pela ordem masculina e heteronormativa que, por sua vez, acaba determinando muitos dos valores e enunciados propagados na música. No entanto, os últimos anos nos presentearam com produções femininas de peso – sobretudo no *rap* nacional –, apesar de convites para parcerias e divulgação ainda serem muito incipientes, mesmo entre os veículos de mídia especializados no ramo¹⁰⁵.

Contra a invisibilidade, mulheres MCs e DJs estão dominando as técnicas de produção e tomando as rédeas de um discurso empoderado e sem peias, alcançando também o topo com

¹⁰⁴ A canção U.N.I.T.Y., de 1993, representa um marco no contexto internacional do *rap*, no que concerne à representatividade feminina, e se mostra ainda relevante nos dias atuais, por denunciar a violência e o desrespeito com as mulheres dentro do *hip-hop*, com versos do tipo: “*who you calling a bitch?*”. Queen Latifah retrata também a solidão da mulher negra, os relacionamentos abusivos e outras questões que vão além da vivência e percepção masculina.

¹⁰⁵ O Portal Rap Di Mina, idealizado e gerido pela *rapper* Taz Mureb, cumpre um pouco esse papel de divulgar os lançamentos e produções do *rap* feminino nacional. Para saber mais, acessar: <https://medium.com/rapdimina>.

trabalhos¹⁰⁶ consistentes e necessários. O ano de 2017 representou um marco na história do *rap* como um todo: o gênero torna-se o mais consumido nos Estados Unidos, superando o *rock* nesse quesito, e se fortalece no Brasil a partir do levante de nomes que estão revitalizando a cena, tanto em matéria de produtividade quanto representatividade. Naquele ano, contamos com Flora Matos lançando seu primeiro álbum solo *Eletrocardiograma*, a estreia de Rimas & Melodias – grupo formado só por mulheres, entre elas Alt Niss, Tássia Reis, Drik Barbosa e Karol de Souza – e ainda o estrondoso *Poetisas no topo, cypher*¹⁰⁷ que encarna a força feminina no *rap*, com versos de Mariana Mello, Nabrisa, Karol de Souza, Azzy, Souto MC, Bivolt e Drik Barbosa. Drik, que é agenciada pela Laboratório Fantasma¹⁰⁸, lança em 2018 seu EP *Espelho*, Karol Conka apresenta seu mais novo disco, *Ambulante*, e Negra Li ousa na mistura de estilos com o recém-lançado, *Raízes*. É preciso destacar, ainda, outros nomes que agitam a cena feminina do *rap* nacional, como: Nega Gizza, Brisa Flow, Preta Rara, MC Soffia, Luana Hansen, Lívia Cruz, Lurdez da Luz, Melaninas MCs, Lady Laay, Uni-KA (Márcia 2pac), Kmila CDD, Yas Werneck, Mirapotira, Yzalú, Bia Doxum, Abronca... Temos também Issa Paz e Sara Donato, trazendo seu Rap Plus Size para denunciar o machismo e a gordofobia, e Rosa Luz, *rapper* que traz a bandeira da visibilidade trans. Nunca é demais citar algumas mulheres que estão fazendo seu nome a partir das batalhas de rima que viralizam no ambiente virtual. Além de Azzy e Negra Rê, temos o exemplo de Clara Lima, Bárbara Sweet, Samantha Zen, Taz Mureb, Lili MC, Thai Flow, etc.

A propósito das batalhas, há um consenso no meio do *rap* que diz que os verdadeiros MCs devem demonstrar a capacidade de improvisar rimas ao vivo e sabemos que a prática do *freestyle* é adquirida basicamente participando das batalhas de MCs. Esses ambientes representam um grande salto na profissionalização, mas geralmente acabam perpetuando alguns valores e discursos machistas, bem como estereótipos de dureza e masculinidade, que excluem

¹⁰⁶ O site Bocada Forte compartilhou uma iniciativa que reúne, em uma conta no *Google Drive*, uma série de músicas produzidas por MCs mulheres e grupos femininos de *rap*. Disponível em: <https://goo.gl/QYV581>. Acesso mais recente em: 25 jan. 2019.

¹⁰⁷ MCs e artistas de *rap* que se reúnem com o objetivo de produzir rimas inéditas, por vezes, improvisadas, e lançar estrategicamente na forma de vídeos na *internet*, atingindo um grande número de visualizações. *Mulheres, Machocídio, Efeito Borboleta, Roosevelt Improvisada, Rimas de Minas, Engatilhadas, Conto do Vigário*, são apenas alguns exemplos de *cyphers* femininas, dentre várias outras produzidas nos últimos anos. Outro tipo de produção recorrente no universo do *rap* são as *diss*, que alimentam as rixas entre diferentes escolas e MCs, estimulando a competição. Um caso relativamente recente foi o que ocorreu em torno de *Sulicídio*, produção que busca colocar o *rap nordestino* em evidência, atacando as escolas tradicionais do Rio e São Paulo. A *diss* gerou a resposta imediata de Costa Gold, com *Sultavivo*, e Nocivo Shomon, com *Disscarrego*. No meio dessa guerra, eis que surge uma terceira voz com *Dissrespeito à mulher*, da MC pernambucana Lady Laay, para expor a invisibilização das mulheres no movimento *hip-hop* do Nordeste.

¹⁰⁸ Selo musical de Emicida e Fióti, inaugurado em 2008.

muitas das mulheres aspirantes à carreira de MCs, DJs ou produtoras de *rap*. Teoricamente, um MC é escolarizado na história e filosofias que nortearam o *hip-hop* em sua formação e é consciente de seu peso ideológico, enquanto que o *rapper* não precisa ter necessariamente uma ligação efetiva com a cultura *hip-hop*, além de apresentar interesses puramente comerciais e discursos que se distanciam das premissas iniciais a ponto de invertê-los ou possibilitar que posturas misóginas, homofóbicas e excludentes se legitime (D'ALVA, 2014). Posto assim, é fácil imaginar o não-alinhamento (e conseqüente distanciamento) da maior parte das mulheres em relação à cena tradicional das batalhas.

Muitos MCs criados em batalha já pronunciaram, em algum momento, versos deploráveis de cunho machista e homofóbico, e isso não exclui algumas poucas mulheres que entram para a disputa, sabendo que devem aprender rapidamente a lógica do jogo para não serem engolidas. Outras resistem bravamente, buscando reverter rimas preconceituosas com argumento e conteúdo ou criando seus próprios espaços de expressão na cena, a favor de uma lógica menos destrutiva e excludente. Essas personificam o que é ser MC no sentido mais puro da palavra: porta-voz de uma coletividade, que se coloca a serviço de uma comunidade, ecoando suas experiências, questões e lutas, sendo, portanto, conscientes da responsabilidade do papel que representam. Elas não estão mais aceitando ser o objeto domado da conquista sexual, que reforça a lógica que tem o sexo como prêmio e fomentador da autoestima masculina. Independente da política discursiva utilizada – ora invertendo os papéis na retórica, expondo o absurdo de algumas posições e proclamando *direitos iguais*, ora negando totalmente essa lógica enquanto possível recurso de empoderamento¹⁰⁹ –, as mulheres que duelam nas rodas ou que estão lançando seus trabalhos autorais no *rap* buscam se destacar de alguma maneira, tendo que provar a todo momento que elas merecem a posição que vêm conquistando. Isso mostra que a mudança de postura e a inserção de mais mulheres no *rap* provém não de uma mudança de atitude por parte dos homens ou de uma conscientização masculina exatamente, mas principalmente da militância do movimento feminino de se impor dentro da cultura.

Na pesquisa *A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível* (2005), Weller já havia alertado para a ausência de referências quanto à participação feminina em movimentos estético-musicais da juventude, considerando o *hip-hop* uma dessas expressões culturais juvenis mais prolíferas. Isso levou ao questionamento acerca da invisibilidade feminina,

¹⁰⁹ Veremos mais dessas narrativas no terceiro capítulo.

se ela existe de fato, e se tal condição não seria um efeito de pesquisa, isto é, se a lacuna dos estudos a respeito da presença de mulheres nessas (sub)culturas não estaria associada à noção pré-estabelecida de cultura juvenil como esfera de protesto e resistência. Até aquele momento, as culturas identificadas como *femininas* eram vistas de forma superficial e estereotipada, parecendo não demonstrar uma atitude contra-hegemônica, pelos termos da autora, mas pelo contrário, conformar os padrões vigentes voltados para o consumo. As poucas referências que existiam estavam sempre relacionadas aos temas sobre afetividades, sexualidade e maternidade na adolescência, analisados sob a predominância de um olhar masculino (WELLER, 2005). Portanto, tal invisibilidade poderia ser explicada a partir de valores e expectativas atribuídas ao feminino na sociedade, refletindo no parâmetro de pesquisa da época que reforçava lugares-comuns, em vez de se atentar às dissidências e polifonia dos movimentos. Junto a isso, o sensacionalismo da mídia e imprensa populares, ao concentrar a atenção em aspectos violentos e extremos de um fenômeno, tende a excluir mulheres dessas leituras, o que convém a um ideal de feminilidade a ser preservado. Esse ato de exclusão não deixa de ser, em si, uma violência, pois contribui para o silenciamento de sujeitos e de problemas que deveriam ser discutidos conjuntamente. Invisibilizadas por diversas instâncias e níveis, mulheres não tinham voz representativa dentro dos movimentos juvenis de cultura, incluindo aqui o *hip-hop*.

O *problema da palavra*, ou do *poder falar*, não é uma particularidade de modos de vida mais contemporâneos, mas remete a épocas e sociedades mais primitivas. A antiguidade nos traz algumas pistas desde a formação da sociedade grega, tendo como modelo cívico a experiência democrática da cidade ateniense: uma *democracia* de homens livres, *iguais*, cidadãos que pertenciam à esfera pública e que gozavam do pleno direito de atuar politicamente, logo, de expressar suas ideias e participar dos jogos na *ágora*. O potencial de discursar, a eloquência e o domínio retórico foram diretamente vinculados a uma suposta diferença na temperatura do corpo masculino grego – atlético, desnudo e dignificado por sua exposição – em oposição aos corpos frios de mulheres, escravos e povos bárbaros: “só os cidadãos homens tinham uma *natureza* adequada ao debate e argumentação” (SENNETT, 2014, p. 32). Os debates e discursos acalorados realizados na *ágora* com grande frequência aumentariam a temperatura dos corpos e, conseqüentemente, a vontade de agir. Por outro lado, a incapacidade de expressão e a lentidão de raciocínio seriam decorrentes da frieza dos corpos femininos que, absorvendo menos calor, seriam mais lentos na retórica. A conformação desse tipo de discurso atende bem aos preceitos de

um projeto patriarcal de sociedade que, fundado na divisão do trabalho produtivo e reprodutivo, insiste em confinar mulheres no espaço privado do lar e da família, enquanto que os homens têm a liberdade de circular e ditar as normas sociais, em benefício próprio.

A segregação dos espaços e, com isso, dos papéis de homens e mulheres em sociedade, também vinha traduzida na forma de rituais e celebrações. Sennett (2014) lembra que a Tesmoforia – rito de fertilidade que dignificava o corpo feminino frio – e a Adonia – espécie de ritual catártico que restaurava na mulher a fala e o desejo – não deixavam de ser, à sua maneira, formas simbólicas de resistência, em que mulheres se uniam na reclusão. Isso denota uma grande divergência com os padrões das reuniões masculinas na Grécia Antiga e nos fornecem insumos para pensar os aspectos e modos de conduzir as batalhas poéticas e rodas de rima nos dias atuais.

Tal como nos ginásios, a competição fazia parte do compromisso masculino do festim. Os homens recitavam poemas, contavam anedotas e fanfarronadas, de um repertório adrede preparado, para exhibir suas habilidades durante o banquete. Embora as reuniões transcorressem em um clima de camaradagem, às vezes as disputas degeneravam em violentas discussões. Em cima dos telhados, durante a Adonia, também havia luxúria, mas as mulheres não rivalizavam entre si nem faziam pilhérias. [...] em um espaço assim, as mulheres recuperavam seus poderes de falar e expunham seus desejos (SENNETT, 2014, p. 80).

No campo etnológico da oralidade, Zumthor (2010), por sua vez, preocupa-se em descrever as peculiaridades das formas poéticas cantadas de inúmeros povos em razão das distinções de sexo ou idade. Comparando com as sociedades ocidentais contemporâneas, ele diz:

Entre nós, a tendência hoje se atenua, mas permaneceu vigorosa por muito tempo. [...] Entre certos povos a língua das mulheres não é idêntica à dos homens (no Japão medieval até sua escrita era diferente); às vezes ela se distingue pela colocação da voz. Nós mesmos, em nossas línguas, fingimos com deleite perceber de raspão, segundo um de nossos estereótipos, tal *palavra de mulher*, um *tom de mulher*. Os dois registros que toda voz humana possui fisiologicamente geram, em cada um de nós individualmente, e em cada uma de nossas culturas coletivamente, uma tensão análoga àquela que provém da distinção de sexos e não estranha a esta (ZUMTHOR, 2010, p. 94-95).

Na verdade, o que se busca entender aqui é que as dadas especificações – *linguagem de homem*, *linguagem de mulher* – não passam da ordem virtual, mas que muitas culturas e sociedades têm se utilizado dessas proposições de acordo com seus próprios fins. Zumthor (2010) continua em sua argumentação se referindo, como exemplo, aos cantos de trabalho de certos povos africanos e indígenas, que são reservados às mulheres, entre outras coleções de canções

específicas para cada ocasião: “canções de malcasadas, canções destinadas a acompanhar a dança dos homens, cantos de rituais femininos, canções provocativas, improvisadas e de uso interno ao grupo, como as brincadeiras que se dirigem às coesposas” (ZUMTHOR, 2010, p. 95). Do mesmo modo, mulheres de certas etnias da parte ocidental da África e de Ruanda são proibidas de executar os cantos guerreiros e demais relativos aos detentores de poder, enquanto que em outras localidades, a execução de um tipo de canção decorre de um costume social mais aleatório, como por exemplo: a poesia oral dos gaúchos, que é exclusivamente masculina entre os brasileiros, uruguaios e argentinos, mas não o é no Chile; bem como a cantoria nordestina, reservada aos homens, deixando às mulheres as cantigas tradicionais de roda. Como também em alguns lugares da Europa do século XIX, em que se entronizou na expressão *canção de mulher* o conjunto de poesias de amor, enquanto que as baladas heroicas ficaram restringidas à designação de *canções de homem*. Ocorre que existe uma divisão de tarefas poéticas em várias sociedades, cada qual com seus conjuntos de interdições, constantemente desrespeitados na prática (ZUMTHOR, 2010, p. 96). Não há, portanto, como afirmar ou precisar que existe uma negativa total da oralidade à mulher nas sociedades de modo universal, mas mais um controle da fala através de uma *divisão sexual das tarefas poéticas*, incutida por homens às mulheres, estas geralmente consignadas aos cantos vinculados à fertilidade e à procriação.

Ainda sobre o vínculo entre a anatomia masculina e o poder da palavra, ou melhor, entre *falo e logos*, mitos enunciados pela psicanálise, Bourdieu (2017, p. 33) reparou que, ao estudar a sociedade cabila, a exposição e o uso ativo da parte alta do corpo masculino – *fazer frente a, enfrentar, frente a frente, olhar no rosto, nos olhos, tomar a palavra publicamente* – seriam monopólio dos homens, ao passo que a mulher, mantida afastada das vistas públicas, deveria renunciar expor o rosto ou fazer uso público da palavra. *Ser feminina* é evitar quaisquer propriedades e práticas que possam funcionar como sinais de virilidade e, portanto, é estar afastada dos jogos de raciocínio e da fala. Nesse sentido, a *feminilidade* é (ou deveria ser) expressa na submissão e na inferioridade intelectual em relação ao homem, enquanto que a masculinidade se pauta nas provações constantes de superioridade – física, material, emocional e intelectual – perante seus pares. Assim, por essa perspectiva, podemos ler a forma como as mulheres, em sua grande maioria, aparecem representadas no ambiente das rodas e batalhas: meras acompanhantes de MCs que batalham bravamente contra seus semelhantes; torcedoras

incondicionais que não se arriscariam a *colocar sua cara à tapa*, justificando-se com a timidez¹¹⁰ ou falta de interesse e habilidade para integrar o *front* dos jogos; testemunhas compreensivas de uma disputa que muito tem descambado para traços quase que infantis e, por vezes, até violentos, e que acentuam efeitos de uma estrutura sexual de dominação.

Excluídas dos jogos do poder, [as mulheres] são preparadas para deles participar por intermédio dos homens que neles estão envolvidos [...] a socialização diferencial predispõe os homens a amar os jogos de poder e as mulheres a amar os homens que os jogam; o carisma masculino é, por um lado, o charme do poder, a sedução que a posse do poder exerce, por si mesma, sobre os corpos cujas próprias pulsões e cujos desejos são politicamente socializados (BOURDIEU, 2017, p. 113-114).

Na contemporaneidade, cabe aos meios de comunicação o papel central de ditar tendências, políticas e padrões que fortalecem ideais de feminilidade a serem buscados e, desta maneira, impossíveis de serem alcançados. São as representações midiáticas, encontradas sobretudo em peças publicitárias, do *ser*, ou melhor, do *corpo* feminino, que estão sendo disputadas. A mulher, representada como um *corpo em fragmentos*, é também, por isso, um corpo silenciado; o acesso à palavra, enquanto instrumento de poder e de troca, ainda não é dado da mesma forma que aos homens.

O indivíduo mulher, tal como aparece na imagem dos anúncios publicitários, ao existir, principalmente, através de um corpo fragmentado, inviabiliza a construção de um espaço interno e, com ele, a possibilidade de proferir um discurso. A imagem da mulher como silêncio [...] possui um corpo e deve saber usá-lo, mas dispensa a palavra [...] Assim, a palavra da mulher é delegada aos produtos e estes falam por ela, são suas ideias, expressam seu interior sob a forma de necessidades e desejos (ROCHA, 2001, p. 37).

Em contraposição a um discurso de objetificação ainda muito predominante no *hip-hop*, as mulheres parecem cada vez mais preparadas e dispostas a lutar para serem reconhecidas não mais como objetos funcionais, mas *sujeitas* empoderadas do próprio discurso e, desse jeito,

¹¹⁰ Apresentada como um traço individual no senso comum, encaro a timidez mais como um atributo ou fator social, principalmente se formos analisar os modos de socialização de meninas na cultura ocidental, ou seja, a timidez como um traço que se inscreve no corpo e personalidade das meninas, atendendo a um ideal de feminilidade a ser perseguido desde cedo. As mais impositivas – *ousadas* – são vistas com estranheza, pois fogem de um modelo esperado e desejado do que é *ser feminina*, no que se desdobram inúmeras ações silenciadoras, desde ignorá-las até violá-las. O que ouvi, certa vez, de uma das namoradas de um dos MCs entrevistados é sintomático: “assistindo até que tem bastante [mulher], mas batalhando é meio raro de ver. Eu não sei se é um medo de entrar numa coisa que é geralmente masculina, não sei... Eu não entro, porque eu não sei rimar, eu tenho muita vergonha... Eu não sei como seria numa batalha se eu desse a minha *cara à tapa*, se seriam homens machistas...”

desnaturalizar normas fixas de sexo e gênero, expondo seu caráter arbitrário, contingente e transitório, bem como seus mecanismos de produção responsáveis por perpetuar desigualdades que repercutem diretamente no ordenamento social dos espaços do *hip-hop*. O grafite nos fornece um exemplo bastante elucidativo nesse tópico. Mulheres pichadoras e grafiteiras questionam e desafiam os padrões por não se limitarem a determinados estereótipos de gênero – como o perigoso ato de escalar as paredes de um prédio, visto como um “jogo só para meninos”¹¹¹. A desvantagem parece ainda maior se considerarmos os perigos da exposição, traduzidos em cantadas e assédios corriqueiros, que intimidam e invadem a privacidade dessas mulheres que se lançam no grafite por amorismo ou ambição profissional. Tal como o grafite, as batalhas de *rap* são círculos fortemente masculinizados, onde começam a se notar algumas mudanças após o aumento de cobranças por uma postura mais politicamente correta nos duelos, vindas, em grande parte, das mulheres e dos levantes feministas característicos da nova geração.

Em se tratando de mais uma esfera cultural e de atuação política perseguida pelas mulheres, o *hip-hop* nos abre possibilidades de pensar o feminismo dentro de um contexto que não se encontra necessariamente acorrentado às instâncias clássicas do movimento feminista organizado. A objetificação e os insultos proferidos às mulheres em letras de *rap* são apenas as formas mais óbvias do sexismo dentro dessa cultura, mas não são as únicas, quando vemos que os espaços do *hip-hop* ainda são muito masculinos e o acesso às tecnologias de produção e gravação¹¹², dificultado (ROSE, 1994, JEFFRIES, 2011). Para esclarecer melhor o seu ponto, Jeffries (2011) cita Morgan e seu trabalho *When chickenheads come home to roost: a hip hop feminist breaks it down* (2000), um livro que, de um jeito muito pessoal e despretensioso, soa mais como um testemunho, na medida em que Morgan se lança na busca de um lugar intelectual e feminista próprios. A obra põe o *hip-hop* feminino em visibilidade ao elaborar as bases de uma corrente que a própria autora denominou *feminismo hip-hop*, isto é, um feminismo que carrega a especificidade do *hip-hop* de ser mais *papo reto*, agressivo e realista, *sem cartilhas*. Um feminismo que não se conforma com o lugar estanque de vítima: “*defining ourselves solely by our oppression denies us the very magic of who we are. My feminism simply refuses to give sexism*

¹¹¹ Trecho retirado da fala de uma das grafiteiras entrevistadas para o projeto *Street Heroines*. Mais informações na página: <http://www.streetheroinessfilm.com>. Acesso mais recente em: 28 jan. 2019.

¹¹² Em encontro no Ganjah Lapa, ocorrido em setembro, Andrea Mafer conta que, em 15 anos no ofício de DJ, se viu obrigada a trocar de gênero musical diversas vezes, pela falta de espaço, reconhecimento e profissionalismo, o que acaba afetando diretamente nas condições materiais e técnicas de se conseguir equipamentos de maior qualidade.

or racism that much power”¹¹³ (MORGAN, 2000, p. 84, grifos nossos). A autora busca um feminismo mais funcional para si e suas *irmãs*, que confronta contradições e hipocrisias e que não romantiza situações de opressão; um empoderamento a nível espiritual, material, físico e emocional: “*we need a voice like our music – one that samples and layers many voices, injects its sensibilities into the old and flips it into something new, provocative and powerful*”¹¹⁴ (MORGAN, 2000, p. 86, grifos nossos). Um feminismo mais identificado com demandas de jovens mulheres negras.

Para construir o seu *feminismo hip-hop*, Morgan (2000) parte do seguinte questionamento: por que as mulheres também amam o *hip-hop* e o *rap*, se não haveria atitude tão antifeminista quanto apoiar uma música que reduz a mulher aos seus órgãos sexuais e exalta o proxenetismo ou se engajar em torno de uma opressão autodestrutiva? Aproveito para expor o meu ponto, dizendo que é importante não condenar uma estética – que é interessante em múltiplos sentidos – ou desprezar o potencial social que o *hip-hop* tem de empoderar vozes periféricas, reconhecendo que ele nasce de uma sociedade que é machista e paradoxal. Seu atrativo não se resume à festa, roupas descoladas e um *beat maneiro*, mas devemos fazer menção a sua grande capacidade de instrumentalização para fins sociais e ativismo.

O conceito de *feminismo hip-hop* pode ser encarado como uma intervenção crítica no pensamento feminista negro, empreendida por mulheres mais jovens, e, sobretudo, *rappers* negras, que não se reconheciam ou não se identificavam como *feministas*¹¹⁵, a princípio considerado “muito branco, elitista e extremamente hostil aos homens negros”. Era preciso trazer para o *rap*, que já se caracterizava por seu cunho fortemente racial, a interseccionalidade de lutas

¹¹³ Tradução livre: “nos definir somente a partir da nossa opressão nos nega toda a mágica de sermos quem somos. Meu feminismo simplesmente se recusa dar ao sexismo e ao racismo esse poder todo”.

¹¹⁴ Tradução livre: “nós precisamos de uma voz como a nossa música – que sampleia e justapõe muitas vozes, que injeta suas sensibilidades no antiquado e o inverte em algo novo, provocativo e poderoso”.

¹¹⁵ Souza (2017) vai levantar a diferença entre *feminilidade* e *feminismo* – este último visando a desconstrução de paradigmas instituídos pela lógica androcêntrica. Na esteira de McRobbie, van Zoonen e outras estudiosas de gênero, seu argumento é de que a mídia atua como principal ditadora e reguladora dos padrões normativos de feminilidade e heterossexualidade no mundo atual, produzindo um *backlash* frente aos avanços no contexto das lutas feministas das últimas décadas. Ela traz uma relação de condições e pontos desse *backlash* midiático: “1) a emancipação é legítima, mas os feminismos são desviantes (em relação a uma heteronormatividade compulsória); 2) as ativistas do movimento são *anarquistas*, demasiado diferentes das normas, e não representam as mulheres *comuns* (e sim a antítese dos ideais de feminilidade) e 3) os movimentos feministas são sempre dirigidos contra os homens” (SILVA, 2017, p. 74). Para a opinião pública, de uma forma geral, a correspondência dos feminismos ainda implica o oposto do ideal de feminilidade, incluindo-se estereótipos como o radicalismo, o anarquismo, o lesbianismo e a constante oposição a homens. Como resultado, ocorre uma espécie de abrandamento no teor *radical* e emancipatório dos feminismos, uma vez que todas as reivindicações por igualdade de gênero já teriam sido supostamente resolvidas, produzindo formas mais toleráveis e vendáveis, sob os rótulos de *pós-feminismo* e *feminismo sofisticado*.

travadas no âmbito das relações capitalistas, de gênero e sexualidade. Esse tipo específico do feminismo enxerga no *rap* e no *hip-hop* seu campo pragmático de análise dessas questões, uma lente ou microcosmo para observar e pensar as relações sociais. O *hip-hop* é também o contexto social e cultural em que muitas dessas mulheres cresceram e foram criadas, portanto, o lugar legítimo para expressar suas dores e discutir o sexismo em sua base. Revelar o antídoto para uma sociedade desoladora. O *rap*, assim como a poesia marginal dos *saraus* e *slams*, se apresenta como um canal de comunicação mais direto e eficaz, capaz de atingir um grande número de pessoas, dessas, muitas não inseridas nos mais altos escalões acadêmicos. É percebido como um meio de entrar em contato com perspectivas e possibilidades alternativas de desconstrução por meninas que não leram, necessariamente, intelectuais feministas negras como Angela Davis, bell hooks¹¹⁶, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Alice Walker, Grada Kilomba, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, etc. É ter-se em conta que, mais que isso, elas mesmas, jovens mulheres negras e periféricas, são produtoras de saber e conhecimento válidos, a partir de sua *práxis* e vivência.

Embora a organização do movimento feminista negro no Brasil coincida com o surgimento das primeiras *rappers* em solo nacional (SILVA, 1995), a atuação dessas últimas sempre se deu de maneira autônoma, tendo as mulheres no *hip-hop* e os feminismos negros se cruzado, de fato, somente a partir de uma atuação mais coletiva em grupos e associações voltadas para discussões acerca de gênero e sexualidade dentro do *hip-hop*. A ideia de que a discussão do futuro do movimento feminista se daria no campo das culturas populares juvenis – espaço de modismos, bem como de remodelação e apropriação de um feminismo pautado em experiências e visões de mundo dessas mulheres (WELLER, 2005) – já é uma realidade. Negra Rê, que realiza trabalhos sociais dentro de sua comunidade, apresenta a sua militância dentro do feminismo:

Meu feminismo é ativista. Eu não falo o que sou, eu faço o que eu sou. Não é à toa que aqui dentro do Arará são 10 anos de empoderamento feminino. Nós não queremos mais ver nossas irmãs com olho roxo. Nós não vamos mais aceitar nossas irmãs sofrendo por não ter independência financeira. Nós não vamos mais aceitar nossas irmãs pretas ser humilhada, ser *chacotada* por macho. Porque nós lutamos contra esse machismo que nos assola. Então esse empoderamento na comunidade é fazer com que essas *manas* tirem sustentabilidade delas através do que elas sabem fazer. E se precisarem de mim para fazer um cabelo, um artesanato, um *rap*, a gente faz oficina também. O propósito é as mulheres cada vez mais fortes para poder enfrentar esse mundo que quer nos ver fragilizada e dependente (Negra Rê)¹¹⁷.

¹¹⁶ A grafia em letras minúsculas do pseudônimo de Gloria Jean Watkins é uma escolha que parte da preferência da própria autora, que pretende dar mais enfoque ao conteúdo de sua escrita do que à sua pessoa.

¹¹⁷ Vide nota 93.

Pode-se dizer que seu início (conturbado) com o *hip-hop* e a poesia é semelhante àquilo que nós consideramos quase que uma epifania, o descortinamento de algo que temos adormecido no profundo de nossa carne, de nossa alma e de nossa história. Rê conta que foi em umas de suas idas à Lapa, na época da Zoeira e da Riachuelo 73, onde ela se misturava a essa galera que

tava fazendo poesia em cima de batida ritmada. Faço isso aí também, só não sabia! Aí, aquela boia lá no meio do oceano, quando tu *tá* passando, tu se agarra... O *rap* salva vidas mesmo, ele me salvou de uma depressão *fodástica*. Eu me encontrei e quando tu se encontra, tu não se perde. Ali que eu me encontrei como um ser humano melhor, através da música e como artista. Foi em 2003, no Lapa 73, minha primeira apresentação como artista. Foi um episódio muito engraçado, porque entrou um monte de polícia na casa. Tudo para mim é muito trágico. [...] Aí chegou aqueles canas, um clima meio hostil para uma mulher que *tá* ali pela primeira vez, se identificando com o movimento, que na real tu já é, tu já é parte daquilo, tu só se acha. [...] Os caras: “não, *mano*, a *mina* vai rimar” e eu: “caralho, vocês são *abusadão*!”. Eu já com o microfone na mão, os polícia saíram, desenrola de cá, desenrola de lá. “Se eu passar aqui de novo e tiver o som alto, vou quebrar a porra toda!” Os caras saíram e quando o gato sai, o rato faz a festa! O som aumentou de novo... [...] *Caraca, mano!* Eu sei fazer isso! Na hora. Improvisando. Porque eu já fazia batalha de poesia na escola. Eu era aquilo, só não sabia. Eu era o *rap!* (Negra Rê)¹¹⁸.

Alinhando à sua trajetória pessoal, Negra Rê é enfática a respeito da participação de mulheres na cena, que já é, por si, transgressora:

Dali eu comecei a transgredir, a subverter mesmo. Vi que não tinha muita *mina* fazendo um discurso tão incisivo, tão direto, tão expressivo. As *minas*, às vezes, não podiam fazer, ali, batalhando com um cara, desconcertando, transgredindo... A mulher tem um papel muito importante na cena de batalha de MC, que é o confronto diário [...] Meu nome é Renata Maria da Conceição. É Maria. É Conceição. É Renata. São três mulheres. Então eu vim para firmar que lugar de mulher é onde ela quiser! Eu fiz que fiz essa frase, eu não registrei. E *tá* aí, no universo. Um belo dia, no *show*, eu perguntei, achando que alguém ia ter a inteligência de falar que *lugar de mulher é onde ela quiser*. Teve um babaca no fundo que falou: “é no tanque!”. Não, meu irmão, é onde ela quiser! Se ela quiser estar no tanque, ela pode também. Foi aí que surgiu o movimento *lugar de mulher é onde ela quiser*, que ninguém dá crédito à *nega* aqui, mas vamos confessar nas entrevistas... O sofrimento é nosso, tem que ser mulher para saber o que a gente passa. Ainda mais sendo negra, periférica, *dreadlock*, maconheira, falando sobre *rap*, da periferia. Ninguém quer te ouvir, ninguém quer saber. Então, quando eu vi que o movimento era eu, eu nunca mais me perdi (Negra Rê)¹¹⁹.

¹¹⁸ Vide nota 93.

¹¹⁹ Vide nota 93.

Ela também relembra um episódio sentimental de sua vida, que marcou sua forma de vivenciar o *rap*: o momento em que se juntou a um coletivo de mulheres grafiteiras.

Mana, eu nunca vou esquecer daquele dia! Isso foi 2004 para 2005 e eu tenho até hoje a tatuagem com o símbolo da TPM. TPM Crew: *transgressão pelas mulheres*. Cinco grafiteiras e eu virei o *radinho* das *minas*. [...] Eu ficava cantando, rimando e elas pintando a noite toda. Passava a viatura, parava, questionava. Os caras ficavam putos! Passava outra viatura horas depois, a gente nem dava ideia. Os caras paravam e a gente ficava ali, fazendo a *locona*. Era muito foda! Por isso que eu tatuei essa porra. Isso tem uma representatividade muito grande na minha vida, como ser humano, como artista, como mulher empoderada, como feminista, que eu não era. [...] A minha referência como mulher empoderada, como MC, como artista foda é depois desse processo da TPM. A gente morava junto, num ateliê na Tijuca, na Afonso Pena. Agora você imagina cinco grafiteiras e uma MC em um apartamento! Era incrível, foi uma época incrível. Foram experiências únicas. Vai se passar anos e eu nunca vou esquecer o quão importante elas foram para o meu desenvolvimento. MC que *tava* em destaque, *tava* no auge, batalhando, ganhando batalha, confrontando com gente de vários estados e as *minas* que saía na capa da *Revista Veja*, na *Isto É*. As *minas* que faziam grafite *pro* Jornal *O Globo*. As *minas* que apareciam em tudo *conté* mídia, que *tavam* na cena. [...] A gente se encontrou, se eu não me engano, em janeiro de 2005, em um evento no Circo Voador. Eu falei para as *minas*: “você estão grafitando daí, eu vou cantar daqui. Posso usar a imagem de vocês?” “Com certeza, somos tua fã!” “E se falar que eu sou fã de vocês também vai ser escroto?” *Rasgação de seda*. As *minas* grafitando e eu filmando. O movimento começou ali, foi o primeiro coletivo de mulheres ativistas (Negra Rê)¹²⁰.

Juju Rude, cuja facilidade com a oratória a levou para os caminhos da locução em rádios e do *rap* posteriormente, se considera um ponto fora da curva em sua trajetória como MC, por não ter sentido na pele a mesma segregação que suas *irmãs* de carreira. Por intermédio de um namorado que frequentava o ambiente das batalhas no início, foi apresentada a alguns DJs e amigos influentes, com quem reforçou contatos para *shows* importantes, como aberturas para apresentações dos Racionais, gravações e parcerias. Desde então não parou mais. Obviamente, Juju soube tirar proveito das situações e oportunidades que lhe surgiram, por estar dentro de um pequeno círculo de privilégios no qual muitas MCs iniciantes não se incluíam. Ela também deve toda a sua educação a seu pai capoeirista, que a criou no meio masculino das lutas marciais. Segundo ela, isso lhe deu uma bagagem diferenciada de outras meninas socializadas para serem *femininas*, ensinou a postura e atitude *adequadas* para não ser vista como frágil e delicada. Juju

¹²⁰ Vide nota 93.

nunca participou de batalhas, fazendo *freestyle*: “com certeza é insegurança, *né*, porque eu acredito que eu tenha talento *pra* isso”¹²¹. Contudo, se mostra ativa na produção de eventos culturais de *hip-hop* e atualmente é MC da Roda Cultural do BGK, na zona norte do Rio. Ela vê hoje um maior potencial da cena de *rap*, que vêm abrindo novos espaços para *shows* e beneficiando MCs, independente do sexo:

A mulher, no meio disso tudo, acaba vindo pelo fato de ter mais espaço, *né*... Eu sou um caso à parte, porque nas minhas músicas, na minha identidade, eu não levanto assim a bandeira exata do feminismo, as regras e tal. Todo o conceito do feminismo eu não falo tão assim, abertamente, porque, em primeiro lugar, eu tenho muito incentivo dos homens, os caras se identificam muito comigo, até porque, quando eu escrevo minhas letras, eu óbvio que eu sempre *tô* falando como uma mulher, mas eu canto de forma que os caras se identifiquem também e queiram cantar aquela musica, sabe? [...] os problemas que eu tive no *rap*, briga, desentendimentos, eu nunca senti que era por conta de eu ser mulher, eu nunca me senti segregada e excluída. [...] Mas vejo que isso acontece com outras meninas, isso eu reconheço (Juju Rude)¹²².

Indagada sobre a atitude dos rapazes, ela admite que existe certa *perseguição*, principalmente quando a MC se mostra mais *agressiva* em seu posicionamento:

Às vezes, a gente *pra* se defender acaba atacando, *né*. Então também tem muito esse lance dos caras se sentirem muito atacados e aí isso também afasta, tipo assim, perde um pouco o interesse dos caras de repente *tá* ali, dando uma atenção maior *pra mina*. Porque, às vezes, tipo assim, ela pode falar dos preconceitos e das dificuldades que passa, mas não, tipo assim: “*ah*, seu macho escroto”, sabe, essas coisas. [...] É mais o caso de dosar um discurso *pra* que ele atinja mais público, porque a música tem a coisa da identificação (Juju Rude)¹²³.

Em relação ao esvaziamento feminino nas tradicionais rodas de *rap*, o ponto de vista masculino costuma apresentar algumas divergências e até mesmo contrastar entre seus pares:

Eu acho que algumas meninas não entenderam muito bem a ideia e viraram *anti-homens*, criaram um preconceito estranho, achando que homem é tudo machista. Cara, eu não sou tão ogro assim, eu acredito que muitas das mulheres não aparecerem hoje em dia e por acharem que elas não serão bem aceitas. Eu acho que isso impede que surjam mais meninas. Eu acredito que por outro lado, tem o lance do ego, da vaidade... Ela acha que não vai ter espaço *pra* ela ali. De repente a cabeça das meninas não *tá* muito *pra* tomar porrada. Eu acho assim: são super bem-vindas, tinham que ter muito mais meninas pré-dispostas a encarar uma batalha e ver que não é obrigado a ganhar. Acho que os meninos têm mais essa pré-disposição a passar vergonha [...] A questão é você colocar

¹²¹ Entrevista concedida pela *rapper* e MC da Roda Cultural do BGK Juju Rude à autora em 18 jun. 2018.

¹²² Vide nota 121.

¹²³ Vide nota 121.

tudo à prova, a questão ali não é “eu sou mais homem”, é “eu sou mais”. Então se você é mais, mas é mulher, *pô*, maneiro. Se é mais e é *viado*, *pô*, maneiro. Eu acho assim: “o que é bem-vindo na batalha? Você fala? Você pensa? Então é bem-vindo [...] Tinha que ter mais de tudo. Eu acho que as meninas tinham que *botar mais a cara* mesmo e ver que o espaço é *pra* todo mundo e a gente se amarra quando vê uma *mina* mandar bem no papo. Não tem tamanho, não tem cor, não tem sexo, nem idade. É isso que é o *rap*, uma *parada* sem nomenclatura, sem gênero (Marola)¹²⁴.

O depoimento do produtor oculta uma série de questões a se levantar quando o assunto é feminismo, a começar pela narrativa *anti-homens*, que deturpa o princípio igualitário do movimento e o enfraquece. Importante reforçar que o machismo – assim como o racismo com relação à cor de pele – é uma estrutura social que abrange e atinge a todos, em diferentes proporções, onde homens no geral se beneficiam com mais frequência, não devendo, portanto, se ater a acepções individualizadas. A *não aceitação* de meninas nas rodas é algo tácito, às vezes, não exposto literalmente, mas vemos o modo como esses ambientes se configuraram, os discursos entranhados na cultura, que só naturalizam algumas condições e culpabilizam, até sem perceber, quem está na base da pirâmide de opressões... A agência feminina é cobrada, é bem-vinda, mas parte-se de uma carência de reflexão quanto à própria base do movimento. Além do mais, mesmo que não seja nada intencional, incorremos no risco de suprimir a diversidade, ou mesmo afastá-la, a partir da defesa de um discurso universalizante, *sem rótulos*, quando sabemos que o *hip-hop* e o *rap* nasceram com *traços* sexualizados bem definidos.

Marola, que diz ter “gosto por datas comemorativas”, crê que incentiva a participação de mulheres e que já realizou batalhas exclusivamente femininas no 8 de março, mas que elas não voltam a batalhar em outras ocasiões. Betinho, MC da Roda Cultural de Vila Isabel, também tem sua opinião quanto ao assunto:

Já teve mulheres batalhando aqui e que ganharam a roda: Bivolt, Bela, Yasmin Medina, Mari Duarte, Natalhão... Eu acho irado até as mulheres se movimentar desse jeito, mas eu acho que seria perfeito as mulheres *estar no meio*, ali. [...] eu sou totalmente contra só homenagear em datas comemorativas, *tá ligado?* Eu sou totalmente contra. Por que só tem que lembrar de negro no dia do Zumbi? Por que tu só vai ter que lembrar das mulheres no dia das mulheres? Batalha das *minas*, aqui na roda, mas eu quero que depois dessa batalha, as *mina* já venham na outra quinta, batalhar contra ele, contra ele, *se ligou?* Mas por que não acontece? Primeiro, pelo *rap* ser um antro machista mesmo, já da antiga, *tá ligado?* Isso daí a gente já sabe pelas letras que o *rap* já teve, mas quem sou eu *pra* falar alguma coisa? Primeiro, que eu sou homem, então não posso falar da

¹²⁴ Entrevista concedida pelo produtor da Roda Cultural do Méier Don Allan Marola à autora em 7 fev. 2018.

visão da mulher com propriedade. O *rap* já é machista e as meninas ficam acanhadas, porque tem tipo de batalha que *nego* é sem filtro, então vejo pelo lado das meninas que, tipo assim: “será que se eu *botar a cara* ali *nego* vai ser sem filtro também?” (Betinho)¹²⁵.

No tocante da questão do “ego e da vaidade feminina” trazida, em maior grau, na fala de Marola, Nathalia comenta que há, em nosso costume social, uma tendência a sermos mais complacentes com o erro masculino, o que se reflete no comportamento geral da *fratria*¹²⁶ de irmãos que compartilham dos mesmos laços de vizinhança, gostos e que frequentam a mesma roda. O *medo de errar* é, de fato, algo que bloqueia uma atitude mais impositiva por parte da mulher, que sempre se viu minoria nesses espaços, onde dificilmente há outras *manas* capazes de se identificar com suas questões.

Ele pode ser ruim, que ele vai permanecer *bom*. Falou um monte de preconceito na letra e ele é foda. Se a mulher... Não pode errar. Se a mulher tem uma letra foda, foda-se. Se ela errou, se ela não foi bem, já é excluída. Já não querem que ela esteja lá. [...] É muito difícil você se mostrar. Você *tá* ali, tem vontade, mas pegar no microfone, você fazer uma apresentação, é foda. Os olhares, a repressão... Até quando eu comecei a fazer poesia, eu comecei na rua. Só na Trindade tinha um respeito. Eu parava lá para fazer, geral fazia uma roda em volta e prestava atenção. Eu dançava com outros *b-boys*. Eu comecei no Rio, saí de casa muito nova, com 11 anos. Ainda tem isso: a dança me salvou e me deu outros rumos. Quando eu comecei eu era uma das únicas (Nathalia D’lira)¹²⁷.

Na opinião de Carol, ainda falta uma real abertura às meninas MCs, poetas, que desejam participar de qualquer evento cultural de *rap*, onde a organização costuma ser hegemonicamente masculina e que, ao contrário que se diga, não existe uma preocupação na forma como se insere essas sujeitas em espaços que continuam cultuando práticas e dinâmicas que acabam sendo excludentes para elas. Carol diz que há

essa preocupação, de colocar as *minas* no evento. É isso também, porque a gente não pode fazer o trabalho sozinha. Você é o mestre de cerimônia da batalha, tem os caras que criaram a batalha... Vocês têm que ajudar a gente também! Você tem uma dívida, você tem que abrir, de fato, o espaço. Se a *parada tá* assim é porque, em algum momento, alguém monopolizou, fechou e a gente ficou de fora. Não é só a gente *botar a cara*, ficar batendo e voltando, é vocês deixarem a gente entrar de fato. [...] Tem que ter uma preocupação com o que eu vou estar fazendo ali, como a galera vai me tratar ali... Não é para me chamar e me largar

¹²⁵ Entrevista concedida pelo MC da Roda Cultural de Vila Isabel Betinho à autora em 8 fev. 2018.

¹²⁶ Termo utilizado pela psicanalista Maria Rita Kehl, na *publicação Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo* (1999).

¹²⁷ Vide nota 78.

no meio da batalha [...] me chama para fazer um *pocket show*, uma troca com a galera... Porque, às vezes, eu vou fazer uma *parada* que não tem o perfil da batalha. Não é descendo goela abaixo, empurrar a gente. Eles não vieram aqui *pra* ver isso. Então é trabalhar o pensamento da galera. Não adianta você pensar sozinho, vou colocar as *minas*, enquanto a galera está pensando ao contrário. [...] É passar o clipe de uma *mina*. Tem batalha que tem apresentação de clipe, só passa clipe de macho! É trabalhar a ideia com eles, falar da gente como a gente fala deles, como eles falam dos MCs que eles conhecem. Tratar com igualdade. Respeitar as diferenças, mas tratar com igualdade (Carol Dall Farra)¹²⁸.

Normalmente, outras atividades são incentivadas durante as edições das rodas culturais que se encontram ativas no Rio de Janeiro. Pelo menos nas que eu pude observar – Roda Cultural do Méier, Vila Isabel e outras extraoficiais não especificadas na pesquisa – o *freestyle* é dividido em turnos: as eliminatórias da primeira fase, semifinais e finais. Os intervalos são sempre preenchidos, ora com o DJ apresentando seu *set*, ora com *shows* de artistas iniciantes na cena, ora com a exibição de clipes, documentários, ora abrindo espaço para qualquer performance poética livre. As poucas vezes que reparei mulheres se expressando e atuando nas rodas foram nesses momentos de *mic* aberto, muito comum em saraus e *slams*, o que me fez perguntar se isso também não seria uma estratégia dos próprios organizadores em atrair mais mulheres, gerando, assim, mais afinidade para com o espaço das rodas. Carol rebate:

A estratégia é nossa, *né?!* Falta uma estratégia deles também. Se eu vou no evento e tem um *mic* aberto no intervalo e eu decido, por mim, que eu vou fazer uma poesia, significa que é uma estratégia que *tá* partindo de mim. É justamente isso que eu *tô* falando que não pode ser só assim... É uma estratégia nossa. Tem que partir deles também (Carol Dall Farra)¹²⁹.

Juju enxerga que a transformação desse quadro de esvaziamento feminino nas batalhas deve irromper, sobretudo, a partir de uma mudança de atitude por parte das mulheres e acredita que o apoio dos companheiros de roda, numa espécie de *apadrinhamento*, seja fundamental para revelar novos nomes femininos na cena, o que pode soar um tanto paternalista.

Eu acho que o princípio, tipo assim, é as meninas terem a atitude mesmo, perder o medo, isso é 50%. Os outros 50% é os caras abraçarem, incentivarem... *Pô*, chegou uma *mina* no bonde, passa a visão *pra* ela, ajuda, leva *pra* gravar e tal. Isso falta um pouco. [...] A galera que é da minha idade, da mesma geração que eu, são caras que, *mano*, já têm outra cabeça, já são mais maduros e tal, respeitam mais as mulheres e olha que anos atrás era muito mais difícil *pra*

¹²⁸ Vide nota 75.

¹²⁹ Vide nota 75.

gente, mulher, tá no meio. Teve uma fase aí do *rap*, aqui no Rio, que era tipo eu, Negra Rê, Taz Mureb e Yasmin Medina (Juju Rude)¹³⁰.

Na outra ponta, confrontando algumas das posições trazidas para o texto, está Aline Pereira, que diz que é importante termos mais mulheres MCs participando das rodas já existentes, “mas e a mulher DJ? E mulher produtora de música? E mulher que faz videoclipe?”. Isso coloca em pauta a visibilidade feminina, mas também nos ajuda a refletir sobre que sentido conferimos a esse *protagonismo*, que questiona a ausência de meninas batalhando, mas não se atenta para outras personagens que constituem essa cadeia. Talvez, por isso, que elas estejam se organizando paralelamente, tomando a frente da produção como um todo. Ainda sobre a presença de mulheres em batalhas *mistas*, Aline acredita que normalmente ocorre uma espécie de infantilização da MC que ousa se arriscar no improvisado, e defende sua posição de investir em batalhas de conhecimento e que tenham uma proposta mais construtiva, como vê o caso da Batalha das Musas:

Infantiliza muito, entendeu? Aí vem ela, pega o microfone da mão do apresentador que geralmente infantiliza. É uma contradição muito grande e que, na verdade, é uma coisa que tem que ser desconstruída, porque é há uma cultura de estupro, de pedofilia, muito por trás dessas atitudes, dessas atitudes, entende? De *menininha*, de *meiguinha*... A não ser que vai ver é *sapatão*, aí vai falar grosso? Vários estereótipos. É muita coisa *pra* se desconstruir, então eu acho que não tenho medo da batalha ficar chata. Às vezes, a batalha de tema fica chata, porque não se tem tanto conhecimento, uma narrativa sem muita coerência, sem muito aonde quer chegar... E nessa batalha [das Musas], as narrativas sempre vêm com muito impacto, porque atrás tem uma mulher tocando, tem uma mulher do lado *pra* dar suporte, tem um monte de mulher na plateia e um monte de cara encantado olhando *pra* elas... Quando elas falam uma coisa que todo mundo quer falar, quer que seja dito e quando vem da boca de uma menina tão jovem, isso muda muito elas, porque elas vão *pra* outras batalhas com homens, com um discurso muito mais preparado. Aí é o *hip-hop*, o amadurecimento, o conhecimento, a autogestão, a escuta. Fazer as coisas juntos numa hierarquia menos pesada (Aline Pereira)¹³¹.

Alexandra Mércia, integrante do coletivo FALA¹³² e organizadora do Rap Free Jazz¹³³, também relata suas experiências iniciais, no tempo em que ainda batalhava nas rodas e os *mecanismos* do machismo operante dentro do próprio coletivo:

¹³⁰ Vide nota 121.

¹³¹ Entrevista concedida pela produtora da Batalha das Musas Aline Pereira à autora em 6 mai. 2018. *Instagram*: @batalhadasmusas.

¹³² Organização socioeducativa formada por professores, fotógrafos, artistas plásticos, ativistas, atores e estudantes da baixada, que atuam realizando ações culturais na região. De acordo com Alexandra, produtora há três anos junto ao coletivo, sua linha de atuação compreende desde realizar eventos em praças públicas, oficinas, intervenções em colégios e bibliotecas até um projeto de escola de música gratuita (CURA, 2018c).

Olha, já passei por poucas e boas, viu... Em batalha de sangue, eu batalhava com os caras, eles me zoavam de todas as formas e depois vinham no cantinho *pagar pau*, dizer que eu era bonita, falando besteiras, dando em cima de mim. Ou então quando eu chegava na organização de alguma roda *pra* pedir *pra* recitar uma poesia eles mal davam atenção ou diziam que não tinha *mic* aberto ou perguntavam com quem eu estava (típico comportamento de macho que só dá espaço *pra* macho e você precisa ser *chaveiro* de um pra conquistar o seu). Daí quando rolava, eu tinha que ficar me enfiando no meio e pegar o microfone da mão de algum deles. Quando entrei *pro* coletivo (quando ainda tinha uns *machistinhas* de alto escalão) faziam questão de deslegitimar toda ideia que eu e as meninas davam. Legal é que sempre dava errado quando não seguiam nossas ideias/instruções. Mas fui conquistando meu espaço, meu respeito e moral através de cada ação que continuei executando, mesmo com essas barreiras. O aprendizado que obtive com o coletivo (já sem os embustes) foram essenciais *pra* formar quem eu sou hoje, poder chegar em qualquer lugar e ser bem recebida e tratada com respeito. A luta é *pra* que todas as minhas *irmãs* consigam esse mesmo tratamento sem precisar ser *chaveiro* de macho e que elas sintam que o meio do *hip-hop* são feitos pra elas, sim. Estamos no caminho... (Alexandra Mércia)¹³⁴.

Carol, que compõe desde os 14 e começou sua trajetória poética participando de saraus e ocupações secundaristas, é bastante crítica quanto à dinâmica das batalhas, que só reforça o sexismo estrutural e a invisibilidade feminina no *rap*. Ela diz que nunca participou

de uma batalha [de rima], porque conheci primeiro a batalha de sangue e tomei horror à forma como as mulheres eram tratadas [...], mas eu já tinha uma concepção fechada sobre o tratamento dos MCs com mulheres em batalha. É extremamente difícil para uma mulher participar de uma batalha de sangue, pois já é extremamente difícil para uma mulher se manter no *rap*, que tem uma cultura machista e de invisibilidade feminina. Mesmo sendo a batalha de conhecimento uma contraproposta às batalhas de sangue, o receio por parte das MCs ainda faz com que a gente não se sinta totalmente segura para qualquer tipo de batalha. A gente não aprendeu a batalhar, porque esse direito nos foi tirado quando bastou ser mulher *pra* ouvir coisas que reforçavam o machismo que a gente enfrenta todo dia (Carol Dall Farra)¹³⁵.

¹³³ O Rap Free Jazz surgiu em 2015 com a intenção de unir a cultura *hip-hop* com outras manifestações artísticas, abrangendo diferentes gêneros, grupos e etnias. A principal proposta do evento é fundamentada na ideia das *jam sessions*, que se caracterizam pela junção de músicos de estilos distintos para compor, de maneira improvisada, bases instrumentais sobre as quais os MCs realizam o *freestyle*. Com o tempo, foi-se incluindo as batalhas de MCs com temas, apresentações de grupos de dança, *rap*, bandas, grafite, projeções, exposições de fotografia, teatro, poesia, troca de livros e outras performances artísticas. O RFJ é realizado semanalmente e se encontra em sua 40ª edição (CURA, 2018c).

¹³⁴ Entrevista concedida pela produtora cultural do coletivo FALA Alexandra Mércia à autora em 24 out. 2018.

¹³⁵ Entrevista concedida pela poeta, MC e *slammaster* do Slam das Minas Carol Dall Farra à autora, por e-mail, em 12 out. 2017.

As contínuas comparações com o movimento dos *slams*, que têm se alastrado de forma exponencial nos últimos meses, são imediatas, principalmente no tocante das diferenças de raça e gênero. Se tivéssemos que dar um rosto aos *slams* brasileiros, definitivamente seria os de Dandaras, Zeferinas, Chicas da Silva, Conceições, Carolinas e Marielles, figuras onipresentes e reverberadas de poemas sempre munidos de muita força, história e revolta.

Cadê as mulheres que fizeram grandes feitos no passado? Só os homens brancos que fizeram a história? Cadê a história das mulheres que fizeram grandes coisas? Cadê a história das mulheres *negras* que fizeram grandes coisas?? Também dos homens negros... [...] Vou te falar uma coisa interessante da minha visão do centro da cidade, dos lugares por onde eu ando. A Mercedes Baptista é a única estátua de mulher que tem no centro da cidade, ali na Prainha. Tem Dom Pedro aqui, Dom Pedro ali, Tiradentes aqui. E era uma mulher negra, dançarina. A gente tem esse apagamento e eu acho que ele é proposital. O sistema faz muita questão de se retroalimentar. [...] Você vê as mulheres sendo silenciadas de forma histórica. Tem o patriarcado, mas tem o racismo, o machismo, o apagamento histórico. São questões entrelaçadas. [...] Como é isso no *slam*? A gente *tá* colocando nossa voz para fora, a gente *tá* falando das coisas que a gente sente. A gente *tá* falando da voz das mulheres, o que as mulheres podem falar, o que as mulheres podem fazer, o que a gente pode combater (Josi de Paula)¹³⁶.

Os *slams* têm atuado nessa perspectiva: de fazer jus às histórias que não foram contadas, pelo menos não pela perspectiva de seus verdadeiros atores e protagonistas, e às outras tantas que foram apagadas, deturpadas, esquecidas. O *slam* se abre como ágora dos nossos tempos, para que uma *outra* história emergja. Sobre as relações com o *rap*, Carol declara que

slam anda de mãos dadas com o *rap*, com a única diferença de que no *slam* a parte ruim do *rap* é censurada. Não há espaço em uma batalha de poesia para coisas como o machismo, [...] As *cyphers* feitas no *rap* nacional nos últimos anos mostram como a aproximação das poesias tem dado certo, não só no *slam*, mas nas letras de *rap*. É notório a presença de mais mulheres no *slam* e isso se justifica pelo histórico do *rap* nacional, um histórico que não deu lugar de fala a essas mulheres. Por muito tempo eles falaram por nós e não falaram coisas boas, então as mulheres não se sentem com nenhuma obrigação de batalhar com os caras. Nem todo *rapper* ofendeu uma mulher em sua letra, mas é preciso dedicação *pra* achar algum que não tenha feito. Então o *slam* abraça mais mulheres e as mulheres abraçam mais o *slam* (Carol Dall Farra)¹³⁷.

Kássia também opina quanto à presença de um ativismo feminino voltado para os espaços contemporâneos de literatura e tanto os *slams* como algumas batalhas de *rap* têm se mostrado

¹³⁶ Vide nota 71.

¹³⁷ Vide nota 135.

territórios de disputa e reivindicação por sujeitas até então marginalizadas dos circuitos de poesia oral.

Eu vejo muito um movimento das meninas de se identificar como poeta. É uma questão de criar uma identidade. Ou acabam se animando: “agora eu vou rimar também”. Acho que há um tempo atrás elas nem sonhavam em ocupar esse espaço, é um espaço muito masculinizado. E hoje elas podem ser o que elas quiserem. Elas têm vários *slams* só delas. [...] eu acho que elas estão se dando conta, cada vez mais, desses espaços que elas podem ocupar. Elas podem zoar os meninos também. Eu tenho acompanhado umas *tretas* deles, tem aparecido ex-namorados no *slam*, aí eles começam a *trocar farpas*... Ou rimar nas batalhas também. As meninas estão começando a fazer alguma coisa com isso. Antes só tinha ofensa, hoje elas simplesmente não vão naquela roda, ou elas trazem para problematizar isso (Kássia Rapella)¹³⁸.

Sobre esse mesmo tema, Nathalia D’lira expõe, num fluxo de pensamento, todas os obstáculos que ainda se apresentam às mulheres que demonstram interesse em se lançar como poetas e escritoras.

Eu fui num bate papo, foi até a *Batalha das Musas* que me chamou aqui, em Niterói. Tinha a escritora Lâmia Brito. Ela é de São Paulo. Foi quando eu *tava* no processo de “*ah*, eu quero fazer meu livro e *pá*”, não *tava* conseguindo. Ela contando como foi o processo dela de escrita e o quanto, desde sempre, mesmo que não falasse de forma evidente, as pessoas falavam para ela: “não, você é mulher, você não vai conseguir escrever um livro, você não vai conseguir vender”. Porque, quem *tá* nesse meio, são mais os homens brancos que têm dinheiro. Porque desde criança a gente cresce: “não, você só serve para limpar a casa, para servir”. Você não serve para as profissões mais elevadas, arquiteturas e tudo mais intelectuais. Nós mesmo, sem perceber. Eu sou uma pessoa muito insegura, mas eu vejo que o problema não é meu, mas é o meio social que sempre falou para mim que eu não sou capaz. Quando eu falo: “porra, eu sou capaz *pra caralho*”, é uma luta diária entre o que eu cresci achando que era parte de mim, que eu não podia, e entre “não, eu tenho que fazer. [...] e com as dicas dela eu fui escrevendo, *tô* escrevendo (Nathalia D’lira)¹³⁹.

Samantha Zen, *rapper* e MC da *Batalha das Musas*, é outra que vê com o otimismo esse levante feminino mais recente e o entende como um caminho sem volta:

A gente *tá* com força total! De uns dois anos para cá a mulherada tem arrebitado completamente. E eu tenho certeza que esse é o nosso momento, não tem como parar... Antigamente a gente tinha muito medo. A gente chegava com respeito muito grande, não que hoje a gente não chegue. Mas era quase como um medo. Era um respeito tão grande que a gente tinha medo de chegar nos eventos, de falar, de gesticular, de manter uma linha social dentro do evento.

¹³⁸ Vide nota 82.

¹³⁹ Vide nota 78.

Porque a gente era mulher e era um evento onde os homens predominavam. Eles faziam a festa, estavam alegres e as mulheres estavam mais no cantinho delas, observando. Uma coisa que eu sempre vi e percebi: as *minas* que namoram com MCs, elas também rimam. Às vezes elas ficam ali rimando com o namorado, o namorado vai batalhar e elas ficam: “ai nossa”... Não sei, até zoa também, mas não tem a coragem de ir lá batalhar. Porque ela não quer passar a humilhação de falar do cabelo, isso, daquilo. Como você vai explicar para a sua mãe que você foi para uma roda e as pessoas estavam falando de você, do seu cabelo? Como é que você vai explicar isso para o seu irmão, para a sua irmã? Não é uma coisa que se faça. Você chegar ao ponto de falar: “vou ser dançarina, vou ser cantora, vou ser bailarina, alguma coisa”, qualquer coisa que seja que você precise se expor muito. É um ponto que você precisa ter certeza. E com certeza é uma libertação (Samantha Zen)¹⁴⁰.

Por todas essas questões e circunstâncias apresentadas no capítulo, apoiadas em grande medida nos relatos das MCs e produtoras que possuem hoje mais destaque no meio do *hip-hop*, logo notamos que as mulheres que decidem se enveredar nos caminhos do *rap* e da vida poética precisam enfrentar inúmeras *batalhas* – para além dos jogos de desafio oral –, dentro de uma *guerra* de estruturas, de práticas e políticas que definem quem somos, dia a dia. São batalhas simbólicas, sociais e internas.

Foi dito que a legitimação de um *verdadeiro* MC depende de sua assiduidade nas batalhas de *rap*. Obviamente, excelentes rimadores da contemporaneidade, quiçá a maioria, fizeram seus nomes a partir das rodas e batalhas em que participaram em determinada fase de suas vidas. Mas afirmar e concordar com esse esquema, sem ao menos criticá-lo e notar suas fissuras, é fechar os olhos para uma lógica de exclusão de sujeitos dissidentes, o *outro* do padrão masculino heteronormativo. A mulher que se profissionaliza e permanece nesse meio é exceção. A mulher que se expressa é exceção. A mulher que é reconhecida e respeitada é exceção. Mas a elas não cabe mais o lugar da exceção. Elas querem cantar o *rap* mais pesado (ou não), querem mostrar mais o corpo (ou não), querem simplesmente tomar as decisões por si e não pelo o que é *mais aceito, mais comercializável*. Querem quebrar regras, estereótipos, e querem, principalmente, ser ouvidas. E não são silenciosas as frentes femininas que vemos surgir dentro dos movimentos da poesia de rua atual.

¹⁴⁰ Entrevista concedida pela *rapper* e MC da Batalha das Musas Samantha Zen à autora em 20 set. 2018.

Capítulo 2

A cidade como paradigma:
rodas culturais, espaço público e gênero

2. A cidade como paradigma: rodas culturais, espaço público e gênero

Na primeira parte deste capítulo, faremos um breve histórico do movimento das rodas culturais enquanto um circuito organizado de rima, originário da necessidade de articulação política em meio a um contexto pulverizado de diferentes coletivos de cultura urbana. O Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) celebra e fomenta a cena do *rap* independente produzido no Rio de Janeiro desde, pelo menos, 2010, promovendo o encontro entre artistas, ativistas culturais e frequentadores. Veremos que, para além da centralidade da cultura *hip-hop* e das famosas batalhas de MCs, a revitalização de ruas e praças públicas ocupadas regularmente pelas rodas emerge como agenda política do movimento, que se espalhou não apenas pela capital, mas por todo o território fluminense. O que as rodas culturais significam para uma cidade imersa em uma lógica empresarial – acentuada sobretudo pela realização dos megaeventos nos últimos anos – e nos imaginários desoladores de descaso e violência, corroborados especialmente pelos textos veiculados na mídia massiva? Ademais, os debates acerca dos usos instrumentalizados da cultura, cidadania cultural e economia criativa serão a base para contextualizar esse momento do estudo.

A segunda parte tratará especificamente do contato estabelecido entre o CCRP e o poder público, dos avanços no âmbito legislativo com a criação de leis que respaldam a cena cultural de rua no que diz respeito à regulação dos espaços urbanos para intervenções de cunho artístico. Com o suporte de material audiovisual e de entrevistas realizadas em campo, será possível ponderar sobre os tensionamentos que marcam esse contato, sempre oscilante entre a abertura ao diálogo – viabilizado pelo grau de institucionalidade alcançado pelo movimento – e os entraves provocados, sobretudo, pela força policial e demais aparelhos de segurança e ordem pública do estado. Quais as motivações por trás dessas ações repressoras e por que algumas rodas enfrentam mais dificuldades nesse quesito que outras?

Por fim, entraremos na discussão sobre o direito à cidade, de certa forma já iniciada neste capítulo, mas priorizando uma perspectiva feminina e os debates de gênero que apontam para o corpo da mulher enquanto corpo social e político na luta pelo direito de circular livremente e de estar na rua. Como a mulher ocupa a cidade? E como isso influencia e se relaciona com as cenas das rodas de rima e dos *slams*, fortemente caracterizadas pela (re)tomada do espaço público? Portanto, quais os desdobramentos políticos engendrados pelas rodas de ritmo e poesia no cenário urbano carioca, principalmente se pensarmos por uma ótica feminina (e feminista)?

2.1 Por um circuito de rima no Rio de Janeiro e o recurso da cultura

Se pararmos para analisar as idiossincrasias da vida cultural no Rio de Janeiro, podemos afirmar, sem hesitação, que há um grande interesse do público carioca pelas rodas na cena musical de rua, a julgar pelas rodas samba e choro, de jongo ou coco, consagradas no decorrer dos anos, sobretudo na região central da cidade (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014). De acordo com Herschmann e Fernandes (2014), as rodas são expressivas no espaço público e suas atividades podem ser encaradas como vitais na dinamização e ressignificação de uma área urbana específica, devido ao potencial agregador de tais práticas. Ao atrair um público significativo e interessado num consumo cultural gratuito e diferenciado, as rodas, respaldadas na experiência da música ao vivo, contribuiriam para ativar negócios e estabelecimentos comerciais locais, como bares e restaurantes, ou até mesmo transmutar a sociabilidade e a frequência de uma dada região, ocasionando modificações em suas características iniciais. As consequências desse processo, que em geral começa pela iniciativa espontânea de trabalhadores e artistas de conferir novo valor a seus bairros, pode levar a outra ponta desse mesmo processo, muitas vezes complexo e paradoxal.

O fenômeno da *gentrificação* corresponde a transformações do espaço urbano, tanto em termos de desenvolvimento econômico quanto de povoamento. A revitalização informal promovida pela atuação de uma classe criativa¹⁴¹ local pode desencadear o interesse de setores públicos e privados que, através de empreendimentos de alto valor agregado em grande parte responsáveis pela especulação imobiliária e o surgimento de novos pontos comerciais mais elitizados, implicariam o deslocamento de antigos moradores ou dos mesmos criativos que ajudaram na (re)valorização do bairro ou região (VIVANT, 2012). O impulso criativo de certas práticas artísticas pode ser explorado do ponto de vista comercial ou até pouco valorizado na localidade, mesmo trazendo mais vantagens à coletividade que inconvenientes. Conforme justificam as narrativas de alguns produtores e MCs, o fluxo de pessoas que as rodas são capazes de movimentar pode contribuir para a segurança de certos territórios, tornando artistas e empreendedores culturais praticamente agentes de segurança, pacificação e de mediação social.

¹⁴¹ Não nos referimos necessariamente ao sentido amplo conferido por Richard Florida em sua proposta conceitual de *classe criativa* que, por sua vez, comportaria uma gama de profissionais ditos *criativos*, desde músicos, poetas e artistas de rua até pesquisadores, publicitários, engenheiros, executivos, etc. Esse último grupo sustentaria o que se convém chamar de *indústrias criativas*, cujos valores residem na informação, no conhecimento e na criatividade, ou seja, em capitais que conformam os paradigmas da economia cognitiva. A ideia é ressaltar práticas artísticas geralmente marginalizadas, mas que podem vir a ser exploradas ou cooptadas por diferentes atores sociais tamanho o impacto dessas práticas num território.

Seguindo por este sentido, “o engajamento de artistas na reconstrução de uma cidade ou de um bairro é por vezes um ato cívico e político” (VIVANT, 2012, p. 43).

Entendemos que o bairro é fundamental na realização dos modos de organização social e de uma vida cultural pelos próprios moradores, o que também molda o caráter identitário de uma comunidade. O bairro seria o espaço mediador entre o universo privado familiar e o mundo público da cidade, onde certas sociabilidades são engendradas e referências básicas são proporcionadas para a construção de um *a gente* (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 277) como operador de reconhecimento frente à complexidade urbana. A teia cultural fomentada por talentos locais, eventualmente articulados em movimentos artísticos populares, transformam a rua, de mero espaço de passagem, em lugar de encontros potentes. O bairro comunica e integra a casa com a rua, representa o primeiro contato com o mundo externo, lugar de convivência e conflitos inerentes, motor de uma vitalidade comunitária e criativa, onde a cultura não é oficial e nem privatizada, mas “um modo de ser, viver e morrer” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 278). Configurador da vida local, o bairro é espaço de todos e de ninguém, um espaço comum e ao mesmo tempo solidário e conflituoso, onde identidades são forjadas por meio da relação. O processo de construção simbólica da identidade, assim como nos fala Pesavento (2005, p. 89-90), envolve a organização de “um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento, [...] que produz coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade” e, no caso da comunidade, a identificação de um *nós* perante um *outro*.

Os processos de identificação se relacionam à questão da territorialidade, cuja concepção abarca “ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações, sentimentos de pertencimento expressos individual e coletivamente” e, desse modo, delineia aos envolvidos “um lastro de relações simbólicas que os situa social e culturalmente” (PALLAMIN, 2000, p. 30-31). Territorialidade representa modos de inscrição e apropriação dos espaços por diferentes grupos sociais com interesses diversos, o que indica, portanto, a natureza histórica e potencialmente conflituosa desse processo. Controle, defesa, estabelecimento de hierarquias e fronteiras são apenas algumas de suas possíveis funções, porém, sua conformação mantém-se aberta a múltiplas condições e situações. Se por um lado pode denotar *posse*, por outro pode significar *direito de uso*. De acordo com a autora, “a arte urbana, quando emerge de ações matizadas como afirmação de territorialidade, transita dentro deste antagonismo” (PALLAMIN, 2000, p. 32). As ações sociais transcorridas sobre um determinado lugar, este entendido como

espaço da vida cotidiana, altera os significados e as representações desse lugar, que passa a ser alvo de políticas seletivas de valorização territorial, quando se leva em conta, por exemplo, sua importância estratégica enquanto alvo (ou não) de investimentos econômicos e, num estágio mais avançado, a chancela patrimonial, que acarreta subdesenvolvimento e invisibilização de outras áreas. Movimentos políticos de ocupação que têm como motor práticas e experiências musicais podem ser aceleradores de processos de valorização e (con)formação de territorialidades, considerando-se articulações e tensões entre *música* (coesão e conflito), *espacialidade* e *poder* (FOUCAULT, 1984; DELEUZE, 2012). As práticas musicais urbanas situam-se enquanto artefato político de negociação contínua da vida em sociedade, que abrange os diversos enfrentamentos sociais, posições políticas, violência estatal e civil, (i)legalismos e pertencimentos¹⁴² (TELLES, 2009; HIRATA, 2011; REIA, 2017).

Nesse contexto, o *hip-hop* – e, com mais destaque, o *rap* – tem mobilizado grande parte da juventude urbana nas últimas décadas. O consenso situa as favelas e zonas periféricas como sendo os primeiros espaços de afloramento do *hip-hop* no Rio de Janeiro, graças principalmente aos paralelismos existentes nas narrativas *oficiais* produzidas sobre a elaboração dessa cultura nos guetos nova-iorquinos, o que localiza socialmente os seus principais atores globalmente: jovens em situações de marginalidade, tanto por seus caracteres raciais quanto sociais e territoriais que os segregam. No entanto, não podemos deixar de frisar a relevância de estações de metrô mais centrais como importantes polos aglutinadores da cultura *hip-hop* em cidades brasileiras. As estações de São Bento e Conceição, em São Paulo, assim como do Largo da Carioca, na cidade do Rio – sobretudo para a concentração de grupos de *breakdance*, de acordo com alguns pesquisadores (OLIVEIRA, 2006) –, constituem importantes pontos de encontros entre os adeptos do *hip-hop* nos anos 1980/90. Ainda que fiquemos sabendo da multiplicidade de focos simultâneos e dispersos de desenvolvimento dessa cultura, o centro, especialmente o bairro da Lapa, no caso do Rio, foi estratégico para o surgimento de uma cena cultural e urbana de *rap* – conversa que já iniciamos no primeiro capítulo –, tendo alcançado abrangência estadual, a partir das rodas culturais e o momento de sua organização enquanto movimento cultural de rua.

Antes mesmo da formação de um circuito carioca de rima, as batalhas de MCs – que já ocorriam com certa frequência em espaços fechados e nas lendárias festas dedicadas ao gênero –

¹⁴² Alguns trechos foram retirados do programa do curso *Capacidade movente da música: afetos, sociabilidades, ativismos e conflitos nos espaços urbanos*, ministrado por Herschmann e Trotta, durante o primeiro semestre de 2018, na Escola de Comunicação da UFRJ.

migraram para as ruas, de maneira espontânea e informal, adotando o formato clássico de roda. O incêndio ocorrido, em 2009, no Centro Interativo de Circo (CIC), também conhecido como a “antiga casa do *hip-hop* carioca” (ALVES, 2013), talvez tenha sido o acontecimento que mais impulsionou o aparecimento das rodas de rima na cidade, pois as reuniões e demais atividades relacionadas à cultura *hip-hop* – que anteriormente se concentravam principalmente nesse espaço –, passaram a ser realizadas nas ruas, mais precisamente debaixo dos Arcos da Lapa. A carência por um novo espaço e a falta de capital para investir em boates e festas foram catalisadores para que outros formatos de eventos e espaços, de troca e lazer, crescessem em importância. Logo assim, as rodas de rima ocorrerem no espaço público deve-se muito à tentativa de suprir uma ausência e a estagnação que a cena independente do *rap* sofria naquele momento.

Retornando ao ponto que paramos no capítulo anterior, desde a roda que se formava na Lapa regularmente, alguns frequentadores e articuladores em potencial – interessados na ideia de intensificar as opções de eventos de *rap* na cidade –, passaram a organizar rodas de rima em seus próprios bairros, o que desconstrói a ideia da Lapa como *o lugar do rap*, conforme falaremos mais à frente. É inegável que a centralidade do bairro, sobretudo nessa fase primordial, teve sua importância em agregar e unificar coletivos e um público consumidor de *rap*, que se encontravam escondidos nas periferias e espalhados pelo estado. Relembrando: a centralização foi estratégica e condição necessária para o fortalecimento e posterior expansão de uma cena de rodas que se comunicassem entre si e não fossem apenas focos isolados de atividades, sem força política própria de um movimento cultural estruturado. A coletivização dessa ideia foi o que levou à fundação do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP), que hoje está mais para uma *instância virtual/legal de legitimação*, talvez uma *memória*¹⁴³, que teve sua importância incontestável no processo de apresentação e afirmação das rodas culturais nos espaços urbanos e perante instituições do governo.

O CCRP é um projeto do coletivo de *artistas* Comando Selva, que tem como objetivo ocupar as ruas “por meio da promoção do encontro de artistas sem reconhecimento da mídia e outras instâncias de legitimação” (ALVES, 2013, p. 37), além de intensificar, unificar e expandir a sustentabilidade da cultura urbana. Criado em 2010 por Marcus Vinícius de Aquino Santana (MV Hemp) e Pedro Leib Rozemberg (Dropê Comando Selva), já há muito respeitados no meio

¹⁴³ Contribuição da professora Rôssi Alves (PPCULT-UFF), durante a banca de qualificação, que pode nos ajudar a refletir sobre o momento atual do CCRP.

do *rap*, o CCRP se qualifica como uma rede integrada de produção, pesquisa e inovação cultural, que reúne artistas independentes como MCs, músicos, poetas, grafiteiros, fotógrafos, atores, *videomakers*, *skatistas*, em encontros gratuitos e semanais, facilitados pelas rodas de rima, onde são possíveis trocas de informações, contatos profissionais e a celebração cultural. O circuito começou com oito rodas, contando com uma no centro da cidade (Lapa) – que teve problemas com a repressão policial na época –, em bairros da zona norte (Méier, Vila Isabel e São Cristóvão), zona oeste (Barra, Bangu e Freguesia) e zona sul (Botafogo, a primeira roda no formato do CCRP). Inicialmente, havia critérios bem definidos para a integração de uma roda ao circuito, exigindo o mínimo de organização, articulação e comprometimento dos produtores: a ocupação regular de uma área urbana, visando sua revitalização; um tempo mínimo de atividades (ao menos um ano) e o contato com as subprefeituras locais. Hoje, o movimento atingiu proporções que fogem a qualquer tentativa ou vontade de controle e mapeamento, porque a cada dia surgem (ou desaparecem) rodas em todo o território fluminense. Entretanto, nos fixamos à quantidade aproximada de 150¹⁴⁴ rodas acontecendo em praças e locais públicos do estado, e que reúnem milhares de jovens por semana em torno de um objetivo comum: celebrar a cultura *hip-hop*, criando seus próprios espaços de diversão e entretenimento. Croata, agitador da roda da Freguesia, nos dá um panorama do início e como as rodas se alastraram muito rapidamente.

Nas primeiras reuniões não existia CCRP, não existia um circuito, era todas as rodas chegando *pra* escrever um manifesto *pra* todo mundo se juntar e falar: “a gente é cultura, a gente tem direito de usar a rua”. Isso começou a tomar corpo, quem é o artista e quem é o cara que organiza o território, limpa a praça, que conhece todo mundo... Nessa época, a gente lidava com as rodas que tinham na cidade do Rio de Janeiro, no máximo Niterói, depois começou a aparecer roda em Magé, Friburgo [...] Circuito Carioca de Ritmo e Poesia que virou Circuito Cultural de Ritmo e Poesia. Foi uma mudança natural, porque no início era uma coisa e depois se transformou em outra. Uma tecnologia aberta que todo mundo pegava e copiava na tua área, tanto que *explodiu*. É *software* aberto, modifica a programação *pra* tua utilização, onde você quiser, *Linux, free for all* (Croata)¹⁴⁵.

A propósito, a regularidade e multiplicação das rodas eram metas perseguidas pelo coletivo responsável na designação do circuito, tendo como um de seus objetivos revitalizar lugares assolados pelo descaso do poder público ou submetidos a um controle privado, que desconsidera interesses desses jovens muitas vezes incluídos entre os chamados *indesejados*

¹⁴⁴ O primeiro esforço de catalogação das rodas foi empreendido pelo projeto *Arte de Rua e Resistência*, iniciado por Rôssi Alves e alunos da UFF. Disponível em: <https://goo.gl/y5YJzq>. Acesso mais recente em: 3 jun. 2018.

¹⁴⁵ Entrevista concedida ao produtor cultural Croata à autora em 24 mai. 2018.

*urbanos*¹⁴⁶, um espectro muito fluido que, dependendo das circunstâncias e de quem fala, pode se referir a moradores de rua, pedintes, bêbados, drogados, prostitutas, etc. É através dos usos cívicos e reinventados dos espaços urbanos, que muitos desses jovens lutam para garantir seus direitos à cidade e à cultura. Aliás, cidadania cultural implica a possibilidade de autorrealização nos aspectos sociais, materiais e simbólicos da cultura pelo indivíduo em sua própria comunidade ou bairro de residência. Se o *rep*, lido como *ritmo e poesia brasileiro*, é flexível pela vastidão de influências rítmicas e poéticas que pode comportar em seu conceito, é também adaptável a qualquer realidade territorial específica. Na opinião de Dropê, “o *rep* é de todos os lugares, é uma cultura para ser disseminada”¹⁴⁷ e, nesse sentido, a Lapa não se estabelece como *o lugar do rap*, mas o lugar da diversidade cultural, o bairro que estruturou a cena do *rap* carioca e serviu de centro germinador das rodas culturais.

Se o associativismo em rede foi uma solução *tática*¹⁴⁸ (CERTEAU, 1994) arranjada por atores e comerciantes de localidades como a Lapa ao longo dos anos 1990 – o que a elevou ao estatuto de “polo turístico, gastronômico e cultural da cidade do Rio de Janeiro” (HERSCHMANN, 2007) –, podemos sugerir que as rodas culturais também estariam colaborando para a revitalização de um tipo *rizomática*¹⁴⁹ (DELEUZE e GUATTARI, 2012) de ruas, praças e áreas ociosas ou subaproveitadas pela população, em pelo menos três níveis que se cruzam: da *diversidade*, da *circularidade* e da *complementariedade*, fatores que fornecem condições de *sustentabilidade* de um circuito de rima. O que nos permitiu elaborar tais níveis ou categorizações foram reflexões feitas a partir do valioso estudo desenvolvido por Alves (2013), em que ela sistematiza o significado de *rodas culturais*, tratando-se

¹⁴⁶ Contribuição da professora Jhessica Reia (FGV / UERJ), durante a banca de qualificação.

¹⁴⁷ Trecho retirado do depoimento de Dropê e MV Hemp, publicado pela produtora 202 Filmes. Disponível em: <https://goo.gl/ixNB99>. Acesso mais recente em: 5 jun. 2018.

¹⁴⁸ Diferente das *estratégias*, Certeau (1994) se refere às *táticas* como *maneiras de fazer* não definidas ou impostas por uma ordem funcional ou institucional. *Estratégia* diz respeito a sistemas de regulação rígidos, enquanto que a *tática*, próxima das práticas desviacionistas, corresponde à diversidade de usos e à criatividade das *ações do fraco*, geralmente caracterizadas pela subversão. As *astúcias* de uma revitalização promovida *de baixo* não se orientam para a produção de lugares reduzidos à ordem do capital, pois abrangem uma pluralidade de vozes e processos, muitas vezes dissensuais, que partilham sensivelmente o comum (RANCIÈRE, 2009).

¹⁴⁹ O *rizoma* está profundamente relacionado à teoria das linhas de Deleuze e Guattari (2012), que se baseia na existência de três tipos de linha: molares, moleculares e linhas de fuga. O rizoma é característico da linha do tipo molecular, que não contorna um ponto central ou “não está subordinada ao Uno, mas ganha consistência em si mesma” (p. 235). As múltiplas rodas que existem nos espaços da cidade não respondem a um centro unificador, mesmo que façam parte de um movimento e que suas ideias tenham se irradiado de um centro geográfico específico, o bairro da Lapa. O próprio movimento vai ganhando novos contornos e características com a entrada de novos atores, novas formações, mas prevalece a mentalidade de horizontalidade e autogestão, que respeita as peculiaridades e a autonomia de cada roda.

de um grande encontro de jovens unidos pela ideia de ocupar lugares públicos e levar diretamente arte e cultura às pessoas, de forma horizontal e interativa. Com a participação de poetas, músicos, grafiteiros, artistas plásticos, forma uma grande rede cultural que une bairros [...] e pessoas de situação sociocultural diferente, aproveitando-se de praças e ruas, proporcionando lazer e consumo cultural sem a necessidade de gastos (a entrada e participação são gratuitas e os produtos vendidos são comercializados quase pelo preço de custo) (ALVES, 2013, p. 38).

O nome *rodas culturais* foi cunhado pelos próprios mentores e fundadores do CCRP como preferencial ao termo *rodas de rima*, na medida em que eles perceberam que, além das tradicionais batalhas de improviso, esses encontros abraçavam outras manifestações identificadas com o *hip-hop* e com a cultura urbana no geral, como oficinas de grafite, *xarpi*, batalhas de *b-boys/b-girls* e passinho, bem como exposições de fotografia, *saraus* e práticas artísticas circenses, como malabares e *slackline*¹⁵⁰. A agregação de diversas tribos e expressões culturais plurais pode ser lida como uma necessidade de fortalecimento frente às dificuldades enfrentadas pelas artes urbanas alternativas (ALVES, p. 41). No entanto, as batalhas de rima mantêm-se como principais atrativos desses eventos, que quase sempre recebem *shows* de *rap* entre os intervalos das disputas, além de abrirem espaço para o *microfone aberto*¹⁵¹, permitindo a recitação de poesias.

Apesar da grande popularidade e o destaque que o *rap* tem alcançado nos últimos tempos – vide os inúmeros *cases* de sucesso no Brasil e no mundo afora –, esse ritmo ainda aponta para um consumo segmentado e polarizado enquanto gênero musical. Talvez por ser um tipo de música que costuma causar certo desconforto, devido ao seu conteúdo, no geral, provocativo, polêmico e inquisitivo, e à contundência de seus versos e batidas, podendo vir a incomodar os *ouvidos mais sensíveis* ou determinados setores da sociedade. Tais interferências denotam relações de disputa pelo espaço urbano, entendido aqui como um espectro muito difuso e que mescla categorias antes muito rijas e dicotômicas, como *público x privado* (REIA, 2017). Vivant (2012) se refere a *lugares off* – associados às práticas dos *artistas off*¹⁵² e semelhantes àqueles buscados para a criação de uma roda de rima – como lugares que

¹⁵⁰ Esporte que exige resistência física, consciência corporal e um bom equilíbrio do participante. O objetivo consiste em realizar movimentos e manter-se equilibrado sobre uma fita estreita e flexível, tencionada entre dois pontos fixos.

¹⁵¹ Muito comum em *saraus* e *slams*, denomina-se o momento para a declamação poética livre, afastada dos moldes de uma competição.

¹⁵² Cenas artísticas afloram e se alimentam de experiências singulares e alternativas para propor novas formas de arte, [...]: *hip-hop*, *poetry slam*, circo contemporâneo, teatro de rua, música eletrônica, *raves*, ocupações de artistas, *rock* alternativo, mangá, etc. Essas práticas artísticas *off* têm em comum os fatos de serem pouco ou não levadas em conta pela instituição cultural e de não terem um lugar claro no mercado dos bens culturais. Elas constituem a

frequentemente gera transtornos para moradores. O barulho, a sujeira, os grafites, os ajuntamentos e até mesmo o tráfico de drogas os estigmatizam. A presença de artistas *off* na cidade é percebida por alguns cidadãos como ameaça à ordem estabelecida, ao bom gosto e ao respeito à propriedade privada. Entretanto, esses artistas também passam por pioneiros da reconquista urbana, simbolizando o papel determinante do criativo na cidade. Por sua presença e implicação na vida local, os artistas contribuem, de diferentes maneiras, para a reabilitação de seu bairro, que é ao mesmo tempo o espaço de sua vida cotidiana e o suporte da organização de seu trabalho e de sua divulgação (VIVANT, 2012, p. 36-37).

Segundo a autora, esses lugares representam espaços de expressão para gêneros musicais considerados *underground* e constituem uma rede cultural e artística complementar aos espaços institucionais. Apesar de alguns conflitos comuns às dinâmicas territoriais da convivência social, os eventos públicos que celebram o *rap* e o *hip-hop* parecem despertar a curiosidade em transeuntes e nos próprios moradores, às vezes mais pela capacidade de mobilização que pela apreciação direta da cultura ou estilo musical.

Dentro desse contexto, Aline Pereira nos dá o panorama do bairro onde mora em Niterói e relata o começo da Roda Cultural do Engenho do Mato, desenvolvida de forma totalmente comunitária na principal praça do bairro. A roda nasceu em 2013 com a motivação de melhorar as condições de lazer e estrutura da comunidade local. A iniciativa da produtora, que contou com a ajuda de familiares para a mobilização inicial, foi inspirada pelos movimentos de ocupação pelos quais teve contato na época, como o ocorrido na Cinelândia em 2011 e a própria roda de rima de Botafogo, todos com uma proposta de autogestão¹⁵³. Ela conta que tinha vontade de levantar o astral da praça, que vivia abandonada, sem pavimentação, os brinquedos quebrados e as crianças vulneráveis e expostas a atividades ilícitas. Sugeriu, então, a organização de uma roda cultural aos domingos, com distribuição de livros, saraus, mas que não tivesse a pretensão de seguir os moldes das rodas mais tradicionais, com batalhas de sangue. A presença de, segundo

maneira de ser de artistas que laboram em condições de trabalho e de vida frequentemente precárias. Apesar da sua imagem de marginalidade, elas pertencem aos mundos da arte. Inscrevem-se em um sistema *in/off* da produção, propondo alternativas artísticas, sociais e políticas. Sua postura é uma alternativa ao *in*, esfera de legitimação e de reconhecimento que continuamente suga inspiração e novos talentos do *off* (VIVANT, 2012, p. 28).

¹⁵³ A BEM, Biblioteca Comunitária de Engenho do Mato, surgiu dessa ideia conjunta de propor uma melhoria na situação do bairro, transformando o olhar dos próprios moradores para com seus vizinhos e seu lugar de convívio. O engajamento da comunidade veio como consequência da apropriação de um espaço ocioso, situado ao lado de uma escola municipal, e que hoje é gerido por 30 voluntários fixos e dezenas de pessoas que se dispõem a contribuir com serviços de limpeza, administração e organização dos livros nas estantes. Mesmo sem nenhum tipo de financiamento, eles fizeram obras, receberam doações de livros, mesas, aparelhos de informática e conseguiram implantar um projeto de agroecologia. Para Aline, a autogestão pode ser um processo mais lento, pois é descentralizado e exige uma escuta atenciosa das partes envolvidas, porém surge como uma forma mais sustentável e inteligente de gestão.

ela, “30 meninos de aba reta”, que começaram de forma completamente espontânea uma roda de *freestyle*, foi o que conferiu o tom da roda, partindo, portanto, da demanda e visão de uma juventude local que se identificava com a estética e os valores do *hip-hop*. Aline encarou esse início como um desafio, uma vez que seu único contato com o *rap* tinha sido como público, de tanto frequentar as festas da Lapa, e pelas amizades que foi conquistando ao longo desses anos.

O que eu *tava* fazendo era totalmente diferente do que todo mundo faz na cena das rodas, ninguém faz batalhas de tema. Numa roda você tem um *beatmaker* e o apresentador [...] Era um outro formato... Não era a panelinha do *rap*, não *tava* dentro daquele estereótipo, a gente quebrava isso. Então desconstruía um pouco essa coisa, misturando com música. E era uma coisa maluca, às vezes a gente misturava com palhacinho, com tambor chinês, forró, os MCs adoravam... Aí era essa festa, mas eu ficava muito isolada, eu não tinha legitimidade exatamente, eu precisava de mais gente do *rap* (Aline Pereira)¹⁵⁴

Os contatos foram feitos – dentre eles Marechal aparece como um importante nome respaldado na cena – e, à medida que grandes MCs visitavam a roda – Froid, Criolo e etc –, o trabalho da roda foi sendo reconhecido pela consistência e qualidade das rimas dos MCs locais. Ela também percebe que, assim que a roda emplacou, houve uma grande mudança na autoestima das próprias pessoas da região, que antes era muito estigmatizada: “a gente tentou trabalhar no sentido contra a isso, varrendo, limpando, cuidando, professando... Eu acredito que isso despertou vários gatilhos. Hoje a comunidade é bem mais atuante, o bairro é mais vivo”¹⁵⁵. Talvez esse relato traduza o sentido de *revitalização* que trazemos na hipótese deste trabalho. Essa experiência do Engenho do Mato nos mostra como uma simples roda cultural interferiu positivamente na realidade de um bairro, que parecia “perdido ainda no tempo”, e não foram exatamente as decisões de uma única pessoa que delineou o seu rumo. Apesar de demonstrar habilidade autodidata em produção, as atitudes da Aline podem ter orientado uma vontade de fazer, que se concretizou em novas formas comunitárias de se organizar, de se obter e olhar os recursos, fortalecendo, assim, as redes: são as próprias “pessoas do bairro que querem colocar em prática formas de se trabalhar, que não agridem tanto o lugar”¹⁵⁶ em que se vive.

Para citar outros exemplos, a Roda Cultural do Méier, uma das mais respeitadas do circuito, recebe entre 100 e 300 jovens por noite desde quando foi criada, em 2012. Às quartas-feiras, a praça – com um formato de meia-lua na área principal de convívio e próxima ao viaduto

¹⁵⁴ Vide nota 131.

¹⁵⁵ Vide nota 131.

¹⁵⁶ Vide nota 131.

de acesso ao lado mais movimentado do bairro, o Baixo Méier – possui uma mini rampa de *skate* que fica tomada pelo público, durante as competições de *freestyle*. Em minhas observações, não pude deixar de reparar a visualidade e a imponência da parede principal da praça, grafitada com um dos mais populares símbolos anárquicos e de resistência: a clássica máscara associada a Guy Fawkes¹⁵⁷, que foi ressignificada pela indústria cultural em forma de HQ e longa-metragem, e sua imagem, resgatada e apropriada pelo grupo *Anonymous*, no contexto das manifestações de junho de 2013. Cercada por uma grade, a praça costumava permanecer trancada, sendo de uso exclusivo do CCRP, após reuniões junto à prefeitura para formalizar as propostas do movimento, o que não deixa de levantar questões sobre a arbitrariedade da atitude, mesmo visando a conservação do local contra possíveis depredações. Agora destrancada pela gestão atual, abre-se brechas para vandalismos, acúmulo de lixo, dejetos e o consumo de drogas, sobretudo por moradores de rua que também fazem uso do espaço, conforme nos explica Don Allan Marola, produtor da roda do Méier, durante sua entrevista. O zelo e o cuidado que os organizadores têm com o espaço, apropriado como se fosse o quintal de suas casas (ALVES, 2013), é reflexo da forma de pensá-lo entre a *posse* e o *direito de uso*, o quão público são determinados espaços da cidade, mesmo que sustentados por atividades temporárias, e dos esforços de um movimento que busca manter vivo o diálogo de cinco anos, mesmo diante de uma maior indisposição da gestão de Crivella.



Figura 1: Dia de roda do Méier com um Guy Fawkes de aba reta grafitado ao fundo
Fonte: Facebook da Roda Cultural do Méier

¹⁵⁷ Antigo conspirador inglês do século XVII.



Figura 2: Público da roda do Méier visto por outro ângulo
Fonte: Facebook da Roda Cultural do Méier

Bairro boêmio com forte tradição no samba, Vila Isabel hospeda uma roda de rima desde 2011, graças à percepção de uma demanda jovem significativa por um evento público dedicado ao *rap* naquela região. Tendo a ocupação da roda de Botafogo como exemplo, um grupo de jovens encontrou na praça Barão de Drummond (Praça 7) o reduto perfeito para começar suas atividades: “a gente já tem uma praça ótima, um espaço amplo, que todo mundo pode chegar de qualquer lugar, vamos fazer aqui também”¹⁵⁸, conta Betinho, MC da Roda Cultural de Vila Isabel e um dos mais desenvolvidos durante a entrevista. A Praça 7 possui características distintas em relação à praça do Méier: de grandes proporções e acesso facilitado, sem grades, seu entorno é repleto de bares, padarias, mercados e conta com um terminal de ônibus¹⁵⁹, que conecta Vila com outros bairros, desde os mais próximos da zona norte (Tijuca, Grajaú, Andaraí, Méier) até bairros da zona sul e da baixada fluminense, como Duque de Caxias. Betinho acredita que a circulação do MC pelas rodas é condição essencial para a evolução artística: “o MC tem que sair da sua zona de conforto”¹⁶⁰. Um dos organizadores da roda lembra que antes da roda a praça costumava ser bem diferente, mais escura e desabitada, frequentada apenas por usuários de drogas e

¹⁵⁸ Vide nota 125.

¹⁵⁹ Próximo à praça do Méier também tem um terminal de ônibus, da linha 455, que cobre um longo trajeto desde Copacabana, Centro, Tijuca e Méier.

¹⁶⁰ Vide nota 125.

moradores de rua. Hoje, a praça parece ainda mais viva às quintas-feiras, além de ser comum a ocorrência simultânea de outras atividades e eventos, favorecendo o fluxo de um público diversificado e faturamento de quiosques e do comércio ambulante.



*Figura 3: Público da roda de Vila
Fonte: Facebook da Roda Cultural de Vila Isabel*



*Figura 4: Grafite da Fábrica de Rap na Praça 7
Fonte: Facebook da Roda Cultural de Vila Isabel*

A retomada do espaço público como premissa do *hip-hop* é expressa no compromisso das rodas em ocupar áreas *esvaziadas* que, ao encenar novas territorialidades e dinâmicas identitárias, fazem desses espaços lugares de *heterotopias*¹⁶¹, porém mais no sentido lefebvriano de tensionar uma estrutura racionalizada de cidade e potencializar ações coletivas e experiências urbanas mais inclusivas. Esses lugares heterotópicos são espaços sociais limítrofes¹⁶², onde *algo diferente* é possível e fundamental para definir trajetórias revolucionárias; um *algo diferente* que “não decorre necessariamente de um projeto consciente, mas simplesmente daquilo que as pessoas fazem, sentem, percebem e terminam por articular à medida que procuram significados para sua vida cotidiana” (HARVEY, 2014, p. 22). Exemplos dessas *heterotopias potentes* podem ser localizados nos espaços abertos de praças públicas da cidade. Em geral idealizadas como espaços cívicos que convidam à agregação e sociabilidades múltiplas, as praças – embora muitas pouco frequentadas ou inabitadas na maior parte do tempo, sobretudo se levarmos em conta o cotidiano de cidades brasileiras – podem servir de palco para alternativas e críticas mais eficazes de normas e processos existentes (HARVEY, 2015, p. 242). Quando habitadas, moradores e frequentadores, desde crianças e idosos, que compartilham o uso das praças com diferentes grupos e tribos, sentem-se partícipes de uma vida comunitária e passam a ocupar o espaço da rua com naturalidade, mais tranquilos pela sensação de segurança proporcionada por uma praça mais movimentada, apesar das tensões comuns de uma vida em sociedade. Destacando a relevância de um movimento democrático produzido pela e para a juventude, Marola arremata:

Sendo muito franco, o que existia de cultura popular, de evento público, de acesso gratuito, em praça pública? O que existia antes do CCRP? Eu gostaria que alguém me lembrasse a não ser festa junina, carnaval, bloco... Mas movimento de rua? Hoje em dia há um monte (Marola)¹⁶³.

As ideias de *multiplicação* e *regularidade* talvez tenham sido o princípio básico que orientou e deu sustento ao movimento que se popularizou como *rodas culturais* e que, de maneira singular, vem promovendo uma ocupação cultural nos espaços públicos com ritmo, poesia e

¹⁶¹ Para Foucault (1984), as heterotopias seriam as utopias de lugar preciso, real e de tempo determinado que, sob variadas formas, são capazes de suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que nos posicionam nos espaços do biopoder. São lugares *fora* de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis.

¹⁶² *Limítrofes* porque existem espacialidades, temporalidades e funcionalidades distintas em tensão, dependendo dos usos que diferentes grupos sociais e indivíduos fazem desses espaços simultaneamente. As barreiras, portanto, são simbólicas ou determinadas pelos diferentes usos possíveis de um mesmo espaço. Também são frouxas, porque outros espaços interpenetram e reverberam uns nos outros, da mesma forma que há descontinuidades e rupturas.

¹⁶³ Vide nota 124.

outras expressões artísticas, criando-se, inclusive, condições para o desenvolvimento de uma cultura *hip-hop* mais próxima de sonoridades brasileiras. O ressurgimento de uma cena de *rap* remete à atenção dada pelos coletivos ao formato das rodas, já existentes enquanto espaço de intercâmbio cultural, de configurações territoriais distintas e de ativação de sociabilidades, desde pelo menos o tempo das ágoras gregas. Além disso, era preciso construir um senso de autoconfiança na capacidade de criação artística nos próprios jovens envolvidos com a cultura, de fazê-los entender de que poderiam ser, além de meros consumidores da música americana nas boates, produtores de um som que versasse sobre seu próprio cotidiano.

Desde o início, a articulação em rede foi a forma de organização encontrada pelo movimento de se expandir rapidamente, ao incentivar a realização do projeto em outros pontos da cidade, pauta das primeiras reuniões entre o CCRP e outros empreendedores de rodas, potenciais multiplicadores culturais. Observa-se, desse modo, a força *polinizadora* (BOUTANG, 2012) do movimento, na medida em que novas rodas começaram a surgir a cada esquina, gerando impactos no entorno – revitalização do bairro, fomento do comércio local e de cidadania cultural, etc. Boutang (2012) argumenta que vivemos atualmente em uma *sociedade pólen*, com seus fluxos complexos e interativos, de onde emergem e atuam as singularidades próprias da *multitude* (HARDT e NEGRI, 2009), na direção de um colaborativismo em oposição ao *modus operandi* capitalista. Os efeitos, ou melhor, as *externalidades* sentidas coletivamente, decorridas da atuação desses *microeventos*, porém estruturados enquanto circuito, são predominantemente positivas, devendo-se garantir, portanto, mais apoio na forma de políticas públicas renovadas (HERSCHMANN e FERNANDES, 2015). Para Betinho, a maioria das rodas é prejudicada por não dispor de uma estrutura mínima de som e luz e elenca os motivos para se ter mais suporte.

A gente já não paga imposto? Temos aqui uma roda cultural, lazer, proporciona segurança... Em seis anos de roda a gente não viu um caso de assalto na praça na hora que tá rolando *rap*. Pode até ter em Vila Isabel, mas aqui na Praça 7 não existe, porque é muita gente. Eu acho que a gente tinha que valorizar os eventos 0800 que têm aí pela *pista*, que são poucos já. Além da gente fazer um trabalho cultural e social, é também um lazer *pra* galera que trabalhou a semana inteira e quer se distrair... Ocupar a mente, ocupar o espaço público (Betinho)¹⁶⁴.

De volta com as categorizações propostas anteriormente, a *diversidade* traduz-se na força dialógica que a própria cultura *hip-hop* carrega desde o seu princípio, no sentido de *diversificar* o público em algumas zonas da cidade. Esse ponto remete a algo como um *despertar* à valorização

¹⁶⁴ Vide nota 125.

do protagonismo cultural de um público jovem – formado em sua maioria por sujeitos que costumam habitar as margens sociais da história: jovens negros e/ou periféricos – e àquilo que se entende por partilha de um comum urbano. Há ainda o reforço da *circularidade* por se estimular a realização de múltiplas rodas em diversos bairros, às vezes até simultaneamente, buscando-se não somente a formação de laços comunitários, mas incentivar a circulação de artistas e do público interessado em eventos de *rap*. Essa característica esbarra na questão do direito à cidade que, por sua vez, está diretamente relacionada a um olhar crítico sobre as condições de mobilidade na região metropolitana do Rio de Janeiro.

Com relação à *complementariedade*, podemos tanto pensar em termos de localização das rodas, que formam uma rede cultural integrada e voltada para a revitalização conjunta de diferentes localidades, quanto em termos de mercado. Além de ativar o comércio local (e ambulante) e depender de acordos na base da colaboratividade – empréstimos de equipamento entre produtores e a utilização de pontos de energia de estabelecimentos próximos –, o trabalho das rodas ajuda a *formar* MCs, que acabam ganhando fama e servindo posteriormente ao *mainstream* como artistas profissionais. No geral, os produtores acreditam que a grande proposta do CCRP foi mediar o reencontro do *rap* com a rua, de modo a democratizar produção e consumo de um gênero cada vez mais mercantilizado. Sobre os primeiros anos, Croata diz que o movimento já tinha aderência: “já movimentava mais de 5 mil pessoas por semana com 10 rodas e todas enchiam. A galera do *rap* já enxergava a roda de rima como uma plataforma de divulgação, as pessoas realmente estavam ficando famosas na roda”¹⁶⁵. Marola garante que “as rodas de rima são a oportunidade que muitos tiveram de alavancar suas carreiras”¹⁶⁶. E Betinho frisa bem o seu caráter comunitário: “a roda não é de uma organização, é de todo mundo que ocupa e frequenta o espaço público”¹⁶⁷.

O público frequentador é, nesse sentido, um dos principais componentes para o sucesso da roda, seja decidindo os vencedores da batalha, seja colaborando eventualmente com o *chapéu*¹⁶⁸ para a premiação. Tais considerações remetem à *sustentabilidade* de um circuito interdependente com o mercado, garantindo, assim, a constante renovação de talentos no *rap* regional e nacional.

¹⁶⁵ Vide nota 145.

¹⁶⁶ Vide nota 124.

¹⁶⁷ Vide nota 125.

¹⁶⁸ *Passar o chapéu* é uma prática habitual e informal que denota a relação de parceria entre o artista de rua e o público e que reforça o aspecto colaborativo e democrático das artes urbanas. Sobre essa prática, diferenças entre *arte de rua* e *arte pública* e outras discussões mais complexas dentro desse tema, ver Reia, 2017, Santos, 2014.

A ampliação das rodas e do público estimula a formação de redes de fãs da parte de alguns MCs, à medida que se tornam mais assíduos e se destacam nas batalhas, podendo, inclusive, vislumbrar oportunidades de negócio e ascensão na indústria musical. Assim ocorreu com Filipe Ret e integrantes da Cone Crew Diretoria, Oriente e 1Kilo, só para citar alguns casos. Segundo Moura (2014), existe uma relação dialética no contexto das rodas culturais e sua relação próxima, em certa medida, com sistemas mercadológicos e políticos da cultura, pois

ao mesmo tempo que fortalecem uma cena comercial, muitas vezes preparando os que mais se destacam para o mercado, também produzem seu próprio circuito e formas de resistência, pois o fato de se ocupar um espaço público cria automaticamente conflitos com aqueles que entendem a cidade como um campo privado ou reservado para algum segmento em especial. Na verdade, esse movimento específico das rodas, ou seja, sua disposição flexível tanto no que diz respeito à construção de uma cena pública presente semanalmente em espaços ocupados quanto à sua disposição e tolerância ao mercado de consumo e demais ordens de poder, é o que a fundamenta e garante a sua permanência e existência política. Esse caráter flexível reflete-se em dois pontos: sua relação com o mercado e interlocução com instâncias de poder do Estado e demais segmentos envolvidos na relação público/cidade (MOURA, 2014)¹⁶⁹.

Logo, as relações complementares com o mercado e a capacidade de diálogo e negociação entre os ambulantes culturais e as diversas instâncias atuantes na esfera do poder são o que garante a existência perene das rodas culturais, ainda que a relação de forças entre os atores seja visivelmente desproporcional, levando-os à necessidade de sobrevivência dentro de um *continuum* polarizado de cooptação máxima à total resistência. Aliás, saber dialogar é uma dessas qualidades vitais em qualquer sistema democrático e que foi sendo adquirida gradualmente por muitos jovens envolvidos na gestão das rodas, o que exige certo nível de amadurecimento e responsabilidade perante à coletividade, pois tudo depende praticamente da postura do produtor cultural e de sua capacidade de articulação, seja com a vizinhança ou com o poder local. Na roda do Méier, Marola pede aos frequentadores para que evitem fumar maconha durante o evento ou esquecer garrafas e copos no chão, numa espécie de moralidade fundada no respeito, e nos explica que nas cercanias da praça há colégios, cursos, terminais rodoviários e hospitais: “é aquela questão da boa vizinhança. O que eu acho legal *pra* mim, o meu vizinho pode não gostar”¹⁷⁰. Para Croata, a função do CCRP sempre foi de “instrumentalizar as rodas, as pessoas,

¹⁶⁹ Trecho retirado do texto *A função do público no Hip Hop*, publicado no site *Passa Palavra*. Disponível em: <https://goo.gl/xelc9u>. Acesso em: 19 jun. 2017.

¹⁷⁰ Vide nota 124.

de se ter tanto um respaldo de movimento, de estar inserido em uma coisa maior, quanto passar essa técnica protocolar. E isso treinou muita gente”¹⁷¹.

Sabemos que a cultura é cada vez mais central nos processos contemporâneos, é tanto instrumento de organização da vida social comunitária, como fator de considerável importância em assuntos geopolíticos globais. A cultura é, acima de tudo, tratada como um *recurso* (YÚDICE, 2013) que se vale a finalidades diversas, principalmente para fins de desenvolvimento econômico a nível local e global e de agenciamento de grupos minoritários, e, como todo recurso, deve ser preservada e gerenciada. Pensada especialmente pelo viés da arte e música de rua, a cultura constitui arena de importantes embates sociais e micropolíticos na atualidade. Canclini (2015, p. 43) nos apresenta uma perspectiva *sociossemiótica* da cultura, o que significa que a cultura é encarada como *processos sociais*, entendida enquanto conjunto que abarca processos de “produção, circulação e consumo de significações na vida social”. O autor propõe quatro vertentes contemporâneas que destacam diversos aspectos da visão processual de cultura e que se imbricam continuamente, a saber: a) a cultura como instância de organização da identidade de um grupo; b) como instância simbólica da produção e reprodução da sociedade; c) de conformação do consenso e da hegemonia; d) como dramatização eufemizada dos conflitos sociais (CANCLINI, 2015).

É preciso considerar que a identidade é reelaborada interculturalmente e que os processos culturais não derivam unicamente da relação com um território. Mesmo que o bairro, a cidade e o país sejam cenários de identificação, produção e reprodução cultural – ainda mais se pensarmos em relação às rodas culturais –, outros repertórios globalizados fazem parte da construção identitária do grupo (CANCLINI, 2015, p. 43-44), isto é, a comunidade local também pertence, até certa medida, a uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) que transpassa fronteiras nacionais e temporais. Consideremos, do mesmo modo, a dimensão política da cultura, próximo ao sentido gramsciano, a partir do qual a cultura demarca um cenário de lutas políticas, que envolve diferenças de classe. A disputa pela legitimidade implica, necessariamente, delimitar o que é *cultural* e, portanto, digno de ser valorizado, e o que não é: as elites exercem seu poder ao preconizar comportamentos e gostos em detrimento de outros, ao mesmo tempo que iniciativas artísticas populares, provenientes de camadas subalternizadas da sociedade, reivindicam sua posição no espectro de designação do que é, afinal, cultura. Finalmente, a dramatização simbólica

¹⁷¹ Vide nota 145.

dos conflitos sociais, seja através das artes plásticas, do teatro, do cinema, da música ou do esporte, revela-se como um meio para que conflitos não se convertam em guerras reais, como podemos lembrar o próprio contexto de fundação de uma cultura *hip-hop* por Bambaataa e outros personagens-chave que ajudaram a moldar essa narrativa. Muitas vezes, sobretudo no *rap* e na literatura marginal – hoje, em particular, bastante difundida entre os espaços dos *slams* brasileiros –, a dramatização é até bastante explícita, pois tais poetas e artistas são testemunhas oculares (e vítimas diretas) de injustiças sociais que são amplamente denunciadas em sua prática artística. Não é que não se recorra a metáforas, lirismos e outros elementos estéticos na criação de um texto, poesia ou qualquer outro trabalho artístico de poetas marginais. Mas a verdade é que suas lutas e vivências estão integralmente presentes em sua arte, ou seja, arte e cotidiano encontram-se intensamente entremeados, onde não se distingue *maneiras de fazer arte* das práticas materiais e de outras ocupações da vida social. No sentido de uma *revolução estética* (RANCIÈRE, 2009, p. 34), a arte é desobrigada de “qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” e rebenta das crônicas diárias, das vidas anônimas, do artista-cidadão que debate políticas públicas, da partilha sensível da comunidade. “A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Retomando o debate acerca dos *usos* da cultura, nos interessa, nesse primeiro momento, destacar aquele que se presta à valorização cidadina e que, invariavelmente, atende aos propósitos de uma ferramenta política significativa, capaz de empreender mudanças profundas no tecido espacial e social das cidades, trazendo à tona o complexo debate sobre *cidades criativas*. A ideia de uma cidade criativa acompanha uma “revalorização das qualidades dos espaços urbanos com a transformação da imagem das metrópoles e o arquivamento da imagem da cidade industrial” (VIVANT, 2012, p. 23), onde há lugar para as singularidades, a criatividade e a manifestação das diferenças. Muitos governantes, porém, confundem cidade criativa com estratégias de *marketing urbano* que, por sua vez, refere-se a um

culturalismo de mercado, parente próximo da famigerada ‘revitalização urbana, bem como seus derivados não menos famigerados: a parceria entre setor público e iniciativa privada’, na fabricação de consensos para o crescimento *a qualquer preço*. Do consenso articulado na cidade criativa passa-se ao consenso imposto no *marketing urbano*; e, em vez da governança concertada entre público, privado e sociedade civil, encontra-se uma parceria na qual os direitos são privados e os deveres, públicos (REIS, 2012, p. 78, grifos nossos).

A cidade criativa parte da diversidade – de seus cidadãos, do potencial criativo de cada território, etc –, do “olhar de dentro para fora, de empoderamento e descobertas, não uma maquiagem voltada a encantar o outro. Ter isso em mente é fundamental para não confundir causa e consequência, meios e fins” (REIS, 2012, p. 80). É processo, cujos efeitos de melhoria são sentidos pelos próprios cidadãos a médio/longo prazo e não mero produto de atração turística, que projeta uma imagem de transformação artificial e descontextualizada.

Assim como Barcelona no contexto dos Jogos Olímpicos de 1992, usar eventos emblemáticos como marcos para uma transformação mais ampla e complexa também foi o plano seguido por Eduardo Paes (PMDB) para executar projetos de infraestrutura, mobilidade e renovação urbana na cidade do Rio, durante sua gestão. De acordo com o ex-prefeito, os megaeventos esportivos – Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016) – foram as alavancas necessárias para por em prática projetos de revitalização, com a promessa de beneficiar a população mais pobre e periférica a partir da ampliação das linhas de transporte urbano. Contudo, políticas de privatização e a atração de investimentos externos devido aos jogos tornou a cidade um verdadeiro balcão de negócios. Processos de revitalização às custas de remoções¹⁷², instalações esportivas transformadas em elefantes brancos, obras inconclusas, a exemplo das extensões do metrô, falhas de operação na rede de transportes, sinais de deterioração, altos custos de manutenção, esvaziamento dos cofres públicos e ampliação das PPPs são apenas alguns pontos do chamado *legado olímpico*. O Rio de Janeiro foi convertido em mercadoria turística, onde fachadas monumentais de arquitetos renomados¹⁷³ acarretam um alto custo social; a cultura torna-se um fim nela mesma, uma superficialidade que é a própria antítese do processo criativo e da diversidade. Como recurso essencial de uma cidade criativa, a cultura é capaz de propiciar ganhos nas mais variadas áreas quando gerenciada de forma holística com outros setores.

Pensando ainda na cultura como central nos processos de desenvolvimento atual, a criatividade emerge como ativo catalisador de uma nova ordem econômica pautada na

¹⁷² Assim como as expropriações e demolições ocorridas nas comunidades de Vila Recreio II e Vila Autódromo – ambas na zona oeste da cidade – para a construção de vias expressas e do Parque Olímpico, a revitalização da zona portuária ocasionou o despejo de famílias residentes no Morro da Providência. A construção do Boulevard Olímpico – principal espaço de visitação durante os jogos –, do Museu do Amanhã e a redescoberta do Cais do Valongo – declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO – são algumas das transformações que expandiu, em partes, o mapa do turismo carioca, mas já apresenta alguns problemas de conservação, depressão do mercado imobiliário e afastamento de investidores. Para detalhes sobre o *legado olímpico*, conferir: <https://goo.gl/bkCFyS>. Acesso mais recente em: 6 jun. 2018.

¹⁷³ Referência a Santiago Calatrava, arquiteto espanhol que assinou inúmeros projetos de relevância internacional e foi responsável pela concepção do Museu do Amanhã.

valorização de recursos intangíveis de alto valor agregado – como o conhecimento, a informação – e rege os pilares da *economia criativa*, conjunto que abrange as indústrias criativas, os impactos de seus bens e serviços em outros setores da economia e a conexão entre eles, gerando profundas mudanças sociais, organizacionais, políticas, educacionais e econômicas (REIS, 2012, p. 43). Alinhado aos aspectos que fundamentam uma economia criativa (diversidade cultural, inovação, sustentabilidade e inclusão social), o plano ideal de ações do CCRP incluía, além das atividades continuadas das rodas: produção de festivais mensais de cultura urbana, trocas de livros, distribuição de edições bimestrais da Revista CCRP, desenvolvimento de projetos de arquitetura e moda sustentáveis, parceria com instituições e faculdades públicas na capacitação de jovens multimídias e formação profissional de uma rede de ambulantes culturais, através de cursos em gestão e produção, fotografia, audiovisual, turismo e história do Rio. O projeto também previa a garantia de uma infraestrutura mínima adequada para a realização das atividades, como, por exemplo, a instalação de banheiros públicos e autorização para venda de bebidas. O foco residia no empreendedorismo e no empoderamento prático de jovens artistas e futuros produtores de cultura que, por meio da instrumentalização do *hip-hop* e das artes urbanas, buscariam modos de exercer/promover cidadania cultural e traçar caminhos de inclusão e transformação social. A instrumentalização da cultura adquire aqui o caráter de recurso genuíno e que, pelo enorme impacto e relevância em setores distintos da sociedade, deve-se, portanto, buscar sua valorização e preservação. A maior parte do projeto, entretanto, não pôde ser levada adiante, principalmente por falta de apoio integral do governo e de investimentos financeiros efetivos. Se o debate nacional sobre economia criativa já se move por perspectivas difusas e entraves pragmáticos, as esferas municipais tampouco parecem propor uma melhora desse quadro.

Outra discussão que nos interessa adentrar um pouco diz respeito ao título de Patrimônio Mundial, conferido em 2012, à afamada Cidade Maravilhosa pela UNESCO, que, ao nosso ver, mostra-se controverso¹⁷⁴ na medida em que a primeira paisagem cultural urbana tombada mundialmente reforça o clássico do cartão-postal do Rio de Janeiro em detrimento de outras áreas históricas e/ou potencialmente criativas e que carecem de visibilidade e apoio. O comitê julgador reconhece a relevância da inspiração artística que o Rio oferece a músicos, paisagistas e

¹⁷⁴ Ainda mais polêmico, o decreto 35.879/12, promulgado em decorrência do tombamento de sítios como o Parque Nacional da Tijuca, Jardim Botânico, Pão de Açúcar, Corcovado, aterro do Flamengo e a praia de Copacabana, dispõe sobre a criação do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) e de suas unidades especiais de preservação (as UPHs), extinguindo o órgão responsável pelas regiões excluídas do cinturão declarado paisagem cultural. Disponível em: <https://goo.gl/4ceJFe>. Acesso mais recente em: 7 jun. 2018.

urbanistas¹⁷⁵ que ajudam a projetar uma imagem idealista de cidade, próxima ao projeto nacional hegemônico de lançar o samba, após anos de criminalização, como símbolo unificador do povo, das belezas que merecem ser mostradas enquanto que outras, *não tão belas*, escondidas. As praias e o lazer representados no cartão-postal são considerados patrimônio das classes médias e de turistas da zona sul (YÚDICE, 2013), dando a ver que nem todos os cidadãos possuem acesso facilitado e trânsito livre pela cidade, o que também leva jovens favelados e de regiões periféricas a valorizar seu espaço de vivência, tendo reflexos em sua própria autoestima. Ao mesmo tempo, os grandes veículos da mídia massiva, hoje mais do que nunca, parecem ter adquirido a função primária de explorar o sensacionalismo do medo para fomentar o imaginário de uma cidade tomada pela violência, contrapondo as elites às camadas menos favorecidas, incluindo a criminalização de suas práticas sociais e culturais, ainda que, às vezes, venham *envelopadas* como formas de *estetização e exploração da pobreza*, atendendo a interesses de mercado. Nesse campo de forças, não esqueçamos que a tão aclamada paisagem cultural carioca também é fonte de inspiração para tantos sujeitos postos às margens da sociedade, que denunciam seus contrastes, as desigualdades de uma *cidade partida* (VENTURA, 1994) e atualizam o tom conflituoso, ou pelo menos, tenso, pouco visto na música popular brasileira de outrora. O Rio (e o Brasil), fragmentário e plural, é atualizado pelas vozes do dissenso, tão presentes no *hip-hop* e no *funk*, ainda que seus discursos possam soar apolíticos para alguns intelectuais e críticos da cultura (HERSCHMANN, 2000).

Na proposta do CCRP, que objetivava fundar as bases de uma economia criativa do circuito, seus articuladores reconhecem a relevância estratégica do título, mas ponderam sobre a necessidade de olhar a cidade como um todo, ou seja, de criar e assegurar políticas que contemplem o estímulo à criatividade local, de garantir que a cidade não se torne “arquipélagos de criatividade, em meio a um mar de apatia”, mas um lugar onde “raízes locais e influências globais cosmopolitas; patrimônio e tendências; projetos icônicos capazes de atrair a atenção internacional e projetos menores, voltados à comunidade local; cultura de elite e cultura de rua” (REIS, 2012, p. 65) possam coexistir e alimentar o potencial criativo do território, ampliando, inclusive, as rotas do turismo regional. Nesse sentido, o CCRP argumentava que a produção independente de arte urbana

¹⁷⁵ Trecho retirado do texto *Unesco aprova Rio de Janeiro como Patrimônio Mundial da Humanidade*, publicado no portal brasileiro da ONU, em 2 jul. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/KXfJuX>. Acesso em: 7 jun. 2018.

faz parte da identidade local de muitos bairros e constitui um bem cultural, ou imaterial, a ser cuidado e protegido. O desenvolvimento de atividades culturais urbanas, de forma espontânea e legítima, pode impulsionar [...] a economia criativa e o empreendedorismo, inclusive turístico, em pontos do Rio afastados e que ainda não são visibilizados como paisagem cultural urbana (BOTELHO; ROZEMBERG; SANTANA, 2013, p. 5).

Das múltiplas perspectivas apresentadas sobre cidades criativas, aquela que diz respeito à *superação de problemas*, de *estar em constante mudança* e de *gerar conexões*, diálogos entre diversos atores e seus espaços de convívio (REIS e KAGEYAMA, 2009) parece próxima à visão dos produtores e MCs entrevistados. Marola fala de abertura às oportunidades e, desse modo, vemos como abertura ao diverso, à confiança em indivíduos ou grupos motivados em gerar algum impacto social ou gerir mudanças em sua comunidade, bairro ou vizinhança. É participação cidadã, atuação democrática em seu mais puro estado.

A cidade criativa é uma cidade que não cria obstáculos, cria oportunidades, porque se o órgão público não é capaz, não é competente e não tem braços suficientes, aceite ajuda e somos nós essa ajuda: pessoas que estão disponíveis a se doar por uma mudança de algo, se doar para uma melhor qualidade de vida local (Marola)¹⁷⁶.

Betinho acredita que “a cidade criativa é a que se reinventa. A criatividade parte do momento que *crise* vira *crie*. Como um *camaleão social*, eu me adapto perante as dificuldades”¹⁷⁷. Logo, também bastante próxima da noção de Vivant (2012, p. 84) sobre as vantagens do acaso e a importância de dar espaço à serendipidade¹⁷⁸ e às cenas *off*, lugares propícios à subversão, de onde podem surgir “práticas não planejadas, até mesmo não autorizadas, que tornam possíveis encontros imprevistos e improváveis”. Podemos, inclusive, sugerir que a lógica do improviso¹⁷⁹, que fundamenta toda a dinâmica das batalhas de *rap*, encarna o próprio espírito criativo da completa adaptação das situações, da contextualização

¹⁷⁶ Vide nota 124.

¹⁷⁷ Vide nota 125.

¹⁷⁸ O princípio da serendipidade, resgatado para expressar o papel do acaso nos acontecimentos e descobertas fortuitas, pode ser aplicado ao *rap* carioca no contexto de desenvolvimento de uma cena urbana de *hip-hop*, marcado principalmente pelo incidente ocorrido no CIC, que impulsionou o aparecimento de inúmeras batalhas e rodas de rima em diversas cidades fluminenses.

¹⁷⁹ Aqui enxergamos o improviso para além das questões estéticas e estilísticas de criação poética, mas em uma escala ampla e metafórica, onde podemos associar a espontaneidade própria do improviso aos preceitos de uma cidade criativa, aberta aos imprevistos, e à horizontalidade na gestão territorial em contraposição ao uso de fórmulas prontas e copiadas de outros contextos – prática corrente de um modelo espetacularizado de cidade e do *marketing urbano* –, que acabam *empobrecendo* a própria realidade geográfica por não se levar em conta a criatividade, o espontâneo e as especificidades locais. Cf. Cura, 2018a.

necessária para qualquer plano de ação, mesmo que esse plano seja simplesmente criar uma rima, de repente, ainda que o arsenal de referências e intertextos – ou os *cases* de sucesso em urbanismo e desenvolvimento urbano sustentável, se nos permite esse paralelo – seja o que vai embasar (porém, sem definir) todo o processo criativo. Nas tradições do improviso, a recorrência a versos previamente preparados e memorizados – como os *balaios* da cantoria nordestina ou as *muletas* do partido-alto –, apesar de frequente, é tida como uma postura antiética por trapacear as regras do improviso e colocar o adversário em posição de desvantagem. A criatividade é atestada justamente na capacidade de pensar a melhor resposta para uma realidade em constante mutação, muitas vezes articulada de última hora. *Oportunizar* e *adaptar*: essas palavras já carregam, em si, a potência da criatividade, a possibilidade do novo surgir.

Enfim, cada roda cultural carrega sua especificidade, uma vez que são eventos comunitários, pensados e organizados por jovens moradores do bairro ou comunidade, respeitando-se tradições, histórias e modos de viver próprios. Por se tratar de propostas culturais e artísticas de uma cena autêntica ou, se preferirmos, mais espontânea – com quase nenhum apoio institucional e erigida do *chão* social das novas gerações de jovens criativos treinados na maestria da palavra poética –, colocam em questão práticas dominantes e propõem, com suas práticas, outras alternativas. E é justamente por escapar às tentativas de controle e regulamentação que as cenas *off* – em nosso caso, as rodas – colaborariam para uma cidade mais criativa, ou melhor, elas seriam a própria cidade criativa (VIVANT, 2012). É também pensando nos possíveis impactos em outros setores, como comércio e turismo, que o circuito de rima se adequa à ideia de uma cidade criativa, onde as políticas são mais contextualizadas e os investimentos garantem a sustentabilidade dos coletivos de cultura, respeitando sua autonomia criativa e a *vocação artística* de cada localidade.

As rodas, portanto, seguem inovando a cena cultural do *rap* na medida em que jovens, politizados e interessados no impacto social em seu entorno, promovem uma gestão criativa do espaço público e o fomento de talentos situados fora dos circuitos comerciais da música. Além de estimularem o comum urbano, é também fonte de entretenimento gratuito e diversificado, favorecendo um cotidiano mais inclusivo, principalmente em uma cidade cara e desigual como o Rio de Janeiro. Os usos coletivos do espaço urbano desafiam a lógica privatizadora de cidade, orientada pela especulação geográfica e acúmulo de capital, questionando, desse modo, o modelo de *cidade-negócio*, implementado em larga escala pela gestão de Paes, ao mesmo tempo que sua

administração atendeu algumas reivindicações incitadas pelos próprios coletivos de cultura, conforme demonstraremos a seguir.

Estratégias de *marketing urbano* levadas a cabo nos últimos anos não denotam necessariamente apoio à diversidade e à inovação, e a construção de infraestruturas culturais não garante, sozinha, a dinamização cultural de uma região, porque muitas vezes a criação artística foge dos lugares formatados e legitimados da cultura. No entanto, é pela apropriação cidadã do espaço urbano e de seus equipamentos culturais que se abre a possibilidade de novos usos, encontros e circulação de ideias. Um exemplo disso é a própria proposta da Batalha das Musas que, além de incentivar a reflexão sobre os papéis sociais de gênero, busca ocupar espaços de museus, promovendo o debate público entre a sociedade civil e os equipamentos culturais da cidade. A nosso ver, as rodas culturais estimulam um ambiente criativo, onde trocas, vivências e afetos podem verter benefícios sociais. Logo, mais políticas públicas que forneçam maiores oportunidades para movimentos promovidos por uma juventude – em sua maioria marginalizada ou exposta à criminalidade – são indispensáveis para uma realidade mais democrática e, para isso, investir em educação e cultura não deveria ser *apenas* uma opção.

2.2 Entre o diálogo, o reconhecimento e a repressão: as rodas e o poder público

*Roda presente, praça segura!*¹⁸⁰

O processo de revitalização engendrado pela presença das rodas culturais no espaço público mostra-se essencial para garantir a sustentabilidade de regiões incorporadas pelo movimento e, por assim dizer, propicia condições favoráveis a uma cidade mais democrática, inclusiva e criativa. Como muito argumentam os produtores das rodas, o poder público deveria apoiar mais iniciativas que investem na promoção de cultura, educação empreendedora e politização de jovens interessados em exercer sua cidadania como importante fator constitutivo de suas identidades. Ao invés da conservação da ordem pública em prol de uma convivência comum, o cerceamento de direitos básicos como a livre manifestação cultural é o que parece ocorrer quando a polícia intervém. As barreiras impostas pelos órgãos de segurança pública à realização de eventos como as rodas culturais – regulares e gratuitos nas ruas e praças públicas –

¹⁸⁰ Grito entoado durante sessão realizada na Alerj para discutir vetos em lei, que comentaremos mais adiante.

nos levam a pensar que há uma vontade latente de privatização de espaços que deveriam ser de uso comum.

Na verdade, sabemos que a raiz desse problema é profunda, crescemos arraigados em preconceitos históricos criados e difundidos em sociedade. Gilman (1985), interessado em investigar *o que são, como e por que* criamos estereótipos, nos fornece uma base de entendimento do que seriam imagens e categorizações da diferença, criadas por grupos sociais e sustentadas por sistemas de representação variados e complexos, com o propósito existencial de responder à ansiedade humana perante os fluxos e mudanças no mundo. Cria-se imagens de coisas que tememos ou glorificamos, mas sempre de um *outro* diferente de *nós*, num processo de individuação. Estereótipos não são apenas abstrações, mas também são entendidos como entidades reais, lugares reducionistas que situam a diferença como algo que ameaça uma ordem específica e produz tensões que, por sua vez, geram ansiedades. O ato de estereotipar surge da necessidade humana de classificar para entender (e controlar), de criar a ideia de uma falsa completude – do negro, da mulher, do louco, do judeu, etc – através da identificação de uma diferença, como por exemplo em termos de cor de pele, que não remete necessariamente a uma característica real ou visível, mas à qualidade de um ser *outro* do discurso. A estereotipação pode ser pensada como a projeção da imagem de ansiedade no *outro*, uma imagem produzida histórica e perpetuada culturalmente. Os estereótipos são estruturas inconstantes e versáteis por serem elaboradas contextualmente e essa sua característica fluída pode ser analisada pelos *textos*, entendidos aqui, de forma ampla, como todo e qualquer sistema estruturado de representação (GILMAN, 1985).

Isso nos remete a uma questão que Rose trata com proficiência em *Black Noise* (1994), em que a autora discorre sobre *rap* e o racismo inerente às estruturas sociais do poder, na qual a juventude negra é tida como principal referência simbólica de ameaça à ordem social. Instituições como o sistema público de ensino, a polícia e a mídia percebem e constroem a imagem do jovem negro como perigoso e que, por isso, deve ser constantemente vigiado. As experiências de Rose observando *shows* de *rap* nos Estados Unidos revelam como a juventude negra é estigmatizada, difamada e abordada com hostilidade e suspeita pelas autoridades, o que propõe reflexões sobre como o policiamento de jovens negros no espaço público e o *rap* se relacionam com outros meios, instituições e políticas que determinam *como* e *quem* pode reunir-se publicamente.

No contexto brasileiro, o *hip-hop*, assim como o *funk*, sofre do mesmo preconceito social, pelo lugar que ambas as culturas ocupam junto às camadas juvenis menos favorecidas, mas sobretudo pelo discurso predominantemente radical, politizado e simbolicamente violento do *rap*, cuja intenção é justamente incomodar e desestabilizar o *status quo*. Não é de hoje que festas, bailes e eventos de *hip-hop* são reprimidos ou pelo menos colocados sob vigilância constante pelos órgãos de segurança pública, vide Racionais MCs e os norte-americanos Public Enemy e N.W.A¹⁸¹. Decerto que o *hip-hop* – e mais particularmente o *rap* – conquistou um patamar relevante nas indústrias do espetáculo e que, sustentadas pela lógica do *starsystem*/fabricação de celebridades e do consumo, estão ambas interessadas em sua produção cultural e potencial de mobilizar *lifestyles* e referenciais estéticos entre jovens do *morro* e do *asfalto*, indistintamente (HERSCHMANN, 2000). Porém, os ritos comunitários do *hip-hop* continuam lutando contra a censura nas ruas, que apenas faz reforçar o processo de estigmatização dessa cultura. O vocabulário de violência é inerente: as *batalhas* mais comuns são as *de sangue*¹⁸² e MCs recorrem a termos e expressões que simulam um duelo clássico, no melhor estilo faroeste. Durante esse tipo de batalha, a plateia *espera ver sangue*, mas derramado por entre as rimas improvisadas, lançadas pelos/as *rappers* que mostram ter a língua bastante afiada. Os gritos de incentivo do público instigam um enfrentamento simbólico a nível do discurso, embora o clima de confraternização entre os apreciadores da cultura seja a verdadeira intenção das rodas, sempre mediadas por um MC que conduz a dinâmica das disputas. Entretanto, a situação pode gerar algumas confusões e mal-entendidos, sobretudo entre segmentos sociais, moradores e transeuntes que não estão muito familiarizados com a tônica desses rituais, o que acaba reforçando estereótipos negativos e o preconceito.

Talvez a maior batalha que *rappers*, ambulantes culturais e frequentadores das rodas enfrentam todos esses anos seja a batalha pelo território, pelo direito de ocupar o espaço da rua com música, arte e lazer, sem o risco de sofrer represálias. Aliás, a grande motivação para a criação de um circuito integrado de rima também foi devido à onda de repressões às rodas que se formavam espontaneamente, a começar pela Lapa, onde começou a ter problemas com a polícia, e depois Botafogo, que veio a ser impedida quando passou a lotar de gente. A percepção de um

¹⁸¹ Os grupos citados, frequentemente acusados de incitar o crime e a violência, já tiveram músicas censuradas ou problemas com a polícia, durante ou após seus *shows*.

¹⁸² O grito tradicional das batalhas – *O que é que vocês querem ver? Sangue!* – é puxado pelo MC que apresenta a roda, incitando a competição entre os participantes.

fator comum foi crucial para a articulação das rodas num movimento representativo, com o propósito de regularizar os eventos e obter reconhecimento institucional. Djoser Botelho¹⁸³, um dos membros iniciais do CCRP, explica que os primeiros contatos com o poder público não foram necessariamente pacíficos e entende que os encontros podem gerar não só processos de agregação, como também tensões. Geralmente, tais tensões estão relacionadas à associação desses jovens com os estereótipos de drogados e/ou baderneiros no imaginário de grupos mais conservadores.

No início de uma roda cultural não existe uma estrutura, o único ponto de referência é o ponto simbólico como território, que só se fortalece com a persistência. [...] Fazer um ritual semanal, durante um ano, cria esse afeto ou o desafeto também e é nesse momento que o órgão público e as instituições do estado começam a reconhecer aquilo como uma manifestação ou, no caso, um problema crônico do território. A partir disso que começa o primeiro diálogo com o poder público (Djoser Botelho).

Certas rodas sofrem mais repressão que outras e as justificativas são diversas: falta de documento, consumo de drogas e álcool por menores, linguajar inapropriado e violento, barulho excessivo, perturbação do trânsito, alvoroço, deturpação da ordem pública, entre outros motivos. Rodas em bairros considerados nobres são difíceis de vingar, muito por conta das reclamações de associações de moradores, bem como em algumas comunidades e regiões mais carentes, que precisam negociar com milícias e poderes locais, além da dependência de pontos de energia para ligar o som. Ou seja: o território, ou se preferirmos, as *relações* travadas no território determinam o sucesso e a permanência de uma roda. Croata, que responde pela Quarta Under – roda da Freguesia/Jacarepaguá, zona oeste da cidade – diz ser reprimido e desabafa: “se não existem 500 rodas de rima hoje é porque as pessoas cansam, de levar porrada, de comprar cerveja *pra vender* e tirar ali o custo do *bagulho* e voltar com prejuízo *pra casa*”¹⁸⁴. Para o produtor, o *rap* hoje está definitivamente na favela e diz que a Roda Cultural do Pac’Stão – que ocorre às segundas-feiras no Complexo de Manguinhos – é uma das mais cheias do circuito: “quem faz lá são uns artistas de muito *papo reto*, é galera nova de favela, que faz a *parada* com muito amor e realmente tem interesse em se projetar ali. Máximo respeito aos caras!”¹⁸⁵. Juju Rude compartilha da mesma visão, mas complementa que o consumo de maconha nas rodas, de fato, dificulta a mediação dos

¹⁸³ Trecho retirado do depoimento de Djoser Botelho, publicado pela produtora 202 Filmes. Disponível em: <https://goo.gl/DgDfzN>. Acesso mais recente em: 8 jun. 2018.

¹⁸⁴ Vide nota 145.

¹⁸⁵ Vide nota 145.

eventos em áreas mais expostas, uma questão que esbarra em conflitos de valores, posicionamento e remete à intrincada discussão da moralidade, legalidade e etc.

Eu tenho visto que *tá* crescendo muito o lance das rodas culturais em bairros mais periféricos, favelas e tal. Até por conta da dificuldade que a galera tem de fazer em espaços públicos e ter autorização, *né*, todo uma burocracia. E também tem o lance que a galera fuma muita maconha, então isso também acaba dificultando um pouco... As rodas em si, de certa forma, ajudam aos jovens e adolescentes que, às vezes, não podem ir tão distante, não podem *dar um rolê* mais *pro* centro, onde acontecem os grandes eventos de *rap*. Então isso facilita muito *pra* que a galera conheça uma cultura diferente do pagode, do *funk*, que é o que mais tem na rua. Isso abre um pouco a mente dos jovens, faz com que eles procurem outras ideias, busque entender o que aquele MC *tá* rimando ali na hora (Juju Rude)¹⁸⁶.

A criminalização do *rap* – e, conseqüentemente, das rodas de rima – é fato recorrente no Rio de Janeiro e nos demais estados brasileiros, onde tal manifestação artística se faz presente, ainda que se tenha obtido alguns avanços na questão legislativa, conforme abordaremos a seguir. Alguns dos casos mais emblemáticos de impedimento às rodas ocorreram em 2015 com as rodas KGL – que representa os bairros Catete, Glória e Lapa – e de Olaria. A primeira foi interrompida pelas forças policiais, em sua terceira edição, mesmo mediante a apresentação de alvarás e autorizações da subprefeitura. Em tom de protesto, a roda migrou para a porta da 9ª DP (Catete) e continuou com a batalha na frente da delegacia, o que acabou se tornando uma espécie de levante poético contra o choque de ordem da Polícia Militar. Antes do *freestyle de resistência*, Dom Negrone, membro influente do CCRP, fala em nome de todos os ativistas culturais do Rio.

A gente *tá* aqui, é só cidadania
Eu sou Dom Negrone, meu decreto é em poesia
Você *tá ligado* que a cultura é pura
E que se faça valer a Lei do Artista de Rua
É consciente, a nossa onda é fazer juntar as *praça* pra fazer repente
[...]
Cê tá ligado que rimar é a ciência
Dá licença, meu *parcêro*, represento na decência
Deixa eu fazer na moral, até à capela *pra* quem *tá* de preto, vermelho, até camisa amarela
Eu *tô* aqui mantendo o *procedê*
A gente nesse momento *tá* em frente à 9ª DP
Fazendo valer nosso direito à cultura
Porque isso que a gente tem é nossa vivência pura
Falta de local, muita gente acha que a gente é marginal
Tá tranquilo, *parcêro*, já faz parte

¹⁸⁶ Vide nota 121.

Vamos mostrar *pra* eles que o nosso crime é a arte¹⁸⁷

No caso da roda de Olaria¹⁸⁸, um dos organizadores foi multado de forma totalmente arbitrária – quando pensou estar sendo apenas notificado – e as atividades da roda, canceladas, mesmo após a obtenção do Nada a Opor, documento expedido pela Polícia Militar, Civil e Bombeiros para a realização de quaisquer eventos em espaço público. Artistas e produtores afirmam que não cobram ingressos, não atrapalham o trânsito e que respeitam a Lei do Silêncio, porém continuam sendo rechaçados, uma vez que é impossível ter total controle sobre os jovens que fazem uso de álcool ou drogas em locais públicos. Outra questão geralmente ignorada pelas autoridades é que a maioria das rodas culturais se enquadram na Lei do Artista de Rua¹⁸⁹. A lei de nº 5.429 foi sancionada em 2012 e tem por objetivo regularizar apresentações em espaços abertos da cidade, que dispensa a prévia autorização dos órgãos públicos municipais – salvo algumas exceções – e impede que artistas sejam detidos ou sofram represálias. Acerca desse debate em torno da Lei do Artista de Rua – a “lei no bolso” (REIA, 2017) – e seus próprios mecanismos de regulação, Reia (2017) lembra que a aplicação e a observância da lei passa por muitas instâncias e pode ser arbitrária.

Mesmo que a regulação possa proteger os artistas de rua em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela também exclui outras práticas, estando todas sujeitas à arbitrariedade do *enforcement* por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos (da burocracia administrativa às forças de segurança) [...], os artistas andam com a “lei no bolso” para fazê-la “valer mais”. Além disso, ao ter uma lei que os protegem, os artistas também se distanciam de outros trabalhadores que trabalham na marginalidade dos espaços, lidando com ilegalismos (como os vendedores ambulantes) (REIA, 2017, p. 276).

Outros embargos foram realizados em janeiro de 2017, sobretudo devido à mudança de gestão da prefeitura. Segundo denúncias à câmara, também ocorreram casos truculentos de repressão, havendo o uso de gás de pimenta, armas de choque, entre outras arbitrariedades. Mas o caso mais grave ocorreu em 2018, no município de Maricá, onde cinco jovens foram executados por milicianos, sendo essa a principal linha de investigação trabalhada pela polícia regional. Segundo a delegada responsável pelo caso, os jovens frequentavam rodas de rima na região – um deles organizava a roda de Maricá – e o crime pode ter sido motivado por alguma atitude ou ideia

¹⁸⁷ Disponível em: <https://goo.gl/Pzfm06>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018. Optei por essa formatação ao longo do trabalho para melhor visualização de um *rap* ou poema e para diferenciar das citações teóricas e depoimentos.

¹⁸⁸ Para detalhes sobre o caso, conferir: <https://goo.gl/u3XYMj>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁸⁹ Para texto original da lei, conferir: <https://goo.gl/91YBmp>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

propagada pelo grupo em suas rimas que tenha desagradado à milícia¹⁹⁰. Os produtores das rodas de Vila Isabel e Méier, pelo contrário, declaram não ter passado por nenhuma situação extrema, apesar de já terem ocorrido abusos clássicos de autoridade, como ordem para parar o som e interrupção das rodas imediatamente. Quanto às razões das reprimendas, Marola responde:

Acho que por puro preconceito, encaram as rodas como pretexto para fumar maconha. O Méier já teve muito problema. As autoridades querem arrumar uma maneira que não fique preconceituoso *pra* eles de minar um evento. Como a gente faz um evento morrer? Pedindo um mundo de documentos, reclamar do volume, cortar a venda de bebida... Não tem mais o que falar (Marola)¹⁹¹.

Somente após uma reunião formal, realizada a convite do ex-prefeito com representantes das forças policiais e com outros coletivos de cultura urbana – entre os quais a representatividade do *funk* era a mais expressiva –, é que o movimento das rodas pôde ser devidamente esclarecido às autoridades, além de terem sido expostas as providências cabíveis para se formalizar as atividades culturais. Os organizadores compreendem que o interesse da prefeitura pelo movimento foi graças a sua capacidade de mobilização e alastramento por todas as zonas da cidade, o que lhes confere um estatuto de institucionalidade e estrutura, ainda que tal posição tenha sido alcançada organicamente, sem o apoio estatal e privado. Conforme mesmo dito por Dom Negrone, “as rodas de rima são o meio encontrado pelo jovem para produzir cultura dentro de sua comunidade, o cimento que tapou o buraco deixado pelo poder público por falta de políticas públicas para a juventude”¹⁹². O aprofundamento desse diálogo aparenta ser uma abertura possível a um processo de resolução de problemas sociais, políticos e estruturais.

Dessas primeiras articulações criou-se, em 2012, o Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia (o Pacto do Rap), que reconhece oficialmente o circuito das rodas e prevê sua difusão e valorização como manifestação cultural legítima da cidade do Rio de Janeiro. O decreto de nº 36.201/12¹⁹³ traz diretrizes a fim de facilitar a ocupação dos espaços públicos e a mediação com os órgãos administrativos, além de prometer apoio estrutural e financeiro, pelo menos em teoria. Um primeiro e importante passo, sem dúvidas. Porém, a promessa de criar um ambiente favorável à realização dos eventos não se cumpria, visto os casos

¹⁹⁰ Para detalhes sobre o caso, conferir: <https://goo.gl/CzwwnZ>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁹¹ Vide nota 124.

¹⁹² Trecho retirado da fala de Dom Negrone, em plenária realizada em 2017 para regularizar o funcionamento de rodas paralisadas por falta de licenciamento. Disponível em: <https://goo.gl/hxh7oL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁹³ Para texto original da lei, conferir: <https://goo.gl/18tZUs>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

de repressão descritos e os impedimentos burocráticos recorrentes. Além disso, o movimento nunca recebeu o tão esperado apoio financeiro do governo, contando apenas com o recurso gerado por meio do edital Prêmio de Ações Locais – Edição Rio450¹⁹⁴. A partir de provocações de diversos coletivos culturais, a linha de fomento foi inaugurada em 2014 com a intenção de premiar projetos que realizam atividades continuadas nos campos da cultura, arte, comunicação e conhecimento e que geram algum impacto relevante no território de atuação. Em virtude da abertura do edital – que contabiliza duas edições (de 2014 e 2015) –, grande parte dos produtores aproveitou o incentivo para investir em estrutura de som e equipamentos de audiovisual. Croata, por exemplo, abriu uma empresa de aluguel de som, graças à premiação do Ações Locais.

Mais recentemente foi aprovada a lei 6.301/17¹⁹⁵, proposta pelo vereador Renato Cinco (PSOL), que declara como patrimônio cultural carioca todas as rodas do CCRP. A lei institui que a Secretaria Municipal de Cultura deve garantir, junto a órgãos e instituições públicas, a permanência das rodas nas praças cariocas, sem qualquer infração ou restrição ao direito de livre expressão artística e à produção cultural da juventude, que precisa de mais estímulo e apoio. No início de 2017, diversas rodas – dentre elas a de Vila Isabel – encontravam-se paralisadas, sem a autorização devida, uma vez que o atual prefeito Marcelo Crivella (PRB) ainda não havia aprovado, até então, a resolução que detalha o calendário de realização dos eventos. A especificação integra o decreto 41.703/16¹⁹⁶, redigido por Marcelo Arar (PTB), na tentativa de agilizar o processo de autorização e regularizar as atividades das rodas. Hoje, os horários, dias e locais de cerca de 80 rodas já constam no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro¹⁹⁷, documento publicado em janeiro de 2018, a fim de regularizar as atividades do circuito.

Outro importante mecanismo que pretende respaldar a cultura de rua e colaborar para sua continuidade diz respeito à aprovação da lei estadual 7.837/18¹⁹⁸, elaborada pelos deputados Marcelo Freixo (PSOL) e Zaqueu Teixeira (PDT), com a participação da sociedade civil. De caráter mais abrangente, a lei declara o *hip-hop* como patrimônio imaterial cultural do estado do Rio de Janeiro tornando, nesse sentido, ilegal qualquer tipo de discriminação ou preconceito contra todas as suas manifestações culturais e garantindo que as rodas ocorram sem nenhum tipo

¹⁹⁴ O prêmio beneficiava práticas e iniciativas desprovidas de qualquer aporte financeiro e que não se encaixavam num formato mais tradicional de projeto cultural.

¹⁹⁵ Para texto original da lei, conferir: <https://goo.gl/oHU1jw>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁹⁶ O decreto dispensa a obtenção do alvará de autorização transitória. Disponível em: <https://goo.gl/Y9T2df>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁹⁷ Disponível em: <https://goo.gl/93PC6P>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

¹⁹⁸ Disponível em: <https://goo.gl/AVekGj>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

de impedimento. Os assuntos relativos à cultura deverão ser tratados pela Secretaria Estadual de Cultura, permitindo também que editais específicos sejam abertos para fomentar projetos referentes ao *hip-hop*. A lei tem como um de seus principais objetivos desburocratizar o processo de realização das rodas, com o fim da exigência do Nada a Opor¹⁹⁹. Tal exigência abre brechas para decisões arbitrárias de agentes de segurança pública responsáveis por emitir as liberações. Em se tratando de uma manifestação cultural constante e que segue sempre os mesmos padrões, não faz sentido o pedido semanal de autorização para se viabilizar os eventos, conforme argumentam alguns dos organizadores. A proposta de lei nasceu da vontade e urgência de mobilizadores em articular uma frente para a alteração do decreto 44.617/14²⁰⁰, que estabelece normas para autorização de eventos culturais no estado, dentre elas a obrigatoriedade do Nada a Opor, exigindo-se antecedência mínima de 40 dias para requerimentos de eventos de pequeno porte. Um dos personagens de destaque nessa mobilização foi Júlio César da Costa, coordenador da Roda Cultural do Terreirão e responsável pela LIGA RJ, mais uma frente de organização no cenário das rodas culturais, que surge com uma proposta mais centralizadora. Segundo Júlio,

a LIGA surgiu pelo fato de não termos, no nosso movimento, nenhum tipo de estratégia de atuação, um movimento que vinha crescendo de maneira muito intensa e fragmentada... A gente sempre esteve em uma condição de resistência e *pra* gente poder ter uma condição de empoderamento precisamos nos organizar. A gente acreditava que o CCRP era o coletivo que tinha essa responsabilidade, só que ele não exerceu esse papel de maneira como a gente esperava. [...] A LIGA nada mais é que um movimento de união e organização das rodas *pra* a partir daí começar a discutir políticas públicas (Júlio César da Costa)²⁰¹.

A LIGA resulta de uma carência sentida por parte de alguns atores envolvidos com o movimento *hip-hop* no estado, além de ter apoiado e participado diretamente da elaboração da lei conhecida como Lei Hip Hop é Rua. Atualmente, eles estão com um projeto intitulado LIGA RJ 1.0, que prevê o desafio de mobilização das rodas, algumas muito distantes umas das outras, com o objetivo de não só tentar organizar o movimento, como pensar estratégias de comunicação e o relacionamento com todos os atores que fazem parte dessa cadeia produtiva: população, poder público, empresas; um projeto que propõe colocar as rodas em outro patamar de organização,

¹⁹⁹ Quando a lei foi sancionada, o artigo que prevê a desobrigação da autorização policial prévia tinha sido vetado pelo governador Luiz Fernando Pezão (PMDB). O veto, no entanto, foi derrubado em votação unânime na Alerj, em março de 2018. Para texto original da PL, conferir: <https://goo.gl/B4iQJg>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

²⁰⁰ Disponível em: <https://goo.gl/Wr22g1>. Acesso em: 11 jun. 2018.

²⁰¹ Entrevista concedida por Júlio César da Costa, diretor da ONG Onda Carioca e organizador da roda do Terreirão, à autora em 4 jun. 2018.

estrutura, visibilidade e envolvimento social, segundo Júlio. De acordo com matéria publicada no jornal *O Dia*²⁰², a proposta de criar o I Circuito Estadual de Rodas Culturais saiu do papel em setembro de 2018, quando 118 rodas culturais de 24 municípios diferentes se reuniram para promover, dentro de três meses, uma espécie de campeonato de abrangência estadual, contando com várias categorias de premiação. O projeto agrupa as rodas em nove núcleos: Central, Zona Oeste, Zona Norte, Zona Sul/Centro, Baixada, Metropolitano, Costa Verde, Região dos Lagos e Norte Fluminense. A vontade de mobilização existe desde 2016, com a iniciativa de articular as rodas da zona oeste.

Em contraposição à ideia de empoderamento defendida por Júlio, Aline acredita que as rodas se encontram menos empoderadas que antes, quando mantinham uma atitude mais vigorosa de resistência frente ao poder público²⁰³. Aline acha que

nunca se submeteram tanto... A gente fazia eles [o estado] virem até nós, era diferente. Agora vejo a galera correndo muito atrás dos gabinetes, falando com os secretários, quase como uma amizade... Prefeitura nunca cumpre o que fala, não estão dispostos a dar nada de *mão beijada*. Só querem ganhar de todos os lados e cobram um retorno... Eles não vão fazer nada para agilizar nosso lado, tem que conquistar nas leis, conversar com os vereadores [...] Eu sinto uma insegurança nos mais antigos quanto ao rumo que as coisas *tão* tomando e, ao mesmo tempo, um cansaço. Há uma espécie de ausência de auto-importância e isso é muito legal, uma fala muito coletiva a fala deles. Eles [Dropê e Comando Selva] tiveram um trabalho que não teve continuidade. É o espírito. Às vezes, querer aperfeiçoar isso é estragar a coisa, entendeu? É uma cena complexa... (Aline Pereira)²⁰⁴.

A produtora, que nunca teve grandes problemas com a prefeitura para organizar a roda em seu bairro – talvez por não se enquadrar aos mesmos estereótipos dos meninos –, acredita que o cerne dos enfrentamentos das rodas com o poder público está na falta de profissionalismo de organizadores, principalmente os mais atuais e ainda muito jovens, seu perfil e postura, a forma como se dialoga, se apresenta, assim como a ausência de escuta dos órgãos públicos. Croata admite que existe hoje um processo de

²⁰² Disponível em: <https://goo.gl/x2qMHk>. Acesso mais recente em: 31 jan. 2019.

²⁰³ Esse e outros conflitos constatados e explorados ao longo do trabalho nos faz ter em mente a perspectiva das *controvérsias* (LATOURE, 2012; VENTURINI, 2010) para encararmos nosso objeto. A dimensão das *controvérsias* é entendida aqui como um modo de olhar o social em formação, compreendendo todas suas polêmicas, discordâncias. O social é um espaço de conflitos e negociações constantes. Enquanto ferramenta, a *cartografia das controvérsias* não se limita a teorias e metodologias, nega a imparcialidade do pesquisador e valoriza a fala dos atores (*actantes*), mesmo não estando embasada cientificamente. Veremos isso se desenhar mais nitidamente no terceiro capítulo.

²⁰⁴ Vide nota 131.

desarticulação do movimento como um todo, um pouco por falta desse diálogo entre os diversos agentes que compõem esse universo: o CCRP, a LIGA, os contratantes. [...] A gente já não consegue mais botar num ritmo de mobilização e articulação do movimento por falta de estrutura. O escritório que servia de reunião *tá* sem água e luz há um seis meses... As formas de financiamento de cultura, de todos os projetos que eu trabalhava, *tá* tudo travado, não existem mais. O Estado quebrou e o município não solta dinheiro. [...] Quem conseguiu um documento importante foi a iniciativa do Júlio, através da articulação com o Freixo. Nossa política como CCRP sempre foi diálogo institucional, roda de rima não pode se transformar em palanque. Sempre foi a nossa abordagem, agora outras organizações podem não ter a mesma política (Croata)²⁰⁵.

Os tipos de abordagem, as formas de trabalhar, as estratégias, políticas e os canais de articulação são distintos. Seja de um modo mais independente, reticulado e autogerido ou adotando um meio mais propositivo, centralizado e *profissional*, as rodas constituem um movimento orgânico, muito vivo, erguido e sustentado pelas forças que moldam e transformam o território e que constituem o cenário de *rap* no Rio atualmente, que são, acima de tudo, as pessoas e suas relações. Independente das posições, a notícia de aprovação da lei foi recebida pela comunidade *hip-hop* como mais um passo em direção a mudanças significativas na cultura, um instrumento adicional de reconhecimento e negociação, capaz de ampliar as possibilidades de sustentação do movimento.

O Rio de Janeiro está vivendo um caos em todos os segmentos, da saúde à segurança pública. Some isso com a discriminação que a cultura da periferia, não só o *hip-hop*, mas também o *funk*, já vive naturalmente. Esse reconhecimento, pelo menos no papel, pode ajudar a ampliar a discussão sobre a importância do *hip-hop* nesse cenário sórdido carioca. Não foram poucas as vezes que escutei a frase clássica: *o hip-hop salvou a minha vida*. [...] E quando olho *pra* mim mesmo, vejo que o *hip-hop* também salvou a minha vida: talvez eu não teria ido *pra* vida *torta*, mas certamente não teria encontrado um ambiente que me trouxesse apoio emocional e me permitisse ganhar dinheiro com algo que acredito. Espero que essa lei nos ajude, aqui no Rio, a captar junto da iniciativa privada e amplie as possibilidades para o setor (Wesley Brasil)²⁰⁶.

De fato, a cidade não vive os seus melhores momentos. Apesar de alguns avanços legislativos no movimento do *hip-hop* carioca e dos demais municípios – reflexo da persistência dos agentes culturais –, temos observado uma onda neoconservadora reger a cultura, seja pela postura policial no uso desmedido da força, seja por certas atitudes do atual prefeito-bispo. Cortes

²⁰⁵ Vide nota 145.

²⁰⁶ Depoimento de Wesley Brasil, extraído de matéria publicada no portal de notícias RND. Disponível em: <https://goo.gl/3up9uM>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

de despesas do município – que passa por uma grave crise orçamentaria resultante dos gastos nos megaeventos esportivos dos últimos anos –, expansão das parcerias público-privadas (PPPs), aumento do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU), terceirizações de serviços públicos e nepotismo são algumas das medidas e acusações que recaem sobre Crivella²⁰⁷. O campo da cultura também vem sendo severamente vilipendiado desde o início de seu mandato: por pressão de grupos religiosos e conservadores, a exposição *Queermuseu* foi impedida de acontecer e iniciativas culturais populares – blocos carnavalescos, rodas de rima e de samba – sofreram repressão policial. Além disso, o polêmico decreto 43.219/17²⁰⁸, que institui o *Sistema Rio Ainda Mais Fácil Eventos* (RIAMFE), apresenta traços arbitrários e inconstitucionais disfarçados no discurso de simplificação de procedimentos para autorização de eventos e produções audiovisuais em áreas públicas e particulares da cidade. O decreto – recentemente suspenso pelo Tribunal de Justiça, dado seu caráter centralizador e antidemocrático²⁰⁹ – subordinava a realização de eventos públicos à aprovação direta do gabinete do prefeito, conferindo-lhe poder irrestrito de veto a manifestações culturais e celebrações religiosas não-pertencentes a sua crença pessoal, sobretudo às religiões de matriz africana. Recentemente, grande parte da Mostra Corpos Visíveis – projeto que celebra a visibilização e a livre expressão artística dos corpos LGBTQs²¹⁰, femininos, negros e periféricos – foi censurada pelo prefeito, numa atitude claramente despótica, típica de sua forma de gerir os equipamentos culturais da cidade. As atividades de cinema, teatro e oficina, bem como a abertura da mostra, com debate e *shows*, estavam programadas para acontecer em arena do Parque Madureira, zona norte do Rio. Sob a justificativa judicial devido a um problema de licitação e que, por isso, a arena que receberia as atividades estaria fechada, o espetáculo teatral que trazia uma travesti no papel de Jesus Cristo foi uma das atrações censuradas, considerada, segundo o prefeito, “ofensiva aos cristãos”²¹¹. A peça – cuja intenção não era ferir a liberdade religiosa, mas questionar a falta de tolerância e respeito às diferenças sexuais – já havia sido suspensa em outras cidades, mas devido a ações movidas por grupos conservadores e não por conta de uma interdição direta do poder público.

²⁰⁷ Panorama de estreia de Marcelo Crivella na prefeitura, publicado no jornal *online Nexo*. Disponível em: <https://goo.gl/EliCRL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

²⁰⁸ Disponível em: <https://goo.gl/hr6v55>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

²⁰⁹ Para mais detalhes sobre a suspensão do decreto, conferir: <https://goo.gl/ysjuBL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

²¹⁰ Adotamos a sigla, cujas iniciais se referem a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/travestis/transgêneros e *queers/questioning*, respectivamente, apesar de reconhecermos sua limitação para representar todas as diferenças sexuais identificadas, algumas até amplamente divulgadas.

²¹¹ Para mais detalhes, conferir: <https://goo.gl/bEijXi> e <https://goo.gl/yZJxjh>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Está claro que a mudança de gestão afeta os canais de diálogo já abertos e as relações já conquistadas entre movimentos socioculturais e braços institucionais do poder, que são trocados ou reformulados a cada novo programa de governo, sobretudo quando este se apoia em um fundamentalismo religioso avesso à diversidade sexual, racial, política, religiosa e cultural. Ainda assim, como os *lampejos dos vagalumes*²¹² – esses seres luminescentes, erráticos e sobreviventes que persistem às condições de obscuridade –, os *artivistas* da cultura de rua permanecem lutando contra qualquer ato que prejudique o livre direito de expressão da juventude periférica. Como um MC mesmo nos falou uma vez: “podem tirar o som, o microfone, mas não podem calar a nossa voz”. Croata conclui que

a situação que a gente tá vivendo hoje é diferente, tá tudo muito doido. A gente viveu um golpe agora, os fascistas *sáram do armário*. [...] Repressão tá pior do que era no início. Quem cumpre lei no Brasil? Geralmente a policia é a primeira a descumprir a lei... A polícia vem repreender, porque é o papel dela. Ou tu acha que polícia gosta de uma *porrada* de jovem junto? É certeza que vai achar um com baseado no bolso e conseguir tirar 10 *conto*. [...] *Nós* faz roda de rima em tudo *conté* esquina, se a polícia não atrapalhar, a gente faz em todas. Toda praça vai ter uma roda de rima, vai tá cheia de jovem... Na hora que você bota os outros *pra meter o pau* nas crianças só cria mais ódio... Nossa sociedade é tolerante com o fascismo, o que é pior que ser fascista. O fato de ainda ter roda acontecendo na rua é heroico! [...] Roda é tipo jogar uma dinamite no bairro... A maneira como esse impacto vai ser gerido é o grande lance da jogada. Do mesmo jeito que existem profissionais fazendo isso, tipo o Júlio, as pessoas já enxergaram que isso é uma ferramenta importante (Croata)²¹³.

Como vimos, a cultura pode ser instrumentalizada para fins diversos, manobrada à conveniência de detentores de poder e influência política para impulsionar um desenvolvimento urbano capitalizado por grupos privados – cerrados em acordos econômicos que prejudicam a democracia participativa e o bem comum – ou mesmo decidir sobre a exposição de propostas artísticas, pregando-se moralismos e, novamente, ferindo os preceitos democráticos. Contudo, não reduziremos a conveniência da cultura a determinadas estratégias e politicagens. A cultura ser central na vida contemporânea também significa que ela se posiciona entre as agendas da economia e da justiça social. Frente a um estado neoliberal, praticamente ausente e negligente na garantia de serviços sociais à população, a dimensão da cultura sobreleva-se como a mola

²¹² Referência à obra de Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, lembrada em passagens do livro de Jacques (2012), *Elogio aos errantes*.

²¹³ Vide nota 145.

propulsora da cidadania cultural (YÚDICE, 2013). O direito à cidade e à cultura é (ou pelo menos deveria ser) um dos mais básicos direitos humanos.

2.3 O direito à cidade por uma ótica (e *corpólitica*) feminina

Um pouco apressada – e um tanto desorientada por não ter o costume de dirigir/andar pela região portuária –, estacionei o carro em qualquer lugar da Sacadura Cabral. Pedi informação a uma moça que frequentava um bar de esquina, no Largo da Prainha, sobre como eu chegava a pé no Museu de Arte do Rio, onde acontecia naquela noite a final do Slam das Minas 2018. Afinal, não queria perder a apresentação de Doralyce e Bia Ferreira e, sobretudo, a final do slam. Além disso, queria encontrar uma amiga, que por coincidência – ou por grande incentivo meu – tomou coragem e recitou uma poesia sua no mic aberto, pela primeira vez na vida! Eu não poderia perder mais tempo. A moça me olhou com estranheza diante da minha pergunta e logo quis saber se eu estava indo pra lá sozinha. Recomendou que eu tivesse cuidado no caminho. Um trecho de 4 minutos, mas alguns bares abertos. Alguns bares abertos, mas o trecho de 4 minutos era um tanto escuro realmente. Fui correndo pelo atraso e por receio²¹⁴.

Falar sobre direito à cidade no tempo em que vivemos nos parece algo bastante desafiador, pois para pensar esse conceito de uma maneira, no mínimo, satisfatória, devemos sempre ter em mente as diferenças das quais se constituem os sujeitos, suas condições sociais, suas materialidades físicas, suas posições políticas, seu conjunto de valores, crenças, afetos e relações. A mobilidade é talvez a grande marca dos espaços urbanos contemporâneos, tanto como legado – em suas formas geopolíticas, tecnológicas, virtuais, culturais – quanto modo processual de pensar as cidades. Longe de ser um lugar harmonioso de pertença e acolhimento, a cidade contemporânea se mostra terreno de contradições e conflitos, por sua complexa trama de relações estabelecidas, e de exclusões sistemáticas dos grupos mais destituídos do tecido social (minorias), exclusões ainda mais evidentes quando estes decidem colocar-se *em trânsito*. Dessas operações excludentes, desejamos trazer à tona a situação das mulheres, em especial de mulheres periféricas que, racializadas ou não, buscam subverter estereótipos e papéis sociais instituídos e reforçados pelo regime da dominação masculina ao ocupar com seus corpos e vozes novos espaços físicos e enunciativos.

Quando pensamos em direito à cidade, desde o sentido clássico dado por Lefebvre em sua obra-manifesto de 1967, *Le droit à la ville*, à retomada propositiva por Harvey (2014), queremos

²¹⁴ Trecho do trabalho de campo.

destacar aqui sua dimensão inerente de luta, cuja motivação nasce fundamentalmente do *chão histórico* das ruas e bairros, onde cidadãos clamam pelo direito inalienável de construir urbanidades diversas, ampliadas e mais participativas, voltadas a uma política do urbano que extrapole a mentalidade tecnocrática de gestão cidadina e que se coloque em maior conformidade com os seus anseios (TELÉSFORO, 2011). O debate sobre direito à cidade, mais precisamente acerca da reivindicação de um comum que deveria ser garantido, construído e compartilhado por todos, ressurgiu nos últimos anos como motor dos movimentos de ocupação urbanos, promovidos por uma diversidade de atores políticos e coletivos culturais (HARVEY, 2014). O direito à cidade deve ser entendido não apenas como um direito de acesso aos benefícios e serviços urbanos – o que reduz sua abordagem a uma mera questão administrativa²¹⁵ –, mas de poder construir e reconstruir a cidade permanente e colaborativamente. O direito à cidade é menos um direito exclusivo e individual de usufruir dos recursos que a cidade incorpora e mais um direito coletivo de reconstrução, uma vez que reinventar a cidade depende do exercício de um poder coletivo sobre os processos de urbanização, que sempre mostraram ser um tipo de fenômeno de classe. Portanto, reivindicar o direito à cidade equivale reivindicar certo poder configurador sobre esses processos (HARVEY, 2014). Para além das transformações materiais, tal reinvenção passa pelo simbólico, pois diz respeito propriamente à vivência e ao sentido de identidade e pertencimento a um lugar, à importância dos cidadãos de se reconhecerem *arquitetos* de seu mundo (HARVEY, 2015), protagonistas de sua própria história. A grande questão que se descortina é: como unir uma multiplicidade de vozes e práticas da diferença de modo a construir uma força revolucionária?

A cidade é mais fragmentária do que possa aparentar, consiste em um mosaico de diferentes urbanos em eterna negociação para que sejam capazes de alcançar práticas mais solidárias de convívio e relações cívicas. Para Harvey (2014, p. 134), “a cidade é o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória”. A verdade –

²¹⁵ Se o direito à cidade fica reservado a um simples problema administrativo de garantia e distribuição de recursos pelo governo, ele acaba mantendo um aspecto fundamental da alienação dos cidadãos que é justamente o fato de serem objetos de um estado burocrático, paternalista e, muitas vezes, autoritário, que pode eventualmente resolver necessidades materiais da coletividade. Em vez disso, para uma perspectiva mais completa do conceito, os cidadãos devem se assumir sujeitos do espaço social, fruto de relações econômicas de dominação e de políticas urbanísticas das quais o estado ordena e controla a população (TELÉSFORO, 2011). De acordo com a análise de Telésforo (2011), Lefebvre “politiza a produção social do espaço: assume a ótica dos cidadãos (e não a da administração), assentando o direito à cidade na sua luta pelo direito de criação e plena fruição do espaço social”. Disponível em: <https://goo.gl/rD6zkT>. Acesso em: 14 jun. 2018.

alertada pelo geógrafo em *Cidades Rebeldes* (2014) – é que o direito à cidade se torna um significativo vazio e tudo depende de *quem* lhe confere significado e se apropria do espaço urbano. Os *usos* do espaço são múltiplos e regidos por grupos sociais diversos, cujos interesses, em sua maioria, são completamente divergentes entre si. Porém, reconhecemos que, em se tratando de um direito coletivo, seu pleno exercício ocorre pela lógica da *produção do povo para o povo (e com respeito às diferenças)*, tentativa de síntese que mais se aproxima de nosso objetivo. Por isso que os avanços na discussão sobre direito à cidade e sua concepção são tão complicados de se abarcar, porque a grande maioria das pessoas ainda não goza totalmente desse direito, a exemplo da luta dos sem-teto por moradia e serviços básicos, das mulheres e dos LGBTQs que lutam pelo direito à segurança nos espaços públicos.

O direito à cidade é pauta e uma das principais bandeiras levantadas pelos feminismos contemporâneos, uma vez que as mulheres, vulnerabilizadas pelo modelo de cidade e sociedade androcêntrica, são expostas com frequência a uma série de violências motivadas pelas diferenças de gênero e impedidas, portanto, de exercer sua cidadania de forma plena e efetiva. Ruas, becos, praças e lugares mal iluminados ou mesmo desertos em plena luz do dia intimidam a livre circulação das mulheres pela cidade (ROLNIK, 2016; HELENE, 2013; MIGLIANO e ROCHA, 2016), que vivem numa dialética de superexposição de seus corpos objetificados pelo olhar do *outro* e de invisibilidade enquanto minoria que reivindica direitos na esfera pública, se assim pudermos conceber. É preciso dar um passo atrás nessa discussão ao constatarmos que nem todos os sujeitos estão no mesmo patamar de luta, pois o mínimo ainda não lhes é garantido que é a existência digna, cada qual em sua singularidade, sem ser alvo de agressão e violência física e/ou moral.

Se pensarmos que o direito à cidade pressupõe sujeitos com direito de (re)construir uma cidade de maneira mais igualitária e de acordo com os interesses do povo, não é difícil chegarmos à conclusão de que esse direito ainda não foi conquistado de fato, sobretudo pelas mulheres, sistematicamente objetificadas, com seus corpos violados e suas vozes não ouvidas. Cabe ao movimento organizado de mulheres debater frentes de ação política, a fim de não somente garantir o acesso efetivo ao espaço público, mas criar novos espaços comuns de socialização e luta política, para que assim possam exercer o lugar de sujeitas que são. As razões pelas quais mulheres reivindicam sua parcela do direito à cidade – para além das obviedades de cessar por completo os ataques sistêmicos à liberdade de seus corpos – estão alinhadas aos valores de uma

democracia, no sentido mais radical do termo. E isso vai muito além da cidadania política – um grande marco das feministas sufragistas, sem sombra de dúvidas –, mas diz respeito à cidadania plena, de poder ter controle sobre seus próprios corpos e escrever os rumos de sua própria história na cidade.

O espaço mostra-se crucial para a compreensão do mundo e dos processos de subjetivação, principalmente no caso das mulheres, entendidas aqui como um grupo heterogêneo, “formado por identidades múltiplas e contraditórias, que não se esgotam no sexo biológico ou no gênero, mas que, em grande medida, partilham pressões e expectativas impostas por uma sociedade que continua marcada pela dominação masculina” (DALCASTAGNÈ e LEAL, 2015, p. 9). O espaço social é permeado de afetos e o medo é um dos mais ubíquos no imaginário urbano contemporâneo, desfazendo cada uma das utopias cidadinas, inclusive a de uma Atenas platônica, que não incluía mulheres e escravos em seu projeto de democracia baseado em uma justificativa pautada em evidências corporais. Aliás, as emoções e construções discursivas podem afetar a materialidade dos corpos de maneiras distintas, são capazes de paralisá-los ou instigá-los à luta, a ocupar justamente os espaços que desafiam sua existência plena.

Como categoria útil para se pensar cidade e corpo, o conceito de *imaginário* é definido por Pesavento (2005, p. 43) como “um sistema de ideias e imagens de representações coletivas que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. As representações são dadas de forma ampla, podendo ser expressas em discursos, sons, imagens, práticas sociais, ritos, performances. Enquanto sistema de representação cultural e sensível que organiza o mundo, o imaginário comporta crenças, valores, constrói identidades, exclusões, aponta semelhanças e diferenças. A propaganda, os meios de comunicação e seus produtos culturais em geral colocam-se a serviço dessa ordenação, reforçando estereótipos, estilos, ideais, padrões estéticos e comportamentais, e cujo *modus operandi* se sustenta, em grande medida, pela via do desejo e do consumo. Além do imaginário da violência e do medo que predomina sobre as metrópoles brasileiras em especial, cultivamos o imaginário do corpo perfeito, magro, jovem e ativo e, dentro desse quadro, o corpo feminino é o mais cobrado, vigiado e representado em acordo com o modelo aceito, o que não deixa de ser uma forma simbólica de violência que nos assujeita de modo sistêmico. Tais representações, que nunca se encerram a nível do corpo, comportam mensagens que, quando veiculadas, legitimam papéis femininos específicos na sociedade: a mulher-objeto, o papel convencional da mãe, esposa, dona de casa e etc. Mas há

também um *efeito backlash* (FALUDI, 2001) identificado em certas produções culturais contemporâneas, principalmente fílmicas, que resultam de *manchar* papéis incluídos no rol dos ditos *empoderados*, revertendo-nos, culpando-nos pela angústia feminina e colocando em xeque todo o histórico de luta dos movimentos feministas e sua relevância no momento atual, conforme bem expõe McRobbie (2009) em suas análises.

A cidade é o paradigma, mas basta avançarmos com a discussão para vermos que tudo não passa de uma questão de perspectiva e alteração de escalas. O corpo agora se faz centro, espaço primário de sociabilidades e suporte de imaginários. O corpo é dialético, explicita práticas sociais e oculta relações de poder, é reflexo de estruturas, lugar de dominação, mas também *locus* de resistência política e empoderamento. Produto sociocultural, o corpo é carregado de aspectos identitários em constante (des)construção, posto de acordo (ou em conflito) com os múltiplos processos sociais internalizados que o moldam enquanto marca irrefutável de seu tempo (FOUCAULT, 2011; SIQUEIRA, 2014; HARVEY, 2015).

Pensar sob a luz dos novos feminismos – destacando as contribuições teóricas dos estudos *queer*, as articulações políticas contra as diversas formas de violência e agressão, bem como a complexa discussão sobre pornografia, maternidade, envelhecimento, etc – implica tomar o corpo como lugar político e de destaque para empreender mudanças. Insubmissos e cada vez mais dispostos a ocupar lugares que não lhes são destinados a princípio – a política, os jogos sociais, a esfera pública –, os corpos individuais das mulheres tornam-se um só corpo coletivo, capaz de ações estratégicas que provoquem deslocamentos no social. Ao ocupar a rua, o corpo feminino, enquanto corpo social e político, assume o risco intrínseco da luta e, territorializando sua posição e ação no mundo, desafia toda uma estrutura de poder erigida a partir da dominação patriarcal (MIGUEL e BIROLI, 2014; HOLLANDA, 2018)

Segundo Del Priore (2017), desde o início da formação da sociedade brasileira, a história das mulheres é marcada pela história de seus corpos, tidos como lugar do obscuro, da imoralidade e instrumento passivo, destinado exclusivamente à procriação. O desconhecimento anatômico e fisiológico, as fantasias criadas sobre o corpo feminino, devido ao próprio atraso da medicina portuguesa nos primeiros anos de colonização, abriram espaço para a concepção de um saber masculino e um discurso de desconfiança misógino que só reforçavam a inferioridade da mulher e a maternidade como destino biológico, solução para todos os males (DEL PRIORE, 2017). O corpo é historicamente construído como local de intervenções do social, sendo que o corpo da

mulher, devendo manter-se recluso para a preservação de sua intimidade, acaba se tornando, paradoxalmente, um corpo onipresente e de todos (menos dela mesma), exposto enquanto objeto de controle contínuo e regulações por terceiros. Sobre os *silêncios* do corpo feminino, Perrot mesmo discorre (2013, p. 13): “mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade”.

No transcorrer das décadas, contudo, temos observado uma maior ocupação das mulheres no espaço público e podemos supor que os ganhos de todos esses anos de luta foram possíveis a partir de uma política do corpo engajada pelas feministas, sobretudo dos feminismos mais contemporâneos. Como sabemos, o sistema sexo/gênero – separação conceitual e arbitrária entre sexo (natureza fisiológica) e gênero (elaboração cultural do sexo), onde fêmeas são convertidas em mulheres domesticadas – marca o início dos estudos feministas (RUBIN, 1993), cuja proposta ética consiste em expor a subordinação histórica das mulheres e, assim, mobilizar a luta política pela equidade. Gênero, dentro desse arranjo, é parte de uma estrutura simbólica e social baseada em diferenças sexuais percebidas e postas em oposição, onde homens e mulheres estão diferentemente alocados, enquanto sexo mantém-se parte inquestionável dessa estrutura (HARAWAY, 2004). Resta a Laqueur (2001) desconstruir um arranjo de opressão às mulheres, provando que as próprias diferenças sexuais dadas como materialidades inatas não deixam de ser constructos culturais forjados e legitimados por um discurso conveniente a um projeto político e modelo de sociedade específicos. A naturalização do sexo anatômico não passa de mecanismo favorável a um sistema de dominação sexista, é efeito e instrumento do patriarcado, que garante a supremacia masculina justificada pela divisão sexual do trabalho, onde mulheres estariam designadas ao trabalho reprodutivo do lar e os homens, ao trabalho produtivo e remunerado na esfera pública, ocasionando, portanto, uma divisão hierárquica e espacial dos sexos e de seus respectivos papéis sociais. O contexto de criação de um *segundo sexo* (BEAUVOIR, 1967), de um *outro*-mulher, apenas comprova a força da ordem masculina, fato que a dispensaria de qualquer justificação: o corpo do homem se apresenta como ideal universal de civilidade, a visão androcêntrica impõe-se como neutra. A produção de uma matriz heterossexual de sociedade não é apenas resultante de saberes e discursos científicos, mas significa dizer que esse próprio aparato epistemológico só foi oportuno em certas circunstâncias políticas em que se exigia essa separação: uma ordem social masculina que se inscreve no corpo e nas coisas por meio de

injunções tácitas, implícitas na divisão sexual do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados (BOURDIEU, 2017).

Entretanto, um aspecto que não podemos desconsiderar são as especificidades de raça, classe, sexualidade e outras clivagens que interseccionam gênero e determinam diferentes realidades, acessos e graus de opressão na escala social (HIRATA, 2014, PISCITELLI, 2009). O direito à reprodução e à família (hooks, 2000), por exemplo, são pautas levantadas por algumas feministas negras e que são raramente consideradas pelo feminismo clássico, uma vez que tais direitos são impostos como deveres às mulheres brancas de classe média/alta a serem contestados. Talvez a grande contribuição que essas feministas possam ter trazido à discussão foi a aposta necessária em uma agenda política mais concreta, pragmática e agregadora, pois o olhar se volta para mulheres ainda mais silenciadas, sexualizadas e invisibilizadas no percurso da história e cujas questões não estão devidamente contempladas no projeto emancipador do feminismo branco. A libertação das mulheres só será uma causa abraçada por todos quando partir, necessariamente, de uma proposta interseccional e mais inclusiva do feminismo articulado às lutas antirracista e anticapitalista (DAVIS, 2016).

Os cuidados do lar, o silêncio, o pudor e tudo mais relacionado à vida privada são apenas alguns dos aspectos ou *virtudes* referentes a um ideal de feminilidade, que é um dado construído socialmente, porém essencializado. As distinções de gênero – e todas as categorizações simbólicas de feminilidade e masculinidade que o aparato de gênero carrega consigo – estão diretamente relacionadas à dualidade do público e privado, um dos principais pontos questionados pelo feminismo, cujas reflexões críticas²¹⁶ mais essenciais residem na politização do privado. Como Beauvoir assim definiu: *o pessoal é político*. De acordo com Biroli (2014),

o feminismo mostra, assim, que é impossível descolar a esfera política da vida social, a vida pública da vida privada, quando se tem como objetivo a construção de uma sociedade democrática. Faz sentido, assim, abandonar a visão de que a esfera privada e a esfera pública correspondem a *lugares* e *tempos* distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de

²¹⁶ Essas reflexões mostram-se extremamente necessárias, sobretudo porque a maioria dos casos mais graves de agressão costumam a ocorrer dentro de casa – 43% frente aos 39% nas ruas – e por pessoas conhecidas da vítima – 61% dos casos. O levantamento realizado pelo Datafolha apontou que, no ano de 2016, 40% das mulheres acima de 16 anos sofreram algum tipo de assédio, sendo que os mais graves ocorreram entre jovens de 16 a 24 anos e entre mulheres negras. Houve, ainda, um aumento de 6,5% no percentual de feminicídio em relação a 2017, o que significa que, em média, 12 mulheres são assassinadas por dia no Brasil em crimes de ódio motivados pela condição de gênero. No Rio de Janeiro, esses dados só começaram a ser consolidados a partir de 2016. Isso prova que os índices de violência, sobretudo no âmbito das relações familiares, afetivas e domésticas, são alarmantes. Disponível em: <https://goo.gl/AFWfbd> e <https://goo.gl/gG6uXk>. Acesso em: 18 jun. 2018.

relações, de práticas e de direitos [...] permanentemente imbricados, uma vez que os efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma das esferas serão sentidos na outra (BIROLI, 2014, p. 33).

Há o esforço dos movimentos feministas de expor os mecanismos históricos da divisão sexista dos espaços e, assim, reparar essa desigualdade com mais mulheres empoderadas, ocupando ou mesmo criando novos espaços de atuação em todas as esferas da vida social. Do mesmo modo, há o esforço de mostrar que o lar, longe de ser o reduto absoluto das relações harmoniosas, também é capaz de encenar conflitos violentos e representar mais um espectro da dominação masculina, ilustrado basicamente na ocorrência de casos cada vez mais frequentes (ou mais divulgados) de violência doméstica – desde agressões verbais, estupros conjugais até casos de feminicídio. Como Miguel (2014, p. 19) mesmo resume: “o feminismo se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública”. É claro que obtivemos avanços nesse sentido graças ao trabalho contínuo de desconstrução da imagem feminina relegada ao âmbito do privado – incluindo aqui a imagem da empregada doméstica, posto que mulheres negras constituem maioria dessa força laboral subvalorizada e privada de uma classe de direitos mesmo que garantidos por lei. Desse modo, tal processo gera certa desestabilização do *habitus*²¹⁷ acerca dos papéis sociais femininos.

A clássica dicotomia casa/rua, amplamente teorizada por DaMatta (1997), nos serve, mas só até certo ponto, pois pensar a construção da rua como lugar de perigos desconhecidos e violência – que acometem homens e mulheres de maneira diferenciada – em oposição direta ao espaço acolhedor da casa termina por encobrir conflitos por trás dos silêncios domésticos: os tradicionais pares binários tão criticados pela perspectiva feminista, como pudemos observar. É importante notar que as categorias *casa* e *rua* não designam tão somente espaços geográficos e literais, mas acima de tudo, esferas de ação social, domínios culturais institucionalizados, onde predominam códigos morais e sistemas de significação distintos²¹⁸. Essa categorização é útil para pensar o *modus operandi* de nossa sociedade, com seus códigos sociais complementares que se embaralham em dinâmicas complexas, como vemos ocorrer mesmo no caso das rodas culturais e

²¹⁷ O conceito de *habitus* de Bourdieu diz respeito a um esquema social de disposições incorporadas, tendências que organizam as formas de percepção do mundo social, bem como as formas de reação a esse mundo. São estruturas internalizadas através de diversas vias de socialização (escola, família, igreja, estado, mídia, etc), que organizam modos de ser, sentir, pensar e agir de indivíduos e grupos sociais.

²¹⁸ O código da casa é fundado na família, na amizade, na lealdade, nas relações pessoais, enquanto que no código da rua predominam as leis universais, a burocracia, a impessoalidade, as relações formais.

seus participantes, quando fazem das praças públicas sua *morada* e dos outros no entorno, seus irmãos, sua família²¹⁹. O clima de intimidade é sentido internamente, através dos laços que são fabricados e renovados ali, em rituais que simulam confrontos amistosos e reúnem pessoas conectadas por uma questão comum, ao passo que a relação com a autoridade policial mostra ser quase sempre tensa e levada pela via institucional e da lei, ou seja, são dois códigos operando simultaneamente. A oposição casa/rua nada tem de estática ou absoluta, pois

na gramaticidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua *casa*, ou seu *ponto*. [...] a rua pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali *vivem* como *se estivessem em casa*, conforme salientamos em linguagem corrente (DAMATTA, 1997, P. 51, grifos nossos).

A proposição estruturada por DaMatta, apesar de sua atenção aos limites difusos das categorias, não deixa de marcar visões de mundo e posições de classe e raça predominantes que, certamente, não correspondem à realidade e perspectiva de muitas mulheres brasileiras, por exemplo. Os índices apontados anteriormente só mostram que as mulheres periféricas e negras são as mais acometidas pela violência (doméstica sobretudo). A intenção é mostrar que a casa e a rua são ambos cenários de tensões, violência e relações diversas. Refletir criticamente sobre proposições duais como essa é essencial para evitarmos os riscos de uma naturalização do teor dos espaços e o consequente reforço indesejável de certos papéis sociais. É importante destacar isso, porque a relação das mulheres com a rua, apesar de alguns fatores externos comuns (a violência urbana), pode se mostrar bastante variável, algumas podem até preferir a rua – e, de novo, isso não nega os perigos que ela definitivamente *hospeda* – à própria casa – que também pode abrigar relações conturbadas e gerar incômodos.

A rua é acessível à mulher, enquanto espaço físico, mas frequentá-la como um espaço seu – seja para fins políticos, econômicos ou de sociabilidade – é algo diferente, pois se exige uma relação mais precavida. O corpo feminino na cidade transgride o ideário androcêntrico estabelecido, cujo primado se mantém pela exclusão ou violação desses corpos, justamente

²¹⁹ Inclusive os códigos linguísticos do *hip-hop* são muito próximos da complexidade que marca essa fusão entre o mundo da casa, da rua e de seus respectivos códigos comportamentais. A linguagem familiar é recorrente nos discursos, nas designações de seus coletivos (Família de Rua, por exemplo), nas muitas relações profissionais derivadas da *camaradagem*. Isso só nos mostra que a casa, em seu sentido literal, pode não ser exemplo máximo de estrutura familiar, formação de caráter ou lugar de abrigo e afeto, enquanto que a rua, tanto física e simbolicamente, é o espaço máximo das contradições e, portanto, dos aprendizados, das identificações e pertencimentos múltiplos, muito característicos de nossos tempos.

porque são construídos como frágeis e violáveis. Historicamente, o princípio da divisão espacial dos corpos generificados – que remonta desde a Atenas de Péricles e outros grandes berços civilizatórios – é dada basicamente por uma justificativa fisiológica fundada numa diferença de calor corporal, o que sustentava a lógica da dominação masculina na *polis* grega. Acreditava-se que os corpos quentes dos homens – e, por isso, estimulados à nudez e ao debate público – representavam o ideal de civilidade e autoconfiança, ao passo que as mulheres, tidas como suas versões mais frias, viviam confinadas no interior escuro das moradias e nos mistérios dos ritos litúrgicos (SENNETT, 2014). As atividades políticas e comerciais, bem como as práticas atléticas aliadas à capacitação retórica e intelectual, eram exclusivas aos homens livres havendo, nesse sentido, uma crença na relação direta entre a temperatura dos corpos e o uso da palavra com eloquência, conforme explicitamos no capítulo anterior. A sociedade ateniense, com sua democracia voltada para poucos iguais, apresenta contrastes paralelos – quente/frio, nu/vestido, ativo/passivo, dominação/submissão, espaço aberto/espaço fechado, claro/escuro, voz/silêncio, etc – que estruturam modos de viver e de se relacionar culturais, assim como outras civilizações patriarcais²²⁰, considerando suas próprias variações. Porém, a ordem masculina se vê permanentemente (re)construída através dos tempos por meio de mecanismos históricos de perpetuação das diferenças de gênero. Bourdieu (2017), que analisou de perto a sociedade cabila e suas relações, diz que

as mulheres são excluídas de todos os lugares públicos, assembleia, mercado, em que se realizam os jogos comumente considerados os mais sérios da existência humana, que são os jogos da honra. E excluídas, se assim podemos dizer, a *priori*, em nome do princípio (tácito) da igualdade na honra, que exige que o desafio, que honra quem o faz, só seja válido se dirigido a um homem (em oposição a uma mulher) e a um homem honrado, capaz de dar uma resposta que, por representar uma forma de reconhecimento, é igualmente honrosa (BOURDIEU, 2017, p. 74).

O sociólogo coloca o corpo feminino nos termos de um corpo culturalmente submetido e, estando a mulher na posição de *ser-percebido*, ela estaria condenada a se ver através das categorias dominantes, marcadas pelo olhar masculino que a objetifica. A eficácia desse olhar objetivador depende das posições relativas dos corpos dentro da estrutura social – aquele que

²²⁰ A introdução da agricultura prenunciou o desenvolvimento das civilizações antigas e, gradualmente, pôs um fim a um sistema de considerável igualdade entre homens e mulheres, antes baseado na caça e na colheita. A passagem para uma economia sedentária permitiu que um novo sistema cultural fosse estabelecido, beneficiando o domínio masculino ante o papel feminino atribuído à maternidade e aos cuidados familiares. Disponível em: <https://goo.gl/ZPcLpR>. Acesso em: 18 jun. 2018.

percebe (homem) e daquele que é percebido (mulher) – “e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam” (BOURDIEU, 2017, p. 94). Com isso, a dominação masculina se perpetua. Os efeitos dessa estrutura colocariam a mulher em constante estado de insegurança corporal, o que seria diferente da experiência do *corpo-para-si*. Nas condições sociais de sua realização, a experiência do corpo feminino emerge como um *corpo-para-o-outro*, incorporando a relação de dominação e suas classificações naturalizadas, das quais seu ser social aparece como produto. Segundo o sociólogo, a prática esportiva por mulheres é capaz de transformar a experiência subjetiva e objetiva do corpo que o converteria o corpo percebido a um *corpo-para-si*,

de corpo passivo e agido em corpo ativo e agente; no entanto aos olhos dos homens, aquelas que, rompendo a relação tácita de disponibilidade, reapropriam-se de certa forma de sua imagem corporal e, no mesmo ato, de seus corpos, são vistas como *não femininas*, ou até como lésbicas [...] (BOURDIEU, 2017, p. 98).

De qualquer forma, diz Bourdieu (2017), na sequência, que o acesso ao poder colocaria as mulheres num *double bind*, pois, atuando como homens, elas perderiam os atributos obrigatórios da *feminilidade* e colocariam em questão o direito *natural* dos homens às posições de poder. Se agem como mulheres e, portanto, se são *femininas demais*, é dizer, de uma forma quase sutil, que são inaptas às situações de liderança, um atributo caracteristicamente masculino. Questionar o poder como uma qualidade naturalmente masculina é potente, pois se desloca esquemas corporais muito rígidos e expõe a possibilidade de uma transformação social mais concreta. Porém, complexificando ainda mais esse esquema, abre-se brechas para uma outra interpretação possível (ou outro impasse): as mulheres, ao performarem corporalidades e práticas ditas masculinas, poderiam estar, em alguma medida e paradoxalmente, reforçando o padrão hegemônico e idealizações de gênero, o que inevitavelmente as colocariam na condição de subjugadas, levando a entender que romper com isso é impossível. Talvez seja esse um dos maiores desafios que se desvela no horizonte das lutas feministas atuais – quais as estratégias mais potentes a se adotar e será que já estamos trilhando esse caminho? Ao contrário do que algumas correntes de pensamento querem fazer crer, o feminismo parece mais necessário a cada dia, não acabou e está muito longe disso.

Tendemos a discordar um pouco da disposição enrijecida dos corpos, o que parece isentar o corpo masculino de ser, do mesmo modo, um corpo que também é percebido e exposto a operações de objetivação. Isso não significa que homens estariam submetidos à mesma opressão

exercida sobre mulheres, pois dentro desse sistema, os homens – com ênfase em homens brancos, cis²²¹, heterossexuais, classe média/alta – são os mais beneficiados nessa relação, apesar de haver cobranças que os atingem de alguma maneira. Os próprios homens, tendo que conviver com a expectativa de um ideal de masculinidade a ser alcançado, também seriam reféns de padrões estéticos e comportamentais da própria ordem da qual são dominantes, uma vez que a construção imagética dos corpos está necessariamente inserida em um esquema de percepções que é social (BOURDIEU, 2017). O corpo não se limita à autoimagem, pois é reconhecido e classificado a partir de referenciais estruturados em sociedade e aos quais ninguém está imune.

Para Tiburi (2018, p. 22), a identidade seria um parâmetro heteroconstruído no contexto do patriarcado, enquanto que com o feminismo, “elemento da construção de si que passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si mesmo”. O feminismo, segundo a filósofa, constitui uma lente poderosa para empreender transformações ético-políticas na direção de uma democracia radical, que começa pelo respeito à maneira como o outro se identifica: “o feminismo nos ajuda a melhorar o modo como vemos o outro. O direito de ser quem se é, de expressar livremente a forma de estar e de aparecer e, sobretudo, de se autocompreender” (TIBURI, 2018, p. 23). Na busca pela equidade entre homens e mulheres, o feminismo torna-se uma problemática de todos, mas são as mulheres que têm levado essa luta adiante. A libertação dos corpos femininos é pauta imperativa do movimento, mas não se encerra neles. Correntes do feminismo têm englobado outras agendas, outras demandas de corpos outros²²² que, inseridos na norma do capital e da binariedade, também sofrem violências diárias.

A sociologia bourdieana – apesar de alguns pontos discutíveis – também nos parece útil para refletir sobre o corpo feminino, os imaginários derivados e como isso vem delineado nos ambientes do *rap*. O corpo, a moda, o vestuário são de extrema importância para o *hip-hop*, pois são elementos que ordenam símbolos e qualidades incorporadas de um contexto social. São partes fundamentais de uma mensagem que se deseja transmitir, ora no sentido de conformar ou mesmo confrontar um determinado padrão estético, nesse caso, uma moda mais *maloqueira*²²³, se

²²¹ Abreviação de *cisgênero*, termo referente a pessoas que se identificam com todos os aspectos do gênero a qual foram designadas desde seu nascimento.

²²² A perspectiva crítica dos corpos dissensuais parece potente – vide os estudos *queer*, o transfeminismo e seus pensadores precursores como Judith Butler, Paul B. Preciado, e outros.

²²³ O sentido que pretendemos ressaltar aqui corresponde a um estilo de ser e viver mais identificado com a rua e a uma visualidade que condiz com uma certa malandragem e a formas de conduta e de se expressar específicas, predominante entre jovens MCs e fãs de *hip-hop*. Podemos enxergar esse vocábulo – que pode ganhar conotações pejorativas em muitos contextos – como mais uma tradução brasileira dessa cultura, trazendo elementos que fazem

for possível colocar nesse termo, que vem sendo desenhada na cena *rap* brasileira, sobretudo carioca. Siqueira lembra que o corpo e sua indumentária são complementares à expressão da representação que é feita das mulheres e, citando Barthes, traz a moda como um sistema de signos, a vestimenta como linguagem. E continua: “as jovens que se vestem como rapazes nos mostram simbolicamente que estão prontas a ocupar o lugar dos homens ou que querem transgredir um código” ou como podem não querer dizer nada (*a priori*) e apenas imitam outras jovens (SIQUEIRA, 2014, p. 23). Negra Rê admite que o estilo diz muito sobre a mulher no *rap*, mas quando ela se mostra empoderada de si, o traje já não conta tanto assim. Pioneira na cena das batalhas, Negra Rê conta sobre o receio de mostrar seu corpo, de aparentar muito feminina e de não ser considerada na rima por causa disso. Ela cita Keny Arkana, uma *rapper* francesa com a qual logo se identificou, devido ao seu posicionamento nessa questão.

Ela não esboça nenhum tipo de feminilidade, pelo contrário... Ela bota uma bandana, um boné, uma blusa larga... Ela quer chamar atenção para o que ela *tá* falando, porque infelizmente a gente vive num mundo sexista, onde os homens querem ficar te babando, não *tão* nem aí *pro* que você *tá* falando. Então quer prestar atenção em mim vai ter que engolir isso aqui, o que você *tá* vendo... Ela não mostra o corpo, não mostra o rosto, não passa batom, ela não bota *short* curto, não bota salto de propósito. É uma militância dela que eu acho foda. [...] É um escudo, uma armadura. No começo das minhas batalhas eu *tava* tipo menininho, tem gente que falava que eu era sapatão... *Mano*, eu *tô* aqui blindada. Acham que nós vamos usar *artifícios femininos*... O nosso artifício é o conhecimento mesmo, a gente tem vivência (Negra Rê)²²⁴.

A roupa – e aqui alinhada à postura, a um comportamento e discurso específicos capazes de criar personas, narrativas – constitui símbolo de distinção e pertencimento, o que denota uma relação dialética de indivíduo-coletivo, entre o social e o subjetivo. Partindo do pressuposto de que o pertencimento precisa do reconhecimento, entendemos porque havia uma espécie de desencaxe da mulher nos espaços do *hip-hop*, cujo imaginário é muito marcado pela agressividade da rua, que não se atribui ao mundo do crime somente – apesar de ser comum essa associação –, mas a uma politização da classe oprimida marginalizada. Não que essa questão já esteja resolvida, mas as mulheres parecem mais à vontade com seus estilos e o próprio ambiente das batalhas e do *rap* em geral parece não cobrar mais tanto da forma como era antigamente. Vemos isso mais como resultado de um trabalho de desconstrução operado por *rappers*

parte do estilo *streetwear*, mas não se limitando apenas à vestimenta – usar roupas largas, boné virado para trás, curtir *rap*, andar de *skate*, ter manejo com gírias da favela demonstrando vivência, etc.

²²⁴ Vide nota 93.

feministas mais midiaticizadas – como Karol Conka, Drik Barbosa, Karol de Souza, Lurdez da Luz, Mariana Mello, entre outras – que apostam na sensualidade de seus figurinos, tanto coerente com a imagem de mulheres empoderadas, sexualmente livres, emancipadas dos padrões e confiantes de seu próprio corpo, como com suas produções musicais. Seguindo esse mesmo argumento, Juju Rude acredita que já

teve uma época em que as mulheres tinham mesmo que ser um pouco masculinizadas *pra* poder ter o respeito dos caras, *pra* poder ficar à vontade nos mesmos ambientes... Esconder o corpo, porque os caras realmente criticavam e tal as meninas que eram mais sensuais. Mas eu acho que isso hoje já mudou bastante e graças à influência internacional, porque a gente vê aí *as ícones*, sei lá, Cardi B, Nicki Minaj são hipersexualizadas, são super sensuais e fazem bem o trabalho delas, rimam bem, são MCs fudas. Eu acho que *pra* você ter um respeito de uma forma em geral, tem que *tá* no ambiente com a proposta de fazer aquilo bem. Não basta ser só bonita, você tem que ter o talento mesmo *pra* coisa. Então, a partir do momento em que você tem o talento *pra parada*, como você se veste fica secundário (Juju Rude)²²⁵.

Negra Rê também reconhece esse avanço:

A gente *tá* afrontando tanto, quebrando tanto tabu. Antigamente eu me camuflava para que a minha mensagem fosse ouvida. Hoje a galera *tá* tão antenada que eu posso cantar pelada que eles vão me ouvir. Primeiro pela trajetória, pela mensagem [...] É a troca, a gente só quer essa sinergia, sabe? Então eu vejo que as mulheres estão empoderadíssimas mesmo, *tão* botando top, *cropped*, *shortinho*, biquíni, saia transparente, bico de peito de fora afrontando mesmo. As manas *tão* aí revertendo tudo, não *tá* tão devagar como a gente imaginava não (Negra Rê)²²⁶.

²²⁵ Vide nota 121.

²²⁶ Vide nota 93.



Figura 5: MCs posam para foto durante edição da Batalha das Musas
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Sérgio Odilon.



Figura 6: MCs Ventura e Emaná no Teatro Popular (Niterói)
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Sérgio Odilon.

Pelo fato do parâmetro no *rap* ter sido sempre muito masculinizado – a provação da honra por demonstrações de uma virilidade exacerbada, presente nos gestos, na aparência, nos discursos – fez com que muitas MCs mulheres se despissem de qualquer traço de feminilidade aparente. Em busca de aceitação e conceito dentro do movimento, muitas mulheres que pretendiam se aventurar no *rap* procuravam se enquadrar no estereótipo de *homem durão*, seja portando uma

postura mais fechada e/ou vestindo roupas mais largas e masculinizantes, abandonando seus estilos próprios a favor de passar uma imagem mais coerente com o padrão mais difundido no *rap*. Havendo maior representatividade e espaços ocupados por mais mulheres na cena, a tendência é que antigos paradigmas sejam deslocados e diferentes códigos estéticos coexistam normalmente²²⁷.

De acordo com Aline Pereira, é imprescindível desconstruir os papéis sociais de gênero para que se tenha maior aderência e aceitação das mulheres no movimento. Questionada sobre a importância de termos mais mulheres participando das batalhas e os motivos para que o número de MCs mulheres não seja equiparado ao dos meninos, ela crê que a rigidez dos papéis de gênero e o fato das batalhas de rima ocorrerem nos espaços da rua com maior frequência influenciam fortemente na baixa presença de mulheres nesses eventos.

O senso comum é: “mulher dentro de casa, protegida, não na rua”, “*rap* é coisa de homem forte”. Definitivamente, quando uma mulher nasce, metem um brinco em sua orelha, ela vai crescer toda princesa e o lugar dessa mulher não deveria ser em batalhas. É necessário desconstruir os papéis de gênero. As MCs de batalha encarnam uma mistura de ousadia, coragem, resistência, força de contestação. Isso tudo é muito importante no processo de desconstrução e luta contra os mecanismos de opressão a nós, mulheres. Os espaços vêm sendo ocupados na bronca, elas chegam na roda cultural, se inscrevem, batalham, às vezes ganham, às vezes perdem, e continuam, como qualquer outro MC. Mas ainda não há equilíbrio, quase todos que têm voz nesses eventos são homens, por isso, estimular a participação de MCs mulheres nas batalhas, entre outras coisas, significa estimular a juventude a levantar reflexões sobre os papéis de gênero na sociedade (Aline Pereira)²²⁸.

Interrogadas sobre a complexa relação da mulher com a rua, Negra Rê e Josi de Paula colocam suas percepções, a partir de suas próprias experiências. A rua e o lugar de vivência, para Rê, invoca a questão da identidade, assim como a roupa e a música que se ouve. Ela diz ser importante uma postura afrontosa frente ao machismo que tenta limitar a circulação feminina e sua identificação com a rua, com o urbano. Segundo Negra Rê, “o que movimenta nossa cultura é essa transgressão”²²⁹. Josi lembra, dentro desse tópico, a baixa representatividade feminina nas cenas musicais de rua, apesar de observar muitas mulheres em eventos de samba, que ocorrem com grande frequência na cidade, e nas próprias rodas de rima e *slams*.

²²⁷ “Eu não tenho que seguir cartilha nenhuma, eu vou ser menina do *rap* de calça, de saia, de tênis, de salto, rimando o que eu quiser” – trecho da fala de Brisa Flow, presente em projeto *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo* (2016).

²²⁸ Entrevista concedida pela produtora da Batalha das Musas Aline Pereira à autora, por e-mail, em 20 de jun. 2017.

²²⁹ Vide nota 93.

A minha relação da rua é: eu sou da rua. Eu sou uma pessoa que anda muito na rua, eu transito muito pelo centro... Cara, assim, eu acho que a mulherada *tá botando pra quebrar*, claro que ainda tem muita coisa *pra* fazer, tem muita luta ainda... Minha percepção é: lugares desertos *pra* mulher é uma merda, ainda mais no centro da cidade. A questão da violência influencia muito o nosso andar e *pra* mulher é ainda mais difícil, porque além de ser assaltada, você pode ser estuprada. A sociedade não ensina o homem a não estuprar, ensina a gente a não ser estuprada, saber que não pode andar no lugar tal... Eles são empoderados desde cedo, nós somos criadas *pra* nos preservar... Mas ao mesmo tempo eu acho que a mulherada *tá* indo, *tá* ocupando, mas *tá* chegando aos poucos. [...] Tem grupos femininos, mas têm um ou outro, masculino tem quinhentos... *Pras* mulheres as coisas são mais difíceis... Tem muita mulher em evento, muita mulher na rua, mas ainda tem muito *pra* gente andar (Josi de Paula)²³⁰.

Josi crê que é a característica da própria cena das batalhas e a vergonha de se expor das mulheres são os fatores que afastam muitas delas e não a rua, porque

a mulher que batalha *slam* não vai deixar de batalhar, justamente por ser na rua que é mais maneiro! *Pra* mim, o que impede não é o fato de ser na rua, é a questão da mulher não se sentir à vontade *pra tá* ali falando, porque é um espaço masculinizado e no *slam* é por causa da vergonha também, porque a mulherada vai *pra* assistir (Josi de Paula)²³¹.

Assim como Aline, Carol Dall Farra reforça a influência da rua no movimento de ocupação das meninas na cena, mas ressalta a importância de estar nesses espaços, ocupando a rua, voltando a tocar, com propriedade, na questão do direito à cidade.

Quando falam de ocupação da cidade, *pra* gente que é mulher, eu penso logo no direito de transitar pela cidade, porque *pra* ocupar você precisa transitar e eu penso que não existe esse direito ainda... A gente não pode se locomover livremente, pode ser que me aconteça alguma coisa até eu chegar no meu destino só pelo fato de eu ser mulher. Então a nossa ocupação é de resistência e perigosa, da gente se pôr em diversos riscos *pra* ocupar. Eu acho que não temos que retroceder nisso, o medo não pode parar a gente... Como não se deixar anular pelo medo nesse movimento de ocupação, como estar nos espaços em que não somos bem vindas, sem medo, sabe? Eu digo que é um movimento que se faz juntas. Eu posso não ter medo a partir do momento que eu sei que tem alguém ali por mim, então esse movimento de ocupação se dá em grupo. Ainda acho que falta alguma estratégia de defesa, a gente não pode ser vista como alvo frágil. [...] Nós, que já estamos nessa cena, nesse movimento de ocupação, temos que pensar em se fortalecer *pra* dar coragem a essas que retrocedem por medo, *pro* medo não ser uma barreira... Como eu ocupo uma cidade onde meu corpo é alvo de estupro? Onde o meu corpo é reprimido? O meu ocupar com o corpo carrega milhares de coisas que o ocupar do corpo masculino não vai carregar, então é conseguir conciliar isso. [...] Eu sou o que sou em todos os espaços dessa

²³⁰ Vide nota 71.

²³¹ Vide nota 71.

cidade? É uma cidade que abrange todos os plurais que existem? Eu tenho que me sentir bem em todos os espaços (Carol Dall Farra)²³².

Enxergamos a participação de mulheres nos movimentos de ritmo e poesia, considerando-se o apelo que eles têm em ocupar palcos mais democráticos (urbanos), não só como uma estratégia de dar visibilidade às vozes femininas no *rap*, mas de cobrar sua parcela do direito à cidade, o direito à rua e à cidadania. Criadas como bibelôs ou hipersexualizadas, as mulheres são educadas desde cedo a estar dentro dos padrões, corresponder às expectativas; são pintadas como personagens secundários, passando por uma série de silenciamentos e opressões ao longo da vida. Nos eventos, muitas não rimam, não expõem suas verdades, mas fazem parte do cenário de maneira significativa, compondo um público considerável. Mas ainda é raro exercerem um papel mais ativo. A criação, os processos de socialização, que operam, atravessam e produzem corpos desde a infância, são as limitações impostas à formação de meninas, que não são orientadas para serem autoconfiantes ou usarem as potencialidades de suas vozes. E tudo de uma forma bem sutil, de modo que as estruturas da dominação não sejam facilmente reconhecidas e denunciadas.

Encaminhando para algo mais conclusivo, a partir do complemento das entrevistas para a linha argumentativa que se pretende seguir aqui, o fato de haver mulheres presentes nas rodas já instiga a reflexão em torno da rigidez dos papéis sociais de gênero, uma vez que o corpo feminino, feixe de representações, regulações e assujeitamentos, é historicamente interdito em certos espaços e esferas sociais. Ocupar corporalmente a rua já é um passo para uma desconstrução mais intensa, que provém de um papel mais político e ativo das mulheres nos espaços da rima, seja protestando na plateia frente a um improviso de cunho machista, seja contra-argumentando de forma consistente, na velocidade da rima, ou explicitando inúmeros mecanismos de opressão através da performance poética. O corpo, estando nos espaços aos quais não lhe são destinados, já causa estranheza, interferências e uma possível abertura para deslocamentos revolucionários. Mas talvez não seja o suficiente. O que queremos dizer é que os discursos que circulam nesses espaços e que, em certa medida, instruem e formam consciências são as principais ferramentas para que processos disruptivos ocorram em sua profundidade²³³. Ser vista e, mais importante, ser ouvida nos espaços sociais que lhe são negados é uma arma política e uma forma potente de afirmar pertencimento. Para as mulheres, ocupar tais cenas significa

²³² Vide nota 75.

²³³ Essa perspectiva será explorada no terceiro capítulo, no qual nos atentaremos a trajetórias, discursos e narrativas construídas nos ambientes das batalhas poéticas.

enfrentar uma dupla (tripla...) batalha dentro desses movimentos, que já reivindicam a rua como direito; uma política operada pelo corpo.

Quanto ao fato dos eventos acontecerem nas ruas, as opiniões são mais heterogêneas. Juju reconhece que estar na rua, de modo geral, significa estar exposto a uma série de perigos, principalmente quando se é mulher, mas que isso não é fator suficiente para o seu afastamento das batalhas. Ela entende a rua mais como um espaço democrático, de trocas e de fácil acesso às próprias meninas que desejam frequentar as rodas justamente por se tratar de uma cena que se capilarizou por diferentes regiões. Juju é enfática em seu posicionamento.

Pô, eu vejo muito mais meninas nas rodas de rima que antes, nos eventos de rap, pelo fato de ser na rua, de fácil acesso... A galera que vai nas rodas mora ao redor, as meninas tão se sentindo mais à vontade pra ir e isso é uma porta pra que elas vá em outros ambientes, outros lugares. [...] A mulher tá muito na rua, principalmente as minas que gostam de rap mesmo. É parte do conceito do hip-hop você ter a sua malandragem, sendo homem ou mulher. Tem que tá na rua mesmo, tem que ocupar espaço... Pra mim é um espaço super aberto, tô sempre na rua, tô sempre aí trocando ideia com as pessoas. É fundamental você ser visto pra gente que trabalha na cena, as relações são tudo, fazer aquele lobby clássico... É muito importante tá nas resenhas e isso tudo acontece mesmo na rua, tem que tá na rua, entendeu? (Juju Rude)²³⁴.

Podemos interpretar da seguinte maneira: mesmo que isso influencie em alguns momentos, principalmente quando as rodas estão mais distantes ou em comunidades de difícil acesso para os quem vêm de fora, o fato de ser na rua pode ser entendido mais como uma causa secundária de intimidação das meninas nesses espaços, o que explica que, mesmo não participando das disputas, elas estão na roda enquanto público e de modo cada vez mais expressivo. Mas ainda assim, considera-se um ato de resistência duplo para mulheres que frequentam esses espaços que, seja pelo corpo e/ou pela voz, estariam encontrando maneiras – engajada ou inconscientemente – de abalar as estruturas dentro das quais foram constituídas. Também não deixa de ser uma forma de marcar as múltiplas experiências e heterogeneidades que implicam diversos modos de *ser e estar mulher* na sociedade contemporânea.

Assim como a potencialidade do direito à cidade reside no fato de encará-lo não como um fim a ser alcançado, mas estação intermediária para uma luta de proporções sistêmicas (HARVEY, 2014), precisamos pensar os sentidos dados à ocupação, à mobilidade, aos conflitos e sua relação com os corpos envolvidos nessa dinâmica, o que implica diferentes ambiências (LA

²³⁴ Vide nota 121.

ROCCA, 2015) e regimes de urbanidade. As mulheres são constantemente desafiadas por um planejamento androcêntrico de cidade, onde o trânsito de seus corpos se faz resistência e luta por libertação. São corpos que enfatizam a experiência da alteridade, entendidos como verdadeiros *campos de batalha* (HELENE, 2013). São corpos, mas acima de tudo, sujeitas que não só procuram ocupar os espaços públicos, como também buscam, a partir disso, conquistar espaços de fala (MIGLIANO e ROCHA, 2016). Esses momentos (extra)ordinários, dos rituais festivos, artísticos, e seu potencial de provocar fissuras e modificações no tecido social são motores de uma vida comum e da transformação de indivíduos em seres exemplarmente coletivos, podendo esses rituais, inclusive, constituir “polos privilegiados de mudanças sociais duradouras e historicamente importantes” (DAMATTA, 1967, p. 38). As rodas de ritmo e poesia, na condição de rituais que são, renovam os sentidos de cidadania, de pertencimento a uma coletividade maior, além encenar conflitos sociais (com as batalhas poéticas), abrangendo discussões que perpassam as relações de gênero e que, por sua vez, fundamentam toda a nossa formação societal.

Capítulo 3

Entre poéticas de sangue e empoderamento:
narrativas, performances, trajetórias

3. Entre poéticas de sangue e empoderamento: narrativas, performances, trajetórias

O terceiro e último capítulo do estudo tem como objetivo analisar os discursos (re)produzidos com mais frequência nos ambientes de batalha, mapeados através das entrevistas, observações e análises que compreendem o *corpus* de pesquisa, que são: a Batalha do Tanque (São Gonçalo), Batalha das Musas (itinerante), Slam das Minas (itinerante) e o Slam BR (São Paulo). Primeiro nos atentaremos à Batalha do Tanque, que carrega a fama nacional de ser uma das batalhas mais sangrentas do circuito. O modo como as performatividades de gênero e a produção de masculinidades se dão nesses espaços e o quanto esses discursos afetam na presença feminina e adesão das mulheres às rodas serão os grandes pontos priorizados.

Além de analisar situações de disputa entre homens – onde a figura feminina aparece como objeto do discurso e referência para algo inferior, com conotações sexualizantes –, buscaremos abordar casos em que ocorram duelos mistos e quando há mulheres batalhando entre si. Pela metodologia proposta de análise das rimas e a raridade de termos mulheres batalhando sangue, será necessário recorrer a batalhas divulgadas em vídeos da *internet* para um registro mais completo. Nos duelos entre *minas*, o sangue que *escorre* delas é um sangue que leva as marcas do patriarcado, cujos mecanismos seguem também incorporados em mulheres que os reproduzem em situações reativas como é o caso das batalhas, mostrando-nos a perversidade do machismo perpetuado em sociedade. O humor move as disputas, a plateia se regozija, o entretenimento é garantido. Mas quais são os limites entre a brincadeira, a *gastação*²³⁵ saudável entre colegas, e a humilhação, que oprime e afasta uma classe de indivíduos das batalhas, nesse caso, as mulheres?

A seguir, falaremos mais detidamente da Batalha das Musas e do Slam das Minas, seus objetivos, possíveis controvérsias e desafios. Diferente dos espaços hostis característicos das batalhas, os *slams* parecem mostrar uma alternativa a poetisas e MCs mulheres para a livre expressão, letramentos e reivindicação política. Minorias se apropriam da força mobilizadora da poesia oral e usam essa ferramenta comunicativa para fins de lazer e entretenimento, mas que se desdobram para propósitos políticos – *a resistência operada pela festa*. Para além de *vitrines* do *rap*, os espaços das batalhas aparentam ser *ágoras* significativas do mundo contemporâneo.

²³⁵ Expressão muito apropriada pelas batalhas do Rio para designar zombaria, zoação, deboche, curtir com a cara de alguém, etc.

3.1 O que é que vocês querem ver? Sangue!: a verborrágica Batalha do Tanque

*O Tanque é a tropa, mano
Sempre foi assim, sangue pra nós é combustível²³⁶*

Faz apenas alguns anos que ouvimos falar sobre os jogos de rimas que estão tomando conta de praças e ruas de todo o território nacional. Até então, o meu contato mais próximo com as batalhas tinha sido através do famoso filme *8 Mile*, estrelado pelo *rapper* americano Eminem, e, mais tarde, de observar a movimentação atípica de uma tribo de jovens que começavam a se reunir, de forma muito espontânea, na pracinha abandonada perto de casa, no Méier. Eu lembro de não entender muito bem o que eram aquelas pessoas aglomeradas, o que elas faziam e o porquê de elas estarem ali. A história dessas rodas estava sendo *escrita* e documentada por aqueles indivíduos, ainda que de maneira informal e pouco esquematizada, tornando-se logo alvo de interesse acadêmico e estudos sobre a juventude.

A Roda Cultural de São Gonçalo – ou mais popularmente conhecida como a Batalha do Tanque – faz parte dessa mesma história, que está sendo contada, mas que carece de um registro histórico mais oficializado²³⁷. A trajetória da roda segue o mesmo roteiro de suas semelhantes em outras localidades: a carência de um evento de *rap* na região. Atravessar a ponte Rio-Niterói nas noites de *hip-hop* na Lapa ou nos subúrbios cariocas estava fora de questão para muitos dos jovens são-gonçalenses. Antigamente, havia outros projetos e associações com trabalhos sociais voltados para o *hip-hop* e, principalmente, para o grafite, com uma proposta integral de realizar eventos culturais e de discutir políticas públicas para jovens do município, mas que precisaram encerrar suas atividades. A inspiração nesses eventos e a busca incansável por opções gratuitas de lazer que conversassem com os anseios e gostos desses jovens culminaram, anos mais tarde, na criação de uma roda cultural em praça pública.

A Roda Cultural de São Gonçalo começou com uma reunião informal entre amigos, que faziam rodas de *freestyle*²³⁸ sem pretensão alguma, apenas por divertimento. De acordo com Luã

²³⁶ Trecho da letra *Tank é a tropa*, uma parceria entre Doug e Samurai, MCs do Tanque.

²³⁷ A dissertação de Guilherme Silva é um dos poucos estudos que se preocupa em tecer uma *história* cronológica da Batalha do Tanque, atentando-se aos afetos e sentimentos construídos nas interações de todos os envolvidos – organizadores, artistas e público – na cultura *rap* são-gonçalense. Boa parte desse subcapítulo será redigido com base na historiografia proposta por Silva (2018) e em vídeos de entrevistas com organizadores da batalha.

²³⁸ Nas rodas de *freestyle* não existe a intenção de vencer ou de se sobressair ao outro, mas um diálogo mais *desinteressado* ou descontraído entre os participantes. Ainda vemos esse tipo de agrupamento se formar naturalmente durante um evento de roda cultural; uma forma dos MCs se aquecerem antes das batalhas ou de *gastação* para

Gordo, fundador da roda, a Batalha do Tanque acontece desde 2011 e reúne, em média, 200 a 300 pessoas toda semana. Assim como em outras regiões, a roda já sofreu repressão da polícia, com tentativa de depredação do som, ameaça de fuzil e *spray* de pimenta, na época em que as rodas culturais ainda estavam se firmando no mapa. A Praça dos Ex-Combatentes, localizada no bairro Patronato, continua sendo o espaço adotado para a realização dos encontros. Cercada por comunidades e instituições de ensino, a Praça dos Ex-Combatentes foi construída durante a ditadura militar, com o pretexto de homenagear soldados que lutaram na II Guerra Mundial. De proporções consideráveis, a praça contém um obelisco, um mastro para quatro bandeiras, mapas e brasões oficiais e monumentos distribuídos por toda sua extensão: um tanque de guerra, uma hélice, munições e um memorial em tributo aos combatentes, todos tomados pelo *xarpi*. Além da alusão ao passado histórico, bancos de concreto enfileirados, um parquinho e uma academia popular ao ar livre ajudam a compor o cenário da praça (SILVA, 2018). Seguindo a descrição de Silva (2018, p. 43), o tanque é um dos monumentos mais imponentes e marcantes, tendo uma parte de seu armamento mirando o início da praça, enquanto que o canhão principal é apontado em direção à Faculdade de Formação de Professores da UERJ (FFP), algo um tanto quanto representativo se pensarmos o contexto militarista.

Existe uma lógica espacial comum às rodas e batalhas que acontecem em praças públicas das cidades. O formato circular, em arena, onde não há quase distinções hierárquicas entre espectadores e artistas, marca a tônica de um evento de rua que se propõe democrático. É claro que cada roda possui suas diferenças em termos de distribuição espacial. A roda de Vila Isabel, por exemplo, conta com um grande espaço da praça, plano e iluminado, para realizar suas batalhas, porém, as pessoas se aglomeram ao redor dos MCs, a fim de não se deixar escapar nenhum detalhe da performance. Nos intervalos da batalha, uma parte do público se dispersa em direção à bancada localizada no nível acima da pichação serpeante à praça, que ainda apresenta um campo de futebol, área de jogos, brinquedos e aparelhos de ginástica. Como a praça do Méier é geograficamente menor, a proximidade física entre as pessoas parece ainda mais determinante: gente ocupando os bancos que formam uma espécie de arena no centro da praça, gente de pé, sentada no chão, acomodada de diversas maneiras na pista de *skate*, atrás da mesa de som... O público entra na disputa com os MCs: torcem, julgam e até são citados em alguns improvisos. Tal

aqueles que não vão batalhar naquele dia. Essas rodas também se mostram como uma oportunidade para MCs menos habilidosos praticarem seu *flow* e ganharem mais experiência.

como o artista, o espectador também age, observa, seleciona, compara, interpreta, participa (RANCIÈRE, 2012). Para Rancière (2012),

a separação entre palco e plateia é um estado que deve ser superado. É objetivo da performance eliminar essa exterioridade, de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os *performers* na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Um canteiro da Praça dos Ex-Combatentes é o espaço vital da Batalha do Tanque: é palco e plateia misturados, são MCs e público amontoados numa pequena área da praça durante as disputas, que ocorrem às quartas-feiras, a partir das 19h30. Os objetos ali dispostos ganham novos significados e funções, contextualizam e integram a narratividade dos MCs que, com seus corpos e discursos, conferem sentidos outros àquele espaço, bem como todas as pessoas congregadas naquele momento. Interessante imaginar que todo o peso e simbologia que o espaço daquela praça carrega não deixam de ser confrontados por uma manifestação cultural que muito provavelmente seria censurada e impedida de se manter ali em períodos mais duros de nossa história política. A praça se transforma *na* Batalha do Tanque, referência afetiva para muitos jovens e moradores da cidade.



Figura 7: Praça de São Gonçalo em dia de batalha
Fonte: Internet. Foto: Léo Carvalho.

Dentre outras batalhas de enorme destaque no cenário brasileiro, como a Batalha do Museu (DF), a Batalha da Aldeia (SP) e o Duelo de MCs (BH), a Batalha do Tanque é, seguramente, a maior²³⁹ dos últimos tempos em termos de visibilidade; escola e vitrine dos MCs mais sanguinários da cena de *rap* atual. A fama não nos deixa negar: MCs de diversos estados se deslocam para São Gonçalo com o intuito de enfrentar um MC do Tanque. A razão para tamanha visibilidade pode ser comprovada em números: são mais de 800 mil inscritos no canal²⁴⁰ de Felipe Gasparry, produtor e um dos principais difusores da batalha. Gasparry alimenta constantemente seu canal do *YouTube* com entrevistas, clipes de *rap*, divulgação de *shows*, mas, principalmente, com os vídeos das batalhas, desde as suas primeiras edições. Existem cerca de 2 mil vídeos publicados e os mais populares alcançam facilmente a marca de 6 milhões de visualizações. As plataformas digitais formam um grande ambiente de promoção e divulgação das batalhas e, conseqüentemente, dos MCs que delas participam. Mais que isso, é um espaço que integra todos os participantes dessa cadeia – artistas, produtores, público – numa grande rede virtual de trocas, debates e interações, que impactam na construção e ampliação do imaginário da batalha. A possibilidade de registro e documentação das batalhas apresenta-se como uma oportunidade única para MCs dessa geração que desejam viver de *rap* e alcançar uma posição de prestígio no mercado.

Antes mesmo de assumir a responsabilidade pelo Tanque em 2016, Gasparry já atuava como *videomaker* das batalhas, adquirindo uma relação muito próxima com os MCs e com o público. Silva (2018) e os vídeos de entrevista²⁴¹ com Luã Gordo e Gasparry nos mostram duas fases mais ou menos delineadas da Batalha do Tanque, de acordo com o modo como os dois organizadores enxergam a roda: ora como um projeto social – na visão mais *salvacionista* de Gordo –, ora como um coletivo para possibilidades de negócio, projetos, parcerias entre MCs, etc – na perspectiva mais *empresarial* de Gasparry. Nessa comparação, vale lembrar que as divergências também se prolongam na característica das rimas: a gestão de Gasparry aparenta ser mais liberal e permissiva com palavrões e rimas consideradas antiéticas e preconceituosas do que

²³⁹ Silva (2018, p. 114) percebe uma inconstância em relação ao estatuto de *maior batalha de rap*, preferindo pensar que, na realidade, as batalhas são definidas por ciclos, considerando a safra de MCs que participam e sua distribuição. A Batalha do Real já foi considerada a maior do país tendo, em seu auge, lançado nomes como Funkero, Nissin, Maomé, Emicida, Marechal, Gheto ZN, Douglas Din e outros *reliquias* do *rap* nacional. Hoje, vemos nomes do Tanque como Pelé MilFlows, Choice, Orochi, Jhony e Knust amplamente reconhecidos no cenário nacional de batalhas e que estão levando para frente seus projetos musicais, parcerias, etc.

²⁴⁰ Disponível em: <https://goo.gl/mv6kFP>. Acesso em: 3 fev. 2019.

²⁴¹ Disponível em: <https://goo.gl/9gpvHN> e <https://goo.gl/sXT1uG>. Acesso em: 3 fev. 2019.

na época de Luã Gordo. No entanto, para que os MCs consigam sustentar tal postura, é preciso que tenha um público que valide e releve narrativas derivadas de discursos de ódio – racistas, xenófobos, sexistas, LGBTQfóbicos, etc. Ou seja, muitos MCs justificam seus ataques não apenas pela própria falta de maturidade, mas pela audiência que, estando na condição de *termômetro* das batalhas (SILVA, 2018), aprova e incentiva tais atitudes.

Como já falamos nos capítulos anteriores, existem duas principais modalidades de batalhas: as de *sangue* e as de *conhecimento*. De modo geral, as batalhas de rima funcionam da seguinte forma: cada MC possui de 30 a 40 segundos para fazer seu improviso sobre uma batida tocada pelo DJ ou um *beatbox*²⁴² puxado no momento. Um MC começa sua rima, sendo logo seguido pelo outro. Inverte-se a ordem no segundo *round*: o MC que terminou o *round* anterior começa dessa vez. O apresentador pede para o público fazer barulho para o MC que considera o vencedor da disputa. Em casos mais acirrados, o apresentador pede para que levantem as mãos apenas para o MC escolhido. A batalha pode ser decidida em dois *rounds*, mas em caso de empate – quando não é possível definir quem ganhou pelo barulho ou pelo número de mãos estendidas –, um terceiro *round* é requisitado. As batalhas de conhecimento – ou temáticas – são disputas em que não há ofensa direta ao adversário, focando-se apenas na destreza do MC e sua capacidade em articular, de modo sofisticado, a técnica rimática aos saberes sobre o tema proposto, geralmente com um viés sociopolítico. Por outro lado, as batalhas de sangue são as que alcançaram maior prestígio e visibilidade no circuito, tendo em vista seu formato mais apelativo: MCs se digladiam com palavras carregadas de ironia, trocam ofensas, abusam de trocadilhos, palavrões e de um humor altamente corrosivo para se destacar frente à plateia. A atenção se volta mais para o *flow*, desenvoltura dos MCs e criatividade em sua retórica, e não tanto para a temática puxada, que pode abranger desde a aparência física/intelectual do oponente até rixas existentes entre eles. Algumas batalhas de sangue impõem regras básicas para orientar a disputa – não vale xingar familiares, racismo, xenofobia²⁴³, misoginia, homofobia e nem contato físico –, correndo o risco do MC ser desclassificado, caso burle as regras. Para outras, não existe tal limite. Esse é o caso da Batalha do Tanque.

²⁴² Sons reproduzidos com a voz, boca e nariz para emular os arranjos percussivos de uma batida clássica de *hip-hop*. Na ausência de um DJ e de um *beatboxer*, os MCs batalham à capela.

²⁴³ A xenofobia, nesse caso, aplica-se ao comportamento com relação a MCs de outros estados e *quebradas*, isto é, de outros bairros e comunidades. Essa regra vale tanto para o MC – que não pode ser xenófobo em sua rima – quanto para o público – que não pode torcer apenas para o MC da casa, mesmo se sua performance não foi a que mais lhe agradou.

A Batalha do Tanque é famosa não apenas por lançar uma boa safra de MCs no mercado, mas principalmente por autorizar narrativas de *pederastia*²⁴⁴. Entre os participantes da cena de batalha, é considerada pederastia qualquer rima de cunho sexual, independente do gênero ou escolha sexual do MC. Esse tipo de narrativa também é extremamente comum entre MCs do mesmo sexo, como forma de demonstrar poder e superioridade sobre o outro. Existe, inclusive, uma lógica para cada caso que iremos investigar: 1) batalhas entre homens; 2) batalhas entre homens e mulheres e 3) batalha entre mulheres. Para isso, usaremos alguns vídeos²⁴⁵ de batalhas ocorridas no Tanque, a fim de analisar algumas dessas narrativas que são vistas como misóginas e/ou que se incluem na categoria *pederastia*.

Para exemplificar o primeiro caso – *batalhas entre homens* –, trazemos algumas rimas improvisadas pelos MCs Choice e Pelé MilFlows, durante a 189ª Batalha do Tanque²⁴⁶, e outras trocadas entre Knust, *cria* de São Gonçalo, e Thiago, MC visitante de São Paulo, na 224ª edição. Na primeira citada, Choice começa com uma frívola disputa de egos, apostando na técnica para demonstrar sua versatilidade e superioridade sobre Pelé. A simbologia de uma batalha clássica se faz notar pela escolha de um vocabulário violento, mas sem envolver terceiros ou apelar para pederastia:

É rimando na moral, eu te estraçalho
Vendo um MC merda igual a você eu me pergunto: por que eu batalho?
Caralho, *mano*, você é horrível
Você vai tentar me ganhar, mas isso vai se tornar inadmissível
Porque primeiramente você não é um MC incrível
E mesmo que você tente mil anos você nunca vai conseguir chegar no meu nível
Porque você é fracooooo...
E agora, meu amigo, é rimando, isso é um fato
Não tô cantando pra *pelar seu saco*
É pra ver como que assim ainda me destaco
Pra você ver, olha só a verdade
Eu canto porque eu provo que eu te ganho na sua modalidadeeee²⁴⁷...
E é por isso que eu te mato
Eu faço agora rimando moleque *cê* sabe que eu escrevo até o *flow* de assassinato
Cê viu que você pode até tentar me ganhar

²⁴⁴ No sentido clássico do dicionário, *pederastia* significa relação sexual entre um menor e um adulto, ambos do sexo masculino.

²⁴⁵ A escolha metodológica por acrescentar a análise de vídeos postados no *YouTube* foi problematizada na introdução, no momento em que se apresenta o quadro teórico-metodológico e o *corpus* de pesquisa.

²⁴⁶ Disponível em: <https://goo.gl/CbfYLV>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019. O vídeo tem mais 1 milhão e meio de visualizações.

²⁴⁷ Pelé MilFlows é reconhecido por sua estética de rimar em diferentes velocidades em cima de um mesmo *beat*, inclusive prolongando o final de alguns versos de uma forma mais melódica.

Só que *pra* isso, meu amigo, por mil anos você vai tentar
(Choice – 1º *round*)

Os dois MCs mantêm a batalha dentro desse mesmo nível, até Pelé iniciar o segundo *round*, se valendo de expressões pejorativas no sentido de demarcar sua virilidade em oposição a Choice, inclusive a partir de aspectos físicos, como a ausência de pelos no rosto, etc. O MC abre brechas para pederastia no final de sua rima, não sem antes provocar o adversário com gestos obscenos em direção a sua genitália:

[?]²⁴⁸ vou adiante
Claro, porque é *viadinho*, não entra na minha gangue
Sabe por quê? Minha rima não para
É *viadinho* porque não tem um mínimo de pentelho na cara
Aí, por isso que eu te mato
Eu vou chegando no ultimato no meu improvisado
Sabe por que que eu te *gasto*?
Esse é o movimento de você *pelar no meu saco*²⁴⁹
Então *mete o pé* daqui
[...]
Aí, eu vou além
Se você quiser eu destruo a *xota* da tua *mina* também
(Pelé MilFlows – 1º *round*)

Desafiado em sua masculinidade e atizado por uma plateia alvoroçada que predomina nesses momentos intensos da disputa, Choice reage, atacando sua virilidade ao pôr em dúvida a potência sexual de seu oponente. A heterossexualidade, aprendida como regra, é um importante lugar de construção e afirmação da masculinidade (CONNELL, 2016). A mulher – independente se é real ou hipotética – converte-se em objeto de disputa entre homens e o uso da homofobia e de termos discriminatórios passa a ser uma estratégia complementar para reforçar seu argumento:

Meu *parcêro*, você não é homem
Cê não destrói nem a *xota* da sua *mina* a da sua *mina* quem destrói é Jhony
Caralho! Vai tomar no cu
Olha que agora eu vou falar *pra* tu
[...]
Aí, menor, papo reto tu é *gay*
Cê sabe, *menor*, [?] *embrazei*
[...]
Só fala putaria, só fala putaria

²⁴⁸ Utilizarei esse recurso ([?]) para indicar alguns trechos inaudíveis por falhas na dicção de MCs, pelo próprio som abafado do microfone ou até mesmo devido aos gritos da plateia, buscando, ao máximo, não comprometer o sentido da rima.

²⁴⁹ Nesse momento, o MC insinua gestos mais indecentes para o adversário.

*Menor, cê sabe que você não tem sabedoria
Sabe porque, menor, diz que eu tava no RedTube²⁵⁰
E você que quer a porra de um monte de negão no teu fã clube?
(Choice – 2º round)*



*Figura 8: Pelé vs. Choice
Fonte: Canal de Felipe Gasparly no YouTube*

É decretado o terceiro *round* de desempate, enquanto a plateia exaltada exclama “fogo no puteiro!”. O duelo segue nessa linha, até o momento em que Pelé envolve sua namorada, que está ao seu lado acompanhando a troca de farpas. Arquitetando a resposta em sua cabeça, enquanto aguarda o público se acalmar, Choice pede desculpas à Samantha – namorada de Pelé na época – antecipadamente pelo seguinte verso: “olha só, você já foi, não vou beijar porque quem beija vaca é boi!”. A plateia vai ao delírio com o espetáculo. Vejamos alguns trechos que propiciaram o clímax da disputa:

*Você é um chacota, tua mina tá fofoca
Mas eu sou tipo o Shock **eu que meto a piroca**
[...]
(Choice – 3º round)*

*Olha só, fala quem
Eu tenho uma mina do meu lado e você que mina nesse planeta não tem?
[...]
(Pelé MilFlows – 3º round)*

²⁵⁰ Site de pornografia.

O outro exemplo que gostaria de fornecer é referente ao duelo entre Knust e Thiago²⁵¹, MC mais jovem que veio de outro estado para batalhar no Tanque. Essa rotatividade é bastante comum e até desejada entre entusiastas e MCs do cenário nacional, que sondam outros públicos, fazem contatos para futuros projetos e parcerias, aumentam a visibilidade e, conseqüentemente, sua reputação. A parte final dos versos de Thiago dá insumo para Knust preparar seu ataque que, logo no primeiro *round*, não livra o oponente de seu estilo pederasta:

[...]
Mano, cê tá ligado, né vagabundo
O que faz em 2 minutos eu faço em 2 segundos
Então, *cê* tem que entender
Cê tá ligado, parça, que eu já chego e falo *pra* você
É paulista que *tá* na pista e agora vou acabando com esse *trouxa* masoquista
(Thiago MC – 1º *round*)

O que eu faço em meia hora você faz em 1 segundo
Cê sabe, *mano*, que você não representa esse mundo
Cê sabe que aqui é de fé
É que eu fico meia hora comendo
Tu com 1 segundo já gozou na mulher
[...]
(Knust – 1º *round*)

O MC do Tanque aposta na fama que carrega por ser praticamente imbatível em matéria de pederastia, ao mesmo tempo que enaltece sua própria masculinidade ao construir versos que diminuem e infantilizam o adversário. Em sua defesa, Thiago se utiliza de categorias que lhe foram imputadas – como *criança*, *moleque* ou *virgem* – para armar seu ataque. Os termos para designar uma mulher em ambas as rimas são o exemplo máximo da objetificação de corpos femininos que, reduzidos às genitais e ao modo passivo da relação – pelo sentido conotativo do verbo *comer* –, não agem, não pensam e praticamente não contestam às investidas masculinas.

Eu nunca vi xereca, ô, você não tenta
O que eu comi com 15 *cê* não vai comer nem com 40
[...]
Olha, na moral, na disciplina
Não fala de gozada porque você nunca comeu uma *mina*, seu bosta!
(Thiago MC – 2º *round*)

²⁵¹ Disponível em: <https://goo.gl/EKaumK>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019. O vídeo também conta com quase 1 milhão e meio de visualizações.

A batalha é considerada um sucesso pela agitação do público e superou as expectativas, inclusive, do próprio apresentador, que elogia: “você viu que não precisa *comer* a mãe de ninguém *pra* fazer uma batalha foda, *né?*”. Tal afirmativa não deixa de portar uma ironia perversa, específica de um machismo já naturalizado e camuflado nas estruturas. Esse machismo é aquele que insiste em nos dividir em categorias – a *mãe*, a *puta*, a *santa*, e não varia muito disso. Envolver as mães nas disputas é considerado o grau máximo do desrespeito, pois além de questionar a virilidade do outro por meio da suposta incapacidade de proteção (e subordinação) das suas, as sexualiza. A mãe é *sagrada*, porque ela se encontra na posição e na missão do cuidado e da criação, os MCS devem a elas seu respeito e admiração. A mãe se sacraliza no momento que gera a vida, é quase assexuada. As mulheres *restantes*, todas classificadas como *putas*, *rodadas*, *fúteis* – leia-se a *mina* dos outros ou qualquer *mina* fictícia, amiga, prima, irmã, etc – são descartáveis e propensas aos piores xingamentos.

Um caso que gerou muita polêmica pelo teor da fala de um dos MCs ocorreu em uma edição²⁵² especial da roda do Tanque com batalhas de trios: Pelé, Knust e Xamã (MCs residentes) contra Allan, Lili e RD (MCs de fora). Xamã começa, que é logo seguido por Allan, o primeiro a rimar do grupo adversário:

Aí, seus *cuzão!*
Antes que eu te fure
É o bonde dos *ratão* batalhando com o bonde das manicure
[...]
(Xamã – 1º *round*)

Seu tema é muito fraco e tu é palhaço
Eu te venço e não é nem pelo cansaço
Sabe porque eu represento a poesia
Índio de [?] ele representa a hipocrisia
(Allan – 1º *round*)

Normalmente, mesmo as batalhas que se caracterizam por uma ausência radical de filtro seguem um padrão progressivo de difamação: os MCs testam suas *armas*, seja calibrando com rimas mais genéricas de combate ou apontando algum traço físico e desmerecendo o intelecto do adversário. O uso de fofocas, *tretas* passadas, performances em outras rodas e rixas entre MCs, principalmente quando o MC é conhecido na cena, alimentam a base retórica desses duelos. A

²⁵² Disponível em: <https://goo.gl/MZ7DCt>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019. A batalha possui um pouco mais que 1 milhão de *views*, 33 mil *likes* contra mil *deslikes*.

chamada *baixaria*, que se caracteriza pela pederastia, é um recurso apelativo que geralmente é acionado no momento ápice da disputa, o elemento que alavanca a exposição de quem está batalhando, que forma referências e a reputação, pela visão de outros MCs. Entretanto, na presença de uma mulher como rival, o repertório é praticamente previsível e a pederastia torna-se quase regra, a partir do momento que a mulher se coloca na disputa. Logo após a vez de Pelé, a MC Lili emite os seguintes versos:

Dá licença, fazer rima é diferente é ter conceito
Eu não sou manicure, eu vim *pra* arrancar dedo
Então *cê* fica quieto, e nessa não se solta
Além de arrancar dedo eu vou cortar essa sua garganta!
(Lili – 1º round)

Em seguida Knust não perde a oportunidade de elaborar uma rima que já pudesse levar a competição para o rumo da pederastia, onde ele normalmente se sustenta. RD embala com seus versos na batida, acusando Knust – mas se referindo claramente aos MCs do Tanque em geral – de sempre utilizar essa tática, que diverge opiniões mesmo entre as rodas mais tradicionais que realizam disputas de sangue.

Ah, vai cortar garganta nada não arruma treta
Você só arranca dedo se mete dentro da buceta!
[?]
(Knust – 1º round)

Isso aqui, *mano*, é verdade, não é hipocrisia
Você não aguenta na batalha e fala só pederastia!
[...]
(RD – 1º round)



Figura 9: Edição de trios da Batalha do Tanque
 Fonte: Canal de Felipe Gaspary no YouTube

A batalha segue dessa maneira até o fim, até que Pelé lança, no último *round*, uma das rimas mais problematizadas nas redes sociais da batalha e demais perfis na *web* relacionados à cena das batalhas de rima no Brasil. Destacamos alguns trechos:

Ah, ah, ah... Knust calma, calma, calma
 Que Lili não fortalece, que Lili não fortalece
Pois o peito é caído e a xereca dela fede
 (Pelé MilFlows – 2º round)

Cê fala da menina, tua situação tá precária
E eu lavo a bunda da tua mina com infecção urinária!
 [?]
 (RD – 2º round)

[?] improvisado
 Da onde eu vim, ele já estaria eliminado
 É esse papo que eu dou que nunca é torto
 Com essas pederastia na batalha tu tá morto!
 (Allan – 2º round)

Você falou mentira da minha mina
 Você tá de mancada
Estuprei a tua irmã e eu não tô falando nada
 Porra, vai tomar no cu, seu arrombado!
Pela, pela, pela, pela, pela no meu saco
 (Pelé MilFlows – 2º round)

O peso da palavra *estuprar* parece não significar muita coisa no calor da batalha e para o público, onde vê-se que a massacrante maioria é formada por homens; a plateia inflama e parece ovacionar (e até mesmo autorizar) a rima, sem a menor cerimônia. Os MCs que estavam batalhando em conjunto também parecem se surpreender com o verso e, assim como os homens que se postam de frente para o vídeo, suas faces logo se desmontam num riso que mescla descrença em tamanha audácia, mas também revelam um tipo de cumplicidade e até certa *culpa*. Nesse momento, conseguimos escutar Lili perguntar: “estupro é *da hora*?”. No tribunal que se formatou no canal da batalha, uns poucos internautas defenderam a postura de Pelé, dizendo que esse é o conceito desse tipo de batalha e que reclamar dessa rima em especial seria *mimimi* (frescura) ou hipocrisia, porque outras expressões de conotação sexual e violência são liberadas e toleradas em outros tantos contextos. Já outros argumentam que estupro é crime e que trazer isso para a rima, mesmo que com o intuito banal e instantâneo de se elevar na masculinidade, não deixa ser uma forma de apologizar uma prática extremamente danosa na vida de muitas mulheres. Mais do que objetificar mulheres a todo momento, ocorrer esse tipo de situação em meios que lidam diretamente com a palavra e discursos misóginos naturalizados na sociedade nos mostra a predominância daquilo que convencionamos chamar de *cultura de estupro*²⁵³, discussão que ganha enorme projeção nas mídias, principalmente desde o episódio do estupro coletivo, ocorrido em 2016²⁵⁴. A cultura do estupro normatiza o estupro, não apenas em sua forma mais óbvia e agressiva de violência sexual – o ato do estupro em si –, mas também naturaliza práticas constrangedoras e traumáticas para as vítimas, que são culpabilizadas pelo ato ou mesmo questionadas, buscando justificá-lo por inúmeras razões ou desconfiar da acusação. A cultura do estupro diz respeito à legitimação de qualquer assédio, violência ou agressão – física, moral, verbal, psicológica –, qualquer atitude forçosa mais comumente infligida às mulheres e seus corpos. As mulheres são condicionadas socialmente a se resguardarem, a não transitarem por certos lugares à noite, os gestos e comportamentos devem ser mais reclusos, o uso de roupas menos provocantes e o apetite sexual reprimido, tudo isso se refere às regras de conduta que devem ser seguidas à risca para evitar que sejam estupradas, enquanto homens são incitados ao sexo desde novos. Os mecanismos de naturalização de certas práticas violentas passam pela

²⁵³ Conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violência sexual (SOUSA, 2017).

²⁵⁴ Disponível em: <https://goo.gl/ZS8SG5>. Acesso em: 5 fev. 2019.

construção social dos papéis de gênero na cultura, que podem ser reforçados em todo e qualquer tipo de material cultural, desde a música à pornografia.

A violência de gênero é um reflexo direto da ideologia patriarcal, que demarca explicitamente os papéis e as relações de poder entre homens e mulheres. Como subproduto do patriarcalismo, a cultura do machismo, disseminada muitas vezes de forma implícita ou sub-reptícia, coloca a mulher como objeto de desejo e de propriedade do homem, o que termina legitimando e alimentando diversos tipos de violência, entre os quais o estupro (CERQUEIRA e COELHO, 2014 apud SOUSA, 2017).

A banalização de tais práticas no cotidiano pode vir manifestada por meio da produção de piadas, numa forma de escárnio, que causam silenciamentos e o agravamento de atitudes predatórias, afastando mulheres dos diversos círculos sociais e culturais. Conforme temos visto, o corpo feminino é constantemente alvo de ofensas nas batalhas de rima. As mulheres, mesmo não estando presentes ou participando²⁵⁵ diretamente dos duelos, são difamadas e alocadas na categoria de objetos a serem possuídos e conquistados da mão de seus rivais. Como tática de guerra, homens geralmente usam mulheres como *instrumentos* para derrotar seus inimigos, provando seu poder e virilidade sobre outros homens que, derrotados, tornam-se também subjugados. Nesse contexto, mulheres são símbolos vivos da dominação masculina e a violência contra seus corpos é tida mais como um ato contra outros homens – de ferir sua dignidade – do que contra as próprias mulheres. O estupro, em seu sentido simbólico, mostra-se como uma potente arma de guerra, pois além da dominação física de corpos femininos, ele representa, simbolicamente, a castração de homens subordinados. Se o homem não se mostra capaz de *ganhar* uma mulher, sua masculinidade e sexualidade são questionadas por seus pares. Se rejeitados e precisam reestabelecer sua virilidade perante os outros, as repele com xingamentos e outras formas de abuso (MCFARLAND, 2008, p. 74).

Na verdade, a objetificação se ancora nas raízes profundas da história do patriarcado que, fundado sob o tabu do incesto e da homossexualidade, institui o casamento como um arranjo diplomático entre famílias numa necessidade de aumentar o círculo de proteção e patrimônio; uma aliança através da qual mulheres são posicionadas como *moeda de troca* dentro dessa

²⁵⁵ Inicia-se uma discussão no ecossistema das batalhas – que ultrapassa os territórios físicos das rodas para o espaço virtual das redes sociais – sobre a imagem de algumas meninas que se destacam pelos vídeos junto aos MCs, podendo aproximá-las à categoria das *groupies*. A misoginia que observamos se propagar por meio da rima se estende à intimidade dessas meninas, que são duramente rechaçadas na *internet* e culpabilizadas pela autoexposição, ou seja, muitos argumentam que elas fizeram por merecer a fama de *piranha*, *boca de pelo* – no palavreado de quem está por dentro da cultura da batalha – e etc.

relação, usurpando-lhes toda autonomia. Assim relembra Bourdieu (2017) as teses de Rubin (1993) sobre a economia política do sexo:

O princípio da inferioridade e exclusão da mulher [...] não é mais que a dissimetria fundamental, a do *sujeito* e do *objeto*, do *agente* e do *instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, e que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem ser vistas aí como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 2017, p. 66)²⁵⁶.

Algumas poucas mulheres que se aventuram a batalhar no Tanque já sabem o tipo de discurso que terão de enfrentar, sabem que a regra é *sem regras*, e enxergam na batalha uma oportunidade de construir sua reputação em cima disso. Essas mulheres acabam se dispondo voluntariamente a esse tipo de violência verbal em função do *hype*²⁵⁷. Tal exposição, por si, já constitui um ato de coragem e resistência por se tratar de corpos desviantes do padrão sustentado pelas batalhas de *rap*, significa reivindicar um território e pertencimento a uma cultura que também lhes diz respeito. Mas de que vale apostar no mesmo jogo e reproduzir os mesmos discursos, sem ao menos criticar e tentar transformar as bases desse processo? Sobre o segundo caso – *batalhas entre homens e mulheres* –, é quase obrigatório citarmos a 198ª batalha²⁵⁸, o confronto entre Knust e Azzy e alguns desdobramentos decorrentes de uma das rimas que se tornaram mais populares no meio das batalhas. Transcrevo a seguir alguns trechos do primeiro *round* da batalha, intercalando a fala dos dois, uma vez que o estilo adotado para a disputa foi o tradicional 4x4:

Eu vou seguir no respeito, eu vou seguir no respeito
Pega no *freestyle* pra fazer isso direito
Não vou seguir no respeito, não vou seguir no respeito

²⁵⁶ Nunca é demais reforçar que essa teoria não apresenta exatamente um olhar interseccional sobre as diferenças raciais e de classe que marcam o gênero de distintas formas, a saber, mulheres negras que, há muito negadas ao estatuto clássico de *mulher*, eram vistas como lascivas e fêmeas hiperssexualizadas. Mulheres negras não eram vistas como frágeis e castas, pois desempenhavam o mesmo trabalho dos homens negros escravizados, com a única diferença que seus corpos também eram submetidos à violência do estupro pelos homens brancos (DAVIS, 2016). É fundamental que lancemos luz sobre outros parâmetros de feminilidade em vias de descolonizar nossos olhares para que a realidade de mulheres de outras classes e etnias não contempladas pelo saber eurocêntrico seja, enfim, considerada, sobretudo em pesquisas com um recorte latino-americano.

²⁵⁷ Relativo à moda, visibilidade e fama conquistadas. Comum para se referir ao aproveitar-se de situações de exposição e sucesso alheios – *surfar no hype do outro*, na gíria do *rap*.

²⁵⁸ Disponível em: <https://goo.gl/iDXGJx>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019. A batalha tem, até o momento, cerca de 790 mil *views* e 24 mil *likes*.

Só ganha a batalha se tu amostrar o teu peito

[...]

(Knust – 1º round)

Olha só como é que é
Fala que é feia ou bonita, *mano*, isso é mulher
Se tu não conhece tu tem que aprender
Mulher é muito mais do que tu pensa, vai se fuder!
[?]

Presta atenção
Fala vai ter respeito, mas perde na improvisação
Knust? Na moral, daqui tu sai
Cala a sua boca, que nem pai você tem
(Azy – 1º round)

[?] que eu não tenho pai
Bagulho é louco, meu *mano*, agora a sua casa cai
O papo é reto, *mano*, aqui não tem estresse eu não tenho pai
Mas nem o pai do teu filho você conhece!
(Knust – 1º round)

Aí eu te pergunto: eu tenho filho?
Não tenho, vagabundo
Entenda, presta muita atenção
Se eu tivesse filho eu teria vergonha de botar o seu nome nele então
(Azy – 1º round)

Ah, vergonha de meu nome
Vergonha é o que você faz, meu *mano*, quando pega o microfone
Chata *pra* caralho, não tem *procedê*
Hoje todo mundo vai lembrar do Emicida contra a Negra Rê
(Knust – 1º round)

[?] mas você não conhece, falou de Negra Rê aí tu não procede
Mano, presta atenção
Isso aqui é *rap* de *mina*, você acha que é foda
Não vem falar de adrenalina
(Azy – 1º round)

Que eu falei de adrenalina, tá *chapada* de Del Valle?
Meu *mano*, que que *cê tá* falando nesse *freestyle*?
O papo é reto, *mano*, agora chego *tranquilão*
Só porque tem cara de Annabelle acha que é assombração?
(Knust – 1º round)

É assombração, é assombração
Hoje eu vou assombrar aqui na improvisação
É assombração hoje tu vai ficar com medo
Teu pai não tá aqui então não vem me contar segredo
(Azzy – 1º round)



Figura 10: Knust vs. Azzy
Fonte: Canal de Felipe Gasparry no YouTube

Knust – conhecido no meio como *assassino de mulheres* – já começa sua rima sinalizando que “não vai seguir no respeito” com Azzy e insinua que sua vitória só ocorrerá se ela tirar sua blusa. O ápice do *massacre* infligido pelo MC – que a cada verso era ovacionado pelo público hegemonicamente masculino – chega quando ele improvisa um dos versos em batalha que mais viralizaram nas redes: “Azzy fortalece na xereca e no boquete”. Na virada do *round*, Azzy inicia e, conforme é esperado na noite, improvisa um único verso que não passa despercebido por Knust e lhe dá *aval* para partir para a pederastia mais pesada.

Olha só, presta muito atenção
Ele falou que é *rapper*, legal
Improvisação? Não tem
Você não come ninguém
Respeito, *mano*, te falta, não vai além
Olha, Knust, hoje tu passa vergonha
Fala que é *rapper* só porque fuma maconha
Precisa de muito mais isso você não conhece
Porque na rima tu pega no *mic* e não procede
(Azzy – 2º round)

“Ah, você não come ninguém”, se fudeu
Se você dá *pra* todo mundo, Azzy, o problema é seu!
Aí, porque aqui eu me garanto
No *freestyle* você é fraca olha essa sua cara de espanto
(Knust – 2º round)

Espanto? É porque tô assustada
Tu chegou na minha frente, caralho, *má* que parada!
Você não tá entendendo, *titio*, eu fiquei com medo
Feio *pra* caralho *mano*
Ah! [?]
(Azzy – 2º round)

[...]
Azzy fortalece, Azzy fortalece
Azzy fortalece na xereca e no boquete!
Azzy fortalece, Azzy fortalece
Azzy fortalece na xereca e no boquete!
(Knust – 2º round)

A partir desse momento, Knust passa a recorrer a esse mesmo verso – ou testando variações dele – em outras disputas com Azzy²⁵⁹ ou mesmo com outras mulheres²⁶⁰, conforme vemos replicado em alguns vídeos da Batalha do Tanque. Segundo comentários postados no *link* de uma dessas batalhas, Lya, outra MC que estava assistindo à disputa, acusa a repetição de um verso por Knust, uma tática desprezada por muitos que realizam o *freestyle*. Mas logo é repreendida pelos que estavam na roda.

Na lógica desse tipo de batalha, Azzy busca se defender e prevalecer diante o público, mas adotando as mesmas estratégias do *ataque* e terminando por reproduzir os mesmos discursos pautados no sexismo. O padrão ofensivo sustentado na argumentação da MC para reformular sua reputação junto à plateia sugere questionar a sexualidade de Knust e, desse modo, a sua masculinidade. Narrativas de teor homofóbico são corriqueiras nas batalhas, por ser um ambiente

²⁵⁹ No vídeo da 222ª Batalha do Tanque, antes mesmo de Knust começar, o público percebe a tensão e se deleita com o reencontro dos MCs, prevendo que a rima “Azzy fortalece” seria referência. Em determinado momento da batalha, que já começou na pederastia, Azzy rima: “*cê tá ligado, mano / se liga, a vida é loca / não sabe se dá o cu ou se usa logo a boca*”, mas não consegue o grito da plateia. Knust rebate logo em seguida: “Azzy fortalece na xereca e no boquete, ping-pong de piroca ela faz o cu de raquete”. Knust se classifica para a próxima fase. Disponível em: <https://goo.gl/7yxr9P>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

²⁶⁰ Lya enfrenta Knust na 209ª Batalha do Tanque. Disponível em: <https://goo.gl/Dn2QH6>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

que está o tempo todo reproduzindo o padrão do homem forte e viril. Bourdieu (2017) define a virilidade

como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança) é, acima de tudo, uma *carga*. Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem *verdadeiramente homem* é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública. A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita [...] (BOURDIEU, 2017, p. 76).

Nesse sentido, muitas mulheres acabam recorrendo ao mesmo ideal de masculinidade preponderante no *hip-hop*, embaralhando referências de gênero e adotando estrategicamente signos *masculinos*, seja no visual estético ou na postura máscula e desafiadora. Mas ao adotar um discurso que estigmatiza a homossexualidade, ou seja, afixar o *gay* – o *afeminado*, o *viado*, em sua conotação pejorativa – numa posição subordinada dentro do espectro de masculinidades (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013), a subjugação feminina é ainda mais intensificada. Voltando à batalha, Azzy responde:

[...]
Mano, olha só o papo que eu falo pra tu
Knust fortalece na hora de dar o cu!
(Azzy – 3º round)

O apresentador pede barulho para o terceiro *round*. Enquanto isso, um grupo de garotos se formam atrás de Azzy e repete incessantemente o verso *consagrado* por Knust, que recomeça a batalha repetindo o bordão e mantém a plateia entretida. Knust e outros MCs que jogam com pederastia na rima contra mulheres afirmam seu próprio lugar de dominação, desautorizando a mulher a fazer uso dessa mesma masculinidade e fazendo questão de lembrá-las de seu *lugar de origem*, uma ideia construída e mantida pelo próprio primado da masculinidade. Isso nos lembra um dos casos mais emblemáticos de uma batalha mista que ocorreu em 2006, durante a Liga dos MCs. A batalha em questão é a do Emicida contra a Negra Rê²⁶¹, mencionada por Knust em seu improviso. O *modus operandi* de uma batalha de sangue, como já falamos, é mirar nos aspectos físicos do adversário e, nesse caso em específico, as ofensas direcionadas a Negra Rê comportam

²⁶¹ Disponível em: <https://goo.gl/tSMFu4>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019. Publicado em 2015, o vídeo possui 852 mil *views* até o presente momento.

uma série de agressões que tensionam questões étnico-raciais com gênero. Emicida responde Negra Rê da seguinte forma:

Se eu *tô* no *mic* agora eu quebro mais um cabaço
A única lombriga aqui *tá* com cabelo falso
O Emicida *tá* chegando louco igual o dono do Maylon
Sua rima é falsa igual seu cabelo de nylon
[...]
Feia *pra* caralho
Vai sair correndo
Quando pega o *mic* não segue desenvolvendo
Lombriga é você que *tá* na minha frente
A única, você repete a rima *mó* demente
Enche de maquiagem
Eu vou descendo a teia
Passa até reboque e ainda fica feia
[...]
Você não representa
Quando pega o *mic* tenta
Mas aqui e agora você se ausenta
Lauryn Hill representa
Dina Di representa
A Negra Rê não faz metade, então se aposenta
[...]
É melhor *cê* ter continuado como diarista
Diarista, o seu negócio é lavar prato
O Emicida agora te pega e te dá um trato
[...]
(Emicida – 1º *round*)
[...]
Você só vai voltar daqui na cadeira de roda
Na cadeira de roda, quebrada, é só lamento
O Emicida chega agora no apavoramento
Cê tá ligado que eu represento no improviso
Faz gambiarra na peruca *pra* fingir que tem cabelo liso
(Emicida – 3º *round*)

No improviso e de modo depreciativo, Emicida faz menção à aparência física de Negra Rê – principalmente em relação ao seu cabelo – e sugere que o “seu negócio é ser diarista e lavar prato”, já que ela “não representa o *rap*”. Esse enunciado é carregado de significados, que nos levam a crer que há um reforço de valores mais conservadores de uma sociedade triplamente opressora – sexista, classista e racista. Compreendemos que, em termos de violência estética, os corpos femininos (e negros) costumam ser os mais cobrados, pressionados e deslocados frente aos padrões de beleza idealizados pela ótica da branquitude. Além disso, outra discussão

confrontada na batalha toca em relações trabalhistas, estereótipos de gênero e espaços sociais ocupados por mulheres negras. Essas mulheres formam a base da pirâmide social, compondo a maioria do contingente de trabalhadoras domésticas e a minoria nos círculos acadêmicos e em posições de liderança (IPEA)²⁶². O fato de Emicida ter feito essa associação – *mulher negra e diarista* – à figura de Negra Rê como uma forma de diminuí-la mostra como é percebida e precarizada a profissão de doméstica e a mulher negra na sociedade brasileira.

A perspectiva interseccional ganha relevância com a agenda política dos feminismos negros, que critica e complexifica o feminismo hegemônico ao contemplar questões pontuais de mulheres negras, suas demandas e especificidades em torno de seus corpos racializados. Algumas feministas negras (hooks, 2000; DAVIS, 2016) atentaram-se, mais diretamente, para as diferenças de classe como pauta prioritária para se discutir as relações de gênero e a possibilidade emancipatória para todas as mulheres. Enquanto o feminismo branco institucional questionava a separação generificada dos espaços – *público*, como domínio masculino, e *privado*, reservado à feminilidade –, a maioria das mulheres negras já eram trabalhadoras. A partir do argumento de hooks (2000), o que na verdade feministas brancas estariam exigindo era equidade salarial com homens – igualmente brancos, considerando a escala hierárquica – e as mesmas oportunidades na ocupação de altos cargos e empregos mais bem remunerados. Constatou-se, com isso, que a emancipação pela via do trabalho não liberaria, de fato, todas as mulheres da dominação masculina, uma vez que muitas delas, quando emancipadas, poderiam incorporar posturas patriarcais em relação a tantas sujeitas que somam outros contextos e vetores de opressão.

No caso da batalha, por exemplo, os traços fenotípicos de Negra Rê automaticamente acionam discursos de uma ordem social altamente hierarquizada por parâmetros de cor e, por “não estar à altura para disputar com ele”, conforme pressupõe a retórica de Emicida, *restaria* a ela o trabalho de diarista. Quando Negra Rê responde, ela subverte as ofensas em valores louváveis e que honram sua negritude, como o aspecto identitário de seu cabelo, seu lugar de origem e suas qualidades na rima:

Falou, falou, falou
Não representou nada
Você Emicida é um bando de conversa fiada
É diarista você quer me contratar
Quer que eu trabalhe na sua casa *pro* meu *flow* eu te ensinar
Não adianta porque você vai perder

²⁶² Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>. Acesso mais recente em: 6 fev. 2019.

Bota a cara aqui, *vaza*, vai correr
Aí você é boçal, volta *pra* capital
Pega os seus pano de bunda porque você que manda mal
[...]
(Negra Rê – 2º round)

Fica falando de estética, da minha roupa, do meu cabelo
Você já se olhou no espelho?
Teus olhos deve *tá* vermelho
Não adianta querer copiar o meu estilo
Não adianta, falo [?] meu cabelo é sem *grilo*
Cabelo duro, cacheado, pixaim
Eu sou *cria* de favela, vou morrer assim
Não adianta, essa é a tua estratégia
Fala mal do meu cabelo porque *tá* é com inveja
[...]
Vou falar *pra* tu, *neguinho*, tu não sabe nada
Você quer aprender e copiar minha levada
Falar que eu sou empregada e tu quer aprender
Tem que ter muito mais *pra* batalhar com a Rê
(Negra Rê – 3º round)

Agora retomo minha análise para o terceiro caso – *batalhas entre mulheres* –, a fim de confirmar que o rol de ofensas – que abarca desde críticas a aspectos físicos até advertências sobre a sugestiva conduta sexual alheia – se mantém e se reforça, mesmo quando há mulheres batalhando sangue entre si. Essas mulheres entendem que, para *ser mais* ou *sobreviver* à batalha, elas devem aprender a atacar. Elas assumem, nem que seja só por aquele momento, a ótica da masculinidade por ser o ideal (re)produzido e consagrado nesses tipos de jogos. Pode-se dizer que, desse modo, elas também acionam e agenciam signos da masculinidade *viril* a seu favor buscando, assim, serem legitimadas pelos outros homens presentes na roda.

Vemos isso acontecer com grande frequência na Batalha do Tanque e, como exemplo disso, trazemos a batalha de número 237, ocorrida no dia 8 de março de 2017. Contexto: Dia Internacional da Mulher. As desafiantes são Azzy e Lya. O vocabulário violento e provocador é de praxe, mas a batalha só começa a ter o seu auge apenas no final da rima de Lya, que suscita algumas discussões pertinentes de gênero. Desafiada enquanto mulher, Lya sugere que a adversária toque em suas partes para prová-la o contrário. Vejamos como se desenvolve o primeiro *round* dessa disputa:

[...]
Batalha do Tanque
Hoje você vai levar de presente a cara estancada de sangue
Você vai levar, meu *mano*, que o *freestyle embraza*

Você vem aqui pagar papel de fumaça
[...]
Você fala demais
Pena que você não faz
Você fala que é sagaz mas na rima não é eficaz
[?]²⁶³
Menina, escuta só, **hoje é dia da mulher**
Poderia te dar os parabéns
Pena que tu não é
[...]
(Azzy – 1º round)

Um bom filho volta à casa
E eu voltei Volta Redonda
Trouxa, hoje você vai se afogar na sua própria onda
Porque você veio com decorada de banheiro
Mas o *mic* é pra quem é real *freestyleiro*
Você ficou desde que eu fui lá no Museu
Decorando no papel mas aqui você se fudeu
Porque você quer a quantidade
Eu quero a qualidade
Você vive de ilusão
Eu de realidade
[?]
[...]
Eu posso ser mais surpreendente
Você falou que eu não sou mulher
Tá bom
Olha só, vou te deixar careca
Já que eu não sou mulher, bota a mão aqui na minha xereca²⁶⁴
(Lya – 1º round)

O modo como as MCs usam a palavra *mulher* na rima é curioso e revela as tensões que essa categoria traz, sobretudo, para o campo epistemológico de gênero. Tem-se como premissa fundadora dos estudos feministas a separação conceitual e arbitrária entre *sexo* (natureza fisiológica) e *gênero* (elaboração cultural do sexo) e a síntese desse pensamento resultou naquilo que denominamos *sistema sexo-gênero*, teoria primeiramente desenvolvida por Rubin (1993). O propósito consistia em expor a subordinação feminina em seu caráter histórico e cultural, isto é, a

²⁶³ Nesse momento do vídeo, escutamos da plateia uma voz feminina “quero ver cair na porrada!” ao que um garoto responde: “não tem como sair na porrada, não”. Disponível em: <https://goo.gl/eWgiiZ>. Acesso em: 6 fev. 2019. O vídeo conta com 695 mil visualizações e 30 mil *likes*.

²⁶⁴ Com esse verso, uma plateia aparentemente adormecida parece se animar e lança em coro: “bota a mão! Bota a mão!”. O clima de rivalidade e disputa entre as MCs fica ainda mais intenso no final do segundo *round*, quando Azzy termina sua rima e chega mais próximo de Lya, na tentativa de demonstrar atitude. Enquanto o apresentador busca apaziguar os ânimos, colocando-se entre as duas, a plateia se deleita com a possibilidade do enfrentamento físico e, desconsiderando o protocolo do voto, já torce pelo terceiro *round*.

opressão de mulheres não seria resultante de uma condição natural apoiada na *natureza* fisiológica de seu sexo, mas de um arranjo social de poderes, onde *fêmeas* são convertidas em *mulheres domesticadas*, naturalizando as desigualdades de gênero.

Azzy parece intencionalmente dar um sentido mais amplo para a palavra *mulher*, trazendo para seu verso um conjunto simbólico de significações, uma acepção mais positiva e empoderada de um signo construído no patriarcado, remetente à submissão e outras valorações menos honrosas que a masculinidade projeta. Pelo tom da competição, que se baseia na rivalidade – real ou apenas dramatizada – construída entre elas, sua adversária não se incluiria nessa categoria ressignificada. Lya, em contrapartida, liga o fato de *ser mulher* ao seu sexo *biológico*, a prova *incontestável* de sua feminilidade e, se pudéssemos realizar uma análise mais aprofundada, poderíamos pensar que tal relação deslegitima os agenciamentos de outros corpos excluídos da normatividade binária, desempoderando outras bandeiras e demandas trazidas para o amplo espectro que comporta as lutas feministas, a partir da emergência dos estudos *queer* e os transfeminismos. Posto o sexo e a sexualidade enquanto produtos de discursos (LAQUEUR, 2001; FOUCAULT, 2011), a teoria da *performatividade* (BUTLER, 2003) é difundida e ganha fundamento nos estudos teóricos de gênero²⁶⁵.

Pela ideia de *performatividade*, entendemos que sexo e gênero são pensados em conjunto, sendo tanto o gênero quanto o sexo constructos sociais, materializados através da linguagem e de práticas regulatórias, no interior de um regime de inteligibilidade pautado na heteronorma. A performatividade nada mais seria que o gênero se realizando pela sequência de atos estilizados e reiterados do corpo, onde através da interpelação e citação de normas previamente delimitadas, produz-se o sexo como efeito natural no contexto corporal, ou seja, uma operação pré-linguística, um *fora* do domínio discursivo. O ato performativo constitui prática discursiva, na medida em que ocorre a internalização de marcos regulatórios muito rígidos que se materializam no corpo, dando uma aparência substancial do sexo (BUTLER, 2003, 2014). Butler constrói seu raciocínio a partir da seguinte premissa:

Se o argumento de Beauvoir, de que não nascemos mas nos *tornamos* uma mulher, está correto, segue-se que a *mulher* em si é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha origem

²⁶⁵ A ascensão de ideias bluterianas e do pensamento *queer* não deixa de ser polêmica ao confrontar preceitos dos feminismos mais convencionais, que se estabelecem pelo caráter identitário de suas lutas, ou seja, pela necessidade estratégica de um sujeito político *mulher* mais ou menos definido. Butler busca desconstruir e desestabilizar todas as identidades sexuadas e genericadas, entendendo-as como performativas (SALIH, 2017).

ou fim. Como uma prática discursiva contínua, ela está aberta à intervenção e à resignificação. Mesmo quando o gênero parece se cristalizar nas formas reificadas, a “cristalização” é, ela própria, uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por diversos meios sociais (BUTLER, 2003, p. 33).

Pensando o gênero como ato performativo e regulado constantemente, podemos sugerir que a masculinidade e a feminilidade são como tábulas rasas, que somente ganham significados e força dentro da cultura. Isso nos dá brechas para pensar as diferenças entre o que se considera performatividade e *performance*²⁶⁶ (BUTLER, 2003), mas também que essas categorias podem se mostrar fluidas e frágeis desde a sua elaboração, permitindo diferentes agenciamentos de acordo com as circunstâncias. Declara-se que “o gênero é *não natural*; assim, não há uma relação necessária entre o corpo de alguém e o seu gênero. [...] é possível ser uma fêmea *masculina* ou um macho *feminino*” (SALIH, 2017, p. 67). No entanto, assim como a linguagem nem sempre é *bem-sucedida*²⁶⁷, existe também uma limitação na agência: “a nossa *escolha* de gênero, tal como a nossa escolha do tipo de subversão, é restrita – o que pode significar que não estamos, de maneira alguma, *escolhendo* ou *subvertendo* nosso gênero” (Ibid., p. 73).

Na sequência, Lya responde ao ataque de sua oponente, desconstruindo a elaboração feita por Azzy em benefício próprio. Para se mostrar superior e estabelecer sua preferência diante do público, ela retoma preceitos ligados à masculinidade já difundidos e mais aceitos no consenso geral. Ademais, Lya acusa Azzy de não se juntar à luta das mulheres, apoiada na suposta promiscuidade da adversária, o que destitui do âmbito do empoderamento feminino a própria pauta da liberação sexual.

Falou que eu não sou mulher, pode crer

É porque tipo homem

Eu tô tendo mais atitude que você

[...]

Porque você usa peito e bunda *pra* ganhar na curta

²⁶⁶ A ideia de *performance* pressupõe a existência de um sujeito ou ator mais ou menos estabilizado por trás da performance. Butler rejeita essa ideia, afirmando que, pelo contrário, a performance preexiste o *performer*, referindo-se basicamente ao sentido de *performatividade*: o discurso produz o sujeito e não o contrário. O sujeito butleriano é um sujeito-em-processo, construído no discurso pelos atos que executa. Isso não quer dizer que não há um sujeito, mas que ele não se encontra por trás ou antes de seus feitos (SALIH, 2017, p. 65-66). Tal ideia permite a agência, que as identidades possam ser reconstruídas sob formas que desafiem ou subvertam estruturas de poder existentes. A identidade de gênero não é uma performance, mas performatividade (BUTLER, 2003).

²⁶⁷ Aproximação de Butler à ideia de que os enunciados nem sempre realizam com sucesso aquilo que nomeiam, seja para citar a norma ou subvertê-la e, desse modo, fala e ato não seriam sinônimos. O intervalo entre ato de fala e seus efeitos futuros abriria brechas para a repetição e resignificação do enunciado, mostrando “como as palavras podem, ao longo do tempo, se desvincular de seu poder de injuriar e ser recontextualizadas de modos mais afirmativos” (SALIH, 2017, p. 144).

E eu sou respeitada apenas na minha rima
Cê não entendeu?
Você vai lá ficar postando foto de sutiã e dá *pra* todo mundo amanhã
[...]
Deixa eu te falar
A rua é *nóiz*
Você é mulher tinha que se juntar a nós
Em vez de ficar toda ao contrário
[...]
Sabe porque você nunca vai *pra* frente?
Porque agora a Lya veio arrancar os seus dente
(Lya – 2º round)

Seguindo a argumentação de Lya, Azzy reconduz seu discurso, cobrando a *atitude* que Lya julga ter em maior grau. Sendo verdades ou mentiras produzidas a partir de boatos e fofocas que circulam nessa esfera envolvendo outros personagens, as MCs alimentam o cerne da competitividade das batalhas e fornecem um verdadeiro espetáculo para o público, sedento por esses momentos de explosão. Assim notamos com a improvisação final de Azzy, que apresenta sua própria versão do famoso *funk* de MC Don Juan e, com isso, consagra sua vitória.

[...]
Pra provar que tu é mulher
Não preciso tocar em ninguém
Atitude é o que tu preza
Então você fala muito
Cê tá ligado, mano, que isso aqui era um conjunto
Cê tá ligado, mano, tu falou de *mina*
Pena que você não representa essa porra é adrenalina
Tu falou que é sujeito homem
Cadê a atitude?
Você fala de realidade
Azzy te ilude
Tu é MC boa, mas se acha demais
Você pensa que é foda pena que você não faz
[...]
(Azzy – 2º round)

Você nem vai *pro* céu
Foi lá *pra* puta que pariu voltou mas ainda não foi comida pelo Fael
[...]
(Azzy – 3º round)

[...]
O Fael não me comeu porque ele comeu você
[...]
(Lya – 3º round)

[?]
Ô novinha eu quero te ver contente
Agora eu quero ver você bater de frente
[?] que você não tem moral
Tu vem *brotar* aqui no Tanque pra sentar no pau
(Azzy – 3º round)



Figura 11: Lya vs. Azzy
Fonte: Canal de Felipe Gasparry no YouTube

De certo modo, pensamos masculinidade em proximidade com Halberstam (1988), quando propomos ir além da vinculação compulsória de masculinidade ao corpo sexuado masculino – *homens femininos* e *mulheres masculinas*. Também nos aproximamos de Connell (2013, 2016) ao enfatizarmos a ideia de múltiplas masculinidades e feminilidades não-fixadas e relacionadas – em *oposição* ou em *cumplicidade* – entre si. “As masculinidades são padrões socialmente construídos de práticas de gênero” (CONNELL, 2016, p. 94) e, diante dessa multiplicidade de modelos, a *masculinidade hegemônica* (ou *heroica*) não se refere apenas a “uma série de expectativas de papéis ou uma identidade”, mas atende a um “padrão de práticas” que se forjam como ideais normativos de conduta, incorporando “a forma mais honrada de ser um homem”, ao mesmo tempo que exige que todos os outros “se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245). Importante se ter mente que, partindo da *flutuabilidade*

desses conceitos, o tipo hegemônico de masculinidade depende, necessariamente, do contexto social e cultural em que é instituído.

Assim, o conceito de masculinidade não diz respeito a tipos determinados de homens e corpos essencializados, mas à forma como homens (ou mulheres) se posicionam através de um discurso normativo, em que modelos minoritários de masculinidade seriam fundamentais na formação de um perfil heroico, vivenciado por poucos – ou, no âmbito das rodas de rima, apenas por um, eleito pelo público. Observamos, portanto, essa dinâmica se destacar nas batalhas, onde o hegemônico se traduz como um tipo tóxico de masculinidade (*macho*) que propõe estabilizar a dominação de gênero e a verticalização entre modelos – ideais e cúmplices. No entanto, não podemos fixar o hegemônico à ideia de homem viril e dominador necessariamente, pois assim ignoramos um campo de conflitos e disputas sociais que o próprio termo pressupõe, disputas que envolvem jogos semânticos e contextos distintos, abrindo possibilidades para a geração de modelos de masculinidade positivados e mudanças estruturais mais profundas.

As mulheres que entram na dinâmica das batalhas de sangue parecem embaralhar os princípios mais rijos de masculinidade, desconstruídos pelas teorias de Halberstam (1998) e Connell (2016). Durante uma final promovida pelo Tanque, Jhony, Azzy e Lili disputam entre si o título. Antes de iniciar a batalha, Jhony se vê injustiçado por estar competindo com duas mulheres simultaneamente, prevendo uma união estratégica entre elas. Mas não é isso que acontece. Lili constrói sua retórica atacando sua adversária, a partir de situações ocorridas em outras batalhas de Azzy, buscando *manchar* sua reputação. Mais para o fim da batalha, Jhony se abstém voluntariamente da disputa, por observar que as duas MCs participantes estão trocando ofensas somente entre elas, excluindo-o da competição²⁶⁸. Dessa maneira, a rivalidade entre mulheres acaba ganhando os holofotes, talvez se tornando uma das únicas situações em que as vozes femininas recebem uma escuta mais interessada da plateia.

[...]
Mas nessa *tá suave*
Podia te *gastar*
Cê bota a mão no queixo e se prepara *pra* apanhar
E nessa eu vou falando na rima você não entende
Eu faço *rap* já você
É só um boquete

²⁶⁸ Jhony diz: “A batalha são três pessoas. Praticamente eu não recebi ataque, entendeu? Vamos fingir que isso aqui é uma favela, *pegou a visão?* Tem duas mulheres *tampando* na porrada, o que que eu faço? Quer que eu deixe *mano a mano* ou boto ordem na casa?”. Disponível em: <https://goo.gl/maSJPh>. Acesso mais recente em: 6 fev. 2019.

Só, só isso que ela tem
Ela tenta fazer rap pra aprender pegar piroca
Mas no final das contas ela não pega ninguém
Cê tá ligado, tio, indo com essa intriga
É porque ninguém gosta da mina que é a mais comida
(Lili – 1º round)

[...]
É diferente nas rodas de rima eu tenho conceito
Você só tem boca pra fortalecer e peito
É diferente, nós desenrola
Cê só tem os peitinho pra fazer espanhola
Por isso que você não manda bem
Cê queria ter moral, mas moral você não tem
Eu tenho respeito já você não tem conduta
Se queria moral, porque quem tem moral é puta
Isso mesmo, é isso que é real
[...]

Olha, ela falou:
Lili, é pra você falar na batalha que a gente tá transando de fato
Falei: cê é loco, todo mundo já tirou o seu cabaço
(Lili – 2º round)



Figura 12: Lili MC na Batalha do Tanque
Fonte: Canal de Felipe Gasparly no YouTube

Percebemos durante a análise que há uma clara supremacia do olhar masculino na lógica competitiva das batalhas de sangue, onde é possível notar a predominância de enunciados que se estruturam na contínua objetificação do corpo feminino e em especificidades de gênero, inclusive articuladas à raça. O *sexo como premiação* faz parte da dinâmica de uma disputa discursiva em que a mulher é reduzida a um corpo passível de dominação, convertida em objeto sexual com a

finalidade de enaltecer egos masculinos. Mulheres MCs são permanentemente desafiadas em sua condição de gênero e, a partir de uma perspectiva machista, destituídas de qualquer traço de subjetividade e competência intelectual para a improvisação. Ao mesmo tempo, mulheres se atacam indiscriminadamente a fim de prevalecerem na disputa, adotando os mesmos julgamentos praticados por seus pares masculinos. Ainda que tenhamos algumas ressalvas com a ideia de *sororidade*²⁶⁹ e a sua seletividade na forma como foi apropriado pelo discurso do feminismo institucional, esse é ainda um dos pilares que sustentam suas lutas por empoderamento em direção a mudanças mais significativas.

O mito da rivalidade natural entre meninas constitui mais um dos mecanismos de perpetuação da dominação masculina (TIBURI, 2016). Sobre esse tópico, Negra Rê expõe seu ponto de vista, partindo especialmente de uma experiência pessoal, durante a concretização de um projeto seu. Ela teve a oportunidade de produzir uma batalha feminina nos Arcos da Lapa, ainda na época em que esteve bastante engajada com a cena. Participaram da batalha Tulane Massai, Flora Matos, Bebel du Guetto, entre outras MCs daquela geração e que estão seguindo com suas carreiras. Ela enxergava a batalha entre as mulheres através da lente de um confronto mais artístico e não tanto como um contexto de criação de rivalidades tóxicas.

Tem um detalhe que eu não vou esquecer foi a reprodução de um discurso machista de uma pessoa – que você vai me permitir não revelar o nome – nessa batalha feminina. No entanto que ela não ganhou. Eu vi ali, já naquela época, que o machismo nos inflama muito, ele nos fere muito, ele *tá* o tempo todo nos falando que nós temos que lutar contra, não a favor de nós. Eu não tenho raiva dessa pessoa não, eu tenho pena. Ela é tão forte, podia *tá* unindo forças com várias mulheres forte e tirando várias *manas* da merda. Falo isso *pra* você triste. Nós somos educadas para confrontarmos, o sistema faz para que sejamos rivais sempre. Nós não somos rivais, somos aliadas. Mulher não é ameaça para mulher. O dia que nós, mulheres, abriremos a mente e vermos que nós que mandamos nessa porra toda e que se a gente se unir o macho não vai nem levantar o dedo para uma de nós. Então porque isso acontece? Porque há essa força de não querer a mulher poderosa. Uma mulher que é independente financeiramente, intelectualmente, ela não vai depender de macho para porra nenhuma (Negra Rê)²⁷⁰.

²⁶⁹ União e aliança entre todas as mulheres, capacidade de ter empatia com questões as dores de suas *irmãs* como um dos principais alicerces da luta feminista. Esse tema foi amplamente debatido mais recentemente, a partir do levante dos feminismos plurais e, sobretudo, do feminismo negro, que não se via incluído nas pautas do feminismo tradicional branco. Cf. Costa (2009), Tiburi (2016).

²⁷⁰ Vide nota 93.

Samantha também fala de sua experiência batalhando na rima contra outra mulher e sobre a sensação aguda de estar participando de uma rinha, cercada por homens que se deleitam como se estivessem presenciando, de fato, uma troca de bofetadas.

No tempo que eu *tava* batalhando eu não cheguei a batalhar com muitas mulheres. Tinha a Mell Brito, a Rebeca Terra, pouquíssimas em São Gonçalo. É diferente você trabalhar com mulher, você sente aquela tensão como se fosse briga de rinha. Os meninos todos ali de fora, você se sente numa rinha. Tem uma área, os meninos da sua área querem que você ganhe, os meninos da outra querem que ela ganhe, é aquela coisa... Isso é uma coisinha que a gente aprende a ignorar, mas é bem importante a gente saber contornar a situação. Se você for falar certas coisas você vai se enrolar e você vai se complicar. Ainda mais se você estiver falando com uma semelhante. Você batalhando com um homem, você corre menos esse risco, ele não é da mesma classe que você. A mulheres sofrem essas pressãozinhas e elas criam essas inimizades de uma não falar com a outra. Uma não querer olhar para cara da outra. Isso tem que mudar. Acho que mudou para os meninos assim, num estalar de dedos. É uma união, um amor que você não entende da onde vem. As mulheres ficam ainda aí, saindo no tapa, se batendo, por causa de um lugar que é nosso. E a gente fica se estapeando para saber quem vai sentar. Sendo que é para todo mundo (Samantha Zen)²⁷¹.

Vemos a capacidade de MCs, sobretudo as mulheres, em articular discursos que se divergem – ora machistas, ora mais empoderados –, às vezes, no mesmo bloco de rimas, na velocidade do improviso. É o caráter dinâmico, vívido, que se percebe no processo dialógico. As batalhas de sangue possuem uma narratividade que considero cíclica e, à primeira vista, polifônica. Mas percebo que essa heterogeneidade discursiva, característica do que é polifônico, não se realiza por completo. A polifonia supõe vozes imiscíveis e equipolentes de um discurso (BAKHTIN, 2014; BRAIT, 2013), mas vozes femininas e masculinas não estão em pé de igualdade. É ainda a voz da masculinidade que prepondera e perpassa corpos, independente do sexo, do gênero, mesmo que isso seja arranjado estrategicamente no momento da batalha; “o nosso discurso da vida prática está cheio de palavras dos outros” (BRAIT, 2013, p. 65).

Diante das análises dos casos trazidos para a pesquisa, conseguimos perceber o que vem sendo repetido por meus interlocutores durante nossas conversas: mas por que as batalhas de sangue? Por que são as mais prestigiadas? Marola vê esse formato como uma plataforma de ascensão e destaque para o MC iniciante, por focar mais a atenção do público na disputa, “é o filme de comédia”²⁷², como ele mesmo define. Segundo o produtor, o trabalho consistente de

²⁷¹ Vide nota 140.

²⁷² Vide nota 124.

politização e formação cidadã se deve à promoção de outras atividades e espaços complementares dentro da roda – o *mic* aberto. Mas a decisão pela abertura dessas janelas na programação parte dos próprios organizadores, que entendem a dinâmica do território que ocupam, os anseios do público. Juju também acredita que as batalhas refletem a precariedade do ensino e da educação do povo e o que é mais valorado na mídia atualmente.

O entretenimento é o foco da batalha. A ideia é mudar a postura, mudar o pensamento, é politizar, informar, criar um novo cidadão a partir daquele contato com a gente. Só que vamos ser realistas: a gente quer dar visão *pro* artista independente. Essa visão seria o que? Uma oportunidade que o cara *tá* tendo num evento onde já tem pessoas. Como eu *linko* essa *parada*? A batalha de sangue, no caso, por que que ela tem mais essa visão? Porque ela é realmente entretenimento, ela não tem consciência nenhuma, ela é o filme de comédia. O pessoal vai lá *pra* rir [...] Tu vê as *tiradas* que os caras arrumam pra poder zoar o oponente. A batalha de sangue traz as pessoas pela descontração e acaba fazendo elas prestarem atenção no artista que *tá* se lançando. Mas a balança não *tá* equilibrada. Porque o quinto elemento é informação, [...], ideia, conselho, convite se englobam como quinto elemento. A gente tem a batalha de sangue, que de fato não é informação, não politiza ninguém, não conscientiza ninguém. [...] A gente tem a comida que é o sustento, que é no caso tornar visível aquele artista que não tinha onde expor o trabalho. E onde fica o quinto elemento da arte que a gente leva? A gente criou o espaço *mic* aberto justamente por isso. O cara traz uma poesia, poesia de *slam*, então a gente abre essas oportunidades. Aí já tem um cara que vem com um *rap* mais politizado, que não quer fazer um *show*, mas só tocar um som e passar uma mensagem, já que a nossa batalha não é de conhecimento (Marola)²⁷³.

É bem mais fácil falar merda do que falar coisas inteligentes, *né*. E de certa forma, cara, eu acho que isso é o reflexo de como que *tá* a educação do Brasil. No que a gente *tá* se espelhando, que que *tá* na mídia... As coisas mais populares são as que não têm conceito nenhum, nenhuma profundidade. Então os meninos *tão* ali mesmo só *pra* rimar a com a, b com b e aparecer, *tá* ligado? Aparecer, *tá* na mídia, criar uma *faminha*, *sacou*? Às vezes tem gente que faz por *hobby* mesmo, nem pensa naquilo com profissionalismo e os politizados são poucos *né*, não tem tanta popularidade. [...] se você tentar fazer um evento hoje e botar batalha de conhecimento a galera desanima (Juju Rude)²⁷⁴.

A disputa de sangue pode impulsionar a visibilidade e favorecer a entrada de novos MCs, mas nem todos preferem essa modalidade e nem iniciaram suas trajetórias batalhando sangue, como foi o caso de Betinho, hoje apresentador da Roda de Vila Isabel. Na entrevista, ele também comentou que fazia tempo que não promoviam batalhas de conhecimento na roda, cujos temas eram dados a partir de palestras realizadas por um grupo de pré-vestibular antes da disputa, dando

²⁷³ Vide nota 124.

²⁷⁴ Vide nota 121.

um embasamento para os MCs. Segundo Betinho, Vila costumava trabalhar com um sistema de etapas, que consistia em promover estilos variados de batalha a cada semana: o tradicional 45 segundos, o 4x4, tipo repente, batalha de duplas, batalha temática, etc.

Eu comecei batalhando temática e fui migrar *pra* batalha de sangue, tanto que quando eu comecei mesmo a rimar eu não gostava de batalha de sangue, eu fui me adaptando porque só rolava batalha de sangue, mas sempre gostei mais de temática, eu comecei rimando temática. Mas acho que é mais fácil mesmo começar pela batalha de sangue, porque mal ou bem a batalha de sangue eu acho que é essência de criança, tu *gastar* o outro, tu zoar já o outro desde o colégio, *tá* ligado? [Na batalha temática] tem que ter mais embasamento num determinado assunto, mas aí faz o diferencial do MC também, completamente (Betinho)²⁷⁵.

Um dos grandes prazeres da pesquisa de campo, de ouvir essas pessoas com quem passei horas conversando, é poder ser apresentada com o relato de alguns casos curiosos acerca de diferentes rodas e situações. São esses elementos-surpresa que aprofundam o estudo, porque alargam nossa noção para além do que se entende por batalhas de sangue e de conhecimento, nos permitem compreender que esses formatos nem sempre são tão estanques ou imiscíveis assim. As batalhas podem ser imprevisíveis, podem tomar rumos surpreendentes, partindo da voz, contexto e criatividade dos MCs.

Teve uma vez que eu vi uma batalha muito interessante com a galera da *Marginow*, conhece o pessoal da *Marginow*? Toda segunda-feira eles fazem um sarau e batalha, embaixo do viaduto de Madureira. Teve uma edição que eles fizeram a Batalha do Sangue Bom, que era só *pra* você elogiar, cara, foi demais! E era engraçado, entendeu? Porque o cara vinha e falava: “*pô*, você é melhor que o Jay-Z, que não sei o que, você é lindo” (risos). Foi divertido, sabe? Não é conhecimento, mas você *tá* falando coisas positivas (Juju Rude)²⁷⁶.

Eu acho que em alguns lugares [o *rap*] está se perdendo por ser sangue. Porque uma coisa é a *gastação* sadia. Eu já vi lá em Vila Isabel. Um falou que o outro era um leão. Os moleques transformaram a batalha... Eu já vi algumas batalhas aqui no Rio, foi a segunda vez que eu vi isso acontecer. Em uma os caras começaram a falar sobre comunismo e virou uma batalha de conhecimento sobre Cuba. E essa do leão virou uma batalha de conhecimento sobre o leão, e era de sangue! E era uma parada assim: falaram do leão de Judá, falaram da constelação de leão, falaram do signo de leão, falaram: “não faça alarde, senão você é o leão do Mágico de Oz, o leão covarde!” (risos). Isso é maneiro! As pessoas acham que batalha de conhecimento, você precisa ter o conhecimento acadêmico sobre alguma coisa. Não, tua vivência, tu consegue fazer uma coisa maneira. O moleque falava de tudo *conté* era leão. Então assim, não que a batalha de sangue desvirtua. Em alguns lugares o público *tá* ovacionando coisas

²⁷⁵ Vide nota 125.

²⁷⁶ Vide nota 121.

que o *rap* não deveria ovacionar. Eu já vi coisa em roda, que se a roda fosse minha parava na hora. Tipo, os caras começaram a falar de uma mulher e começaram a subjugar. Não era nenhuma mulher que *tava* ali, “não tô esculachando ninguém”. Mas começaram a esculachar, que colocou para pagar boquete (Josi de Paula)²⁷⁷.

A batalha do Morreba – acho que em Nova Iguaçu – está exatamente nessa transição: sair da batalha de sangue e ir para a batalha de conhecimento. Ele restringe várias paradas. A galera da batalha de sangue pegou essa visão de alguém, de que a batalha de conhecimento é maneira. A batalha do Morreba, do Elano... Um falou mal da *mina* do outro. O outro pegou o microfone e continuou a resposta. O que ofendeu ele, parou, pegou o microfone e falou: “não, eu perdi, não pode, eu burlei a regra”. Eles vão mudar a visão. Vai ser aos poucos. É um trabalho duro no *rap*. É importante justamente por isso, porque promove essa oferta. A pessoa tem a opção de estar em um lugar. O MC tem a opção de estar em um lugar, fazendo alguma coisa... A gente sabe que a periferia, a favela, tem uma gama de coisas negativas. Então é uma escolha, uma oportunidade maneira (Carol Dall Farra)²⁷⁸.

Se a batalha de sangue se consagrou dentre as rodas de rima, também não são poucos os que criticam a associação do *hip-hop* – da forma como muitos deles o entendem, como um instrumento de transformação social – com essa modalidade de competição e a ausência de critério de algumas rodas. Aline acredita que o formato de sangue contribui em demasiado para o afastamento das meninas e perpetuação de discursos degradantes, principalmente para (*e pelas*) mulheres que se dispõem ao confronto. Na verdade, o trabalho de conscientização sobre o que é sexismo, misoginia, homofobia e o incômodo gerado a partir disso, acredito que vem sendo feito aos poucos, mas tudo parece desmoronar em batalhas mais sangrentas, como no Tanque, que convencionou não se estabelecer regras. Nathalia enxerga muito potencial nas poucas meninas que viu em batalhas, mas que ainda assim não são valorizadas, inclusive em sua própria área, muito devido ao modo como as batalhas de sangue têm se consolidado.

A batalha você toma esculacho o tempo todo. Acho que elas não pensavam muito: “é porque eu sou mulher”, “essa coisa que ele *tá* falando é machismo”, mas pensavam assim: “*ah* é batalha, a batalha é isso mesmo”. Ele *tá* usando as armas que tem e eu vou usar as que eu tenho e aí normalmente a tendência era virar baixaria, porque os homens sempre *pra* atingir uma mulher eles pegam pela sexualidade, a questão do sexo, vamos dizer: “piranha!” ou “como teu cu!”, coisas horrendas assim e todo mundo: “*aaaah*, lindo!” (finge bater palmas). “Fedida, cabelo duro” e o público incentiva. E elas têm que responder, entendeu? Porque fez muito barulho quando chamou ela de vagabunda, então

²⁷⁷ Vide nota 71.

²⁷⁸ Vide nota 75.

elas têm que responder à altura: “*ah, é o piru pequeno*”, “*porque sou sapatão!*”, vira baixaria. Eu não acho saudável *pro* movimento (Aline Pereira)²⁷⁹.

Eles vão ofender no máximo, lá embaixo. Se você não descer, você não consegue ganhar do público. Você não consegue que o público grite por você. É muito ruim essa sensação. Tem que se abaixar totalmente, descer o conteúdo. Às vezes as mulheres estudam, a batalha vem, fala só papo cabeça na batalha de sangue e mesmo assim não é aplaudida, por ser mulher. Hoje a batalha de sangue *tá* muito feia. Eu não via mal algum, mas antigamente a questão de entreter e tirar riso da galera através de sangue era um pouco de outra maneira. Querendo ou não fazia um trocadilho de forma inteligente. Hoje é uma baixaria total. É uma coisa muito feia. Onde as mulheres são vítima disso tudo. Se não abaixar o nível, elas não conseguem ascensão. Nos outros estados eu acho que elas às vezes conseguem mais ser abraçadas. Às vezes você *tá* ali no lugar que você mora, em sua localidade, e eles mesmos não te valorizam, não te abraçam. Mulheres são poucas ainda. A Clara Lima veio de batalha. Conheci ela bem no comecinho, ela é braba. Tanto nas letras quanto na batalha. Ela tem um nível muito alto e mantinha lá na batalha. Quando ela veio para cá ela teve que descer o nível porque os MCs não estavam preparados (Nathalia D’lira)²⁸⁰.

Josi tem participado de alguns *slams* pela cidade e promove junto com outras meninas o Slam das Chicas²⁸¹ em Vila Isabel. Ela relata sua experiência em batalhas de improviso e também faz algumas críticas em relação ao rumo que a cena de batalhas no Rio vem tomando. A necessidade de se ver representada em outras mulheres no *freestyle* manifesta-se como um ato político, uma estratégia de resistência dentro de um espaço dominado por homens. Quando pensamos o ato de batalhar a partir da mulher, pensamos mais como um movimento de coragem para si e para as outras, por se tratar de uma pré-disposição a um tipo de exposição que tem o seu risco social e emocional envolvido, ao mesmo tempo que influencia outras meninas a criarem seus pontos de referência e inspiração com base na identificação em certas questões e experiências que interconectam essas sujeitas no enfrentamento de relações e discursos reproduzidos de uma estrutura social opressora.

Não sei muito como é em outros lugares. Viajei para Floripa no final do ano e eu batalhei numa batalha de conhecimento. Improvisando. A cena do Rio é muito masculina. Por mais que em nenhum momento... Se eu chegar na batalha, eu

²⁷⁹ Vide nota 131.

²⁸⁰ Vide nota 78.

²⁸¹ O Slam das Chicas foi pensado, a princípio, para ser uma roda de rima feminina. A ideia surgiu a partir do contato entre Josi, Manu e Bela, durante o Slam Vila, que acontece perto da quadra de futebol da Praça 7, antes do horário da roda de Vila Isabel. Josi explica que a intenção era fomentar mais espaços femininos, onde mulheres pudessem se sentir mais à vontade de se expressarem poeticamente; um espaço de protagonismo feminino e de aprendizado, onde homens seriam bem-vindos para prestigiar e ouvir mulheres, que levam suas experiências e questões para a arte. A primeira edição ocorreu em abril de 2018, após meses de planejamento.

posso batalhar. Não tem essa restrição. Mas o espaço é tão masculinizado que eu, enquanto mulher, e outras mulheres não se sentem à vontade. Eu senti diferença na batalha que eu fui. Mas eu não conheço a cena como um todo para saber. Eu fui na batalha da Armação, que não é muito longe do centro. É uma batalha pequena. Foi à capela, não tinha *mic*. Eu achei menor, mais aconchegante. E eu batalhei na Batalha das Minas. Elas faziam batalha todo sábado. Tem a liga das batalhas de lá, um montão de batalhas. As batalhas no Rio são mais masculinizadas e elas estão tomando um rumo que eu não gosto muito, que é o da batalha de sangue. Às vezes o cara *tá* falando uma pederastia e *tá* todo mundo aplaudindo. Às vezes o cara que falou mais merda é o cara que é mais aplaudido. Isso não acontece em todas. Eu não conheço a cena do Rio para dizer que está tudo assim, mas eu já vi acontecer em algumas batalhas. Eu não vou chegar para batalhar e o cara ganhar porque ele falou que vai me pegar de quatro, que vai me subjugar. Eu já vi acontecer coisa desse tipo. Eu já batalhei uma vez aqui no Rio, mas eu não me sinto à vontade *pra* chegar numa batalha, pegar um *mic* e batalhar. Não é o que acho maneiro. Eu batalhei uma vez batalha de sangue e, olha, não foi legal não. [...] Cheguei lá no dia numa batalha. Quatro *minas* para batalhar. Vamos colocar o nome? Todas pilharam. Botei o nome porque elas botaram. Uma ajuda a outra, não vai ser só eu batalhando... Eu sempre vou às batalhas para assistir. Eu acho um máximo assistir os moleques, tem muita coisa boa sim. Eu não *tô* dizendo que toda batalha tem pederastia. Só que eu já vi batalhas que degingolou para ofensa e pederastia e o público aplaudir. Degringolar para homofobia e o público aplaudir. Acho que essa não é a função do *rap*. [...] Quatro *minas* para batalhar, mas era sorteio. As duplas se enfrentam, depois os dois últimos se enfrentam, aí sai o campeão. Faltavam duas rodadas. Ou vai cair as quatro *minas* junto, que vai ser maravilhoso, ou uma vai cair sozinha e as outras três vão cair juntas. Quem cair sozinha se fodeu. Quem caiu sozinha na penúltima rodada? Eu! Batalhei com o menino, foi bacana, não teve problema. Mas não fiquei muito à vontade. Na minha rima ainda usei: “ainda vão ter mais três *minas* para batalhar”. Quando chamou a última rodada, chamaram quatro homens. E as *mina*?! Uma foi chamada, mas foi comer e as outras duas tiraram os nomes porque não estavam a fim de batalhar. Eu falei: “*pô*, se vocês não estavam a fim de batalhar, vocês tinham que ter falado antes, porque isso pesou na minha decisão de me inscrever ou não. Imagina se fosse você sozinha ali batalhando?”. Eu frequento essa roda, vou lá direto, às vezes mando poesia quando tem oportunidade. Não sempre porque o espaço é mais do *rap* mesmo. Mas ao mesmo tempo eu não me sinto à vontade para batalhar num universo que é estritamente masculino. Por que eu vou batalhar sangue? *Pro* cara falar que eu sou gorda? *Pro* cara falar do meu cabelo, do meu nariz? Porra, um *rap pra* isso? Vou mandar o cara tomar no cu e jogar o microfone no chão, vou perder a batalha ali. Acho que a mulherada não se sente bem. Tem meninas que batalham, eu acho foda, vi uma vez só [...] (Josi de Paula)²⁸².

Sabemos que é lugar comum *gastar* o adversário, falando de suas características físicas na batalha, o que gera algumas controvérsias se pensarmos na lista de restrições ocasionalmente lembrada em algumas rodas: não permitir racismo, pederastia, xenofobia, etc. Em nenhum

²⁸² Vide nota 71.

momento ouvi coibirem a gordofobia, nos levando a crer que certas opressões são ainda mais normatizadas e menos problematizadas que outras.

Se eu batalhar com uma *mina* ela vai falar que eu sou gorda também. Eu sou gordinha. Ai que *tá*, tem que quebrar ela na ideia. Eu fui numa batalha que um gordinho batalhou com todos, foi até a final. O único cara que não falou o tempo inteiro que ele era gordo, foi um cara que batalhou com ele na final. Que era um cara foda *pra* caralho. Ele reconheceu isso do cara na hora de rimar: “você foi o único que não falou do meu peso”. A gente *tá* para fazer *rap*, mandar mensagens positivas, influenciar as pessoas a fazerem coisas boas. Eu acho que as rodas se perdem por conta disso (Josi de Paula)²⁸³.

Em nossas conversas e durante o debate promovido com a equipe da Batalha das Musas no Ganjah Lapa, Aline mesmo afirma já ter tido atritos mais diretos com os organizadores da roda de São Gonçalo, sobretudo com Gasparly. Na ocasião das seletivas estaduais para o Duelo de MCs de 2016, Aline concedeu uma vaga para outro festival local, que não tinha a mesma visibilidade que o Tanque. Ela percebeu que a vontade de democratizar e ampliar o acesso para outros atores na cena conflitava diretamente com os interesses de rodas mais famosas. Segundo a produtora, a página do Tanque já contava com 30 mil curtidas, 20 mil a mais que a segunda roda mais prestigiada do estado. Naturalmente, a Batalha do Tanque preencheria a outra vaga, aberta para votação popular, que foi o que aconteceu: “o Tanque fez a polêmica para ganhar *view*”. Para Aline, as batalhas usam como parâmetro de relevância a audiência, a quantidade de *views* e curtidas; a audiência atua como um instrumento de força, simbólico e opressor, onde a última alternativa é o grito, o xingamento, a violência física. Foi a partir dessa experiência que Aline – duramente difamada nas redes e pouco respaldada pelos colegas da cena – pôde reparar tamanha a desarticulação entre as mulheres dentro do movimento.

Aline comenta que já havia conversado com os organizadores sobre a falta de critério e como isso era preocupante para o movimento, em sua visão, mas que respeita os modos de se trabalhar e a demanda de cada comunidade. Ela percebe mais esforços voltados para a promoção dos MCs que na própria realização de um evento construtivo para as pessoas, apesar de reconhecer alguns pontos positivos decorrentes da roda.

Eu acho um pouco irresponsável você não dar limites ou não ter nenhum tipo de acordo antes daquela brincadeira, porque são adolescentes, são crianças e não pode fazer tudo o que quer. Falta de cuidado com a pessoa, carinho mesmo do tipo: “*pô*, pode dar merda, essa pessoa pode se dar mal com isso”. Eles desabam

²⁸³ Vide nota 71.

emocionalmente, o cara já sai dali super abalado porque perdeu, agora imagina você perder sendo humilhado daquele jeito, de uma forma muito antiética. Sua mãe morreu ontem e você *tá* fazendo piada disso no dia seguinte numa batalha. Os MCs, a organização, *tá* todo mundo na mão da plateia e quando você olha na plateia, um bando de criança. Então *pra* mim é uma batalha muito perigosa [...] Era uma coisa que a gente não conseguia entender muito bem, mas respeita, coexiste, *tá* dentro, a gente abraça. Porque também tem coisa muito boa acontecendo ali, as MCs da Batalha das Musas, metade delas começou na Batalha do Tanque, foi ali que elas aprenderam a fazer o que elas fazem (Aline Pereira)²⁸⁴.

O potencial de influência da Batalha do Tanque é incontestável, mas acredita-se que isso é subaproveitado. As opiniões a seu respeito são ponderadas e indicam controvérsias. Reconhece-se a relevância que o evento tem de alavancar talentos vindos da periferia, mas muitos não concordam com o modo com que a roda é gerida. Mantêm um olhar crítico, mas não interferem, respeitam a dinâmica adotada pelos organizadores em seu território de atuação. Porém, a presença de regras acaba sendo um fator fundamental para manter o movimento unido e torná-lo mais inclusivo.

Batalha do Tanque é isso. Também não tem como tu falar *malzão*. Tem muitos MCs que começaram ali e estão *benzão* hoje, que estão ganhando uma grana fazendo aquilo ali. Então, é um canal de oportunidade que dá uma visibilidade para uma galera ferrada (Carol Dall Farra)²⁸⁵.

É uma galera da *perifa*, que começou a ganhar dinheiro com a música e conseguiu sair um pouco daquela realidade, se apresentaram na TV... Tem a sua importância, assim como o *funk*. Eu vejo esse discurso, mas tem que andar junto. *Rap* é música e é mensagem (Gabriel Dall Farra)²⁸⁶.

Eles têm um potencial de influência muito grande ali. Dá *pra* gente fazer uma *parada* muito mais maneira do que eles estão fazendo. Mas também é se desatar da sua zona de conforto, é querer avançar... Falta chegar alguém ali *pra* passar uma visão. Mas também é muito louco a gente falar isso também, porque a gente não está ali para dar essa visão. É justamente isso que eu *tô* tentando trabalhar agora. É não se distanciar desses locais. Que a gente acha que tem uma potência. Eu não sou contra nenhuma forma que o MC encontra de ganhar dinheiro. Se você quer ter o dinheiro, quer ter suas roupas de marca, eu não sou contra. Já se fudeu a vida inteira, é legítimo. Corre, faz o seu. Agora, eu acho que a gente tem que ter muita atenção com a influência que a gente *tá* gerando. Aonde vai estar chegando esse som que eu *tô* fazendo? Quem vai atingir? De que forma? Os moleques que estão começando agora, que vão se ater a isso como referência vão caminhar para onde? Eu tenho uma música que fala disso também: *o*

²⁸⁴ Vide nota 131.

²⁸⁵ Vide nota 75.

²⁸⁶ Trecho de Gabriel Dall Farra, presente durante a entrevista com Carol Dall Farra, concedida à autora em 25 mai. 2018.

sucesso só é garantia de panela com comida. Se o ego inflar demais recorda da sua vizinha. Exceção não é a regra, não se sinta idolatrado. Não adianta partir pra longe se a raiz tá na quebrada. É pelos meus (Carol Dall Farra)²⁸⁷.

A batalha é a disputa por voz, por passar a mensagem, se impor através do seu papo, da sua opinião. A voz é poder. O microfone é um potencializador. Na hora que você *tá* com o microfone na mão, se você fala uma merda é muita merda, se você fala um papo reto é muito papo reto. As pessoas estão disputando aquele espaço de fala e essa disputa não pode virar guerra dentro do movimento, as pessoas têm que ter uma sensibilidade de regras mesmo. Quando o apresentador da roda fala que não tem espaço para homofobia, transfobia, xenofobia se não *tá* eliminado, é importantíssimo! Lei Zé Bolinho²⁸⁸, eliminado por pederastia. [...] Hoje, o que é diferente *tá* sendo muito mais reprimido do que até pouco tempo atrás. Reprimido mesmo... As pessoas não têm um espaço de tolerância, de vamos conviver com a diferença e o *hip-hop*, as rodas de rima, os movimentos culturais como um todo *tão* segregados internamente quanto externamente. Eu não acredito nisso como essência do *rap*. O *rap pra* mim sempre foi aquele espaço onde chegava o bêbado, o drogado, o maluco, o *playboy*, todo mundo ia lá, curtir e ouvir a palavra. As pessoas não zelam mais pela sua postura, pela sua consciência. [...] O Tanque é uma batalha como qualquer outra, que tem a mecânica deles. *Pra* mim, a postura mais correta é: vamos se respeitar, todo mundo tem que ter voz. Tem gente que não faz isso, vai pelo público. O que eu acho é: estando na rua, você vai dar voz *pra* qualquer um, não *vamo* tirar ninguém antes de ouvir. Respeitar a pluralidade. Eu quero que o homossexual, que o negro, que a mulher, que todo mundo se sinta à vontade de pegar o microfone. Se você dá espaço toda hora *pra nego* falar uma violência *pruma* mulher no microfone, a menina para de batalhar, as amigas param de frequentar a roda e não é isso que a gente quer. A gente quer incluir as pessoas nesse processo e isso é a delicadeza que os gestores tem que ter, mas vai da cabeça de cada um [...] com um ensino que a gente, com a polícia que a gente tem, com uma UPA que a gente tem, com uma sociedade que a gente tem, desculpa, a relação das pessoas é doentia e isso tudo vai *pra* roda de rima. Não é porque a roda de rima é um ambiente hostil, é porque as pessoas trazem uma cultura hostil... A gente *tá* ali *pra* tratar (Croata)²⁸⁹.

Ao mesmo tempo, aquilo que se considera desrespeito, o “perder a linha”, como muitos dizem, me parece um limite um tanto tênue e que varia de acordo com o julgamento daquele que está mediando a batalha: “se ele não *perder a linha*, mas fale uma *parada* que eu não concorde, quem sou eu também *pra* cortar o microfone? Não concordo, mas deixo rolar e deixo que o público avalie” (Betinho)²⁹⁰. O papel de mediador atribuído ao organizador ou apresentador da roda é um dos pontos que geram mais controvérsias. Na visão de Juju, o MC deve honrar a sua posição enquanto mestre de cerimônia, que traz no cerne da palavra a função de liderar. Negra

²⁸⁷ Vide nota 75.

²⁸⁸ MC *das antigas*, já falecido.

²⁸⁹ Vide nota 145.

²⁹⁰ Vide nota 125.

Rê, que diz não acompanhar mais a cena das batalhas, encara como um retrocesso os rumos que o movimento tem tomado, tecendo algumas críticas à Batalha do Tanque.

Quem organiza as rodas são os líderes, eu *tô* ali com o microfone, de poder falar o que eu quiser, então eu tenho que pensar bem o que eu vou *tá* falando ali *pras* pessoas. Eu *tô* guiando o público, informando *pra* eles o que vai acontecer. Os organizadores de roda têm que ter essa presença de dar uma ideia em todo mundo mesmo, de passar uma visão, porque também não adianta nada. O que a gente *tá* influenciando? No que a gente *tá* ajudando? [...] Eu nunca fui na Batalha do Tanque. Mas só ouço falar que pessoal pega pesado lá. Tem uns caras que são politicamente errados e esse é o conceito deles, *né*. Aí cabe ao público, se você quer ouvir aquilo ou se não, você não vai. Mas se a *parada* acontece é porque tem público (Juju Rude)²⁹¹.

Eu comecei a sentir um retrocesso. Porque ali não é uma praça, ali tem sangue derramado, ali tem negros mortos que lutaram por nós, que lutaram para nós termos voz. E você não pode jamais ser um negro que vai contra aquilo ali. Quando eu digo que você vai contra aquilo ali é quando você não respeita a mulher, é quando você não respeita a sua própria identidade étnica. Você é um negro inserido numa sociedade por luta não porque os caras sabem que você tem um potencial. Você teve que lutar, teve que ser tudo no sacrifício! Eu acho é que são valores que estão se perdendo principalmente porque o *rap* é um elemento da cultura *hip-hop*. O *rap* não é sozinho. Tem toda uma informação cultural e social que é mais importante. São valores que vão se perdendo por conta de ego, egocentrismo, vaidade. O DJ não é o *hip-hop* sozinho. O MC, com o *pendrive* dele ali, não é o *hip-hop*, como o grafiteiro, o *b-boy*... Então vamos resgatar os valores que nos foram dados (Negra Rê)²⁹².

O Tanque parece ter atingido aquele patamar de um espaço paralelo que mais serve ao extravasamento, onde alguns valores se invertem, onde o politicamente *incorreto* é autorizado e praticado. Gaspary defende sua perspectiva apoiado em certos princípios que ele considera essenciais para a evolução pessoal e profissional do MC. O produtor entende o espaço da batalha como uma *escola*, no sentido estrito do termo; um espaço onde os MCs teriam o direito de errar, para que, assim, não reproduzam os mesmos erros em seus futuros projetos musicais. Alguns MCs *jogam* com esses tipos de rima mais pesada, sabendo que isso dá mais visibilidade e projeção de público para suas produções subsequentes. Além disso, Gaspary não se vê na posição, enquanto organizador da batalha, de interferir na liberdade de expressão ou na linha de raciocínio de um MC em posse do microfone. Ele expõe seu ponto de vista:

Nem toda rima eu gosto. Tem rima que eu acho uma bosta, *tá* ligado? [...] Eu fico preocupado quando um MC, na visão de querer ganhar, fala coisas que se

²⁹¹ Vide nota 121.

²⁹² Vide nota 93.

arrepende logo depois. *Mano*, a maioria dos MCs fala besteira, mas eles têm um clima de amizade e intimidade entre eles *pra* falar. E o que eu fico mais triste também, *nego* que nunca chegou a acompanhar a Batalha do Tanque, ou ver, ou presenciar ou querer ajudar, quando acontece alguma coisa dessas, fazer críticas muito fortes. Vou até aqui dar um exemplo meio forte e polêmico, mas tipo assim, em relação aos *sites* de *rap*. [...] Não teve nenhuma matéria em *site* de *rap* sobre a Batalha do Tanque, assim que o Pelé fez aquela rima naquela edição de trio [...] *Mano*, foi um texto gigante, você viu a repercussão! Eu entendo a indignação da galera, só que agora pensa comigo: cara, eu acho que o que acontece? Quando um MC *tá* na batalha de MCs é como uma faculdade, uma escola dele, se ele não puder errar ali, aprender ali, então vai ser na música, entendeu? Na música vai ser muito pior, ele não pode errar. Existem muitas coisas ridículas mesmo, por exemplo, eu sou contra rimas que incentivam o estupro, eu sou contra tudo isso e eu, sim, nos bastidores, quando alguém fala muita merda, eu falo “pô, *mano*...”, eu tento trocar uma ideia, tudo... Só que eu acredito na outra metodologia de trabalho, por exemplo, o Tanque em si é rodeado por comunidades, pessoas ao redor que mal ou bem isso afeta o dia a dia e o cronograma da batalha de MCs, do Tanque, especificamente. Então acredito que *nego* fala muita merda na intenção de puxar um grito, porque *pro* MC puxar um grito ali, dependendo da forma que for, é muito satisfatório. Nem todos os MCs têm a postura de saber o que é válido *pra* construção da carreira a longo prazo. Eu, sinceramente, acho legal o Tanque dar essa liberdade das pessoas falarem o que quiserem e, a partir do que elas falarem, serem repreendidas ou ovacionadas pelo público. Porque essa é uma forma de liberdade de expressão. Eu acho que, como organizador, eu boicotar, prender ou limitar um raciocínio ou uma linha de pensamento só atrapalha. Eu acho que o principal fator que vai mudar isso é o MC junto com o público. Se eu quiser impor, pode gerar resultados a pequeno prazo, mas a longo prazo não vai ter e a realidade é que, infelizmente, o brasileiro gosta de um bom *reality show*, uma boa polêmica (Felipe Gaspary)²⁹³.

Ora, tais justificativas – que se contrapõem a falas de muitas mulheres que temos trazido aqui – possuem algumas lacunas que merecem ser esclarecidas ou problematizadas. Longe de condenar a Batalha do Tanque, acredito que ela não seja inteiramente responsável pelos discursos que circulam por ali, uma vez que cada MC traz suas opiniões, aprendizados e preconceitos, adquiridos através de outras esferas de socialização durante suas vidas. Mas, adotando-se tal postura, o projeto de Gaspary de “dar um futuro aos MCs” exclui uma gama de indivíduos que também possuem qualidade ímpar na improvisação, na composição poética, mas que não gozam de tanta visibilidade como os MCs que *sangram* no Tanque. Fora casos mais graves, como o que ocorreu a partir da rima sobre estupro de Pelé, outros são relevados ou até passam despercebidos, devido à naturalização de certas afirmações e práticas sexistas, misóginas, na sociedade. A

²⁹³ Trecho transcrito da entrevista realizada com Gaspary pelo projeto *AindaSomosRap*, do canal do *rapper* NAAN. Disponível em: <https://goo.gl/sXT1uG>. Acesso em: 3 fev. 2019.

maioria do público é formada por jovens adolescentes, que se regozijam com o espetáculo e que talvez se espelham em muitos daqueles MCs de sua geração, mestres da rima e da persuasão. Além do mais, não deveríamos nos embasar na relação íntima e fraternal existente entre vários deles para absolver comportamentos que extrapolam a própria intimidade e acomete uma coletividade de vozes e sujeitos, ainda que de forma indireta. Mesmo que as brincadeiras sem filtro não sejam levadas para o âmbito pessoal e que a maioria das *tretas* exaltadas nas batalhas não passe de histórias inventadas e de um grande teatro entre *manos*, devemos sempre pensar como tais comportamentos se situam dentro de uma estrutura social maior.

A partir dessas pontuações, algumas indagações: se o público, em sua grande maioria, não se importa ou até mesmo incita a presença de certos discursos, como os MCs perceberão que estão *errados*, que algumas rimas agridem e legitimam práticas nocivas a diversas classes marginalizadas, sobretudo mulheres e LGBTQs? Se o público não chega desconstruído de certos preceitos ou não se abre à desconstrução, sabendo que MCs se projetam na imagem de *pessoas de palavra*, onde então essa ação poderá se desenrolar? E cabe somente ao público apontar esses erros? A que e a quem o *rap* serve, qual o papel social do *hip-hop* hoje? Coloco essas questões, mesmo sabendo que não intenciono (e nem conseguiria) respondê-las tão prontamente. Não pretendo deslegitimar um movimento cultural urbano que tem sua relevância e sim criticá-lo nos pontos que apresentam discórdias – o teor das rimas, a ausência de limites de uma batalha, etc – justamente porque há uma juventude em formação, vidas e sonhos também estão em jogo. Afinal, é das controvérsias (LATOURE, 2012; VENTURINI, 2010) que a trama social emerge, expondo e articulando diferenças. Ainda assim, vemos que o mesmo sistema que coopta vozes de resistência é o mesmo que reproduz violências físicas e simbólicas, às custas do sofrimento de tantos excluídos, em diversos âmbitos. O *rap* não ser revolucionário é um desperdício de potência.

Os meninos da roda de Vila transformaram esse tópico num grande debate:

Eu acho que tudo é pelo *rap*. Hoje em dia tem um termo muito usado que é o *hype*, tá ligado? Acho que o MC tem que procurar mesmo visualização, que ele tem que ter visualização mesmo pelo seu trabalho, mas só que não é tudo pelo *hype*, é tudo pelo *rap*. Lógico, ninguém é *pra* ficar fazendo greve de fome não, quero ganhar grana com música, com o que eu gosto de fazer. Ninguém começou no *rap* por causa do dinheiro, tu começa porque tu gosta. É você ter sua missão no *rap*, não ter sua missão só na fama. Porque a pessoa, às vezes, fala assim: “*ah*, o *hype*, o *hype*, o *hype* e ela acaba esquecendo o *rap*. Ela vira *hip-hype*, em vez de *hip-hop* (Betinho)²⁹⁴.”

²⁹⁴ Vide nota 125.

Aí é que *tá*: você quer ganhar a grana pela música, você não quer fazer a música pela grana. Eu acho que é esse o grande diferencial. As pessoas acabam esquecendo um pouco da história (MC Look)²⁹⁵.

Exatamente, esse é o ponto principal. O dinheiro vai ser uma consequência da tua música, do teu trabalho, do teu foco, do teu objetivo. Você não pode chegar e falar assim: “eu quero fama, o *rap* é uma opção”. Quando o cara já começa a botar o *rap* como uma opção *pra* ele ganhar dinheiro... (Betinho)²⁹⁶.

Mas é, *mano*, é que tem gente que quer muito ter fama no *rap* e esquece da *parada*. É igual aquele verso do Corujão: um *tá* pelo amor, dois *tá* pela fama, *tá* ligado? (MC RF)²⁹⁷.

Aline crê que a atual cena das batalhas tem reproduzido uma *cultura de privilégios* e não cabe dentro dessa cultura, “as mulheres pretas, gordas, faveladas”. A sua crítica não é ao *hip-hop* em si, mas em como o sistema tem subvertido e se apropriado dessa cultura para reproduzir valores capitalistas brutais, onde o dinheiro é a finalidade e o propósito de tudo. Kássia Rapella – que trabalha em prol da consolidação de uma *cultura do autocuidado* entre jovens expostos a ambientes e situações de maior vulnerabilidade – acredita no potencial da juventude de abalar estruturas opressoras pelos movimentos culturais e também contribui com seu ponto de vista.

Não é o *rap*. Eu não consigo enxergar o *rap* dissociado do *hip-hop*. Quando eu vejo o *rap* dissociado do *hip-hop*, *pra* mim, é um produto no mercado, na prateleira, entendeu? Não tem propósito na minha cabeça. Eu vejo muita resistência das rodas culturais e a cena do *rap* muito engolida pelo mercado mesmo, muito absorvida na lógica do mercado, os discursos que se fala nessas letras, boa parte delas... Não é tudo não, mas é o que *tá* na boca da garotada. Tem muita coisa boa que eles escutam também, mas o que eles escutam todos os dias mesmo, que *tá* la na *playlist* todo dia, *sacou*? Eu acho que é o que tem de mais vazio de significado... A gente *tá* reproduzindo um sistema que *tá* contra a gente! A gente fez a *parada pra* fazer novo e de repente o sistema é *tão* poderoso que ele te incorpora. Isso é muito triste. [...] A escola dessa molecada foi a escola da deseducação na cena e aí eu acho que tem muito a ver com essas batalhas sem critério, sem cuidado com o outro, sem essa empatia [...] Rimar é a parte mais fácil, como diz Marecha. Difícil é ser homem, ser mulher, é você amadurecer nesse mundo, é ter coragem de crescer e encarar esse monstro que é essa sociedade que a gente criou doente. E eu acho que o *hip-hop* é sobre isso, é ter o amadurecimento, como você lida com os outros e com a tua caminhada (Aline Pereira)²⁹⁸.

²⁹⁵ Trecho de MC Look, presente durante a entrevista com Betinho, concedida à autora em 8 fev. 2018.

²⁹⁶ Vide nota 125.

²⁹⁷ Trecho de MC RF, presente durante a entrevista com Betinho, concedida à autora em 8 fev. 2018.

²⁹⁸ Vide nota 131.

A batalhas estão ficando cada vez mais esvaziadas no sentido de *hip-hop*. Tá ficando uma batalha de agressividade por agressividade. Tem batalhas mais sérias, sim. Estamos em um momento de transição, eu sempre acredito nisso. Não é de todo o ruim. A gente passou de uma fase já bem pior. Ninguém cogitava questionar essas coisas estruturais: machismo, racismo, tudo mais. Não são pautas, são estruturas. A gente tá questionando isso. Os próprios jovens estão questionando isso. Isso era muito naturalizado. Os jovens ficam meio perdidos no meio dessa coisa toda, como todo mundo. [...] Eu acredito muito no *rap*, nas batalhas como uma ferramenta de transformação da sociedade. Você vê que tem batalhas que estão sérias e estão lotadas. A gestão delas está dando certo, mesmo sendo de sangue, há o respeito e há uma série de regras. [...] A juventude é uma galera muito potente que pode abalar estruturas, se organizar enquanto movimento social e tudo mais. Mas eu fico atenta a isso, à certa captação da juventude a essa onda da agressividade. Então a gente vem pensando em tentar dar uma escutada nessa narrativa. O *hip-hop* sério tem a ver com isso, com você resgatar. Não era bonito ser MC, a galera já sofreu muito. Acho que hoje pelo menos eles deveriam valorizar mais o que tem nessa história para eles estarem onde estão. Acho que mesmo que esteja perdendo um pouco dessa característica da crítica social para uma característica de sangue, de *gastação*, é uma ocupação da favela no espaço urbano (Kássia Rapella)²⁹⁹.

Pela perspectiva de quem esteve mais próximo da Batalha do Tanque, Nathalia relembra algumas histórias da época em que frequentava a roda, todos os afetos, bem como sua visão sobre a forma de trabalhar do Tanque.

Eles dão voz e espaço. Pode ser que não seja um problema deles, mas um problema da sociedade. Então, aquele menino que vai chegar lá para rimar, o problema não é necessariamente da roda, mas do menino que tá falando merda. Querendo ou não, a roda tem um meio de educar. A Batalha do Tanque ela pode querer educar ou simplesmente dar voz. A questão do Tanque é que eles simplesmente dão voz e eles não educam. Eu conheço desde o início, desde a primeira roda. Eu me sentia sendo realmente educada, não só dando voz. Tinha o Gordo, que era o organizador, que também tem muitas *tretas* machistas relacionadas a ele, mas que tinha uma preocupação de educação. No Tanque eu tive a oportunidade de grafitar, de dançar... [...] A questão do Tanque é isso para mim. Hoje ele não educa, hoje ele dá voz. É foda porque se você chega numa roda que quer educar os garotos e eles chegam num lugar que eles podem falar um monte de merda, eles regridem. Voltam a falar besteira. É complicado porque nem toda a roda tem paciência de ouvir. Eu ia pela troca de ideia. Eu nem ia pelo *rap*. Lá eu convivi com história de família, com doença de pai, mãe, com garoto que engravidou a menina cedo. Querendo ou não eu me sentia no dever de conversar de alertar e de não deixar o sonho morrer. Ir para uma roda muitas vezes andando é não deixar o sonho morrer. Eu quero fazer isso. É melhor que eu estar no crime, é melhor que eu estar usando um monte de droga. Eu quero uma perspectiva de vida. Ainda tem essa questão da perspectiva de vida de quem vem da favela³⁰⁰.

²⁹⁹ Vide nota 82.

³⁰⁰ Vide nota 78.

Samantha Zen começou a se reconhecer como MC de batalha a partir de suas primeiras experiências, que foram, inclusive, no Tanque. Ela faz um balanço de diferentes fases que a Batalha do Tanque já vivenciou e crê que o ambiente esteja mais *ameno* do que dois ou três anos atrás. A própria MC, que já passou por uma situação mais grave de abuso num evento ocorrido recentemente em Santa Cruz, fala da importância de haver uma equipe que se responsabilize pela mediação desses jogos que, se não controlados, podem até se desdobrar em conflitos mais violentos.

Foi ficando muito agressivo. A únicas pessoas que iam para Tanque eram as pessoas criadas no Tanque, por isso deu aquela caída. Na minha época, o Orochi ganhava todas as batalhas, ninguém colocava nome porque sabia que o menino ia ganhar. Quando ele parou de batalhar, foi um tal de graças a Deus porque as pessoas se sentiram à vontade para batalhar. Era uma coisa muito louca. Os próprios MCs tinham medinho de batalhar. [...] Agora você volta no Tanque, *tá* mais tranquilo. Porque os matadores não estão mais lá, foram para outros lugares, já *tão* trabalhando. A gente não pode se prender por aquelas coisas. Eu sempre tenho que fazer isso. Eu sempre tenho que ser a mais agressiva. Eu sempre tenho que humilhar o próximo. É tóxico esse âmbito da batalha de sangue. Você já chega na noite com aquele grito de todo mundo querendo sangue. Você *tá* com o microfone na mão. O outro também *tá* com o microfone na mão. Se deixar, se não tiver tempo contado, um mestre de cerimônia, sai porrada. É quem coloca a ordem na zona, senão é fogo no puteiro e os puteiros correndo pela água. A gente tem que manter a linha. Sério, o sangue sobe. Tem que ter uma pessoa de fora, sempre, mediando. Até de fora da apresentação, as pessoas da produção. Até o mestre de cerimônia pode cometer um erro, entrar na confusão. Porque é difícil lidar com pessoas. Ainda mais assim, todo mundo gritando, querendo impor a sua vontade (Samantha Zen)³⁰¹.

Acredito que a noção de agenciamento político (ALCOFF, 1991) nos cabe na situação que nos confrontamos até aqui. Localizar de onde fala o sujeito significa expor os privilégios e opressões que correspondem a uma rede de poderes que organiza e separa as diversas vozes hierarquicamente. Nesse sentido, faz-se mais que necessário nos despir de algumas confusões que ainda norteiam o debate sobre o lugar de fala. Como discute Roseane Borges³⁰², precisamos de uma postura ético-política que parta do lugar do privilégio, apoiando-se na dialética *culpa x responsabilidade* para se pensar os preconceitos e, assim, poder concretizar ações em vias de denunciá-los. O desconforto de se encontrar nessa posição me parece estar, justamente, na

³⁰¹ Vide nota 140.

³⁰² Disponível em: <https://goo.gl/F8iZCq>. Acesso mais recente em: 4 fev. 2019.

dificuldade em se diferenciar o lugar da representação – o *falar por* – e o lugar da denúncia – o *falar sobre* nos serve nesse contexto. Hollanda (2018) esclarece esse ponto em seu texto:

Mesmo não se sentindo culpado pelas situações nas quais se manifestam as desigualdades, o agenciamento político por parte do lugar do privilégio não pode se esquivar da responsabilidade de agir direta ou indiretamente na luta contra o racismo, o sexismo e outras formas discriminatórias (HOLLANDA, 2018, p. 249).

Pois bem, entende-se que Gasparly – e outros produtores e apresentadores de rodas de sangue – não deveriam se ausentar da responsabilidade ética de impedir, de algum modo, que narrativas opressivas tomem conta de um movimento juvenil tão grande e potente, haja vista o lugar masculino de privilégio que ocupam na cena das batalhas e no corpo social. Pode parecer delicado ou mesmo arbitrário para alguns, mas intervir em discursos que fomentam ódio representa um pequeno, mas importante passo a caminho de uma sociedade mais equânime. Ou pelo menos, de uma cena de *rap* mais diversificada, representativa e justa.

Similar à prática de determinados esportes tidos como mais *violentos*, como as inúmeras modalidades de lutas esportivas que vemos surgir por aí, as batalhas de sangue operam como espaços produtores de masculinidades e de manutenção de uma estrutura hierárquica de gênero, nos quais o confronto discursivo parece acentuar práticas tóxicas de masculinidade, contrárias a políticas de igualdade e inclusão. Vejamos agora as alternativas possíveis para *estancar* o sexismo verborrágico dessas tradicionais batalhas de ego.

3.2 *Sangue não! Conhecimento!:* a Batalha das Musas e os letramentos feministas

*Fica quieto e vê se escuta, parça
Quando uma mina começar a falar, não corte a fala
Ou então, vê se preste atenção
Vê se cala a boca, MC
Passa o mic, meu irmão
Passa o mic e deixa de ser fominha
Porque agora é a vez das mina
De chegar e se manifestar
De pegar a batalha e poder o papo mandar³⁰³*

³⁰³ Rima improvisada por Aika Cortez na edição da Batalha das Musas, realizada no dia 4 de novembro de 2017, no Museu de Arte do Rio.

O conhecimento é o caminho. Assim profetizou Bambaataa, KRS-One e outros grandes nomes do *hip-hop* que fundaram os parâmetros dessa história que influenciou outros tantos sujeitos globalmente. Sujeitos que transformam a cultura com suas próprias vivências e que militam diariamente com o propósito social de construir espaços de expressão mais democráticos, que dialogassem com suas dores, desafios, mas que também possibilitassem a ascensão de outras vozes preteridas e subjugadas dentro da própria cultura de rua, reflexo de um corpo social em desequilíbrio. Essa parte da história do *hip-hop* é, acima de tudo, sobre empoderamento feminino. É sobre a busca de um protagonismo não apenas nos espaços já existentes e dominados por uma lógica que se mostra cada vez mais inversa aos princípios e valores de um movimento social engajado na elevação das vozes femininas para o centro do debate cultural. Vai mais além disso. É sobre protagonizar outras *formas de fazer* e criar novos espaços com lógicas mais inclusivas, colaborativas, de mostrar uma perspectiva menos degradante de competição diante de uma cena masculinizada de batalhas. Dentro desse contexto e diferente das tradicionais, a Batalha das Musas está começando a fazer sua marca na história só agora.

Mas antes de entrarmos efetivamente na história da Batalha das Musas, é preciso retomar as circunstâncias que motivaram a produção de uma batalha de rima exclusivamente feminina. O incômodo frente à ausência de mulheres MCs e produtoras na cena de *rap* não saltou à vista de Aline Pereira logo de início, que encarou como sendo algo natural: *meninas simplesmente não se interessavam por fazer rima*. Contudo, ela nunca havia se perguntando o porquê disso. Aline foi se deparando com as dificuldades que sentiu ao longo desse caminho de produção da roda cultural em seu próprio bairro: ter que pedir ao público que evitasse fazer o uso de entorpecentes na praça durante o evento, mediar eventuais conflitos com drogados aleatórios que interrompiam o fluxo habitual da roda ou qualquer outra situação em que precisasse impor respeito. Aline se sentia isolada dentro de um meio em que só podia contar com o amparo masculino para resolver problemas e legitimar o trabalho que realizava em Engenho do Mato. O ponto de inflexão para ela se deu mais exatamente quando Marechal, numa espécie de mentoria, lhe ofereceu a oportunidade de produzir as próximas edições da Batalha do Conhecimento no Museu de Arte do Rio (MAR).

A Batalha do Conhecimento foi seu intensivo em produção e a construção de sua reputação decorreu da própria legitimação que Marechal já possuía no meio. Mas sentia que ainda não era o respeito que precisava ter, aquele que é consequência única e exclusivamente de

seu trabalho. Aline produziu cerca de 100 edições, atuando somente no *backstage*. Conseguiu fazer contatos produtivos na cena, como os que fez com Monge e demais integrantes do Família de Rua de Belo Horizonte, equipe responsável pelo Duelo de MCs nacional³⁰⁴. Essa troca profissional entre Marechal e Aline colocou *seus* principais MCs em contato com a Batalha do Conhecimento e trouxe, conseqüentemente, a Roda Cultural do Engenho do Mato para o centro legitimado das batalhas junto ao “cânone”, conforme coloca a produtora.

Não havia, até esse momento, um nome respeitado no *rap* que não fosse um nome masculino. Aline ainda considerava a lógica da VVAR – selo/produtora/filosofia de Marechal – “muito masculina”, por enxergar que mesmo numa batalha que priorizava o conhecimento, o *status* e a legitimação ainda eram metas perseguidas; a superioridade pelo intelecto. Isso tudo a levou a estranhar a falta de mulheres na própria Batalha do Conhecimento e diz que as respostas aos seus comentários eram sempre do tipo: “porque não *botam a cara pra* rimar, não vão *pras* batalhas mesmo, então ficam sempre fracas, com a voz gritada, esganiçada”³⁰⁵. Foi a partir daí que ela começou a perseguir os porquês dessa configuração desigual e acentuada em termos de gênero.

Para Aline, a inexistência de mulheres rimando era um fato, mesmo quando ela teve a ideia de colocar em prática sua iniciativa com a Batalha das Musas. Hoje ela se percebe mais sensível diante dessa discrepância de gênero nos jogos de rima e estabelece sua crítica ao formato desses jogos a partir do momento em que ela passa “a entender que precisava fazer uma batalha que não fosse competição e sim cooperação, em que os discursos não se anulassem, mas se complementassem”³⁰⁶, enfim, que não tivesse apenas um(a) vencedor(a). A Batalha das Musas surge como uma proposta de batalha de conhecimento, cujos temas priorizassem o universo feminino: violências de gênero, cultura do estupro, maternidade, aborto, a questão do empoderamento no mercado de trabalho, a divisão sexual de papeis – que remete à divisão espacial dos sexos e que é onde ela identifica o cerne dessa desproporção toda, conforme já apontamos no capítulo anterior.

Na etapa inicial de estruturação da Batalha das Musas, Aline começou a reunir contatos com as poucas MCs que apareciam para batalhar no MAR, como Aika Cortez e Samantha Zen. A trajetória de Samantha dentro do universo do *hip-hop* vale a pequena rota de desvio que

³⁰⁴ A partir desse contato, Aline começou a participar do processo de seletivas para o duelo em 2014.

³⁰⁵ Vide nota 131.

³⁰⁶ Vide nota 131.

tomaremos a seguir para chegarmos a esse ponto de interseção com o projeto idealizado por Aline. A identificação de Samantha com o *rap* e com a cena das batalhas foi por meio de uma percepção sua que tange por completo a questão racial, ao passo que sua condição de gênero só começou a ser uma questão à medida que foi amadurecendo. Ela conta que, no início, não curtia tanto *rap* e que seus amigos mais próximos pertenciam a outra *tribo*.

Eu andava com o pessoalzinho do *rock*. A gente sempre ia nos lugares para descontrair, conversar, e um desses lugares foi a roda de São Gonçalo, bem no começo, quando o equipamento não era tão bom, as batalhas não eram gravadas. Isso foi entre 2013 e 2014. Eu queria ver mais de perto quando a batalha começou, eu queria conhecer os MCs. Eu fiquei: “meu Deus, o que é isso? Eles estão rimando, *tão* falando!” Eu também fui uma das únicas negras do meu grupo. Não tinha muito essa coisa da pessoa negra do *rock’n’roll*. É muito esse cabelo liso, os caras são cabeludos, as *minas* são góticas e lindas. Não cabia muito. [...] Eram umas coisas maneiras. Fiquei com aquilo na cabeça. Vou voltar na semana que vem, vou colocar meu nome e vou conseguir fazer aquilo. Com certeza eu consigo fazer aquilo! Foi lá no Tanque. Dito e feito. Eu fiquei ensaiando em casa sem conhecer nenhum tipo de *rap* sem ser Racionais. Mesmo assim eu não ouvia, nunca tinha pegado o CD para escutar. O meu irmão que escutava, então eu já tinha ouvido por alto. Fiquei treinando, treinando. E fui lá na batalha do Tanque e me saí surpreendentemente bem. Comecei a me destacar, ganhei a minha primeira tatuagem. Até o momento nenhuma mulher tinha ganhado a batalha em São Gonçalo, eu fui a primeira a ir lá, fincar o pé e ganhar no meio de um monte de menininho. Fiquei que nem um menininho xingando e consegui. Eu tinha 14 anos. [...] Conforme o tempo foi passando, eu fui me desenvolvendo como mulher e como MC. As coisas foram mudando bastante, porque você começa a usar umas roupas diferentes, seu comportamento muda, a sua voz muda, seu pensamento muda. Tudo foi ficando mais crítico (Samantha Zen)³⁰⁷.

Em seu relato, Samantha comenta que sua criação em casa foi bastante influenciada pela formação de músico de seu pai e dá ênfase ao fato de não se sentir totalmente inserida no grupo do qual participava por causa de sua cor de pele. O *rap* e as batalhas de rima pelas quais circulou nesse início foram extremamente importantes para o seu processo de se reconhecer negra, de empoderar uma identidade antes reprimida. Mesmo se deparando com algumas crises identitárias ao longo de sua trajetória artística, Samantha reconhece no *hip-hop* essa fonte de fortalecimento para entender o seu valor, principalmente enquanto pessoa negra e mulher.

Entra de novo a *parada* da etnia. Eu sempre falava: “eu quero ter uma banda quando eu era mais novinha”. Minhas amigas sempre falavam: “não tem nenhuma banda de negra, não tem nenhuma negra cantando *rock*”. Eu ficava: “tem sim!” Mas no fundo da minha mente eu não conseguia achar referência.

³⁰⁷ Vide nota 140.

Quando eu vi aquilo, a quantidade de pessoas negras no microfone falando. Era uma cultura totalmente... A roupa, a dança, tudo... Refletia o empoderamento de uma coisa que eu sempre achava que eu tinha que reprimir, ofuscar: “tenho que fingir que eu não sou negra. Como eu ficou menos negra nesse ambiente?” Depois do *rap* isso foi morrendo em mim. Essa sensação de ter que me por em um papel que não era meu, que não tinha como eu empenhá-lo. E de novo, quando eu *tava* em uma fase que eu já *tava* me aposentando das batalhas e entrando mais na fase de trabalhar com os meus sons, fazer *shows*, foi que essa parte da etnia voltou para conflitar de novo, porque as pessoas ficavam me cobrando padrão de beleza: “você tem que fazer isso, aquilo outro. Você não pode se vestir assim, olha como ela se veste”. A gente como mulher passa por muitas coisas. [...] Voltou esse negócio do negro também. Não tinham muitas. Então eles ficavam muito em cima do cabelo, do traço do rosto, do nariz, da boca, do corpo. Falando que só valia o corpo, não valia o rosto... Tudo isso é uma forma de eu evoluir. Sempre passar por testes na nossa vida. E esse foi um teste que eu passei. Tem vários testes que eu passo graças ao *rap* e isso me fortalece. [...] Você tem que transpassar esse estereótipo que a noite é para você fazer coisa ruim. Ou que você é negro, você não pode. Ou que você é mulher e não pode fazer certas coisas (Samantha Zen)³⁰⁸.

Samantha faz um balanço de sua trajetória desde a época em que *peregrinava* por diversas batalhas de rima no estado e mostra a sua linha de conduta para conseguir respeito e reconhecimento profissional no meio do *rap*. Diferente de muitos MCs, Samantha não confere tanto peso à visibilidade conseguida nas batalhas – a todo custo – para o processo de construção de sua carreira artística e foca em produzir seu *rap*, criar sua identidade musical. Por fim, a MC revela o preconceito sofrido por ter sido mais ambiciosa em um mundo onde espera-se que homens sejam mais bem-sucedidos e tenham suas próprias aspirações.

Eu trabalhei mais com música do que com a batalha. Na época da batalha foi muito corrido. Em um ano, se tivesse 500 batalhas, você batalhava nas 500 batalhas. Eu era muito peregrina, eu ia para os lugares sozinha: do Rio para Maricá, Volta Redonda, Magé, São Gonçalo, Icaraí, Santa Rosa, Santa Bárbara, Trindade. Eu batalhava com uma frequência maior, mas eu via que aquilo não me trazia o mesmo respeito que eles. Eu tive que dar um jeito nisso, me tratar profissionalmente, porque senão ninguém ia me tratar profissionalmente. Eu tenho que me dar o respeito, botar o foco no estúdio, parar de gastar dinheiro com passagem para ir para batalha, pagar estúdio. Procurar *beat*, achar um *beat* maneiro, fazer um arranjo maneiro. Horas de trabalho. Ouvir outros MCs, produtores. [...] Mulher interesseira é ruim. Mas o homem ele pode ser interesseiro. Ele pode querer as coisas. A mulher ela não pode querer ter um bom carro, uma boa roupa. Isso não significa que a mulher espera isso do homem. Significa que ela espera isso da vida. [...] A mulher, se ela *tá* com um plano maior, as pessoas já começam a falar: “isso daí não vai dar certo. Você *tá* querendo ir longe demais, você vai se ferrar, se ponha no seu lugar”. Esse negócio do *se ponha no seu lugar* é ótimo. Eu sou eu. Eu vou fazer o que eu

³⁰⁸ Vide nota 140.

julgo que seja bom para mim nesse momento. O que eu quero fazer. Parece que é uma coisa simples. A gente sempre fala: “foda-se o que dizem”, mas a gente não fala isso para nós mesmos. Só agora eu aprendi o que é isso (Samantha Zen)³⁰⁹.

O percurso para se alcançar fama no mercado do *rap* – e da música em geral – envolve uma série de obstáculos e provações, que parecem se multiplicar sobretudo quando se é mulher. Ter outras referências femininas, uma aliada para se pensar juntas e construir juntas formatos alternativos de disputa, mostra-se essencial às mulheres que desejam cavar um lugar relevante no *rap*. Samantha acredita no potencial que as batalhas femininas têm nesse cenário atual, seguindo a tendência de outros gêneros musicais que, seja no *funk* ou no sertanejo, têm investido mais em vozes e perspectivas femininas. A partir do primeiro contato que Samantha teve com Aline numa das edições da Batalha do Conhecimento no museu, a idealização de um projeto voltado para a celebração de vozes femininas no *rap* começa a tomar corpo. Samantha é mestre de cerimônias da Batalha das Musas desde a sua primeira edição, realizada no Museu do Ingá, Niterói, no dia 8 de março de 2017. Ela confessa:

Graças a Deus, hoje em dia, a gente *tá* conseguindo concretizar esse projeto, trazemos as MCs para batalhar e mostrar que realmente têm muitas MCs de alto nível. A gente tem direito sim de pisar em casas de *shows* maravilhosas para mostrar às meninas para que elas tenham autoestima, que elas têm tanto movimento dentro de si quanto qualquer outro MC. As mulheres são mal vistas quando são *b-girls*, DJs ou grafiteiras. Agora a mulher pode virar e falar: “eu acho que vai ser assim. Tem que ser assim!” Porque a gente *tá* chegando com o pé na porta. A gente chegou por muito tempo com a mão no ombro e não resolveu. A gente *tá* se unindo e fortalecendo o movimento (Samantha Zen)³¹⁰.

³⁰⁹ Vide nota 140.

³¹⁰ Vide nota 140.



*Figura 13: Foto oficial da primeira edição da Batalha das Musas
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Reginaldo Jr.*



*Figura 14: Foto oficial em edição no MAR. Na ponta esquerda, de cima para baixo:
Aline Pereira e Nathalia D'lira. Do lado oposto: Andrea Mafer e Samantha Zen
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Isabella Madrugada.*

O quadro de agressão sofrido por Samantha durante o evento Noite das Minas, em Santa Cruz, não só mudou sua visão em relação à polícia, como também levantou reflexões sobre a atitude de muitas mulheres numa era de linchamento virtual gratuito e pós-verdade.

Eles não souberam contornar uma histeria coletiva de um MC que se sentiu injustiçado. Eu estava apresentando o evento. Eu tive que dar parte e tudo. Eu mudei muito o meu ver com a polícia. Só assim que eu consegui cessar a situação. A gente tem muito caos com a polícia, vive muito à margem da lei. Raramente a gente *tá* na situação certa. Quando a gente vai crescendo a gente começa a passar para a situação certa. Começa a trabalhar, começa a ter mais condição, começa a visar outra coisa. Literalmente vê a rua de outro modo. Eu era pichadora, eu sei o que é não querer ver uma viatura na sua frente nem pintada de ouro. A gente tem que saber filtrar, porque senão vai viver ali metido em tantas coisas, à margem da lei, que não vai poder nem gritar nosso direito em nada. Como a gente vai na prefeitura falar que vai fazer um evento, um projeto, entrar num museu, se é visto como drogado, como violento? Então a gente começa a correr atrás dos nossos direitos. Eu fui agredida e fui acusada de dar um surto, de estar drogada. Eu tive que correr para justiça para provar. Porque senão é um disse-me-disse que realmente só a lei pode resolver (Samantha Zen)³¹¹.

Kássia Rapella, que é psicóloga de formação, feminista e antiproibicionista, comenta sobre a reverberação desse episódio nas redes sociais, frisando especialmente o último ponto, que toca nessa questão da rivalidade feminina e na autopreservação.

Ela foi se apresentar numa roda que era organizada por meninas. Segundo o relato dela, os meninos ficaram “p” da vida porque perderam e começou a ofensa e tudo mais. Se é verdade ou mentira, eu não estava lá e eu não sou da justiça para julgar o que tem de verídico na história. Teve esse fato e teve o que reverberou. E a gente percebe muito isso, as próprias mulheres comprando o discurso do cara. O cara tem um certo *status* dentro do *hip-hop*, o que ele fala acaba tendo mais validade do que aquela pessoa que é sua irmã, *tá* com você na batalha e tudo mais. Isso é muito complicado. Começou-se a criar uma série de adjetivos para ela que na condição dela, de mulher negra, isso só se intensifica, só piora. Ofensas vindas de mulheres: “se fizesse comigo eu ia deixar pelada; queria ver fazer isso comigo...” Ameaças mesmo. Isso me fez pensar várias coisas do tipo: a gente precisa parar agora que a poeira baixou e pensar onde a gente quer estar. E com quem a gente pode estar. Porque eu acho que já deu para entender que não vai ser todo o lugar que a gente vai ter a liberdade total. A sua liberdade pode ser virada contra você, dependendo do ambiente que você *tá*. A Samantha tem um jeito de lidar com o público e tal e dentro da Batalha das Musas isso não é uma questão. Falaram que ela *tava* bêbada e criaram uma situação. Começaram a divulgar isso nas páginas das redes sociais. Eu intervi: não, se ela *tava* maluca, surtada e bêbada eu preciso fazer alguma coisa porque eu sou especialista nisso. E a resposta que eu tive dos organizadores do evento foi: “*ah* não, não tenho nenhum vídeo porque não tem imagem da roda”. Mas fizeram um vídeo com várias pessoas no fundo chamando ela de maluca, falando que ela ia ter que pagar o equipamento. Não faz sentido, *tá* contraditória a fala dele. Porque primeiro ele fala que não grava vídeo para não comprometer, mas depois ele grava um vídeo com a versão dele. Um monte de meninos, algumas meninas afirmando que ela é maluca e ele vai pagar o prejuízo. É a gente ter

³¹¹ Vide nota 140.

tranquilidade porque eu acho que isso pode acontecer outras vezes. Acho que isso foi um aprendizado. Com certeza as meninas têm vários outros para contar. Eu presenciei esse. Mas a partir daí a gente pensa várias coisas, até o que foi discutido naquele dia no Ganjah, que é a necessidade delas saberem dos direitos delas. O quanto a gente vai ter que ter esse cuidado de fato. A nossa estrutura não ajuda, a gente ter uma delegacia de atenção à mulher que funciona em horário comercial. Se você tem uma *parada* dessa de madrugada, você não tem apoio. [...] Ela foi para um lugar bem distante. Com uma equipe só de homens. Ela foi com uma das MCs das batalhas. Se tivesse tomado uma proporção maior, eu não sei o que poderia ter acontecido. Não dá para ir só as duas e colocar a *cara à tapa*. Foi um risco, mas a gente tomou as medidas que tinha que tomar. Esse cuidado também tem que ser construído (Kássia Rapella)³¹².

Kássia entrou recentemente para a equipe da Batalha das Musas, atuando como redutora de danos. Seus primeiros passos nessa direção foram dados no período em que se mudou para Engenho do Mato, quando também teve a oportunidade de se envolver com alguns dos projetos tocados por Aline no bairro. O seu conhecimento limitado sobre batalhas de rima, que se resumia às disputas que aconteciam com frequência em rodas de São Gonçalo e municípios adjacentes, não incluía a existência de rodas que incentivavam batalhas temáticas. Kássia relata como foi o seu início com a Batalha das Musas:

Quando eu cheguei e falei: “Aline, o que eu quero é ser voluntária na batalha, fazer algum trabalho com as meninas, de empoderamento”. Esse era o objetivo. Na verdade, eu acabei entrando para a equipe e ainda *tô* muito nessa de sentir o campo. Ainda *tô* identificando para onde a gente vai. Nesses três meses, eu já percebi algumas coisas que acontecem que a gente precisa cuidar. [...] Se você ver vídeos das meninas competindo batalhas de sangue, quando você é mulher, a opressão é maior ainda. As ofensas são muito mais pesadas, entram logo em questões de sexualidade. A minha pretensão no começo era pensar um pouco disso. [...] Então minha função na redução de danos é pensar um pouco disso, de disseminar a cultura do cuidado, mas isso ser meio que uma segunda parte. A primeira parte é cuidar das meninas por tudo que elas já sofrem hoje. Se elas querem, cada vez mais, se destacar na cena, ser uma MC reconhecida, criar um nome, criar uma história, ter respeito no *hip-hop*, elas vão ter que treinar. Qualquer habilidade na vida é assim. E o treino delas é na batalha de sangue. Elas vão sofrer muitas ofensas. Agora elas pensam: aquela batalha ali não dá para ir. Não *tá* dado o cuidado em saúde, de olhar para essas estruturas e ver o quanto isso adocece. Você pensar em proteção, pensar saúde e alertar sobre riscos, isso tudo é uma construção. Então eu acredito muito nisso, aos poucos a gente ir disseminando a cultura do cuidado. A própria alimentação. Na última edição, a gente fez o esforço de organizar alimentação para elas antes. Já que não foi fornecido pelo espaço, a gente fez. Porque é o mínimo. Elas precisam se alimentar e isso já é um caminho para pensar o cuidado (Kássia Rapella)³¹³.

³¹² Vide nota 82.

³¹³ Vide nota 82.

Podemos pensar a redução de danos como um campo que vem mostrando a sua indispensabilidade em movimentos culturais produzidos *por e para* a juventude, com o propósito amplo de difundir uma cultura do cuidado e de preservação da integridade física e psicológica da pessoa. Em termos práticos, o redutor de danos atua no sentido de promover uma conversa acerca dos riscos de determinadas práticas, como o uso problemático de drogas, no intuito de colocar o usuário como protagonista dessa situação. A redução de danos também atua refletindo sobre questões que não estão exatamente dadas – saber perceber as sutilezas do machismo em situações rotineiras é um exemplo – e auxiliando no desenvolvimento de táticas que possam contribuir com o cuidado pessoal em situações de maior vulnerabilidade.

Como pudemos perceber na fala de Kássia, a cultura do autocuidado perpassa os mínimos detalhes diários, como a própria preocupação com a alimentação das MCs, levando-se em conta que as rodas culturais são eventos, onde elas estão inevitavelmente expostas a bebidas e a outros tipos de entorpecentes. De acordo com Kássia, a redução de danos na Batalha das Musas seria uma espécie de *coaching*, mesmo não possuindo exatamente essa formação, mas mais no sentido de criar espaços acolhedores e abertos a reflexões sobre questões que afetam essas meninas, desde os desafios de se inserir nas batalhas até situações mais complexas e traumatizantes enfrentadas ao longo de suas vidas. Tudo isso vem refletido nos temas que são apresentados nas batalhas, mas que devem ser levados para serem debatidos e amadurecidos em ciclos de conversas entre elas posteriormente. A ideia é ampliar o escopo da batalha, investindo em uma formação mais horizontalizada, *mais feminista*. É também disputar os sentidos da cultura *hip-hop* como uma cultura que valoriza mais as narrativas de conhecimento e empoderamento frente aos danos que certos discursos podem provocar à autoestima de jovens MCs. É também pensar a arte como uma estratégia de cuidado e produção de saúde coletiva.

Então, eu e a Aline fizemos uma lista de livros de autoras negras, a gente vai começar a pedir esses livros para quem for contratar batalha. Se não for possível, a gente vai fazer uma forma de, ao menos começar isso, a trazer esses livros. A minha função é ao mesmo tempo ter um conhecimento para a gente compartilhar, pegar um texto, pegar um acontecimento atual. Uma notícia, alguma coisa. Aconteceu essa coisa com a Samantha, acho que a gente precisa se reunir agora e pensar sobre isso. Eu e a Aline estamos trocando essa ideia, de a gente ajeitar isso. Provavelmente vai ser às quartas-feiras. [...] As meninas ficam muito sobrecarregadas. Elas querem batalhar todo dia para treinar. Elas ficam numa correria danada, o trabalho desvalorizado. Corre *pra* caramba para ainda apanhar quando chega na batalha. Então isso tudo desgasta [...] É pensar alguma prática pedagógica que não seja um saber que eu vou depositar, não é essa perspectiva, de que eu vou ensinar, muito pelo contrário. Elas que ensinam

muito para gente, para mim principalmente. Mas é problematizar algumas coisas. A gente já vem fazendo isso de forma virtual. Na verdade, a gente tem o grupo da batalha, vira e mexe eu converso com as meninas sobre coisas que acontecem e elas sempre falam: “poxa, que bom ter ouvido isso que você disse. Nunca tinha pensado assim”. Então eu faço algumas pontuações, considerando minha prática como psicóloga e trabalhando com juventude, mas não é um atendimento individual, não é essa proposta. É mais uma questão de a gente partilhar conhecimento. Elas têm o conhecimento do *hip-hop*, do fazer artístico. Cada um tem o conhecimento do seu território e a gente vai trocar ideia sobre isso. A minha função vai ser de problematizar algumas coisas que estão muito naturalizadas. A gente é feminista, a gente se chama de feminista, mas a gente acorda o namorado todo dia, porque senão ele não vai trabalhar. A gente lava a louça, a gente faz a comida, a gente lava tudo e ele fica com o pé *pra* cima vendo televisão. A gente não divide as tarefas do dia a dia, da casa. Então que feminismo é esse? É só quando pega o microfone e fala isso? Isso é uma construção. Não *tá* dado, é muito naturalizado, é uma estrutura. Mas isso não significa que a gente não comece a fazer essas pequenas rupturas... Redução de danos não é uma especialidade. É uma prática cotidiana, de direitos humanos. [...] Eu acho que a gente precisa cada vez mais disseminar a redução de danos em todos os espaços. Entender essa cultura do cuidado com as pessoas, porque são relações. A relação com a droga é uma relação. A gente vive falando que queria montar uma ação. Tem muitas ideias, o problema é andar com as ideias. [...] A batalha tem mais essa perspectiva de amarrar coisas para a gente discutir com as meninas, mas no viés da saúde o meu trabalho é todo na rua. Ele é tanto no âmbito particular quanto no âmbito da política pública. [...] A nossa ideia é criar um fórum da juventude, mas é uma ideia ainda muito incipiente. Mas a gente vai pensar em como fazer isso, para estar mais ainda na rua, disputando as falas desse modelo de *hip-hop* que *tá* crescendo com o modelo que a gente acredita que seja o *hip-hop* de fato. Não vou estar na posição de palavra. Eu vou ajudar eles a articular. Quem vai tocar isso são os meninos e as meninas (Kássia Rapella)³¹⁴.

Samantha enxerga o trabalho de Kássia, de redução de danos, como algo de extrema necessidade, pois outras meninas – além dela mesma – já podem ter passado por situações sérias de ameaça e agressão, física ou cibernética, mas que não conseguem localizar uma rede de apoio em que se sintam mais confortáveis e seguras em se expor e enfrentar seus problemas. Ela ainda vai além com a questão do conhecimento nas batalhas, que não deixa de ser uma forma de letramento para muitas situações enfrentadas no dia a dia; tem a ver com cidadania e luta por direitos.

No evento são várias coisas bonitinhas, é a música, são as pessoas ali. Mas se você for parar para pensar, a menina *tá* recitando uma poesia ou *tá* batalhando, que ela *tá* falando de abuso, de impunidade, de homens contra mulheres. Pare *pra* pensar que ela viveu aquilo ali em algum momento... E que ela não *tava* num evento bonitinho, num lugar legal, nada disso. Ela *tava* sozinha. Ela teve

³¹⁴ Vide nota 82.

esse momento traumático na vida dela. Ela teve vários momentos para digerir aquilo ali e ter que de alguma forma achar uma outra solução, remediar aquilo ali. [...] A gente precisa ter compaixão de não ficar debochando de tudo. Ficar achando que tudo é brincadeira. Abuso não é brincadeira. Sarcasmo não é brincadeira, deboche não é brincadeira, mentira não é brincadeira. Isso pode afetar vidas. Tem pessoas que são afetadas seriamente por isso e que precisam de muito mais pessoas por trás dessas pessoas para amparar e resolver isso psicologicamente. Um monte de gente na *internet* falando uma coisa e ela sozinha sem saber o que falar, o que fazer... Isso pode acontecer até mesmo quando a menina resolve batalhar. Eu já vi várias vezes, zoando a menina, porque ela não sabia rimar. Como se a mulher já fosse uma lona em branco para ser julgada, para ter alguma coisa escrita nela. Homem, ele mesmo se rotula, mas a mulher não. Ela não sai: *eu sou eu*. Se eu sou homem e você é mulher, eu tenho que saber mais que você. Uma mulher não vai saber mais do que eu. É assim, do homem saber mais em todos os lugares. Em evento, em produção, em música. Até em estilo. [...] Eu vejo [a Batalha das Musas] como uma ONG. Se você levou um tapa na cara, corre para a página da batalha e fala. Vão vir vários para te amparar. Para se indignar junto com você. É uma coisa que a gente pode lidar por vários ângulos: pelo ângulo artístico, pelo ângulo de didático, pelo ângulo psicológico, social... A gente consegue se aplicar na música, nos colégios, nas palestras, consegue passar uma cultura não só para as mulheres jovens, mas para todas as mulheres. [...] A Batalha das Musas *tá* sendo a que *tá* puxando o carro. A gente não fez uma edição e parou. A gente *tá* fazendo, acontecendo, avançando e alcançando novos lugares. A gente *tá* aí, conversando com apoiadores bem maiores para conseguir fazer um evento maior. Talvez a gente tenha até condições de dar *workshop* de várias coisas. Dentro mesmo da batalha, de colocar essa estrutura de vender uma coisa maior. Entregar um projeto mais pronto. Se você for na batalha você vai ter uma noção de estilo, do que você pode fazer para se sentir bem consigo mesmo. Isso é importante, a mulher se sentir bem com ela mesmo (Samantha Zen)³¹⁵.

Temos falado bastante sobre *empoderamento*, mas pouco se tem dado importância para a reflexão das dimensões que essa palavra, um neologismo aparentemente simples, abarca. Para tal, usaremos como nosso guia intelectual o trabalho realizado por Joice Berth (2018), que passeia pelas noções de empoderamento, atentando-se para os recortes necessários de raça e estruturas opressoras que posicionam indivíduos de modo desigual na sociedade. A autora começa se questionando: a que poder nos referimos, quando falamos em empoderamento? Primeiro, Berth (2018) se vale das contribuições teóricas de Hannah Arendt e Michel Foucault, respectivamente, para pontuar o poder como *algo* que não pertence a um indivíduo, mas que parte de uma ação coletiva; uma prática social que é construída historicamente e que perpassa e molda todas as estruturas sociais. O ato de *empoderar* – ressignificado pelo viés pragmático do feminismo negro interseccional – pode ser resumido da seguinte maneira:

³¹⁵ Vide nota 140.

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade (BERTH, 2018, p. 14).

Estabelecendo uma postura crítica aos teóricos supracitados para, assim, poder elaborar novos sentidos especialmente úteis às lutas contemporâneas de minorias sociais, a autora entende por empoderamento como um instrumento de emancipação sociopolítica, sem intencionar incluir nessa conceituação um meio cooptado de se criar “relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos, tampouco traçar regras homogêneas de como cada um pode contribuir e atuar para as lutas dentro dos grupos minoritários” (BERTH, loc. cit). Ou seja, todo cuidado é pouco na aplicabilidade do conceito de empoderamento, pois há uma forte tendência de atores institucionais – seja o governo, o mercado, a mídia ou mesmo o terceiro setor – em se apropriar desse conceito, esvaziando-o de sentido e até embasando práticas perniciosas que apenas mantêm o estado atual das coisas, através da perpetuação de estruturas opressoras de dominação.

É premente dizer que *não se empodera ninguém* e que esse ato é necessariamente subjetivo e autorreflexivo; que apesar de reconhecer nas mobilizações coletivas e nas externalidades – sejam elas positivas ou negativas – um estímulo vital ao empoderamento, este processo se desenrola internamente. Nada mais é que uma movimentação interna de tomada de consciência e do despertar de potencialidades para se empreender formas de enfrentamento à dominação sistêmica pautada no sexismo, racismo e classismo. Apoiada em elaborações teóricas precedentes como as de Paulo Freire e de feministas negras, como Patricia Hill Collins, Berth (2018) sinaliza que o primeiro passo para o empoderamento advém do reconhecimento e questionamento das bases de subjugação para, enfim, subvertê-las, e tal processo se passa necessariamente pelo poder de autodefinição, em desafio às imagens estereotipadas por outrem. Contudo, não devemos desconectar do empoderamento a sua razão social, uma vez que a dimensão do individual e do coletivo são faces indissociáveis desse mesmo processo.

Não há a possibilidade de um empoderamento produtivo se não houver um olhar com estima e cuidado para si, que crie condições práticas para se desencadear a emancipação a nível social; é preciso entender que o empoderamento constitui um processo que se retroalimenta continuamente (BERTH, 2018). Trajetórias como as de Samantha e Negra Rê ilustram bem as diferentes etapas desse processo como fases fundamentais para se alcançar os objetivos de uma luta que ultrapassa os meandros da individualidade, sobretudo quando se é mulher negra. O depoimento de Negra Rê, quando interrogada sobre os efeitos daquele fatídico episódio envolvendo Emicida, nos mostra o empoderamento em sua prática, que é gradual. A réplica tardia de Negra Rê – concebida não para atacar o *rapper*, mas para a sua própria autoafirmação – pode ser entendida como uma *agência*, no sentido de subverter um leque de opressões por meio da exaltação de pontos atacados de sua aparência, principalmente, a fim de produzir resultados estéticos que influenciam na questão da representatividade e promovem efeitos coletivos.

Ele nunca mais batalhou depois que ganhou de mim. Quando os caras trouxeram ele aqui para o Rio, os caras falaram: “tem uma tal de Negra Rê que é *cabulosa*. A *mina* é sinistra, *maloqueira*, favelada. A *mina arregaçá*, rima até descalço”. Falaram isso *pra* quê? O cara veio com várias prontas *pra* mim. Homem que é homem vai ficar decorando? *Manda na lata!* Não tem desculpa, *manda na lata*. [...] O cara falou assim: “Negra re-tardada, Negra re-calcada, Negra re-baixada”. Pior coisa do mundo é você ser chamada de um bagulho que tu não é. Eu fiquei com aquilo na cabeça. Acabou ali, acabou a porra toda. Passaram-se meses. Um dia eu *tava* refletindo sobre o porquê que eu não falava de mim. Porque eu achava tão egocêntrico eu falar de mim. Aí surgiu a terceira pessoa, baseado nesse fatídico *fight*. O que eu achava egocêntrico, eu quis transformar em poesia. [...] *É Negra resposta, é Negra relíquia, é Negra representa. É Negra realiza e é reativa e é ressurgida. E reaviva e ainda revitaliza. Negra reata, mas não repassa e numa ressalva retrata, relata, mas não retarda o tempo que recomeça. Negra recomenda que se reacenda a chama reverssora, subvertendo o jogo. Re-produtora. Renovação pro globo, mas é sem revolta. Molda quantas voltas e se re-vigora. Porque o futuro é agora, porra!* Não vai falar de mim se não sabe quem eu sou! Era uma dívida minha comigo. Eu me senti afrontando, como se estivesse respondendo tardiamente. Precisamente para mim! Eu queria me dar esse direito de falar de mim [...] [As mulheres não *botam a cara*] pelo que a negra passou, *né mana!* Qual *mana* quer passar por aquilo? Tem muitas *manas* que não tem psicológico, não tem discernimento, não sabe se esquivar ainda. De certa forma é um cenário hostil, opressor, onde todos estão cobrando que você seja melhor que o cara que para eles é o melhor. Então para eles você já começa no erro. [...] Tem a Cashy Parker, tem a Pekenina, a Dall Farra, a Mell Brito, a Yasmin Medina... Eu amo minhas *manas!* Elas vêm falar comigo assim: “rainha, obrigada!” *Manas*, vocês que estão levando! A coroa é de vocês mesmo. Eu ficaria triste se não houvesse isso, mas *tá* havendo, então vai que vai! [...] Antigamente as mulheres que me viam *tomando coça* do Emicida na *internet* ficavam reprimidas: “não quero passar o que ela passou, não vou ser esculachada”. Porque vai ser esculachada sim, na escola, na comunidade onde

mora ou até dentro da própria casa se não se impor. Se não se impor, se não mostrar que não é mais uma... Mulher é o poder! (Negra Rê)³¹⁶.

Direcionando nossas reflexões para os sentidos de *letramento*, sobretudo àqueles preconizados por Havelock (1998), e retomando o que já foi exposto sobre as ações que se propõe implementar a partir do projeto erigido com a Batalha das Musas, é bastante admissível dizer que há um intenso investimento no conhecimento oral como prática minoritária e de resistência frente aos contínuos esforços de manutenção de uma estrutura antagônica aos desejos de libertação feminina e de outros grupos alojados na base da pirâmide social. As origens das práticas de letramento denotam a consonância dos usos e funções da competência linguística com as mais variadas interações sociocomunicativas, tendo como alicerce o código apreendido por meio do processo de alfabetização. Na síntese, *letramento* indica a fluência nas habilidades de leitura e escrita de acordo com as demandas e significações dadas contextualmente (HAVELOCK, 1998). Indo mais além, diria até que se trata da capacidade de *ler* criticamente a realidade, de saber enxergar discursos e suas relações, implicações, que nem sempre estão explícitas no grafismo distante que a escrita implica. É partindo desse pressuposto que recuperamos as teses de Havelock (1998) que abordam a relação entre letramento e oralidade, apontando que o a tradição e o conhecimento em sociedades essencialmente orais eram ensinados pela ação do verbo.

Os planos que buscam incentivar a leitura de intelectuais feministas negras como um complemento ao trabalho social realizado pela Batalha das Musas é um claro exemplo dessa associação prolífera entre palavra oral e escrita. A apreensão de um conhecimento sedimentado na escrita acadêmica mostra-se eficiente à medida que experiências, perspectivas e práticas da vida social de cada uma das meninas são performadas nos espaços da música e da poesia. A rima e o improviso construído a partir de leituras e conversas promovidas pela equipe da Batalha das Musas formada por elas próprias são ferramentas potencialmente educadoras, indicando o valor da oralidade dentro do contexto performativo da batalha, que borra fronteiras entre quem aprende e quem ensina. As *musas* se encontram cada vez mais dotadas nas práticas do letramento, através de sua movimentação poética e das trocas estabelecidas entre si, que protagonizam o processo de formação dessas mulheres enquanto autoras de seu próprio tempo.

³¹⁶ Vide nota 93.

Aline já havia despertado para esse lado educador das batalhas de rima, com seus jogos de palavras e sentidos, não tanto por sua formação acadêmica em Letras e Literatura, que na verdade a impulsionou para fora das paredes de concreto da universidade em busca de novos modelos de educação afastados de pedagogias e espaços de ensino tradicionais. Foi na tomada das ruas, nos movimentos de ocupação urbana com suas tendas de livros, que ela juntou influências e referências para seus projetos de edificar uma biblioteca comunitária em seu bairro e de promover a distribuição de livros em todas as edições da Batalha das Musas nas quais pude estar presente. É claro que não devemos deixar de mencionar a importância que sua imersão na VVAR e na produção da Batalha do Conhecimento³¹⁷ teve para a crença em formas de educação mais orgânicas que esses espaços mais alternativos de encontro engendram.

A própria proposta da Batalha das Musas de dialogar com os espaços dos museus já diz por si os interesses mútuos existentes entre os espaços sacralizados da arte na cidade e as formas de associação e produção artística mais independentes, envolvendo sujeitos que muitas vezes se encontram aliados desses espaços artísticos mais clássicos. Os ganhos simbólicos proporcionados a partir dessa troca podem ser resultado de uma aliança que se deu entre formas de organização distintas, mas que se comprometem com o mesmo projeto de desenvolvimento cultural da sociedade. A vontade de diálogo parte tanto da preocupação de novos movimentos culturais urbanos em se associar a essas instituições em busca de um suporte pedagógico, como dos próprios museus em vislumbrar nessas expressões artísticas ressurgidas das ruas oportunidades de enriquecimento cultural e revitalização de um público interessado por arte. Aline acredita que instituições que abrigaram a Batalha das Musas em algum momento, como o Museu do Ingá, em Niterói, o MAR e o Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, foram fundamentais para o avanço do projeto, por enxergar nesses espaços certa vocação em inspirar e elevar o nível dos jogos poéticos. Sua filosofia se guia pela busca de novas éticas de associação e produção anticapitalistas, que se baseiam menos no pensamento mercadologizado, na competição e no princípio da escassez e mais num paradigma de abundância e cooperativismo, como ela mesmo reforça em nossa conversa. Com a Batalha das Musas, no fim, *todas ganham*. E isso se conecta profundamente com a agenda política dos feminismos.

³¹⁷ O projeto Livrar, que se resume na distribuição de livros durante *shows* de Marechal e demais artistas do selo VVAR, contou com ações especiais do projeto durante a realização da Batalha do Conhecimento. O propósito se embasa no fomento à leitura e ao estímulo pela busca do conhecimento.



Figura 15: "Todas são vencedoras", diz Samantha ao empunhar o troféu da edição
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Sérgio Odilon.

Se o movimento feminista contemporâneo – cuja potência revolucionária reside justamente na interseccionalidade de todas as diferenças na forma de ser e estar mulher no mundo – preconiza a igualdade de oportunidades para homens e mulheres, independente de etnia, classe, preferência sexual ou religião com a qual se identifique, então todas as minhas interlocutoras são, de algum modo, feministas. Quando interrogadas sobre esse tema ainda nebuloso para muitas delas, houve certa hesitação em se reconhecer feminista por diferentes razões. Há que se retomar a discussão sobre os sentidos de *feminino* e *feminismo*, signos que se tensionam e que dizem muito sobre a oscilação no depoimento de algumas dessas mulheres.

Para Márcia Tiburi (2018), o *feminino* consiste em uma invenção do patriarcado, no sentido de docilizar pessoas marcadas como mulheres, carregando no termo toda a negatividade que se deseja atribuir a essas sujeitas no interior de um sistema de perpetuação dos privilégios masculinos. A filósofa se questiona se o elogio ao feminino não seria uma tática “para esconder o ódio que se tem às mulheres e ao feminismo”, sendo este último, por sua vez, uma crítica contundente ao patriarcado institucionalizado nas formas de Estado, Mídia, Igreja, Família, Capital (TIBURI, 2018, p. 50). O *feminino* se apresenta, portanto, como um símbolo forjado dentro dos regimentos do patriarcado, segundo seus interesses e embalado da forma mais essencializada, enquanto que o *feminismo* se manifesta na contramão desconstrutiva disso, ao se propor expor o caráter histórico de dominação masculina e subjugação das mulheres. O *feminino* ou a *feminilidade* seriam ideais que se colocam em oposição à masculinidade, depositados

incessantemente sobre as mulheres na forma de destino biológico, moral e estético: a maternidade, a sensualidade, formas corporais, gestos imprecisos e papéis normatizados. O feminismo visa desconstruir o feminino tal qual nos foi imposto, a favor da liberdade de existir sem rótulos, da possibilidade de abraçar feminilidades plurais e desviantes, essas, sim, pensadas dentro de uma nova epistemologia dos *feminismos da diferença* (HOLLANDA, 2018).

A iluminação feminista, se assim pudermos utilizar, se deu de maneiras e em momentos distintos para cada uma dessas mulheres, mas sempre envolvendo alguma situação chave ou um processo que vinha se arrastando e moldando significativamente suas vidas. Samantha acredita que o seu contato com o feminismo se deve à percepção de um dilema que a separava das escolhas estéticas de outras meninas, mas ainda assim não se considera feminista no sentido *exato* do termo, por associar esse rótulo às militantes clássicas de passeata, mesmo sem perceber que a sua fala e militância no palco e na música já a tornam, de algum modo, feminista.

Meu primeiro contato com o feminismo foi quando eu reconheci que eu não conseguiria ter amigas, por eu não usar o mesmo estilo de roupa, ir para lugares diferentes. Passei a minha adolescência toda indo para roda de *rap* rimar. As minhas amigas não gostavam disso, porque também tinha o estereótipo de você ser muito moleque. Isso para mim já foi uma dorzinha. A meninas elas *querem* ser meninas, se você quiser ser outra coisa, você não pode andar com elas. Foi uma coisa que me dividiu muito. Eu queria andar com elas, mas também quero rimar. Eu quero andar de salto, mas eu também quero rimar. Eu quero sair com as minhas amigas, mas eu também quero escutar *rap*. Aí entrou a *parada* do feminismo, de você achar mulheres que estão com o mesmo intuito na cabeça, da libertação mesmo. Não precisar estar em um padrãozinho, de um jeitinho. Toda aquela manada bonita para os garotos olharem. Não viver em prol de homem, não viver em prol da aprovação masculina. Eu só queria os mesmos direitos dos meninos. Eu nunca pensava: “*ah*, eu sou menina”. Eu saía *metendo a mão*. Falava meus palavrões também. Interagia como se fosse um homem. Eu não pensava: vão me achar vulgar ou isso ou aquilo. Ou então se achasse, bulhufas, não posso fazer nada. [...] Eu não me considero feminista, até porque eu não vou em passeata, eu não faço essas coisas. Não porque eu não queira, mas porque eu não tenho tempo. Eu não sou feminista, mas eu sou militante por eu estar há muito tempo pelas coisas que eu quero. E pelos meus direitos e tal. Eu vou usar essa roupa. Eu vou falar assim, meu discurso é esse. Quando eu vou dialogar com um homem, eu até tento não falar que eu sou mulher. Porque isso já abre uma muralha. Ela vai vir com esse negócio de feminismo. Eu vou dialogando pelos meus direitos mesmo. Eu tenho os mesmos direitos que você. Simplesmente só respeite. Não é porque eu sou mulher, porque eu sou ET, verde ou amarela. [...] Não posso falar que eu sou feminista, porque eu não estou nas causas feministas. Eu não estou lutando pelos meus direitos na rua. Elas não têm que ser legais. Elas não têm que passar a mão na cabeça. Elas têm que ser radicais mesmo porque elas estão ali para lutar pelos nossos direitos. “Essas mulheres são malucas de andar com o peito de fora”. E se elas quiserem? Isso é militância. Eu sou mulher, sou negra, sou de comunidade. Eu preciso disso, eu

preciso achar o meu amparo em algum lugar. Eu não vou achar meu amparo na sociedade machista que a gente vive. Agora a gente *tá* dando de maluca, querendo misturar as coisas. A gente *tá* na cozinha e *tá* querendo ir para o campo de obra. [...] Não queira se vestir, ser e agir como uma empoderada se você pensar como uma burrinha. Se empodere mesmo e resolva a situação. Não deixe a sociedade te sufocar. Se precisar sufoca a sociedade, mas não deixa a sociedade te sufocar, porque você é uma pessoa só. É muito difícil você sufocar uma sociedade. Mas a sociedade te oprimindo, falando da sua roupa, do seu cabelo, não tem como você virar a cara (Samantha Zen)³¹⁸.

Quando Samantha diz não se intitular feminista, simplesmente por não estar envolvida com “causas feministas” ou por “não estar lutando por seus direitos na rua”, ela está fazendo declarações que sinalizam algumas confusões, primeiro por depositar nas *feministas*, devido ao imperativo de suas lutas, a radicalidade que ela diz não possuir, separando-as de si: “elas, feministas, lutam porque são radicais, eu milito de outra forma”. Precisamos nos desfazer de alguns mitos e compreender que o movimento filosófico, político e social entendido por feminismo engloba e se desdobra (n)outras esferas culturais de atuação, além dos espaços tradicionais de luta: as bancadas políticas e a rua propriamente dita. Almejar direitos iguais em uma sociedade extremamente injusta na qual vivemos já é ser *radical* e, mesmo considerando não estar na linha de frente desse movimento, o feminismo permeia toda a sua vivência.

Kássia também diz apresentar suas questões e incertezas com relação ao tema e que tem buscado no conhecimento letrado, sobretudo nos feminismos negros, algum norte ideológico. Apesar disso, e assim como Samantha, suas experiências ao longo de sua vida nos dão indícios de seu alinhamento com algumas premissas do movimento feminista. Ela, que diz saber pouco sobre feminismo e *hip-hop*, por ter adentrado nesse universo há tão pouco tempo – e que inclusive achou ousado de sua parte aceitar essa entrevista –, tem o lugar de fala de quem viveu uma experiência de feminilidade divergente da norma social.

Na verdade, eu não me reconheço muito ainda. Eu tenho uma certa dificuldade com isso. Eu venho conversando com algumas amigas minhas que são de fato feministas. A Andreza Delgado é uma que é lá de São Paulo. Eu acompanho muito a Renfa também, que é a rede nacional de feministas antiproibicionistas. Eu não sei dizer exatamente em que momento eu me identifiquei ou se eu me chamo assim, mas eu posso dizer um pouco da minha história. [...] Nunca fui a menininha padrão. Eu sempre andei com meninos, eu jogava futebol, eu dormia na casa dos meus amigos. “Ah, vai ficar mal falada!” Eu morava num condomínio que era uma fofoca danada. Minha mãe falava: “vão achar que você *tá* com homem”. E eu: “mãe, mas as pessoas têm que parar de ser assim. Meus

³¹⁸ Vide nota 140.

amigos falavam: “tem que ser homem para... “Não! Tem que ser respeitada enquanto mulher”. Ainda é muito difícil isso. As meninas também têm que se masculinizar para ter respeito. É triste. Você tem que ser a braba. Eu sempre fui brigona, treteira. [...] Eu sempre fui a diferente, a que achava meio bizarro essa coisa de mulher não poder ser amiga de homem, sempre ter um cunho sexual nisso. Ou de mulher não poder ficar com vários meninos na noite e o menino poder. Eu sempre fui muito questionadora [...]. Quando criança, adolescente, eu tive muito envolvimento com projeto social, porque o pai de uma amiga minha – eu perdi meu pai cedo, com 15 anos – era do movimento social. Morava em assentamento, com a galera do movimento sem-terra, e a gente ia *pra* rua com ele. Foi uma série de coisas, a gente pequenininha já participava de movimento estudantil, mas a gente nunca foi filiada a nenhum movimento formalmente. A gente nunca foi por esse caminho. Quando eu entrei para a faculdade – eu fiz faculdade privada – o contexto ali era esse de não discutir muito política. Claro que tem uma escolha minha de aliar, mas tinha todo um contexto também de não vamos tocar no assunto, é uma instituição privada, não vai ficar problematizando SUS, o que o governo tem que fazer e o que não tem. O objetivo ali é outro. Eu fui formada muito voltada para o capital. “Você vai montar seu consultório, vai ficar rica com isso aí, vai ter vários clientes”. Mentira. Eu não tenho grana para abrir um consultório, eu não sei se eu quero isso para minha vida. Eu ficava inclusive numa crise de profissão. Eu não tive oportunidade de fazer estágio comunitário, porque eu trabalhava em *telemarketing*, durante a faculdade inteira, trabalhava 10 horas por dia. Acabei fazendo meu estágio só em psicologia clínica, me formei e a minha primeira oportunidade de trabalho foi com saúde mental. Quando eu entro para a saúde mental, meio que resgatou tudo o que eu tinha de movimento social que *tava* parado. [...] Eu não queimo sutiã, eu tenho muitas questões ainda, eu não entendo muitas coisas ainda. Mas ao mesmo tempo eu comecei a acompanhar e, lendo essas questões, o que é lugar de fala, alguns textos assim, eu fiquei pensando: acho que é isso que eu acredito. Eu fico muito às voltas disso, porque eu não milito diretamente. Eu acho um pouco delicado de falar. Mas ao mesmo tempo a gente precisa firmar que é, porque é tudo tão ruim. A gente precisa dizer que é. [...] Hoje eu não tenho uma teoria, uma teórica que embasa meu trabalho, mas leio algumas coisas. Me identifico mais com as feministas negras. Eu acompanho muito a Giovana Xavier, maravilhosa, Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Angela Davis, bell hooks. Elas estão tomando a frente (Kássia Rapella)³¹⁹.

Como reconhece Kássia em dado momento de sua fala, é preciso firmar que *é feminista*, por não aceitar mais certos valores e discursos que reproduzem desigualdades e que invisibilizam nossa existência de inúmeras formas. Aline, que tem no movimento das mulheres curdas seu ponto de referência, acredita que ser feminista não é mais uma questão de escolha, mas de coerência e de sobrevivência diante de um “sistema de morte”. Ela critica a superficialidade dos

³¹⁹ Vide nota 82.

discursos contrários ao feminismo, que o pintam como uma espécie de *femismo*³²⁰, desvirtuando-o de seus propósitos de libertação e justiça social. Aline reconhece que seu engajamento na luta feminista foi concomitante à Batalha das Musas, quando sentiu a necessidade de recorrer a leituras, sobretudo as que versavam sobre o feminismo de mulheres pretas, para sustentar o trabalho que passaria a realizar. Ela acredita que a mudança de uma mentalidade construída em parâmetros sexistas e, portanto, desiguais, é gradual, e se colocar no trabalho incessante de não se permitir produzir opressões é o caminho para uma prática diária do feminismo.

Juju Rude confessa não levar propriamente a bandeira do feminismo em suas produções, apesar de serem notáveis alguns pontos possíveis de subversão de papéis esperados de gênero, sugeridos pelo conteúdo de suas letras, além de suas demandas e estratégias se alinharem a um tipo de posicionamento defendido dentro dos feminismos.

Cara, tipo assim, é óbvio que eu me identifico com o feminismo, sendo que não é uma coisa que eu falo abertamente. Não faz parte do meu vocabulário eu ficar falando que eu sou feminista, de ficar batendo nessa tecla. Eu trabalho dessa forma, tipo, me impondo, fazendo com que os caras me respeitem por eu ser mulher, sendo que, cara, é meio difícil explicar. Eu nunca parei *pra* explicar exatamente como é o meu posicionamento. Tem todo esse lance que eu faço da inversão, é tipo, eu tenho de certa forma um comportamento masculino, mas sendo mulher, não me inibindo. Então eu acho que isso marca muito. Os caras veem: “caralho, ela é *mina*, ela não deixa de ser *mina*, não deixa de ser feminina, não deixa de... Sabe? Mas tem a independência dela, tem o poder dela. É isso que eu gosto de passar, de que eu tenho meu poder, e *prezo pra* que os caras me respeitem como mulher. Não quero que eles me vejam como mais um deles, sabe? Coisas que eu vejo, por exemplo, tem meninas que são mais aceitas na cena, porque são lésbicas e se comportam como homem, elas são masculinizadas. Então os caras acabam ficando mais à vontade [...] E também tem todo o lance de muitas meninas feministas se ofenderem com o interesse dos caras, de às vezes dar uma ideia e tal e, cara, isso não me ofende. A partir do momento que o cara, *pô*, me deu uma ideia e eu disse não e ficou de boa, eu vou continuar o convívio ali normalmente. O cara me achar bonita, que eu *tô* gata, que tem interesse em mim, eu acho o máximo, quanto mais caras estiverem a fim de mim, melhor *pra* mim. Vai ter mais cara no meu *show*, vão compartilhar minhas coisas. Acho maravilhoso (Juju Rude)³²¹.

Entretanto, a *rapper* também apresenta uma opinião no sentido oposto daquele compartilhado por muitas feministas que adotam como estratégia de fortalecimento de suas causas em meios marcadamente masculinos certa *divisão* dos espaços, ou melhor, uma

³²⁰ Nomenclatura não formalizada para se referir a uma ideologia que prega a superioridade de mulheres sobre os homens, sendo um equivalente ao machismo em seu polo oposto.

³²¹ Vide nota 121.

prevalência feminina em determinados eventos e produções criadas para esse fim, que eu vejo menos como uma forma de segregar, como coloca Juju, mas um momento necessário de unir potências que ainda estão em desequilíbrio e não são devidamente ouvidas. A Batalha das Musas surge dessa demanda, de mulheres não se contentarem mais em *preencher a cota*, mas desejarem marcar seu protagonismo no *rap*, assim como a Liga Feminina de MCs com o ativismo de Taz Mureb há alguns anos atrás. Mesmo assim, Juju acredita na potência das parcerias femininas, como mesmo já fez, mas prefere não se associar a eventos exclusivamente femininos.

Eu acompanhei de longe [a Liga Feminina de MCs]. Como eu não sou MC de batalha, acabou que eu não me interessei muito... Eu realmente não abraço essa *parada* de *rap* feminino, *mano*. Sou *rap*, faço *rap*, não quero, tipo assim... A gente tem que parar com essa divisão. [...] Agora que as meninas *tão* se unindo *pra* fazer música juntas. Eu fiquei uns dois anos afastada e a cena mudou muito, apareceu muitas meninas. *Tá* tudo muito diferente do que era há três anos atrás. Por exemplo, a Yasmin Medina foi minha *dobra* por um tempo. Ela começou a rimar depois de mim, vi que ela tinha talento, chamei ela *pra* ser minha *backing vocal*. *Sistema de troca* foi minha primeira música que eu gravei, há 10 anos atrás. Fiz um *remix* e regravei essa música com a participação da Yasmin e eu falava de machismo nessa música. O refrão era tipo assim: *sistema de troca, quer me pagar pra passar pela sua porta, quer me pagar para ouvir suas lorotas, eu não sou puta muito menos psicóloga...* (Juju Rude)³²².

Quanto às narrativas propagadas nas batalhas em geral, temos visto que é de praxe a autoafirmação masculina – e tudo que vem associado como valor: a agressividade, a força, a frieza, o bom desempenho (hetero)sexual, intelectual, etc – vir automaticamente apoiada na desvalorização da mulher ou no repúdio ao feminino, um *outro* necessário para a demarcação explícita da identidade *hipermasculina*, que deve ser continuamente provada e performatizada. A marginalização feminina no *hip-hop* vem sendo suplantada à medida que as mulheres avançam e trazem suas vozes e outros enunciados que melhor retratam suas subjetividades. McFarland (2008) descreve temas mais comuns desenvolvidos por uma parcela das *chicanas rappers* em oposição a outro grupo de MCs que reforçam seu próprio lugar de objetos sexuais programados para satisfazer o prazer masculino. A exaltação da sexualidade feminina e o empoderamento cantados em letras como a da *rapper* JV é semelhante, em até certo ponto, ao próprio posicionamento estético-político de muitas MCs brasileiras que reverterem o domínio falocêntrico para trazer a perspectiva do prazer sexual feminino, a exemplo de Karol Conka em seu *hit* Lalá. O erotismo é finalmente apropriado pelas mulheres com o propósito de clamar por direitos

³²² Vide nota 121.

sexuais iguais e de redefinição de si mesmas como partes ativas e igualmente desejantes nas interações sexuais. McFarland (2008) sinaliza que a erotização, nesse caso, é positivada, pois é acionada por mulheres no sentido de edificar a si próprias para além do corpóreo, mas emocional, espiritual e intelectualmente. Porém, o autor percebe que, para se libertar de um vocabulário misógino, inclusive adotado estrategicamente por algumas MCs *chicanas* para sua autovalorização em detrimento da desmoralização de suas *irmãs*, é preciso reformular as bases linguísticas e metafóricas do *rap* em sua totalidade.

Esse tipo de discurso sobre a sexualidade invoca o *poder do erotismo* em propiciar uma identidade empoderada e a autopercepção para artistas e fãs igualmente. Tal política sexual apresenta relações mais igualitárias, mutuamente gratificantes e vias mais democráticas. Agência, criatividade e controle sobre si (em outras palavras, fora do controle masculino) caracteriza a política sexual e pessoal representada por esse tipo de *chicana rap* (MCFARLAND, 2008, p. 79, grifos nossos)³²³.

A linguagem, símbolos e códigos da comunidade *hip-hop* conta com violência, metáforas hipermasculinas tal como *soldado*, *guerreiro*, *guerra* e *batalhas* e em noções patriarcais de gênero como descrever mulheres como *putas* ou *piranhas*. A maioria dos *rappers*, incluindo *rappers* femininas populares, não evitaram tal linguagem e códigos. Eles falam em metáforas de guerra e hipermasculinidade mesmo quando tentam criticar a violência, pobreza, discriminação e desigualdade de gênero e representação. Isso, talvez, levanta a questão se o *rap* seria uma forma de arte verdadeiramente libertadora. Para superar a violência e a epidemia misógina nos *chicanos* e em outras letras de *rap*, um novo sistema de linguagem e símbolos é exigido. As contradições no trabalho de JV aponta o quão difícil é um projeto como esse (MCFARLAND, 2008, p. 86, grifos nossos)³²⁴.

Os discursos femininos sobre sexualidade comportam diversas nuances, o que nos leva a algumas questões: em que medida nos desligamos do lugar de objetos sexuais para assumir a posição de agentes, quando nos utilizamos dos mesmos vocábulos e códigos da semântica

³²³ No original: “This type of discourse on sexuality invokes ‘powers of the erotic’ to provide an empowering identity and sense of self for artists and fans alike. This sexual politics presents intimate male-female relations in more egalitarian, mutually gratifying, and democratic ways. Agency, creativity, and control over one’s self (in other words, out of male control) characterize the sexual and personal politics represented in this type of Chicana rap”.

³²⁴ No original: “The language, symbols, and codes of the hip-hop community rely on violent, hypermasculine metaphors such as those of the soldier, warrior, war, and battles and on patriarchal notions of gender such as describing women as hos or bitches. Most rappers, including popular female rappers, have not avoided such language and codes. They speak in the metaphors of war and hypermasculinity even when they attempt to critique violence, poverty, discrimination, and gender inequality and representation. This, perhaps, calls into question rap as a truly liberating art form. To overcome the violence and misogyny epidemic in Chicano and other rap lyrics, a new system of language and symbols is required. The contradictions in JV’s work point out how difficult such a project is”.

patriarcal? Seria toda inversão de papéis subversiva? E quem estaria na condição de confirmar que sim, é subversão? Conforme já se prontificou Butler (SALIH, 2017), é difícil determinar com precisão quando tais esquemas subvertem normas binárias de gênero ou quando simplesmente reforçam a estrutura de dominação nos quais indivíduos e corpos são interpelados e significados. Como explica Juju, sua estratégia narrativa é embasada na inversão de papéis – objeto *vs.* sujeito –, brincando com as duas posições no sentido de desestabilizá-las e denunciá-las em sua característica histórica e cultural na marcação simbólica dos corpos. Ela é o sujeito sexual da relação, enquanto que o homem é *puto* e *mercenário*, o que não deixa de provocar algumas tensões e rachaduras nas noções patriarcais de poder – *poder sobre* (dominação) e o *poder de* (empoderamento) – que se afixam na materialidade física dos corpos aparentemente incontestável. Juju diz que se utiliza muito

do sarcasmo, do deboche, então eu acabo falando coisas que o homem fala tipo sendo mulher. É tipo assim, não vou dizer que é feminismo. É uma coisa que fica entre o machismo e o feminismo, porque, por exemplo, tem uma música que eu falo assim: *se eles querem me dar, então quem tá comendo?* Ou então: *esses putos vão querer me assumir quando eu for milionária*. Eu tô invertendo o alvo usando a mesma linguagem. É assim que eu mostro o meu poder, *tá ligado?* O meu poder feminino, porque nesse personagem eu sou a *patroa*, a *chefe*, *tá ligado?* Como a Cardi B e a Rihanna mesmo cantam: *mano*, eu vou gastar o meu dinheiro com os caras, vou dar *pra* quem eu quiser, vou beber, encher a cara e foda-se a opinião dos outros, eu sou independente (Juju Rude)³²⁵.

Butler acha válido o risco, pois existe uma possibilidade de subversão contida na própria norma e, nesse caso, a linguagem se mostra um campo valioso de desconstrução e disputa semântica; a repetição de termos e discursos apropriados por determinados tipos de corpos pode vir a surtir efeitos inesperados de ressignificação e alternativas de subjetivação. Conforme destacou Salih (2017) sobre uma “política de risco” defendida por Butler:

Butler advoga a arriscada prática de se apropriar de termos potencialmente nocivos: “o discurso insurrecional é a reação necessária à linguagem injuriosa”, insiste ela, “um risco que assumimos em reação ao fato de termos sido colocados em situação de risco, uma repetição na linguagem que força a mudança” (SALIH, 2017, p. 159).

Já escolhendo o axioma bakhtiniano de que *o signo ideológico não apenas reflete, mas refrata e transforma a realidade*, afirmamos que o signo não é neutro, pois depende do contexto

³²⁵ Vide nota 121.

social no qual é vinculado, mas que também está aberto para novas acepções. A refração, contudo, não resulta de uma agência individualizada, mas deve se respaldar na perspectiva social que caracteriza os atos de fala, ou seja, compreender que o signo é sempre coletivo, dialógico e está em constante disputa. Vemos essas negociações semânticas em jogo, quando nos voltamos para analisar as batalhas de rima no âmbito da interação discursiva. Os feminismos e qualquer projeto que tem como premissa o deslocamento das normas de poder devem ter como um de seus principais campos de luta política o domínio da linguagem. Não se trata da exclusão do significante, mas de sua ressignificação, por parte de grupos atingidos, da redefinição de discursos depreciativos, assumindo conotações mais positivadas.

Passemos agora para a dinâmica competitiva abraçada pela Batalha das Musas, onde conseguimos observar essas operações de ressignificação sendo articuladas durante o *freestyle* e o tom dos discursos mais presentes. Na edição realizada no dia 25 de agosto de 2017 no pátio do Teatro Popular de Niterói, o tema proposto para a final entre Azzy e Emana foi em respeito às lésbicas. Ao fim da disputa, Samantha reforça que todas são vencedoras, mesmo havendo uma premiação simbólica para o primeiro lugar, geralmente um troféu elaborado por algum/a artista plástico/a convidado/a. As falas se complementam, as atitudes das MCs durante a batalha – como os olhares e palavras de apoio e admiração entre as duas – não passam despercebidas. Vejamos alguns desses versos:

É o direito de *tá* aqui
É o direito do ideal
Meu *parcêro* eu nem falei
Minha opção sexual
Tô aqui falando o que eu sei no meu talento
É o respeito a primeira ordem do governo
(Emana)

Respeito às *mina*
Topo *pras mina*
Falo por *minas*
Grito *pras mina*
Entendam *minas*
Vocês são lindas
Não há quem diga
E deixe quem diga
(Azzy)

São as *minas*

E são as *monas*
E são as *manas*
Ah, é tudo afronta
Pessoa por pessoa
[?]

Aqui eu vou fazendo, meu *parcêro*
Eu tô na oitava e nona
(Emana)

Respeito a mim
Respeito à luta
Respeito à blusinha de fora e também à saia curta
Respeito a mim, respeito a tudo que eu faço
No compasso e descompasso na desgraça eu te causo
(Azzy)

Respeito à luta
Respeito à puta
Respeito a qualquer coisa
E quem veste a carapuça
Respeita aqui
Respeita a minha fala, meu *parcêro*
Porque eu também vou respeitar a tua escuta
(Emana)



Figura 16: O público vibra com a rima das minas
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Vitor Vogel.



Figura 17: Visão do público durante a batalha entre as MCs Aika e Ventura
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Sérgio Odilon.

No dia 4 de novembro do mesmo ano, o Museu de Arte do Rio recebeu a Batalha das Musas como parte da programação do projeto MAR à tona, que se dedicou a celebrar mulheres na produção da democracia cultural. Antes da quinta edição da batalha, a instituição promoveu uma roda de conversa sobre o tema da democratização cultural, tendo como convidadas Denise Stutz, coreógrafa do Grupo Corpo, a historiadora e acadêmica Giovana Xavier e Aline, que comentou sobre os desafios e contradições de se falar de democracia cultural dentro de um sistema, cuja lógica se funda pelo exclusivismo e competição. Os pilotis do museu foram ocupados por um público mais variado, entre jovens e idosos, homens e mulheres, e alguns curiosos que passavam pela Praça Mauá e paravam para prestigiar as rimas das meninas. A batalha entre Aika Cortez e Natalhão foi pautada pelos temas *luta* e *censura*, que se desdobraram para tópicos necessários e atuais da agenda política dos feminismos como a legalização do aborto e suas implicações para as mulheres, sobretudo negras, cujos corpos seguem sendo alvos de controle e regulação institucional do Estado. Já na final, Aika e Cashy Parker versaram sobre orgulho e a falta de escuta às vozes femininas.

[...]
É muito difícil no Brasil tu ser mulher
Quer me censurar?
Não tô entendendo
Bateu de frente com a Natalhão
Vai sair perdendo
Porque eu tô na luta todo dia
Eu faço minha correria

Sem papo de pederastia
Respeitando os coroa e as tia
[...]
(Natalhão – 1ª chave)

Eles podem até tentar censurar
Mas o *hip-hop* nunca vai se calar
A gente ocupa a rua, *rapá*
Com muito conteúdo e conteúdo *pra* passar
Contra o genocídio do povo preto
Eu já mandei esse papo, se liga no conceito
Porque eu *tô* com o *mic* [?]
E eu luto com certeza pela legalização
Do aborto e da maconha
[?]
Porque sabe como é
Quem morre na clínica de açougue é a mulher
Tentam me censurar, mas eu não vou calar
Eu tenho o direito de me expressar
O *mic* me deu o empoderamento
Contra a censura eu pego e puxo o fundamento
Denunciando toda a opressão
[...]
(Aika – 1ª chave)

[...]
Apenas quero 500 anos de reparação
Então senta, cala a boca, e escuta, meu irmão
Se *tá* faltando escuta, então eu vou te falar
Agora você vai me escutar na marra
Porque eu *tô* com o microfone, minha voz vai transcender
E eu vou te mostrar qual é a do *procedê*
Orgulho de ser *mina*, orgulho de ser preta
Orgulho de *tá* lá, toda sexta, na Cantareira
E trocar referências com as irmã
Mas a ideia é reta e sem sinistro
Eu paro e leio a porra da Conceição Evaristo
Então eu vou chegando carregando a minha cruz
Orgulho preto, eu me inspiro em Carolina de Jesus
(Aika – final)



Figura 18: Cashy Parker e Aika se abraçam ao fim da disputa
Fonte: Facebook da Batalha das Musas. Foto: Isabella Madrugada.

No final de setembro de 2018, a Batalha das Musas foi convidada para abrir o primeiro festival de *hip-hop* feminino promovido pelo Circo Voador, o Mulherio. A programação contou com *shows* de diferentes gerações do *rap* e *funk* carioca, com Tati Quebra Barraco, Negra Rê, Gabz, Kmila CDD, Abronca, e convidadas especiais da batalha, como Uni-KA, Aika, Emaná, Helen Nzinga, Nathalia D’lira, Nikkie Santana, entre outras MCs que vieram participar de outros estados, fruto do diálogo proposto das Musas com outras batalhas femininas nacionais, como a Batalha Dominação (SP) e a Batalha das Minas, de Cuiabá (MT). Alguns dos temas previamente escolhidos para essa edição foram relacionados, novamente, ao direito de se expressar e à independência feminina, desde a esfera econômica à emocional. Abaixo, alguns trechos:

E ninguém vai me calar
Pode crer, sou a Marcelly
Mas represento aqui também a voz da Marielle
E da Mariana, que foi estuprada por 5 caras
Que passou na rua e ninguém fez nada
E é por isso que eu vou, o *beat* virou
Mas a minha voz não vai calar e ninguém segurou
Ninguém segura a *responça* de todas as *mina* que [?] na disciplina, não!
Já basta!
Por isso que eu chego e se afasta
Se afasta!
Porque se parar na minha frente é bala
É bala de palavra, de rima e de atitude
Por isso que aqui o tratamento é rude

O tratamento é rude com aqueles que não sabe respeitar
As *mulhé* e não sabe nem chegar
Eu faço tudo, é meu talento, tudo que eu posso
E é no sangue que a minha voz ecoa
[...]
(Cashy Parker)

Quanto tempo eu fui humilhada
Achando que se eu usar shortinho curto
Ele ia me querer na *quebrada*
Mas agora eu cresci
Eu ando de calça e eu *tô* pisando em você aqui
Eu ando de calça e pode crer, pode *pá*
Porque o meu salto alto vai me exaltar
Não é as suas regrinhas boba
É a preta que manda nessa casa e nessa porra toda
Você *tá* achando que é assim
Que eu chego em casa, vou cozinhar
E você aí olhando *pra* mim?
Pode crer, pode *pá*, você vai ver
A chave da casa é minha
Mano, você vai perder
E pode crer, quando você chegar
Vai ver sua roupa lá fora e você não vai poder gritar
Porque você vai ver que a minha felicidade não *tá* na mão de nenhum macho
E isso é verdade
(Krika)

A proposta de se criar um espaço exclusivo para mulheres se sentirem mais à vontade de expressar suas verdades, as suas perspectivas no *rap*, fortalece, sem dúvida, a união feminina dentro da cultura, mas também é ponto de algumas controvérsias. A necessidade desses espaços se torna inquestionável quando confirmamos que as batalhas de rima – que no geral são batalhas de sangue – são ambientes nos quais mulheres são mais hostilizadas por serem mulheres. A baixa representatividade é visível num espaço de incentivo a um tipo tóxico de masculinidade, onde o alvo é quase sempre o corpo, a sexualidade e os imaginários femininos. A segmentação para fortalecer parece a estratégia mais eficaz nesse momento atual, mas qual será o impacto no movimento das rodas como um todo? O desejo é permanecer como um *nicho de batalha* ou será que a Batalha das Musas e outras batalhas femininas espalhadas pelo Brasil³²⁶ não estariam, na verdade, encorajando MCs mulheres a batalharem em rodas mais masculinas, por assim dizer,

³²⁶ Além das Batalha das Musas (RJ) e Batalha Dominação (SP), localizamos no percurso investigativo da pesquisa outras batalhas femininas em outros estados, com a Batalha das Minas em Florianópolis, a Mana Há Mana em Goiânia, a Batalha das Guerreiras e a Batalha das Gurias, ambas de Brasília.

preparando-as com argumentos mais eficazes, contribuindo, inclusive, com o aumento do nível retórico dessas batalhas? Na verdade, Nathalia entende que

o problema não é das mulheres: “*ah*, elas não estão preparadas”. Não, pelo contrário, elas estão mais preparadas que os homens. Por conta de eles não estarem preparados, eles acabam descendo o nível. Ao invés de eles melhorarem, a gente tem que descer o nível também, se igualar. Por isso que é muito importante esse movimento feminino (Nathalia D’lira)³²⁷.

Ingrid Martins, uma das organizadoras da Batalha Dominação, de São Paulo, conta um pouco sobre a história desse movimento do qual faz parte.

Na Batalha Dominação tem todos os públicos: homem, mulher, criança, trans, não binário, bi, lésbica, hetero, senhor, novo, cola todo mundo mesmo. É batalha de conhecimento, porque a gente achou que não seria nada interessante colocar várias mulheres foda *pra* se atacar, ficar uma insultando a outra, *tá ligado?* Se uma *mina* batalha sangue no meio dos homem vai sair de lá esculachada e a ideia não era essa, a ideia era que as pessoas saíssem de lá ainda mais forte, com mais ideia... Na verdade a Batalha Dominação foi começada pela Gabi Nyarai, Mariê, Sara Donato e Issa Paz e a Gabi é uma MC que batalhou muito sangue, só que ela ficou cansada de sangue, então ela trouxe essa ideia de trazer o conhecimento justamente por isso, porque ela já *tava* cansada de sangue. Tem mulheres em todos os lados, seja sangue, seja conhecimento, eu acho que no sangue a gente vê muito menos... A gente vê poucas mulheres em batalha em geral, então foi essa a ideia de criar um espaço de fortalecimento *pra* que as *mina* se sintam à vontade *pra* colar em outras batalhas, seja de sangue, seja de conhecimento. *Tamo* fazendo acontecer e as *mina tão* saindo da Batalha Dominação *pra* batalhar com os cara nas batalhas deles (Ingrid Martins)³²⁸.

Segundo Ingrid, a ideia é colaborar para que mais mulheres participem de batalhas, que elas sintam que esses espaços também lhes pertencem, conferindo, assim, uma proporção diferenciada de movimento. Aline também sente uma mudança na postura das MCs, após o começo de seu trabalho com a Batalha das Musas:

Elas levam dali *pra* fora e isso vai criando um novo tipo de cobrança *pras* batalhas, um novo tipo de posicionamento. Elas aprendem as respostas umas com as outras. Depois da batalha tem o bate-papo sobre as rimas. Essas batalhas levantam a reflexão, a crítica, os questionamentos e quando o assunto é um assunto que a gente tem que trabalhar na desconstrução diária é muito importante primeiro que fale, professe e trabalhe com essa questão do poder da palavra e transforme por dentro. Vai mudando a cena, conforme a gente vai fazendo mais e mais eu tenho certeza que vai mudando. Eu já sinto umas mudanças, mas são muito pontuais. Volta e meia eu tenho visto batalhas de

³²⁷ Vide nota 78.

³²⁸ Entrevista concedida pela poeta e produtora da Batalha Dominação e do Slam da Norte à autora em 9 jun. 2018. *Instagram*: @batalhadominacao, @slamdanorte.

mulheres, não só no Rio, mas em outras cidades. *Tá* tendo uma diferença, hoje quando uma mulher vai batalhar as mulheres da plateia já não querem saber o que ela vai falar, elas vão fazer barulho. Então isso eu também acho maneiro, porque mostra que a gente *tá* forte, *tá* unida, antes isso não acontecia. Ela poderia ser melhor que ele, ela ia ganhar menos barulho, porque a maioria era homem, então hoje tem mais mulher na plateia, na torcida. [...] Mudou totalmente. Você vai aqui na Batalha do Largo, antes os MCs chamavam a mulher de puta. Outro dia o MC chamou a Azzy de piranha, a batalha acabou, tira o som, tira tudo, público começou a vaiar. Aí Azzy foi muito malandra, pegou o microfone e falou assim: “deixa que me defendo, volta aqui, eu vou batalhar”. Mandou muito bem, com muita classe, com muita compaixão pelo garoto, inclusive. Deu o que falar no dia seguinte. [...] Não fecha mais com homem. Elas mudaram um pouco a postura conforme elas foram sofrendo e esse sofrimento nos aproximou uma das outras. Ter mais presença, protagonismo, estar na frente também, ser DJ, ser produtora, fazer videoclipe... As transformações *tão* vindo. Daqui um pouco as lutas mudam (Aline Pereira)³²⁹.

Croata admira a organização paralela das meninas, mas sente falta de uma maior integração delas com as demais batalhas, além de consistência, para que possamos, enfim, falar em equilíbrio numérico e ganhos para o movimento de mulheres dentro do *rap*.

É super maneiro a gente ver mulher fazendo roda de rima só *pra* mulher, mas seria muito mais maneiro essas mulheres que fazem roda de rima só delas virar e pegar um bonde de 10: 4 vão batalhar, 5 vão gritar e uma vai pedir *pra* tocar no dia ali. [...] Eu acho que a imposição dentro do movimento é maneira, de você conquistar espaço através do desenvolvimento de conteúdo, de seu discurso. É um trabalho de médio a longo prazo. Elas estão. No *rap* você ganha notoriedade e respeito, dependendo de quanto tempo você *tá* lutando e *tá* segurando a mesma bandeira sem trepidar, sem dar *papo torto*. Os moleque que vão ter 18 anos de idade, em 2022, vão enxergar a Taz Mureb como aquela *mina* que falava essas paradas de feminismo lá em 2013, ela é *braba*. É coisa que você conquista com o tempo, com a perpetuação do teu trabalho. Não é você estourar com uma música e ter 50 milhões de *views*. É consistência, *papo reto*, verdade, sentimento, entender a rua, entender a demanda, entender as pessoas, tocar no coração. [...] Se existe um movimento feminista, homossexual, dentro do *rap*, essas pessoas têm que se organizar como coletivos para além da roda. A realidade que nos abate agora é opressora, então o movimento feminista tem que se organizar *pra* fazer o deles e circular em todos os outros espaços, o movimento *gay* tem que fazer o deles *pra* circular entre os outros (Croata)³³⁰.

Samantha comenta que o interesse em promover batalhas femininas não é recente e já houve tentativas dentro de rodas masculinas, mas faltava organização, coerência e saber lidar com as particularidades que somente as próprias mulheres compreendiam. A MC não encara a

³²⁹ Vide nota 131.

³³⁰ Vide nota 145.

Batalha das Musas como uma simples batalha de conhecimento organizada por mulheres, mas entende como um espaço alternativo de fortalecimento e de soma ao movimento das rodas, uma batalha onde MCs mulheres esperam se expressar e treinar seu *flow*, sem carregar o peso da competição e do julgamento.

A Batalha das Musas é muito importante para fortalecer esse movimento até na vista dos que organizam roda. Eles estavam desacreditados. Esse boato de fazer evento para mulheres já surgiu em roda de homem, não rolou, porque não tinha organização. Eles não iam ter paciência para juntar as mulheres. Teve que chegar um grupo de mulheres e falar com as próprias mulheres. Somos amigas e vamos mostrar para eles que a gente pode ter um movimento. E já tem um movimento, já *tá* acontecendo, porque senão a gente não ia ter esse espaço em lugar nenhum. O que *tá* acontecendo é que a audiência *tá* indo além do intuito da roda. Os próprios organizadores de roda montam um *set* muito masculino, muito agressivo. Eles não deixam o cenário convidativo para uma mulher batalhar. Os homens precisam dar mais exemplo. Começar a incluir mais mulheres nas rodas de amigos. Não ficar só falando que gosta das *minas*, que abraça as *minas*, só por estilo. Mas incentivar as mulheres a terem o lugar delas na sociedade. A não ficar só no lugar de *mina* de alguém, irmã de alguém. Isso não vai funcionar. É a gente se unir e fazer uma rede de comunicação mesmo para informar isso. [...] Eu vejo a plateia. Eu gosto e sinto que as meninas gostam também. É uma forma delas se expressarem e mostrarem a qualidade delas sem precisar competir com MC. Elas gostam de poder mostrar para o movimento e não serem julgadas. É uma admiração muito grande das meninas que estão na plateia para com as meninas que estão batalhando. Elas vão abraçar, cada uma vai se identificar com um estilo. Tem de cabelo cacheado, de cabelo liso. Eu e Aline ficamos super emocionadas no IMS, tivemos várias meninhas que ficaram chorando vendo a batalha. Elas vieram falar com a gente: “quando a gente crescer, a gente quer rimar também”. Que bonitinha, ela quer esperar crescer. Ela ainda não entendeu que ela pode fazer o que quiser em qualquer idade. Essas meninas que *tavam* lá receberam a mesma semente que eu recebi, quando eu vi os MCs rimando (Samantha Zen)³³¹.

Elas têm a identificação e a reciprocidade da plateia, que se inspira nas *musas* e parece vibrar no mesmo tom da batalha. Assim compreendeu Aline durante a edição de aniversário da Batalha das Musas, realizada em março de 2018, no Marina Skate Park, em Niterói. Superando todas as expectativas, a Batalha das Musas tem atraído a atenção de um público masculino e inesperado.

Elas entenderam. Foi a primeira batalha que eu realmente tive essa satisfação. Elas entenderam o que a gente *tá* fazendo, porque eu sentia muito nas outras batalhas que eu produzi que era uma coisa assim: “eu quero ganhar, vim *pra* ganhar”. Na Batalha das Musas parece que elas querem que a outra ganhe (risos). Totalmente diferente de tudo que a gente já tinha visto. Na última o tema

³³¹ Vide nota 140.

muito falado foi sobre os pais. Era Marielle o eixo, mas falaram muito da ausência do pai. Falaram bastante da falta de responsabilidade com o *link* do tema mãe e aborto. Falaram de se tocar, da escolha da sexualidade, falaram sobre a legalização da maconha e em legalizar a siririca junto (risos) [...] *Ah*, [os homens] adoram. Ficam lá à disposição, tem uma solidariedade. Alguns que eu nunca imaginava na vida. Sempre que podem *tão* lá e num número cada vez maior. É isso que falta na cena das batalhas, por isso que *tá* doente. É a voz da mulher, mas não a mulher numa batalha que os homens produzem para dar espaço a elas. É uma batalha que elas produzem para criar espaço *pra* elas. Que mais mulheres criem mais batalhas! Não é botar mulher *pra* rixar com mulher, não. Bota mulher *pra* falar sobre a verdade dela e isso também é uma *punchline* (Aline Pereira)³³².

Kássia complementa as falas de Samantha e Aline, dizendo que

só das mulheres terem essa posição de receptividade, que é diferente dos homens, isso já vai abrir espaço para aparecerem muitas MCs. Se você pegar 10 anos atrás tinha Mell, Samantha, Negra Rê. Isso vai disseminando e eu acho que no futuro vão ter muitas MCs mulheres e poetas. [...] Porque não *tá* dado que todo mundo tem acesso e sabe de todos os direitos que tem. A gente *tá* fazendo esse trabalho de formiguinha de ir ocupando cada vez mais... Você dizer que você não precisa competir com o outro é uma construção, que é muito difícil. A Aline tem essa posição de crítica ao capitalismo e de trabalhar ali um lugar de menos competição. A gente pode fazer de sororidade, mas na verdade ainda estar todo mundo competindo. Então a ideia é a gente plantar sementinhas... Que tenham mais mulheres DJs, *beatmakers*, MCs, que tenham mais mulheres poetas e que elas ocupem cada vez mais. Não dá para entrar na briga sozinho. Hoje, a Batalha das Musas é um instrumento para falar que elas existem. Que é uma batalha de entretenimento, mas que também é uma batalha política de ocupação dos espaços. Que venham várias para disseminar isso (Kássia Rapella)³³³.

Uma batalha política. A Batalha das Musas se lança no projeto de reunir e formar mulheres poetas e MCs, na busca de protagonismo e legitimidade na cena contemporânea do *hip-hop*. E a mudança da mentalidade de todo o ecossistema das batalhas não começa apenas com a imposição de regras do jogo, mas com a prática diária do feminismo para além das rodas. Saber que não se tolera mais piadas com misoginia e pederastia em batalhas de sangue já é um avanço a caminho de uma transformação, que é lenta e gradual. Além de defender e estimular o formato de conhecimento dentro do movimento das rodas de rima, Aline promove um espaço de acolhimento às meninas que se sentem acuadas em participar de batalhas de *rap* mistas, que muitas vezes acabam reproduzindo valores e discursos opressores coniventes ao sistema. A Batalha das Musas segue o compromisso do movimento de politização e letramento de uma juventude por meio do

³³² Vide nota 131.

³³³ Vide nota 82.

rap ao incentivar o debate de gênero, desconstruir a lógica da competição e *munir* MCs mulheres com argumento e autoestima para reivindicarem um lugar que também lhes é por direito.

3.3 Dignidade para elas: Slam das Minas e o compromisso com o empoderamento

*Nossas corpos precisam ser visibilizadas
Nossa resistência é necessária
Nossa existência é política*³³⁴

Empoderar. Em sua definição mais simplista, *empoderar é dar poder*. Como já abordado na seção anterior, o sentido que pretendemos ressaltar de empoderamento é próximo àquele de instrumentalizar ou de criar condições para que pessoas e grupos discriminados no interior de uma ordem social profundamente hierarquizada e desigual possam atingir sua autonomia e percepção crítica de seu entorno, alargando a participação democrática por meio da elevação de vozes, perspectivas e epistemes historicamente negadas e silenciadas. Desse modo, insistimos em dizer que os *slams dão poder* de fala e de expressão a sujeitos geralmente submetidos nas relações de opressão, na medida em que oferece os meios práticos para a congregação, como a organização do espaço e divulgação. Os *slams* têm se proliferado de maneira bastante orgânica, uma vez que são os próprios sujeitos alvos de discriminação que se mobilizam para a criação desses espaços de voz com grande alcance coletivo. Esses grupos aos quais nos referimos sofrem racismo, machismo, homofobia, lesbofobia e transfobia e, não por acaso, são exatamente esses que estão identificando no *slam* uma importante ferramenta de ativismo social, cultural e político. É nesse sentido que afirmamos que o Slam das Minas vem sustentando o seu compromisso com o empoderamento feminino, sobretudo de mulheres negras, trans e lésbicas.

Antes de nos adentrarmos na questão do Slam das Minas propriamente, é interessante lembrar as estritas conexões existentes entre o conceito de empoderamento e a democratização da informação. Rute Baquero resgata o capítulo histórico da Reforma Protestante, liderada por Lutero no século XVI, cujo compromisso de traduzir escritos bíblicos para a língua popular empoderou toda uma coletividade no exercício de sua religiosidade, finalmente emancipada do monopólio da leitura e hermenêutica dos textos cristãos controlado pelo clero. Desde muito tempo, a informação já vinha sendo instrumentalizada para fins de manipulação e hierarquia

³³⁴ Trecho retirado da página do evento Slam das Minas RJ #03 Corpas Visíveis, realizado no dia 9 de junho de 2018, no Parque Madureira.

social. Porém, quando apropriada por grupos afastados do poder, revela-se um instrumento vital de libertação (BERTH, 2018).

Não precisamos ir tão longe para verificar as aproximações entre a noção de empoderamento dos movimentos emancipatórios contemporâneos e a informação. As bases de inspiração para a elaboração de uma *teoria do empoderamento* se encontram na pedagogia de Paulo Freire nos anos 60, que se voltou para o processo de conscientização dos oprimidos. O educador demonstra seu pioneirismo ao dizer que os grupos subalternizados “deveriam empoderar a si próprios, processo esse que se inicia com a consciência crítica da realidade aliada a uma prática transformadora” (FREIRE apud BERTH, 2018, p. 27). Podemos pensar que o ciclo do empoderamento se completa quando a consciência crítica da realidade vem aliada a uma *práxis*, no sentido de transformar a condição de subjugação do grupo oprimido. Mas quais as idiosincrasias que comportam esse *grupo oprimido*?

Feministas da década de 80 sofisticam a análise do educador ao problematizar a categoria do *oprimido* e fazer intersecções de grupos que combinam opressões (BERTH, 2018). Elas argumentam que devemos, primeiro, nos afastar do entendimento dessa categoria de forma abstrata, evitando-se os riscos de esvaziamento e neutralização de um significante de grande relevância em lutas políticas por igualdade e justiça social. Entender que o sujeito da opressão é inevitavelmente marcado por atravessamentos históricos de gênero, raça, sexualidade e outras identificações, e que essas variações podem significar mais ou menos dificuldades na fila da opressão, é forçar o estilhaçar definitivo da máscara que tem acobertado diferenças convenientemente que, pelo contrário, deveriam ser expostas e trazidas para o centro do debate sério. O que as feministas negras estavam nos alertando esse tempo todo era para o necessário rompimento da ideia universal do sujeito *mulher*, trazendo como ponto de partida básico as especificidades que formatam a vida de mulheres diversas, entre elas negras, indígenas, latino-americanas, não-brancas, não-cristãs, etc. E algumas das precursoras nas conexões entre gênero, raça e classe – e a importância de não priorizar opressões – foram Angela Davis e Lélia Gonzalez, antes mesmo da feminista negra norte-americana Kimberlé Crenshaw trazer ao mundo o termo-síntese *interseccionalidade*.

Para pensar o empoderamento feminino na qualidade de um projeto efetivamente democrático, é preciso que ele seja interseccional, que se apresente as origens e condições específicas a cada uma das sujeitas ou, no mínimo, as particularidades que as localizam em

coletividades historicamente afetadas e determinadas pelos vetores de opressão. Por exemplo, a superação de uma mulher negra de sua condição de opressão é exemplo para que outras consigam atingir esse patamar, mas enquanto essa mobilidade não se impor como regra, não impediremos que estruturas opressoras continuem exercendo seu domínio sobre o grupo social do qual sua cor de pele e gênero a inclui. É por isso que o projeto de empoderamento deve ser, simultaneamente, autorreflexivo e coletivo. Do mesmo modo que uma mulher branca empoderada não deve se abster da luta antirracista por achar que isso não lhe diz respeito. “O racismo é uma problemática branca”, como disse Grada Kilomba (2012), e o papel da branquitude nessa luta – ou da mulher branca, continuando nesse contexto – começa no questionar do próprio lugar de privilégio ou, no máximo, *usá-lo* com o propósito ético para impedir que práticas e discursos discriminatórios continuem sendo perpetrados contra o grupo social do qual ela *não* se inclui – o das mulheres negras –, mas com o qual compartilha a opressão sexista. A mesma lógica aqui se aplica às demais especificidades que se entrecruzam e se somam na forma de opressões, lembrando que não só *a mulher* – essa categoria vazia e universalizante –, mas as *mulheres negras* também estão longe de ser um grupo homogêneo. Estereótipos como os da *mulata*, da *escrava/doméstica* ou da *mãe preta*, só para citar alguns, estão aí para serem combatidos e desconstruídos. Pensar o empoderamento é “pensar conjuntos de estratégias necessariamente antirracista, antissexistas e anticapitalistas” (BERTH, 2018, p. 40).

Ainda nos apoiando nas reflexões de Berth (2018) sobre esse tema, pensamos o empoderamento enquanto um processo gradual de fortalecimento de minorias, que se armam de estratégias e instrumentos próprios para lutar contra a condição de subalternidade. Falar em empoderamento é lembrar que esse lugar de desvantagem não foi superado, que as estruturas de opressão estão longe de serem erradicadas e a libertação, por fim, ainda não foi devidamente conquistada. Mas vale lembrar a diferença fundamental trazida por bell hooks – e aludida por Berth (2018) e Ribeiro (2018) – entre aquilo que seria uma *identidade vitimada* e a *resistência militante*, para finalmente percebermos que as mulheres, sobretudo “mulheres negras vêm historicamente entendendo a necessidade de construir redes de solidariedade política em vez de se fixar numa narrativa imutável de não transcendência” (RIBEIRO, 2018, p. 19). E é a partir desse gancho que retomamos o enfoque para o Slam das Minas e àquilo que me dei a liberdade de denominar *poéticas de empoderamento*.

Os textos com os quais entramos em contato nos *slams* não são apenas textos, um apanhado de palavras combinadas seguindo uma estética ou forma poética apreciável. Como já falamos, a poesia do *slam* é diversa, porém contundente e urgente, porque normalmente se trata de uma fotografia lírica de uma realidade de denúncia. São indivíduos constituídos em suas particularidades e que se expõem através de seus *poemas-vidas* num grito de desabafo e força para seguir em frente. São diversos sim, mas as situações que narram são sociais e miram um conjunto de estruturas que marginalizam grupos e os condenam a um lugar à parte das principais esferas decisórias. O poder do mercado que nos divide em classes é apenas um dos pilares determinantes desse sistema de dominantes e dominados. Porém, são o racismo e o machismo institucionais essas forças quase invisíveis dessa tríade de desigualdades e que revelam a verdadeira identidade social brasileira em total oposição àquela democracia amistosa que tentam nos enfiar goela abaixo. A fala da poética marginal acusa, expõe e empodera. O *slam* serve como um instrumento de empoderamento, produzido por e para esses sujeitos, ou melhor, favorece um ambiente para o processo de empoderamento. E arriscaria dizer que o movimento feminino periférico tem sido um dos mais expressivos dos *slams* brasileiros.

O Slam das Minas RJ registra o seu início em maio de 2017, no Largo do Machado, zona sul da cidade, mas foi em 2015, no Distrito Federal, que essa história começa realmente, graças à ideia e ao ativismo da poeta Tatiana Nascimento. Em menos de quatro anos de existência, encontramos versões do Slam das Minas não só em Brasília e no Rio de Janeiro, mas também em São Paulo, Bahia, Pernambuco, expressões estaduais de uma rede feminina de *slam* que não para de crescer. Letícia Brito, que concretizou o Slam das Minas no Rio ao lado de Eliana Mara Chiossi, Karen Ferreira, Lian Tai, Úrsula Lauthert e Yassu Noguchi³³⁵, traz a sua narrativa sobre esse início e aponta diferenças entre um *slam* exclusivamente feminino e os torneios mistos. Além disso, Letícia comenta as similaridades das edições realizadas até o momento da entrevista e o quanto isso vem a ser, de algum modo, muito simbólico frente ao ideal político dos *slams*.

O Slam das Minas foi criado no Distrito Federal pela Tatiana Nascimento, porque muitas mulheres têm vergonha de falar em espaços que não são exclusivos ou seguros. Não é simples você falar de estupro num espaço onde há homens presentes, entre outros assuntos. E tem muitas mulheres que não estão empoderadas, que querem ler, ler com cuidado. Então a ideia inicial do Slam das Minas é essa: poder ter um espaço seguro para que essas pessoas se sintam à vontade, acolhidas, para poderem falar seus poemas. A competição é só um

³³⁵ Estão na organização atual Letícia Brito, Carol Dall Farra, Débora Ambrósia, Lian Tai, Genesis, Rejane Barcelos e DJ Bieta.

fundo de cena para ser dinâmico e divertido. Mas a gente entende que é uma brincadeira e não uma competição, entende? É bem lúdico [...] Naturalmente, no Slam das Minas os assuntos são voltados para o feminismo. Há uma predominância de meninas pretas, porque é um espaço em que elas se sentem seguras, acolhidas. Nos três eventos que a gente fez até agora, as três vencedoras eram mulheres negras. E lésbicas. Se você pensar na escala social, a mulher negra e lésbica é a minoria da minoria. Então acho isso muito simbólico. Acredito que se a gente está conseguindo realmente dar voz, na verdade voz elas têm, mas ouvir a voz do oprimido... (Letícia Brito)³³⁶

Busca-se por meio dessas brincadeiras lúdico-poéticas um espaço seguro e livre de opressões para o desenvolvimento da potência artística de mulheres – brancas, não-brancas, negras, periféricas, cis, lésbicas, trans, bis, não-binárias, etc³³⁷ –, encontrando na ocupação do espaço da rua um meio para se combater a invisibilidade dessas pessoas e estimular os encontros e afetos. Todas as performances são julgadas por um júri composto por cinco pessoas da plateia, seguindo a mesma regra dos demais *slams*, com a única diferença que não há nenhum homem cis entre os jurados – sendo estes convidados a assistir e reconhecer seus privilégios, conforme informado nos eventos. Forma-se um *ranking* com as vencedoras de cada edição do ano e a final, que vale uma vaga para o campeonato estadual do *slam*. O Slam RJ de 2018 foi realizado no Circo Voador, contando com a equipe do Slam das Minas na coordenação e apresentação do evento. A poeta Genesis foi eleita para representar o *slam* feminino no torneio, mas saem vencedores Dudu Neves, Sabrina Azevedo e 4-Ó, todos classificados para o *slam* nacional em São Paulo.

A minha primeira interação ao vivo com um *slam* foi na segunda edição do Slam das Minas, transferida para o espaço multifuncional da Casa Porto, zona central da cidade, por conta do mau tempo. Lembro de assistir de pé, atrás de um mar de gente acomodada de inúmeras formas e espremida ao lado de uma estante igualmente abarrotada de livros. Lembro de ficar maravilhada com a força daquelas palavras que me capturaram por inteira, vozes que atravessavam o meu corpo completamente, capazes de ora traduzir sentimentos e valores que muito prezo, enquanto mulher e feminista, ora de atirar verdades e contradições que pelo nosso olhar anestesiado não nos damos conta ou até por muitas vezes desconhecemos. Lá foi onde pude

³³⁶ Vide nota 79.

³³⁷ O Slam das Minas busca incluir todo o diverso leque de possibilidades de identificação de gênero e escolha sexual – exceto por homens cisgênero –, demonstrando preocupação em incluir as diferentes aceções e nomenclaturas constantemente atualizadas pelos estudos *queer* e que se encontram fragilizadas pela normatividade heteromasculina. Apesar do nome, o Slam das Minas ultrapassa qualquer noção rígida de gênero, demarcando, assim, o seu posicionamento político.

conhecer o trabalho poético de Neide Vieira, baiana e vencedora da primeira edição, e trocar contato com Carol Dall Farra, cuja performance me surpreendeu bastante. Quase um ano após esse encontro, Carol descreve sua sensação ao participar da batalha na Casa Porto. Aquela também tinha sido sua primeira vez no Slam das Minas.

Foi mágico. Quando eu *tava indo pra lá* roubaram o meu celular. Eu saí da faculdade, fui direto. Eu fui triste. Eu sou muito acostumada com o vai e vem das coisas... Você fica se acostumando que vai voltar, depois eu compro outro. Eu saí de lá com uma felicidade que eu esqueci de celular, eu esqueci de tudo e eu não queria ir embora, porque eu *tava realmente realizada, completa enquanto artista*. Foi o dia em que eu mais me senti completa. Nem quando eu subi pela primeira vez no palco do Circo Voador eu me senti tão completa quanto eu me senti naquele dia (Carol Dall Farra)³³⁸.



Figura 19: Neide Vieira e Carol Dall Farra se abraçam no final da batalha
Fonte: Facebook do Slam das Minas RJ. Foto: Karen Ferreira.

Não me recordo se foi nessa edição precisamente que me deparei com a poesia de Carol intitulada *Mãe preta* que, de tão marcante e visceral através dos versos entalados e expelidos pela poeta, escancara o racismo latente que esse estereótipo carrega, que não deixa de ser uma tática de silenciamento de mulheres negras e mais uma forma de negar-lhes humanidade, heranças de

³³⁸ Vide nota 75.

um passado escravista recente. De todo modo, recupero seus versos por meio do vídeo³³⁹ postado no canal do *slam*, correspondente à final do Slam das Minas 2017.

Na ponta do abismo lá vai a mãe preta
Aguenta o infinito em um corpo que o grito
Socorro!
Acusa suspeito
Não chora nem fala das mortes diárias
Pariu 5 vezes sem anestésias com falas no ouvido:
Preto é firme
Teu corpo foi alvo da falta de amor
Teu peito batuco a dor de um dos filhos que ontem dormiu
Quando na escura da noite um corpo fardado mirou sem certeza por causa da cor
Mas preto é forte, sempre ouvi falar
Mãe preta!
Resiste desde quando não sabia o que era existir
Mãe preta
Teve teus calos calejados pela falta de arrego
Dos atrasos da história que traçaram teu destino
Mãe preta
Que pariu no reboiço e trouxe com muito ofício outra preta que não sorriu
Filha de preta!
Que com a vida já traçada me desfiz de tanta tralha
Com um grito de cansado entalado na garganta
E os *bico* de diarista entalado na minha herança
Vi o mundo cortar com a foice minha passagem pela infância
Os homens que me olhavam revestidos de ganância
E *pra* eles não importa se trata-se de uma criança
De hiperssexualizar, o *hobby* da vizinhança
Dedos te apontaram ontem
Hoje o cano te aponta
Amanhã outro julgamento jugando que se aguenta
Tua cabeça um reboiço
Teu corpo cumpriu caprichos
Tua mãe também passou por isso e todas da tua família
Tua avó bem que dizia:
É uma praga, feito sentença
Eles dizem que a gente aguenta
Mas vejo uma morte lenta
E *pra* cada [?] novo
Um branco te orienta:
Negro é forte, negra aguenta
Tua vida nunca passou disso nunca fugiu da sentença
Com a força dos ancestrais
Internalizou que aguenta
Imaginou o chicote lento na vértebra de um branco
E viu que a força é um detalhe

³³⁹ Após recitar o poema, Carol é ovacionada por todos presentes, enquanto é abraçada pelas colegas e recebe a nota máxima das juradas. Disponível em: <https://goo.gl/AwAmDC>. Acesso mais recente em: 21 fev. 2019.

O mito da *mãe preta*³⁴⁰ – comumente denunciado entre as feministas negras – constrói a imagem da mulher negra como mulher forte, que aguenta todas as dores do mundo, não devendo expor suas fraquezas, afastando-a, assim, dos mitos da feminilidade branca-classe-média. Morgan (2000) resume esse estereótipo no arranjo lexical STRONGBLACKWOMAN (SBW). É bem verdade que a questão do empoderamento não é novidade para as mulheres pretas (DAVIS, 2016), que antes de se assumirem feministas num movimento majoritariamente branco, já possuíam suas formas associativas como um canal de força e alento: *empoderar-se para sobreviver*. Desse modo, também é verdade que há a recusa do lugar da vítima, tendo em vista as dificuldades aumentadas que as empurram para um caminho de resistência mais que necessário e inevitável. Privadas de sentir as dores que são outorgadas às brancas, os problemas das mulheres negras permanecem invisíveis aos olhos da branquitude que, por não enfrentá-los diretamente ou até se beneficiar dessa divisão, não os reconhece devidamente. E como lembra Ribeiro (2018), quando não nomeamos um problema, não há como propor uma solução para tal. O feminismo negro – e todo o seu arcabouço crítico e teórico – não veio para somar o feminismo dito universal, mas para propor uma nova perspectiva sobre as opressões estruturais, que devem ser pensadas em conjunto. O lugar de marginalidade ocupado pelas mulheres negras é também lugar de potência e suas formulações políticas não pensam apenas sobre a situação das mulheres negras, uma categoria por si muito ampla e diversa, mas sobre o modelo de sociedade que se deseja construir. O feminismo negro não é sobre emancipação feminina, mas sobre um projeto mais justo de sociedade (COLLINS, 2016; RIBEIRO, 2018).

O poema de Carol evidencia as angústias e denuncia, por completo, os principais estereótipos e caminhos pré-determinados para a vida de uma mulher preta no interior de um sistema injusto de exclusões sociais, onde seu corpo hiperssexualizado “cumpre os caprichos” de uma ordem masculina misógina, onde a mulher negra, solitária, vê-se na maioria dos casos escamoteada dos esquemas do *amor romântico*, onde o tornar-se mãe é ver seus filhos tomados pelo extermínio de um estado racista, onde o lugar precarizado da diarista é o único que lhe é concebido para sustentar uma família que nem tem o direito de ter.

³⁴⁰ Cf. Gonzalez, 1984.



Figura 20: Carol recitando sua poesia
Fonte: Facebook do Slam das Minas. Foto: Karen Ferreira.

O que escreve Ribeiro (2018) sobre o mito da *mulher negra forte* – pela lente racista, leia-se: sub-humana – escora o desabafo de Carol durante a nossa conversa.

Somos fortes porque o Estado é omissivo, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta. Internalizar a guerreira, na verdade, pode ser mais uma forma de morrer. Reconhecer fragilidades, dores e saber pedir ajuda são formas de restituir as humanidades negadas. Nem subalternizada nem guerreira natural: humana. Aprendi que reconhecer as subjetividades faz parte de um processo importante de transformação (RIBEIRO, 2018, p. 20-21).

É claro que eu sou forte. “Você é um símbolo da força da mulher negra”. Me fala uma novidade. É claro que eu sou uma força da mulher negra. Nossa, não tem nada bonito nisso. Não tem nada bonito em ter que ser forte *pra* caramba. Eu *tava* falando com a Sabrina isso no final do ano passado. Cara, a gente cria uma armadura. [...] E a gente justamente passa essa imagem. Mulher forte, que sobreviveu a tudo. “Nossa, nada abala essa menina”. Uma vez uma mulher me parou na rua. É muito bom também ouvir, mas chega uma hora que te sufoca. Ela falou assim: “você e seu irmão deram um tapa na cara de muita gente”. Aí você fica pensando: “eu não sou tão forte assim”. A gente extravasa onde? Saúde mental não é nada para gente. *Nego* não fala de saúde mental. Isso para a gente é segundo plano. A gente tem tanta coisa *pra* resolver, como é que eu vou fazer terapia? Às vezes eu fico até rindo: “vou fazer terapia”. Tem que dar gargalhada! (Carol Dall Farra)³⁴¹.

Exceto pela opressão sexista, nossa cor de pele, condição social e escolhas de vida podem nos afastar frequentemente, mas há sempre uma vontade agregadora no *slam* que mantém público

³⁴¹ Vide nota 75.

e palco coesos: a pré-disposição à escuta e desconstrução, o exercício da empatia. A empatia é o que nos *une* em nossas diferenças, constrói pontes. Na percepção de Djamila Ribeiro – mencionada por Berth (2018) –, a empatia não se caracteriza por um estado emocional momentâneo, mas por uma construção intelectual que demanda esforço e disponibilidade para aprender e ouvir. E isso tem a ver com o conhecimento de uma realidade que denuncia opressões, com a qual nem sempre estamos familiarizados.

O Slam das Minas RJ é um dos mais ativos do circuito e já contabiliza mais de 20 edições, incluindo as etapas classificatórias e participações especiais em atos, debates, festivais, projetos culturais em praças, escolas, universidades, teatros, museus e até na TV, como parte da programação de Amor e Sexo, comandado por Fernanda Lima até a sua retirada da emissora global. Grande parte dos eventos se propõe a pautar algum tema pertinente ou acontecimento emblemático, como a edição realizada no Morro da Providência, que focou na visibilidade lésbica, ou edições em defesa da libertação de Rafael Braga e em luto pelo assassinato brutal da vereadora Marielle Franco, ocorrido em março de 2018. A organização costuma sempre abrir espaço para outros tipos de atividades, tornando o evento mais completo: incentivo ao empreendedorismo feminino e afro, com a venda de acessórios, exposição de projetos gráficos e lançamentos de revistas e *fanzines*, com direito a edições contendo textos das *slammasters* e poetas assíduas do Slam das Minas. Geralmente, a premiação é dada em livros, sempre de autoria feminina, seja de escritoras clássicas ou mais recentes na literatura nacional. São inúmeros os desdobramentos desse *slam*, nos levando finalmente à recente convocação para a formação de um bloco carnavalesco lésbico³⁴², numa clara sátira e provocação ao fundamentalismo religioso que predomina atualmente nas casas parlamentares do país.

Para fins de exemplificação e análise, focaremos basicamente em duas edições do Slam das Minas, ocorridas em 2018 – a última classificatória e a final – e o Slam BR do mesmo ano. A sétima edição de 2018, realizada no dia 22 de agosto nos Arcos da Lapa, classificou a poeta e camelô Rejane Barcelos para a final. Um dos poemas que consagrou sua vitória é uma espécie de manifesto contra a gordofobia, mais uma a integrar o rol de violências normatizadas que aviltam principalmente as mulheres, perseguidas pelos padrões estéticos de beleza e magreza impostos na sociedade. A poesia de Rejane, que surpreende a cada verso, representa uma rajada de autoestima

³⁴² “O ministério de louvor e adoração da Igreja Lesbiteriana convida a comunidade interseccional feminista lesbiteriana, xerecântica, mulheres, héteras, bissexuais, lésbicas, panssexuais, transsexuais e pessoas transgêners para compor à bloca Xerecanto”. Disponível em: <https://goo.gl/RAETPN>. Acesso em: 20 fev. 2019.

em todas as mulheres gordas presentes, insinuando nada menos que o resultado de seu próprio processo de empoderamento: a estética empoderada na forma de contranarrativa.

A gorda resolveu fazer dieta
Alimentou-se de amor próprio
E de 3 em 3 horas comia pequenas porções de tudo que lhe fazia sorrir
Fez caminhadas diárias em jardins, parques, cinemas, teatros e sarais
Nos fins de semana: corridas e séries de muita dança, festa agitadíssima
E como dançava, cantava e se divertia
Em poucos dias perdeu quilos de decepções
De 15 em 15 dias já tinha um belo sorriso definido em seu rosto
Reduziu todas as suas expectativas
E cortou definitivamente de sua alimentação toda negatividade
Algumas porções de gente chata já não estava mais em seu cardápio
Fez uma forcinha e parou de engolir sapo
Se livrou de quilos de preocupação com opiniões alheias
Já se viu mais leve, mais linda
E se lembrou novamente de quem era
E de qual tempo já havia se esquecido
Mulher
Chegou à devida conclusão
Que seu corpo é um templo sagrado
Que guarda dentro dele
As delícias e as dores da mulher que se tornou
E o corpo, assim como a vida,
Não atende a uma perfeição inalcançável
E por isso se amou, assim como ama a vida
Porque assim como a cada dia
Há um novo desafio de viver
Há também um novo desafio de se amar
Assim: mulher completa, mulher real
E finalmente chegou a meta
E voltou a caber naquele velho sonho esquecido na gaveta
Siga essa dieta
E volte a vestir seus sonhos
(Rejane Barcelos)

Outro momento que despertou minha curiosidade, particularmente devido ao peso simbólico que sua imagem acarreta, foi a performance da poeta manauara Caipora que, com um *flow* ligeiro, recita seus versos ritmados com seu bebê no colo. Gênesis também deixa o seu recado contra o patriarcado, que nos violenta e oprime através da força física, e retoma o significado e a importância da sororidade para o empoderamento feminino e principalmente em situações de violência extrema.

[...]
Eu sou a Caipora, sou uma raiz amazônica
Eu sou todas as *minas*, as índias e as africanas

Não me khalo, sou Frida, em mente, minha armadura
Eu sou a definição no que há de encontrar bruxas
Sigo meus mandamentos, meu *rap* é minha vida
Livros de insanidade e poções de forças místicas
Tenho a marca da Besta debaixo da minha pele
Jamais encontrada nem com agulhas nem canivetes
[...]
(Caipora)

Dói um tapinha não dói, um tapinha...
Dói sim!
Mana, o tapa que ele te deu em mim doeu
E agora eu entendo
E agora eu entendo que a tua garganta esteja fechada
Mas minha língua é afiada
E pela palavra, eu vou retalhar o que nos fere
Se ele quebrou o vidro
E lambeu o sangue *pra* te calar na briga
Eu abri as pernas, mostrei o buraco
Que parece ferida
Sangra, mas não morre
Dá a vida
Tá cego, vagabundo?
É por aqui que nasce e morre o mundo
E eu sei que mesmo abatida
Você vai se levantar das cinzas
Não porque seja fênix
Mas porque é mulher
E cada dia nos reconhecemos amigas
Bem que tentaram ensinar inimigas
Mas na hora do *pega pá capá*
Tu tinha uma aliada
Então se tu bater o pé eu fico
Do teu lado, sempre
Nós duas se empoderando, planejando a ação
E o vacilão chorando no portão
Foi procurar os amigos *pra* alimentar o ego
Se achando todo esperto
Tá procurando afeto?
Mas não tem mais não
[...]
Mas não dá *pra arregar* não
Meu pulso *tá* batendo a 1 8 0 de pulsação
E a cara da tua *mina tá* toda arrebatada
Sorte que eu desviei da garrafada
Mana, se tu *tá* ouvindo isso agora
Nunca dê a cara à tapa
Porque eles batem
E a tua cara é muito linda *pra* aturar covarde
Eu *tô* escrevendo *pra* provar

Que poesia não é brinquedo
E eu tô cansada de sentir medo
Eu tô cansada de ver macho sentado, bebendo, à tarde na calçada
E espancando na madrugada
Eu tô escrevendo *pra* provar que poesia não é brinquedo
Ou respeita as *minas*, as *manas*, as *monas*
Ou eu boto minha boca no mundo
Acabo com a tua arrogância em três lances
Ou melhor
1 8 0
E não é só isso
A mulherada *tá* mais braba que o catiço
E eu sei que eu não ando só
(Gênesis)



Figura 21: A poeta Gênesis durante a sua performance
Fonte: Facebook do Slam das Minas RJ. Foto: Andrea Moraes.



Figura 22: Parte do público e a slammaster Letícia Brito na edição dos Arcos da Lapa
Fonte: Facebook do Slam das Minas RJ. Foto: Andrea Moraes.

A final do Slam das Minas aconteceu nos pilotis do MAR, no dia 18 de setembro de 2018, como parte da programação especial do museu, que na época estava recebendo a exposição *Arte, Democracia e Utopia – Quem Não Luta Tá Morto*, assinada por Moacir dos Anjos. O debate de tema *Não existe escudo se estamos todxs na linha de frente*, foi mediado por Carol e marca o início do evento, de acordo com o cronograma oficial. DJ Bieta entra com seu *set* logo em seguida e as *slammasters* dão início ao microfone aberto. A videoperformance do Amargo Coletivo e o lançamento do livro da poeta Gênesis também estavam programados para a noite. Quando finalmente cheguei no museu, o espaço já estava lotado de pessoas que ocupavam as arquibancadas montadas por toda a extensão dos pilotis, privilegiando a visão para o palco também armado para receber as atrações poéticas e musicais. Rodeada por pessoas que se acomodavam no chão frente ao palco e por outras que precisavam permanecer de pé para assistir às performances, posicionei-me perto de uma das pilastras para conseguir observar as poetas e realizar minhas anotações de campo.



Figura 23: Público e juradas na final de 2018 do Slam das Minas RJ
Fonte: Instagram do Slam das Minas RJ. Foto: @salgadodemoraisfotografia.



Figura 24: Da esquerda para a direita: Carol, J-Lo, Gênesis, Ingrid e Leticia
Fonte: Instagram do Slam das Minas RJ. Foto: @salgadodemoraisfotografia.

A primeira rodada já havia terminado e chegou o momento da segunda atração musical da noite, com o *show* das meninas do Abronca, que contavam com uma base considerável de fãs no evento. Soube que Nefetaris Vandals, outro trio feminino e carioca de *rap*, já havia se apresentado logo após a escolha das juradas, da explicação das regras do *slam* e do sacrificial,

que é a rodada de calibragem para verificar se todos estão cientes das dinâmicas do jogo. A calibragem também serve de treino para as poetisas, que devem recitar suas poesias dentro de três minutos. Transcorrido esse tempo, todos os presentes levantam as mãos como sinal de aviso ao poeta. A cada 10 segundos após o tempo estourado, perde-se automaticamente 0,5 do somatório das notas. Letícia discursava ao microfone sobre os *invisíveis* da cidade para dizer que não repreende a atitude de moradores de rua que circulavam o local do evento, pois não deixavam de exercer o direito de ocupar o espaço público que compartilhamos com eles. A apresentadora traz em sua fala a função política da poesia e lembra que *slam* não se trata *só* de poesia, da arte pela arte, mas de transformação cultural da sociedade ou, se preferirmos, de transformar a sociedade com cultura e arte. Ela passa a dar alguns informes, convida a todos para participar do ato Mulheres contra Bolsonaro, marcado para o dia 29 do mesmo mês, e anuncia as finalistas que concorrem vaga para o campeonato estadual em outubro: Gênesis, J-Lo Borges e Ingrid Martins. O empate que se sucede na final é resolvido com mais uma rodada de poemas, definindo Gênesis como a ganhadora do Slam das Minas 2018. Porém, de todas as poetisas que declamaram na noite, J-Lo foi uma das que mais me chamaram atenção e da plateia, a julgar pelos gritos de apoio durante a performance de um poema, que marca uma experiência sentimental e pessoal sua, mas que é sobre invisibilidade lésbica, os silenciamentos e faces da violência do estado patriarcal racista, que assola em maior grau mulheres que interseccionam classe, raça e sexualidade.

Eu só vim aqui *pra* não ser invisível
Você! É, você! Olha bem na mina cara
Você me vê?
Você consegue ver todo o silêncio que cabe nessa voz?
Luana Barbosa
Não fui eu, mas somos todas nós
Todas as lésbicas, pretas, pobres
Não feminilizadas, invisibilizadas, marginalizadas e fetichizadas
Todas nós que saímos de casa com medo do multi-traumatismo craniano
Causado por 6 policiais militares em exercício da função
Não há rima *pra* morte
E você? Você me ouviu?
Ouvi o gosto amargo e a massa de indignação presa na garganta?
De quem queria ser santa
Porque não sabia que o abuso de droga era *pra* esconder depressão
Que não percebia que ela vinha da opressão
Da estrutura patriarcal e familiar
E de todos e todas que a fizeram se humilhar
Você ouviu o olhar?
De quem disse adeus antes da hora por medo do que passaria no agora
[...]

E que todos saibam
Que não foi só assassinato
Não foi só o suicídio
Não é só misoginia, não é só feminicídio
É extermínio, é genocídio, é lesbocídio
E diante da dor, do silêncio da mídia
Que finge que a gente não existe e não morre
Que eu hoje não me calo, eu grito
Eu sou sapatão, sou amor e resisto!
E mesmo que as minhas dores não virem cura
Mesmo que tratem o nosso amor como loucura
Mesmo que rasguem nossos corpos de uma dor que parece impossível
Dor também é terra fértil de onde brota resistência
E de punho *pro* alto, unha cortada e língua afiada
Sigo em frente e vivo
Pelas que se foram e as que seguem na luta comigo
Mas se chego na batalha de *slam* e recito
É só *pra* nossa existência e nosso amor
Nunca mais ser invisível
(J-Lo Borges)

Mais para o fim da noite, ocorreu uma situação constrangedora que quase impediu a apresentação de Bia Ferreira e Doralyce, atração esperada para o encerramento. A dupla, que já se apresentou em edições anteriores, foi barrada por seguranças na entrada do museu e, sentindo-se desrespeitadas e discriminadas – ambas as cantoras são negras –, decidiram que iriam embora em sinal de protesto. Como disse Carol: “se for para integrar, que seja 100%”. O conflito foi resolvido entre as equipes de produção do *slam* e do museu, que se reporta publicamente com um pedido de desculpas pelo ocorrido, explicando que a portaria havia sido fechada para todos e que houve uma falha de comunicação entre as equipes na produção do evento. Durante o *show*, Bia Ferreira critica novamente a atitude dos seguranças e relembra um episódio de dois dias antes, quando ela e Doralyce se apresentaram no evento de abertura da exposição já mencionada, que contemplou, inclusive, uma peça em vídeo de alguma edição da batalha poética das *minas*, como parte integrante da mostra. Naquele dia, ela havia recebido o aviso de que não poderia manifestar seu repúdio ao governo de Crivella num espaço público e cultural do município, sob pena de ser multada, ao que ela desafia e incendeia a plateia com um sonoro “Fora Crivella”.

As poéticas de empoderamento recorrentes no Slam das Minas também se mostraram audíveis na voz de um número expressivo de mulheres que participaram da edição de 2018 do Slam BR. A interseccionalidade se fez gritante, bem como a performance de várias poetisas, que

também eram MCs e que trouxeram suas rimas ácidas, acusando o machismo no *hip-hop*. Destaco as poetas Bione e King, entre outros momentos que valem um olhar mais interessado.

O último Slam BR ocorreu no átrio do SESC Pinheiros, entre os dias 13 a 16 de dezembro. No evento de abertura, realizado no dia 12 no Cine SESC da Augusta, teve a exibição do filme de Roberta Estrela D’Alva e Tatiana Lohmann e contou com a performance de algumas *slammers* paulistas de destaque, como Mel Duarte e Luiza Romão. Letícia Brito complementa o tom da cerimônia, discorrendo sobre a representatividade feminina no cenário atual do *slam* brasileiro, o que nos demonstra a força do verbo povoado pelas questões feministas. O Slam BR se encontra na quinta edição e comemora uma década de *slam* no Brasil, desde a realização do ZAP! pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Os poetas que representam os 18 estados no campeonato se apresentaram ao público, que lotou o cinema naquela noite. A cada nome pronunciado, ouvia-se junto os gritos de torcida da plateia, a maioria composta por caravanas dos *slams* estaduais que se viam representados nos 25 poetas dessa edição³⁴³. Roberta fala rapidamente sobre as oficinas que integram a programação, como os *workshops* que tratam a voz e o corpo na performance poética. Para encerrar a noite, a *slammaster* discursa sobre o propósito da poesia no *slam*, que é onde a política se materializa em seu estado mais puro, puxando o grito: “vivos, vivas, liberdade, poesia!”.

A energia ao presenciar o Slam BR pela primeira vez foi, para mim, semelhante àquela sentida quando conheci o Slam das Minas – meu primeiro *slam* –, com a diferença de que, no torneio nacional, pude conhecer de perto diferentes sotaques e crônicas regionais. O lugar de origem é mais um importante elemento de identificação exaltado nessa competição, que é pretexto para o encontro, a troca e a união em torno da poesia. É impossível não se deixar afetar pelas diversas sensações conflitantes, devido a esse choque de realidade proporcionado pelo *slam*, onde poetas são livros abertos, testemunhas vivas da história que contam. Às vezes, tenho a sensação de me sentir estrangeira nesse espaço, mas é a empatia e o envolvimento que predominam. Aliás, empatia é o que os poetas pedem aos jurados – com um “tirem a nota do

³⁴³ De acordo com as informações contidas no folheto da programação, todas as comunidades participantes devem ter atividade mínima comprovada de cinco edições realizadas no ano e uma final. O evento, que recebe uma poeta surda e muda entre seus concorrentes, corrobora sua proposta inclusiva ao oferecer tradução simultânea em libras ao público, para que a voz não se transmute em barreira – algo próximo aos *slams* internacionais, que fornecem tradução para o inglês, quebrando em partes a barreira do idioma e universalizando o entendimento do texto. Entendo a tradução em libras quase como uma cocriação da performance, pois há variantes de entonação e expressividade dos gestos que partem da sensibilidade poética do próprio intérprete.

bolso!” ou um “abra seu coração!”³⁴⁴ em coro – à cada avaliação aquém do esperado para uma poesia de grande impacto. Além do empoderamento, há um sentido pedagógico no *slam*, sobretudo desse *slam* de alcance nacional, que acaba agregando um público muito diverso num bairro nobre da cidade paulistana. É preciso ressaltar também a representatividade feminina no campeonato nacional. Desde a terceira edição do Slam BR, todas as vencedoras foram mulheres pretas: Luz Ribeiro (SP), em 2016, Bell Puã (PE), em 2017, e agora Pieta Poeta (MG), em 2018.



Figura 25: Público do Slam BR 2018
Fonte: Facebook do Slam BR. Foto: Sérgio Silva.

Cinco horas da tarde, 13 de dezembro de 2018. Após apresentadas as regras e transcorrida a rodada de calibragem, abre-se a primeira chave do campeonato com Luciano Risalde (MS), Dudu Neves (RJ), Emmanuel Moreira (PB), Patrícia Meira (SP) e Carolina de Souza (DF). Escutamos versos cortantes, denunciando o racismo e a escravidão, as torturas praticadas pela ditadura militar, o fascismo, a meritocracia, o imperialismo, o machismo, a LGBTQfobia, e todo e qualquer sistema de discriminação, mas para cobrar a reparação da dignidade e orgulho roubados, frequentemente apoiados nas palavras-força de ancestralidade. Nas tramas das tradições orais, da diáspora de povos esquecidos, marginalizados e escravizados, resiste (e ecoa)

³⁴⁴ Graças à presença de alguns membros do coletivo Poetas Favelados, cujo grito é: *ataque... (poético!) / poetas... (favelados!) / abra seu coração.*

o canto de inúmeras vozes e corpos, que na conjunção de tempos passados, presente e futuro, percorrem os espaços da poesia de hoje.



Figura 26: A poeta Carolina de Souza (DF) durante sua performance
Fonte: Facebook do Slam BR. Foto: Sérgio Silva.



Figura 27: Poeta Jamille (RS)
Fonte: Facebook do Slam BR. Foto: Sérgio Silva.

A cada mudança de chave, Roberta recruta o time de jurados na plateia, uma posição na qual nunca me senti confortável em estar. Já fui convidada algumas vezes durante o Slam das

Minas, mas escolhi recusar, pelos riscos de ser muito parcial no julgamento de uma performance e acabar favorecendo alguns poetas, cuja arte conheço e admiro, ou até mesmo ser influenciada pelo tema. Aliás, a partir de agora seguirei as análises a partir das temáticas, desrespeitando um pouco a ordem das chaves da competição. Até porque conforme os poetas avançavam de fase, alguns poemas passaram a ser repetidos. Ao todo, foram seis chaves eliminatórias, contendo quatro poetas cada, exceto pela chave A, que contou com cinco poetas. O sorteio das chaves foi realizado no primeiro dia. As semifinais foram divididas em três etapas, todas realizadas no penúltimo dia. Para a final tivemos Patrícia Meira (SP), Pieta Poeta (MG), King (SP), Bione (PE), Pacha Ana (MT) e 4-Ó (RJ). Uma final quase que exclusivamente feminina.

As poesias declamadas pelas mulheres quase sempre giravam em torno do machismo e racismo intercruzados, de todas as problemáticas e violências derivadas dessa estrutura que marca e fere com mais intensidade mulheres negras e pobres. Destaco o poema de Meg, poeta de Santa Catarina, que denuncia a cultura do estupro:

A história começa com Maria, preta, guerreira
17 anos, trabalha na feira
Pra ajudar a mãe na batalha, pega junto
O pai, nunca viu, esse sumiu no mundo
Mas elas aguentam firme, seguram a pressão
Às vezes Maria relaxa, vai numa festa, curte um som
Mas nem tudo são flores
Ela sabe desde criança
Saia curta, maquiagem: uma hora ela dança
Dito e feito, Maria dançou
Quando aquele cara na balada ela encontrou
É calça *jeans*, camisa regata
A cara dele eu não lembro
Me lembro da dor, dos gritos, tremendo
Eu tentei empurrar, ele era mais forte
Ele disse: vai ser bom, fica quieta, você teve sorte
Sorte? Sorte que nada, eu mal pude acreditar
Eu ali jogada no chão, a roupa rasgada, a dor, a humilhação
Eu vou contar *pra* quem?
Quem vai me ouvir?
A culpa é tua
Que não devia *tá* ali
“Moça direita não pode ser vulgar”
Mas eles não deviam me respeitar?
Maria chora todo dia
Sente nojo de si
Quantas Marias existem por aí?
A cada 7 segundos, uma é espancada
A cada 2 horas uma mulher é assassinada!

Nós somos negras, trabalhadoras, lésbicas, bissexuais e travestis
 E quem tem coragem de rir da nossa cara
 E reclamar que é muito *mimimi*?
Mano, se ela disse que não
 É não!
 Cantada de rua chama assédio, *jão*!
 E agora, o que que me resta?
 Só lutar, *né*
 Porque *pra* combater machismo
 Eu estrago sim as festa!
 (Meg)

A interseccionalidade se faz regra no debate das opressões que erigiu o mundo em que vivemos e, para muitos, resistimos. Observo que vários dos poetas homens presentes costumam entrecruzar em seus textos questões de raça, classe e gênero para refletir e denunciar a hipocrisia de uma burguesia moralista, um cotidiano violento que salta aos olhos de quem é testemunha quando o estado intervém, impondo sua força descomunal nas favelas. 4-Ó, carioca e criador do Slam Nós da Rua, é um dessa geração de poetas que retratam esse quadro em seus versos.

[...]
 Igual aquela *mina*
 Estuprada por um militar da intervenção
 E a esquerda burguesa não falou nada!
 É a visão misógina da mulher preta ser quente
 É a cultura do estupro sendo aplicada por fardado
 Quer transar com a *mina* quente transa com um campo minado!
 [...]

[...]
Pra você, nu artístico é contra a família tradicional brasileira
 Mas sexualizar a mulher preta no horário nobre é Glo...
 Beleza, seu hipócrita!
 Piranha vive na Amazônia, até nos rios do Caribe
 Mulher que pega geral não é piranha, é mulher livre, acha
 Que a *mina* é puta, acha ela alta, acha ela curta, acha até OVNI
 Acha feia, acha bonita, tu só não acha o clitóris, seu hipócrita!
 [...]
 Seu político favorito chama a mulher de sexo frágil
 Eu *tô pra* ver esse arrombado ser mais forte que a minha avó
 Clandestina, DNA indígena, ancestralidade sua e [?] árido
 Pariu e criou nove filhos com a faca nos dente e as tilápia no prato
Bença, Dona Carmelita
 A senhora com a enxada deixou a terra inchada
 E sua horta tem mais projeto que Bolsonaro
 (4-Ó)



Figura 28: Roberta, 4-Ó recitando e o público ao fundo
Fonte: Facebook do Slam BR. Foto: Sérgio Silva.

Pacha Ana, MC e poeta mato-grossense, também traz a interseccionalidade, mas acusando o próprio feminismo dito universal por não ser inclusivo e não se atentar para as opressões sistemáticas que mulheres brancas acabam reproduzindo, quando não reconhecem a fala da mulher negra – com suas dores, dificuldades e experiências – como central no debate. Precisamos admitir que somos parte de um patriarcado racista e que dependendo de nosso posicionamento, pensamento e prática, contribuímos consciente ou inconscientemente para que essa estrutura se mantenha.

Cara mulher branca
Eu nem deveria te escrever essa carta
De tentar ser didática, mas também não consigo ficar estática
Diante de suas falas e práticas por vezes tão sem noção
Teorias desconexas, mas que não me deixam perplexas
Quando eu percebo que você se encaixa perfeitamente no posto de opressão
Mas você é parte da academia
Talvez venha da burguesia
Teve mais acesso que muita irmã e irmão
Só que nunca se esqueça, isso não te torna isenta
A sua fala disfarçada ainda orienta o sentido do padrão
Padrão esse, que aprisiona, amarra e diminui as minhas irmãs
Segrega e aliena tipo religião, mas *pra* essa sua eu sou
Pagã
Você reflete no espelho uma imagem que não é minha
E eu me recuso a caminhar com quem tem um discurso que não me contempla
Nesse caso prefiro andar sozinha
Cara mulher branca

Os nossos corpos trazem marcas ancestrais
 Dos seus ancestrais mandando nos açoiar
 Carregamos em nossos ventres os filhos dos seus maridos
 Que vocês se recusaram a assumir ou aceitar
 E a minha pele ainda sangra quando a sua imagem ainda sobrepõe a minha
 A sua fala sobrepõe a minha
 A sua ação sobrepõe a minha
 Parece que eu nunca tenho voz sozinha
 [...]

Cês tão reclamando com a barriga cheia, comendo filé
 Quer usar a porra da trança usa, só solta do meu pé!
 E os seus companheiro de emprego?
 Seus companheiro de vida, na real, *né*
 Te apresentavam *pras* famílias
 Ou no almoço de domingo você sempre foi igual a mim a... *ô miga*
 Você sempre foi aquela companheira de vida
 E eu apenas a *neguinha pra* ter umas saídas
 E você sempre soube disso
 Só que achou que essas [?] passariam batidas, despercebidas
 Afinal você nem liga
 Cara mulher branca
 Eu sinto que o seu feminismo não diz respeito a nós
 Porque o que acontece aqui nos debate nós, pretas, não temos voz
 Vocês querem discutir gênero, sem debater raça
 Minimizando a nossa luta
 Seu feminismo diz sobre vocês, caucasianas
 E as pretas que se fodam na labuta
 Às vezes eu acho que vocês nos querem como massa de manobra
 Afirmando o que o mundo diz há séculos
 Pretos e pretas são só mão de obra
 Construir movimentos [?] liberar seus corpos é fácil
 Eu quero ver aguentar o rojão sozinha quando o mundo inteiro lhe disser
 Que você é o sexo frágil
 E ó, cara mulher branca
 Você vai *tá* sempre em situação de privilégio *pra* cima de mim
 Só que se tornar opressora é sua escolha do início ao fim
 Desconstrução contigo eu não tenho!
 Eu vim mesmo é *pra* demolir
 Essa falsa ideologia de feminismo que finge que é *pra* nos unir
 Na primeira brecha do discurso *pra* me oprimir
 Você precisa começar assumindo que é racista, pois essa é a primeira pauta da lista
 Reproduz comportamentos horríveis igual homens reproduzem comportamentos machistas
 Mas pelo amor de Dandara, não começa pagando de Isabel, aquela branca vitimista
 Eu já te falei que didática não vai [?]
 Então respeita o bonde das pretas, não insista
 Eu não tenho vocação *pra* lidar com quem finge demência
 Avisa na sua casa grande que eu *tô* chegando
 E eu *tô* sem paciência
 (Pacha Ana)

Destaco, por fim, as poesias de Bione, MC e poeta pernambucana, e King, de São Paulo, devido ao prolífico diálogo identificado – e salientado em toda a pesquisa – entre a poesia do *slam* e o *rap*, sobretudo com o recorte do feminismo. Nem todos os poetas carregam essa marca em seus estilos, não é uma regra, mas é inegável que muitos são influenciados por ela, não só pela estética *rap*, que em muitos casos é importante referência para a criação e declamação de seus textos, mas pela natureza de protesto.

Não vem me pedir *pra* parar porque eu não paro
Se o bagulho me incomodar
Eu falo
Eles querendo me tirar
Hilário
Ouvindo teu bonde falar eu
Trabalho
Escuta o que eu vou dizer
Eu não tenho nada a perder
E não basta querer ser *rapper*
Tu tem que saber fazer
E tentar impedir a *mina* não é bonito de ver
Olha que essa *mina* agora tá mandando *flow* sem freio
E é melhor sair do meio ou ela atropela você
Só tem acelerador no meu automóvel de rima
Eu aceito críticas que ajudem na autoestima
Tenta me por *pra* baixo eu garanto não dou a mínima
Fica na minha frente eu juro que eu passo por cima
Não adianta fingir que não entendeu, pois
Meu bonde inteiro já tá pegando no *mic*
Só vem me julgar se tu fizer melhor que eu
E se esse não for o caso nem precisa dar *dislike*
[...]
Quis me testar e dessa vez tem que me escutar
Acelerando tudo que eu tenho *pra* acelerar
Já disse a tu não me adianta tentar me parar
Essa casa também é minha então eu vou entrar
Valeu a pena esperar agora eu tô aqui
Roubando a cena ainda fazendo tu assistir
Já cansei de vocês falando que é *mimimi*
Entrei com os dois pés na porta e eu não vou sair
Esse *rolê* de resistir quem entende é o meu povo
Que o meu povo me entenda é disso que eu preciso
Da cobertura tu não viu o preto morrer de novo
Pra onde eu for eu vou levar todos eles comigo
E isso aqui é muito mais do que empoderamento
E eu posso te garantir que é mais que vaidade
Quero provar *pra* todo mundo a todo momento
Que eu sou capaz de fazer tudo que eu tiver vontade
Não vem me pedir *pra* parar porque eu não paro
Se o bagulho me incomodar

Eu falo
Eles querendo me tirar
Hilário
Ouvindo teu bonde falar eu
Trabalho
(Bione)

Vocês vão nos respeitar
Eu creio
Quando eu ver os cordeiro rasgando lobo no meio
O *mano* fala: comi uma *mina* que eu nem me lembro o nome
Meu querido, quem tem lábios é a vagina então não é você que come
Sou *rapper*
Sou poetisa, porra
Se teu pau não é microfone nem me convide *pra* meter a boca
[...]
Minas, se armem
Estejam prontas *pra* batalha
Que eu vou passar recrutando quem tem
Os verso-bala!
Gritando o fim do machismo, impondo respeito
Nós viemos *pra* exigir nossa igualdade de gênero
É que me sangra
Vendo um policial dando um tapa na cara de um preto oprimido
Sabendo que aquele menino vai ser mais uma vítima do genocídio
8 de março é triste
Pra quem sabe o real motivo
Foram queimadas dentro de uma fábrica
Vítimas de homicídio
E se você esquece disso, desculpa, é que eu não consigo
E quantas mais precisam morrer
Pra você entender isso?
O corpo negro morre por conta do racismo
Você aplaude e acha bonito
Mas a mulher que escondeu a bolsa
Era a mesma que tinha fetiche pelos 18 cm
Mas beleza
O corpo da mulher negra é visto como um passaporte
Globeleza
Nunca vi uma branca nua sambando no horário nobre
[...]
(King)

O *rap* e o *slam* caminham lado a lado, mas por ora se separam quando percebemos o clima de hostilidade e *gastação* característico das batalhas de rima. As falas das entrevistadas soam em uníssono na comparação entre as tradicionais batalhas de *rap* e as batalhas de poesia,

que geralmente são mais acolhedoras com poetas e MCs mulheres que se sentem acuadas em se expor em rodas de rima, onde a esmagadora maioria é masculina.

O *slam* tem um caráter mais amadurecido. As batalhas de sangue têm um clima zoador, meio moleque, e as mulheres geralmente vêm com umas ideias mais de vida nas rimas, mais papo de realidade que tem a ver com os *slams*. Além disso, numa batalha de sangue, é comum observar MCs mulheres sendo diminuídas por características que são próprias das mulheres, de uma maneira muito natural, o que intimida e afasta as mulheres, principalmente, aquelas mais contestadoras, que encontram nos *slams* um espaço mais acolhedor (Aline Pereira)³⁴⁵.

[O *slam*] é outro ambiente, é um ambiente totalmente diferente das batalhas [de rima]. É muito mais protesto e, no caso, as meninas têm muito mais *pra* falar nessa questão. Então elas se sentem à vontade, *pô* eu acho demais! Isso já é uma escada *pras minas* que querem fazer *show*, que querem fazer um *rap*. Eu prefiro muito mais que as *minas* vão num *slam* do que numa roda de rima (Juju Rude)³⁴⁶.

[...] a galera ainda quer justificativa por que só pode *mina*. Eu também vejo muito isso, de que a gente sempre tem que se justificar se a gente fizer igual a eles. A batalha de rima não é só para homem, mas só teve homem durante muito tempo. Então, porque estão criticando? Eu já vi gente perguntar para mim: “mas por que não pode homem no Slam das Minas? Então me justifica você por que não tem mulher em nenhuma batalha de rima. O Slam das minas... eu pessoalmente não enxergo o *slam* como competição. É um clima de companheirismo mesmo. A gente veio aqui trocar uma ideia. Em alguns *slams* mistos isso não rola. No Slam das Minas eu nunca senti isso, que alguém *tava* querendo ganhar. Por isso que eu me sinto tão bem lá (Carol Dall Farra)³⁴⁷.

Josi, que escrevia desde os 14 anos de idade para extravasar suas agonias, teve o seu primeiro contato com o *slam* a partir da roda de Vila Isabel. Frequentadora assídua de um samba às quartas, decidiu ir ao bairro numa quinta-feira também para “ver os moleques fazendo rima”³⁴⁸. Esse fato ativou sua memória afetiva dos tempos de escritora solitária, quando fazia poesia para afugentar seus próprios demônios e conseguir conforto pelas palavras. E o convite inusitado de um dos poetas presentes naquele dia na roda, que ouviu Josi cumprimentar Betinho após a batalha, foi o fato que pôs em prática seu papel de *slammer*.

Daqui a pouco o menino bateu no meu braço: “é que eu *tava* esperando para falar com o Betinho também e eu ouvi que você faz poesia. Semana que vem vai ter um *slam* aqui na praça”. Eu falei: “*slam?* Que porra é essa?”. Aí ele me explicou que o *slam* era batalha de poesia. Eu não levei muita fé. Eu não vou

³⁴⁵ Vide nota 228.

³⁴⁶ Vide nota 121.

³⁴⁷ Vide nota 75.

³⁴⁸ Vide nota 71.

chegar aqui essa hora! Peguei a página, vi o que era, vi as regras. Achei maneiro *pra* caramba, tirei umas dúvidas com ele pelo *messenger*. Falei: “pô, vou batalhar!”. Cheguei em casa como? Com o peito cheio de ar! Vou ver as poesias que eu escrevia quando eu era mais nova e vou ver se eu batalho. Eu tenho dois cadernos antigos de poesia. Quando eu comecei a ler as coisas que eu escrevia... “Que isso?! Não! Vou nada! *Tá* maluco! Vou lá para conhecer”. Cheguei lá e fiquei de queixo caído. Primeira coisa que eu vi foi Sabrina Azevedo, vi Martina... Eu pensei: “o que esses moleques estão fazendo, puta que o pariu?”. A Sabrina mandou logo uma poesia: “novela de escrava, protagonista é branca”, “a gente *tá* sofrendo na senzala e a história é do mocinho que casou com a mocinha, que fugiu a cavalo”, uma coisa mais ou menos assim. Eu fiquei louca! Eu já tinha umas coisas que eu queria escrever. Aí chegou até um pouco antes do *slam* descobri que umas amigas minhas... Isso foi em novembro? Não sei. Chegou um tempo próximo do *slam* e umas amigas minhas iam fazer um sarau feminino. Eu fui comentar com uma delas. “Maneiro, eu lembro da época que eu escrevia poesias também”. “O que? Você escreve? Eu escrevia!” “Não, vou te colocar na programação do sarau”. “Ju?! Tu não sabe nem o que eu escrevo”. Ela falou: “eu confio em você!” Quando ela falou isso eu comecei a chorar. Foi uma coisa muito louca e inesperada, comecei a rascunhar algumas coisas. Em dezembro do ano passado foi a primeira vez que eu li uma poesia minha em público. Eu nunca tinha lido nada que eu tinha escrito para ninguém. Eu li as poesias, o sarau foi na quarta e eu batalhei no dia seguinte no *slam* de Vila Isabel. Desde então, eu viciêi em *slam* e, desde então, eu não parei. Sou apaixonada por poesia. Tanto por recitar, quanto por ver os poetas declamando. Isso eu aprendi muito com o W-Black. O que ganha ali é a mensagem, não é você ganhar ou perder. A gente não está ganhando um puto por estar ali, a gente *tá* ali por amor. Às vezes você vê um outro colega seu recitar e você fica enlouquecido. Torcendo e gritando. [...] Eu nunca tive esse receio de chegar no *slam* e não batalhar. Eu me sinto à vontade, eu me sinto em casa. É diferente a *pegada* do *slam* para o *rap*. Num *slam*, se tu *perder a linha*, tu é cortado, tu não é aceito. Não é aceito racismo, não é aceito homofobia. No *slam* mesmo tem mulheres que não batalham. Nessa experiência de fazer *slam* feminino eu comecei a ver como tem mulher que escreve e que nunca falou nada. Eu sou uma mulher que até dezembro do ano passado não tinha falado nada (Josi de Paula)³⁴⁹.

Letícia Brito acredita que “o *rap* já empodera pela palavra, então as meninas que estão presentes no *rap*, já fazem *rap*, naturalmente vão se dar bem no *slam*”³⁵⁰. E isso pude ver nitidamente quando o Slam das Minas, na época em sua terceira edição, tinha sido inserido na programação do Festival Cultura Viva Comunitária, realizado em diversos espaços culturais de Niterói, entre os dias 6 e 9 de julho de 2017. O Teatro Popular Oscar Niemeyer foi, naquele momento, ponto chave do meu mapa de pesquisa: a Batalha das Musas e o Slam das Minas, juntos, no mesmo dia e local. Foi quando Letícia me ensinou um pouco sobre sua visão do *slam*.

³⁴⁹ Vide nota 71.

³⁵⁰ Vide nota 79.

Eu entendo que todo espaço de poesia é um espaço de resistência. Eu entendo a poesia como uma resistência política, então o *slam* tem essa característica... O *slam* não veio *pra* fazer frente ao machismo, a gente precisa transformar a sociedade para isso acontecer. Mas ele veio *pra* empoderar essas mulheres, para que elas possam ter força *pra* lutar no dia a dia (Letícia Brito)³⁵¹.

Mas não seria o *slam*, entendido aqui enquanto espaço de empoderamento, sobretudo feminino, peça fundamental de um ideal coletivo em prol de uma transformação social mais ampla? O Slam das Minas acaba sendo esse lugar seguro de expressão, de refúgio e resistência, um microcosmo que reporta o mundo de fora, transformando-o de dentro *pra* fora, num momento de celebração. O *slam* é esse espaço de sobrevivências, mas que também sonha e projeta mundos possíveis. E esse projeto utópico de transformar o mundo começa da reconstrução do próprio entorno, das práticas diárias que visam uma real mudança nas estruturas sociais. Estando em contato com esses fenômenos culturais da juventude, também pude reparar o quanto que o amor, em seu sentido social e político, é tão necessário em nossos meios atuais de militância, pois é a condição própria de criação e fortalecimento de uma comunidade, de um *nós por nós*. Amor é luta e a valorização da autoestima não é apenas uma questão supérflua, mas o princípio da própria luta. Amar é sempre político em tempos de ódio.

Agora eu levo a bandeira homossexual. Eu não falava disso. Eu sou da favela. O coletivo leva muito a questão do racismo, dessas lutas, da favela... E agora eu tô podendo aos poucos colocar também a questão da sexualidade. Querendo ou não eu não me sinto à vontade para falar em qualquer lugar. Não é nem questão do risco. Não dão importância. É algo relevante falar disso? Ainda causa muito estranhamento. [...] eu acho que tem muito disso no feminismo, de ajudar uma a outra. Deveria ter. Você tá passando por um relacionamento abusivo, eu vou fazer o máximo para te alertar, para você perceber. As pessoas falam: “caralho, não sei”... É feminista! Eu não tenho contato direto com o feminismo, nunca tive um contato com o movimento central. Eu tive contato com o movimento do *hip-hop*, totalmente machista, mas que me deu força para querer estar ali. “Você é feminista?” Eu vejo a necessidade de lutar pelas minhas iguais. Eu vejo a necessidade de ter um amparo, de ter um contato, de ter um alerta. Se me agredir enquanto mulher, eu não vou deixar passar batido. Mas eu não tive esse contato, de “me reconheço como feminista aqui”. Mas eu entendo a necessidade da gente tá debatendo vários assuntos, a necessidade da gente unir forças. Que nem falar do Slam das Minas e da Batalha das Musas, dos movimentos que propõem troca de ideia entre mulheres. [...] Eu ainda tenho esse estereótipo que eu mudei, que não tem nada a ver com a minha sexualidade. As pessoas confundem e isso me incomoda, das pessoas ficarem na dúvida e quererem me tratar como homem, sendo que meu gênero é feminino. Eu me reconheço como mulher. Mas de noite se eu for confundida com um homem, eu vou ter que dar graças a Deus. Eu vou

³⁵¹ Vide nota 79.

estar me sentindo mais segura, não sujeita a sofrer qualquer tipo de abuso. Eu não participo sempre, eu não levanto tanto essa bandeira. Eu não sou ativista do movimento feminista. Eu sou ativista do movimento LGBT. Querendo ou não eu sou mais desse movimento de falar da favela. O feminismo é uma prática que tem que ser vivida, é parar de reproduzir vários tipos de preconceitos é você *tá* se pautando sempre no dia a dia, sempre prestando atenção nas suas atitudes, das mulheres com quem convive... Você vê que outra mulher *tá* reproduzindo machismo, mas a gente tem que entender que é o meio. A gente tem que *tá* ali, “*mana*, presta atenção”. A gente tem que ter essa paciência. É aquilo: você não pode mudar o mundo, mas pode mudar ao seu redor (Nathalia D’lira)³⁵².

Pensar o feminismo enquanto vivência é pensar que podemos modificar, aos poucos, os nossos modos de se relacionar com as pessoas no entorno, servindo de exemplo de uma experiência social mais justa e equânime. O reconhecer-se (e o escolher ser) feminista é um processo que se desenrola no interior dessas meninas de inúmeras formas e intensidades. O contato com o feminismo vem necessariamente ligado às experiências e histórias de vida com seus capítulos muito particulares, de cada etapa vivida que as influenciou a estarem no lugar que estão hoje, discutindo questões que a afetam diretamente por conta de um sexo e gênero que marcaram seus corpos, refletindo sobre os papéis sociais ditados e não aceitando mais a imposição do silêncio. Josi deve o seu reconhecimento como feminista desde a criação que teve, de uma relação liberal e muito franca dentro de casa. Seus pais a criaram para se tornar uma mulher independente e, mesmo ainda longe do ideal, as tarefas domésticas eram divididas democraticamente entre as mulheres – Josi, sua mãe e irmã – e o seu pai, o único homem da família. A mulher usar o *slam* como ágora é exercer politicamente seu direito à voz, potencializando com isso a prática feminista.

Eu não sei, eu nunca parei para pensar sobre isso. Não sei se é uma escolha, não sei se tem mulher que a cabeça parou no tempo. Eu sei que é a minha escolha, não sei das outras. Acho que feminismo é uma vivência, a de você começar a dizer “chega!” *pra* situações que te agrediam e que você não aguenta mais. [...] são anos de *fiu-fiu*. São anos de “menina senta de perna fechada”. Eu tenho uma poesia que fala sobre violência contra a mulher. Eu estava em um espaço estritamente masculino e aí falaram assim: “fala aquela da violência”. Com certeza tem alguém que deu um tapinha na namorada e achou normal. A gente *tá* dando a nossa voz para falar da nossa experiência *pra* gente tentar mudar a prática, *pra* gente conscientizar e mudar. Não adianta, a sociedade ainda é machista. É importante *pra* gente dar voz à nossa luta (Josi de Paula)³⁵³.

³⁵² Vide nota 78.

³⁵³ Vide nota 71.

“Não tem como falar desse assunto sem falar da minha história de vida”³⁵⁴. Logo no início de nossa conversa, Carol já havia indicado o percurso de idas e vindas que caracteriza toda a sua infância e adolescência até culminar na mulher e artista que é hoje. Criada numa família segregada de seis irmãos – e ela, pela idade, se situando ali no meio –, Carol deve o gosto pela leitura à sua mãe e a concretização material de seus sonhos à tia que se responsabilizou por seu sustento a partir de uma fase conturbada de seus pais, marcada por agressões e dependência química. A escola, a igreja e a biblioteca da vizinha foram seus refúgios por muito tempo, onde conseguia garantir o que comer e escapar momentaneamente do peso da realidade, descobrindo mundos fantasiosos em livros e gibis e *vestindo* novos nomes, numa brincadeira costumeira entre os irmãos. A infraestrutura e a rotina mais regrada instituída pela tia incutiu em Carol o desejo de ir atrás de sua independência, a estudar e ter de trabalhar desde nova para conseguir ingressar numa universidade pública, onde atualmente é estudante de geografia, estando cada vez mais alinhada ao seu projeto e vontade de lecionar. A rotina também lhe garantiu que a escrita se tornasse uma prática, inspirada posteriormente naquela “música barulhenta” que seu irmão Gabriel ouvia. Foi escutando *rap* que Carol pôde perceber que ela também poderia escrever e cantar o que viveu, que *rap* era poesia e força para sobreviver e vencer o cotidiano, mesmo sentindo certo incômodo pela falta de referenciais femininas que fossem tão prestigiadas quanto os Racionais, Sabotage, Projota e Emicida. Faltava “*mina* cantando pesado, com o *beat* igual dos caras”³⁵⁵, faltava ela se enxergar naquele meio, mesmo que esse meio tenha sido determinante para o seu estilo de compor. A estranheza de certos padrões pode ter sido o começo de um processo de percepção, cujo contato com os estudos acadêmicos lhe deu o nome e forneceu a teoria. Para Carol, ser feminista não tem como ser uma escolha.

Isso de se reconhecer feminista... Eu acho que todo mundo pensa isso quando tem o primeiro contato com o feminismo. *Pra* mim foi na Academia. Entrei na faculdade e eu vi o feminismo. Aí eu fui buscar o que era o feminismo, sororidade, aprendi palavras novas. Eu acho que, eu não sei para a maioria das mulheres, mas para mim, a primeira vez que eu li a definição de feminismo foi: “*ah*, então eu sempre fui feminista”. A gente pensa isso, porque a gente vê as dificuldades que a gente tem para chegar em alguns lugares. Uma coisa que eu *tô* tentando fazer e que para um cara foi muito mais fácil... Eu posso não ter familiaridade com a palavra feminismo, mas eu sei que alguma coisa *tá* errada. E só pode ser porque eu sou mulher. Como eu enxergo o movimento? Quando eu comecei a estudar, eu me identifiquei muito com mulherismo e o feminismo interseccional. Como todo movimento, o feminismo tem seus prós e contras. O

³⁵⁴ Vide nota 75.

³⁵⁵ Vide nota 75.

feminismo é um movimento criado por mulheres brancas, então existe todo uma dificuldade de englobar o recorte racial. Mas de gênero a gente *tá* falando a mesma coisa. A gente se identifica aqui. Mas ainda falta um a mais, que é a mulher negra, mas acho que toda luta é válida. Todo o caminhar juntas conta. Também não posso falar mal do feminismo, eu acho isso um desserviço à nossa vivência enquanto mulher. Tem os seus problemas como qualquer outro movimento, mas enxergo como um movimento muito válido, me ajudou muito, até quando eu não conhecia o feminismo interseccional, me ajudou a me manter de pé. Você saber da existência de pessoas que estão ali raciocinando da mesma forma que você, do atraso da mulher na sociedade, do machismo. Você sabe e isso te dá forças. Então eu acho que não deve ser uma escolha. Até as mulheres que se dizem não feministas, são feministas. Você está vivendo, você *tá* existindo em uma sociedade machista. Isso é ser feminista! (Carol Dall Farra)³⁵⁶.

O posicionamento das mulheres negras – e minorias sexuais com a abertura e contribuição dos feminismos dissidentes – é, por fim, um divisor de águas para a luta feminista, pois além de levantar questionamentos acerca da homogeneidade do ser feminino e das armações sociais incorporadas, ressignifica a questão do empoderamento, sob uma perspectiva mais diversificada, complexa e social. Como Angela Davis já disse, quando a mulher negra se move, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela. Por se situarem na base da pirâmide social, estando as mulheres negras protagonizando essa luta desestabilizam as posições sociais, propondo arranjos mais igualitários. Soma-se a isso a mulher negra, gorda, periférica, LGBTQ, e assim por diante.

Compreendemos, enfim, o porquê da preferência de muitas mulheres às batalhas de conhecimento e até aos *slams* em maior grau, por enxergarem esses espaços como mais acolhedores e propícios a discussões relativas a gênero, raça e condições sociais, uma vez que batalhas clássicas de *rap*, dominadas pelas leis do ego e da competição, parecem apenas reforçar certas narrativas de opressão. Na esteira de Butler (2003) e outras linhas epistemológicas que nos auxiliam a pensar gênero em sincronia com as diferenças raciais, sexualidade e de classe social, entendemos que o corpo é político e abrange múltiplas possibilidades de agência na performatização, mas, por outro lado, os discursos e enunciados reproduzidos em dados contextos socioculturais atuam estratificando e reiterando certas normas e lógicas que constituem corpos generificados, hierarquizados e de difícil desconstrução.

O ciclo integral do empoderamento implica uma visão crítica da realidade, o sentimento de autoestima – pessoal e coletivo –, consciência das desigualdades de poder e capacidade de mobilização política, além da autossuficiência econômica (BERTH, 2018). O Slam das Minas

³⁵⁶ Vide nota 75.

vai, nesse sentido, na contramão de um silenciamento estrutural, que mantém mulheres no lugar de reclusão, não raro disfarçado como uma suposta timidez ou carência de interesse na produção intelectual e política. Os *slams* chegam de modo a garantir possibilidades de autorrepresentação, levando a cabo outras experiências de *ser mulher* e de *ser feminina*, desmantelando papéis sociais de gênero normatizados e revisando valores sustentados de um patriarcado racista. É através do domínio da palavra-ação que nós, mulheres, continuaremos desinterditando espaços e alargando horizontes, assumindo, de uma vez por todas, que o nosso lugar no mundo é todo aquele que quisermos ocupar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além de vitrines e holofotes

O objetivo central desta pesquisa foi refletir sobre questões de gênero nas rodas de ritmo e poesia no Rio de Janeiro, considerando, dentro desse conjunto, as rodas de rima e os *slams* de poesia. Como vimos, o foco das rodas culturais são as batalhas de rima, jogos de improviso nos quais MCs devem demonstrar sua superioridade sobre o adversário por meio de versos elaborados na hora, seguindo determinadas regras de tempo e conduta no geral. Seja de *sangue* ou *conhecimento*, as disputas são sempre decididas pela plateia, num interessante exercício de democracia. Outro movimento que tem se voltado para os usos lúdicos e estéticos da palavra são os *slams*, que são as batalhas de poesias, cujos textos são elaborados previamente, mas que são carregados de expressividade da voz e de gestos corporais, quando performados para o público. Popularizados no Brasil sobretudo entre jovens da periferia, os *slams* vêm se solidificando como uma potente expressão da literatura marginal e importante instrumento de empoderamento de minorias. Enquanto que a tradição de *sangue* das batalhas de *rap* indica uma maior disposição para um entretenimento *descompromissado* e até *politicamente incorreto* muitas vezes, os *slams* têm corroborado o peso político da poesia nos dias atuais: no final, o que vence é a *mensagem* e não o/a poeta.

Sobre as declarações acima, é preciso esclarecer alguns pontos. Primeiro, é claro que os/as poetas tornam-se conhecidos/as e ganham estima, por consequência da exposição e frequência nesses eventos, e que seus corpos e identidades importam por causa do apelo político evidente, haja vista que grupos historicamente silenciados e invisibilizados são os que têm *tomado de assalto* essa cena, principalmente as mulheres, em suas intersecções variadas – negras, lésbicas, bis, trans, faveladas, gordas, etc. Segundo, independente das dinâmicas internas dos jogos de improviso, as batalhas de rima organizadas dentro do movimento das rodas culturais não são de todo isentas de seu caráter político, uma vez que a proposta de ocupar o espaço público surge da vontade latente de jovens em suprir demandas culturais próprias, denotando uma prática cidadã e mais autônoma frente às esferas representativas do poder público. Simultaneamente, a multiplicação dessas rodas propiciou a formação de uma rede de profissionalização de MCs e produtores provenientes das *margens* em interdependência com o *mainstream* do *rap* nacional, cujo comprometimento com resultados práticos de mercado eleva esses jogos a um outro patamar de consideração.

Diante desse contexto, interessou-nos investigar a presença feminina no movimento, isto é, em que condição as mulheres se inserem no circuito das rodas e participam diretamente das disputas, e nossa primeira constatação foi: as mulheres são minoria nas batalhas de rima, em termos de número e voz ativa. Em contrapartida, as mulheres – muitas delas também MCs, *rappers* e próximas ao *hip-hop* – têm ocupado cada vez mais os *slams* de poesia como espaços estratégicos de expressão, a fim de fazer ecoar suas vozes, questões e lutas por entre segmentos da juventude. Em conjunto, atentemo-nos ao levante feminino na cena das batalhas de *rap* mais recentemente e os usos da rima como ferramenta de reivindicação e instrução para além do divertimento. Enfim, enxerga-se nos *slams* – e em determinadas rodas – uma forma engajada de debater política e sociedade através da arte e da cultura, sobretudo da palavra poética, onde sujeitos, de objetos subjugados socialmente, tornam-se protagonistas de suas próprias histórias. Esses/as poetas e MCs são testemunhas oculares e porta-vozes de seu tempo e lugar, trazendo na voz e na pele marcas de (sobre)vivências e perspectivas de uma realidade em grande parte violenta. Ao mesmo tempo que expõem e denunciam opressões, idealizam e constroem mundos melhores para corpos discordantes do padrão imposto.

A abordagem sociocomunicativa e essencialmente qualitativa que caracteriza este estudo implicava alguns *riscos* metodológicos práticos que optamos por correr: a pluralidade de actantes (LATOUR, 2012) envolvidos na trama social de ambos os movimentos e suas controvérsias; a dificuldade em dosar envolvimento e afastamento com relação ao objeto de pesquisa para uma análise científica mais completa; a gestão do tempo e estruturação da dissertação por conta dos múltiplos métodos requeridos ao longo do trabalho – observações *in loco*, coleta e análise de dados em páginas e vídeos na *web* e entrevistas de naturezas distintas, valorizando-as como fontes primárias, em complemento às teorias utilizadas sobre oralidade e territorialidade, estas somadas a reflexões e críticas elaboradas por estudos de gênero e feministas. Ao mesmo tempo, a constância e contemporaneidade dos eventos, assim como a disponibilidade e abertura por parte da maioria dos interlocutores, foram pontos vantajosos para o projeto.

Buscamos realizar uma análise minuciosa de discursos, narrativas, dinâmicas e trajetórias para esclarecer de que forma esses movimentos dialogam com a cidade, por que a participação feminina é esvaziada nas batalhas e rodas mais tradicionais e como, a partir disso, as mulheres estão se organizando na cena. As hipóteses trabalhadas se referem, primeiro, ao princípio de que, ainda que nem todos os participantes estejam conscientes de seu papel social dentro do

movimento, e mesmo as rodas de rima mais sangrentas, como a Batalha do Tanque, possuem um forte viés político e de resistência, tendo em vista as questões legais e burocráticas envolvidas nesse tema, gerando impactos relevantes na esfera pública e na sociedade como um todo. A proposta de ocupar a cidade com seus corpos e vozes indicaria uma vontade dialógica intrínseca e de atuação política, partindo de indivíduos e meios normalmente negligenciados e apartados das clássicas esferas da decisão política. As fases desse processo de disputa territorial compreendem o embate, que é geralmente físico e violento, para se chegar a um diálogo institucional produtivo com o poder público, estimulando a intrincada discussão sobre a natureza e os usos dos espaços (que deveriam ser) comuns da cidade. A retomada das ruas reacende o propósito político e de justiça social contido na base do *hip-hop*, mas também expõe suas contradições, como a perpetuação de opressões sexistas e racistas – mesmo que a grande maioria dos jovens envolvidos com a cultura seja negra –, mostrando que essa questão trata-se mais de um fator estrutural do que simplesmente pessoal e individual. As narrativas salvacionistas do *hip-hop* continuam povoando o discurso hegemônico, mas geralmente em consonância com a lógica do mercado, principalmente quando vemos as batalhas de rima como plataformas de legitimação, capacitação e visibilidade para MCs que aspiram uma carreira no *rap*. Nesse quesito, as mulheres são mais desafiadas pela condição de gênero em que se encontram, pois precisam enfrentar convenções sociais que insistem em dizer que o trabalho reprodutivo, maternal e doméstico seriam *destinos* femininos ainda mais bem aceitos que a própria ambição pela independência – seja financeira ou emocional – e realização profissional enquanto poetas, MCs, DJs e produtoras no meio do *rap*. Devido à forma como as batalhas de rima foram consagradas, partimos do pressuposto de que os *slams* seriam espaços preferidos por essas mulheres, que se sentem mais acolhidas e confortáveis de se expressar e apresentar seu trabalho, pois investem num formato *menos individualista* de competição e mais inclusivo, onde a fama e o reconhecimento vêm normalmente como efeitos e não exatamente como fins em si mesmos.

No capítulo que abre a dissertação, contextualizamos os movimentos desde as suas origens, apresentando as bases do *hip-hop* enquanto cultura de rua, a partir do resgate histórico das *block parties* dos guetos nova-iorquinos às periferias globais, com particular destaque às formas que o *rap* se traduziu e se consolidou no interior de uma ampla cultura brasileira do improvisado. O *freestyle*, identificado pelos rituais popularizados como *batalhas de rima*, evidencia o papel de MCs, cujas influências são especuladas, culminando na denominação possível de

griots do século XXI (D'ALVA, 2014) e introduzindo o debate teórico acerca da literatura/poesia oral. Na seção em que focamos na história dos *slams*, comparamos os dois movimentos em termos de dinâmica e criação artística, indicando em que medida ambos convergem e o quanto se repelem. Identificamos que o *rap* tem uma enorme presença na poesia dos *slams* brasileiros, não só devido ao trabalho inicial desenvolvido entre integrantes de um coletivo de *hip-hop* e sua propagação muito próxima dos espaços da rua, mas também pela estética contundente e prioridade por temáticas sociais urgentes, como, por exemplo, as violências cotidianas contra corpos negros, femininos, transexuais, periféricos e tantos outros mais propensos a opressões sistemáticas.

Prosseguimos com as reflexões acerca da oralidade quando passeamos pela etnomusicologia e questionamos os limiares entre fala/música, reafirmando que esses conceitos e classificações do conjunto social de aspectos orais são situados histórica e geograficamente. Tal base nos permite aplicar esses preceitos ao contexto poético atual e às possíveis conexões entre *rap* e a poesia performada nos *slams*, cuja linguagem comporta uma série de hibridismos – com a música, em sua categorização ocidental, e o teatro, por exemplo. A musicalidade e o ritmo da fala recitada são elementos cruciais para a absorção dos sentidos que emanam do texto poético. O impacto desses elementos é notado pela forma como o público é embalado pela performance, na medida em que até pequenas variações de timbre, tempo, respiração, altura ou ritmo da voz fazem toda a diferença para a recepção. Essa discussão também nos lembra disputas hegemônicas acerca do *rap* estar mais situado no domínio da palavra ou da música, devido ao seu *canto falado*, uma questão que busca ser resolvida pela produção tecnológica do som, ou seja, pelo acompanhamento da letra a uma base musical ou *beat*, diferenciando *rap* de *poesia*. Ora, também ouvimos *rap* à capela, ouve-se *rap* no *slam*, então a sua natureza seria definida pelo contexto em que se insere. Outro ponto é, pelas regras do *slam*, não é permitido apoio musical junto ao texto. Mas o canto que ecoa regularmente da performance poética não soaria música para os nossos ouvidos? Afinal, não seria a música tudo aquilo que ouvimos com a intenção de ouvir música? (TEPERMAN, 2015). A música já está por trás das sílabas entoadas, independente da categoria em que é fixada. Desse modo, a poesia performada no *slam* seria uma espécie de resistência às estruturas dualistas de classificação do conjunto oral de uma sociedade grafocentrada e não deixaria de indicar um retorno à valorização de tradições e dos afetos, aspectos exaltados por sociedades orais mais primitivas.

A enorme afinidade de *rappers* mulheres com os *slams* também foi um aspecto que nos levou a considerar tal convergência entre o *hip-hop* e esses espaços de poesia, comprovando a nossa hipótese de que a dinâmica de sangue das batalhas é determinante para a baixa aderência de mulheres no movimento das rodas, onde são desafiadas e desencorajadas a participarem das disputas, devido à reprodução de discursos e de lógicas opressoras marcadas pelas relações de gênero na sociedade. Os raros momentos de participação feminina mais ativa são os momentos de *mic* aberto e os *pocket shows*, quando convidadas. A contínua desconstrução de papéis sociais de gênero e de uma lógica nociva de competição mostra-se essencial para a mudança desse quadro, onde mulheres se sintam mais confiantes de sua capacidade para batalhar. Na última parte do capítulo, buscamos mencionar e destacar o percurso de mulheres MCs, coletivos femininos de *hip-hop* e alguns trabalhos emblemáticos, na tentativa de ir na contramão da postura histórica e *visibilizar* suas trajetórias, trazendo para o centro do debate as divergências de gênero no *rap* e na sociedade. Vimos que tais divergências são reflexos de estruturas sociais históricas transmitidas desde os tempos clássicos das ágoras gregas, onde a voz feminina era completamente silenciada e excluída dos debates públicos ou confinada em certos domínios poéticos muito específicos, com base em diferentes sociedades. A virilidade e o exercício do poder eram legitimados pelo domínio da retórica na ágora, assim como acontece nos duelos de MCs nos dias de hoje.

Da voz para o corpo, chegamos ao segundo capítulo para refletirmos a ocupação do espaço público – com suas reconfigurações espaciais e interacionais – pelas batalhas de rima e tensionarmos as relações de gênero com a cidade. Continuamos traçando um histórico do movimento das rodas culturais e a consequente estruturação de um circuito organizado de rima, sob o estatuto do CCRP. Falamos das faces da instrumentalização da cultura, de acordo com interesses dos agentes envolvidos nessa relação – governo, mercado, produtores culturais e sociedade civil em geral –, e de economia e cidades criativas muito brevemente, a partir do projeto inicial do CCRP e de iniciativas paralelas que estão disputando modelos e narrativas em torno desse movimento no estado. Como exemplo disso temos a LIGA RJ e a própria atuação de Aline Pereira, que *corre* por dentro e por fora do movimento: Aline coordena seletivas estaduais do duelo nacional de MCs, trazendo uma outra mentalidade e formas mais inclusivas de trabalhar o potencial das rodas, pensando principalmente a questão de gênero. Os pontos de controvérsia também são identificados quando pensamos os limites entre a marginalidade, a sujeição pelas leis e o ideal de resistência e empoderamento defendido pelo movimento desde o seu princípio, o que

nos leva à importante discussão sobre os (i)legalismos, o diálogo e reconhecimento institucional, e a repressão pelos braços coercitivos do estado e poderes paralelos. A nomeação de um Circuito Carioca de Ritmo e Poesia decorre desses enfrentamentos e da necessidade de legitimação das atividades artísticas promovidas pelas rodas de rima nos espaços urbanos, através da articulação política do movimento e conquistas por meio de leis específicas ao *hip-hop*. A regulação mostra-se cada vez mais necessária para balancear interesses às vezes conflitantes e que são inerentes ao processo de ocupação do espaço público, com seus usos variados e coletivos. A continuidade desse movimento pode ser lida como um modo irreverente (e alternativo) de reivindicar a cidade, de reimaginá-la e reconstruí-la (HARVEY, 2014).

As abordagens sobre direito à cidade, cidadania cultural e pertencimento são ainda mais complexificadas na terceira parte, quando trazemos esses temas por uma ótica feminina (e feminista). O direito de ir e vir das mulheres ainda não foi conquistado plenamente. Vivemos e experimentamos a cidade de uma maneira diferente dos homens, nossos corpos são constantemente alvo de violências de gênero e repressão. É partindo dessa problemática que vemos como necessária a articulação das mulheres na construção de um corpo político e coletivo nesse movimento de ocupar da cidade; uma ocupação que é de resistência, pois envolve o receio e a exposição aos riscos e perigos que insistem nos cercear e anular nossa existência. O que está por trás da agência feminina (e feminista) nas manifestações culturais trazidas aqui é justamente esse fazer coletivo indispensável na luta por uma cidade que inclua todos os plurais, pois a desconstrução dos papéis de gênero também reflete na forma como construímos a cidade que habitamos. É o momento em que transpassamos o plano da fala para ações efetivas.

A ocupação pelo corpo implica fazeres políticos, sobretudo por parte das mulheres que participam desse cenário contemporâneo e diverso da poesia de rua. Seus corpos também são campos de batalha, pois carregam consigo memórias e conflitos que provêm das relações de gênero que fundamentam nossa vida social. Fazer-se presente nos movimentos de ritmo e poesia corresponde dizer que esses corpos podem e querem falar por si, renovando os sentidos de cidadania. Vemos uma movimentação mais significativa das mulheres nesses espaços que, mesmo não rimando ou participando diretamente dos confrontos poéticos, conferem peso estratégico às suas vozes, principalmente porque ajudam a definir os rumos da batalha quando compõem parte da plateia. Certos improvisos de cunho machista já não são mais tão bem aceitos assim, sendo inclusive rechaçados de alguns círculos, à medida que o desequilíbrio numérico

entre homens e mulheres diminui. A simples presença do corpo feminino nas rodas já instiga uma mínima reflexão em torno da rigidez dos papéis de gênero, pois é um corpo que já causa estranheza e interferências em espaços que não lhe são destinados historicamente. O fato dos principais eventos de ambas as cenas se desenrolarem nas ruas pode impor uma dificuldade a mais às mulheres, mas não são causas determinantes para o seu afastamento, primeiro devido à capilaridade territorial das rodas, facilitando o acesso e possibilitando opções mais próximas de casa, segundo, porque as mulheres já estão em maior quantidade – mesmo que na condição de público – comparado a alguns anos atrás, e especialmente nos *slams*, onde a distribuição por gênero nos parece mais igualitária. Isso nos conduz para dentro das principais dinâmicas de disputa e discursos propagados pelas batalhas de rima e de poesia falada.

Finalmente, o último capítulo ocupou-se em analisar de perto performances, trajetórias e narrativas frequentes nesses espaços da poesia. Começamos com a Batalha do Tanque para exemplificar as tradicionais *poéticas de sangue* e os tipos de discurso classificados como *pederastia*, que estigmatizam o lugar do feminino e afetam às mulheres em maior grau, devido à materialidade do corpo físico identificado como feminino. As batalhas de rima se apresentam como ambientes hostis e produtores de masculinidades, opondo-se a tudo que vem relacionado à feminilidade. É interessante observar como as masculinidades são múltiplas e dizem respeito a um atributo que não é exclusivo ao corpo masculino (CONNELL, 2013; HALBERSTAM, 1988), mas é incorporado pelo discurso, apropriado convenientemente pela grande maioria de MCs, incluindo as poucas mulheres que estão nas batalhas mais sangrentas. Entendemos o gênero como performatividade (BUTLER, 2003; SALIH, 2017), pois se conforma através da reiteração de um discurso normativo, ao mesmo tempo que revela sua fluidez e possibilidades de agência e subversão, mesmo que essa quebra subversiva só opere dentro de alguns limites. Nas disputas entre homens, *fala-se de* mulheres, ou melhor, de seus corpos e do domínio masculino sobre eles. A objetificação feminina é lógica preponderante nos duelos mistos, estando presente inclusive nas disputas entre mulheres, acentuando o mito contraproducente da rivalidade feminina e os demais mecanismos de sustentação do patriarcado. Entendemos que a situação hipotética da violência e o humor permeiam as disputas, o arsenal discursivo se apoia basicamente em piadas e estereótipos que não afetam exclusivamente a nível do indivíduo, mas que discriminam e culpabilizam todo um grupo social, repetidamente. A banalização de certas narrativas por meio de brincadeiras aparentemente inocentes naturaliza uma série de opressões sexistas e práticas

misóginas que negam espaço e que têm por finalidade nos manter no lugar da submissão. Normalmente, são indivíduos tentando se sobrepor a outros, vozes buscando se fazer mais audíveis que outras, mas que no fundo reforçam quase sempre os mesmos discursos de opressão e silenciamentos, o que nos leva a cobrar uma postura autocrítica do movimento, mas sem negar sua potência. O que é visto como liberdade de expressão para uns não passa, na verdade, do privilégio de não ter sua voz sempre silenciada, junto do suposto aval para oprimir outros. Porém, as minorias estão criando seus próprios espaços de fala e sedimentando conhecimento, através da via sensível e da oralidade.

Abordamos, a partir desse ponto, os conceitos de letramento, interseccionalidade e empoderamento para nos referir aos propósitos e modos alternativos de utilizar os espaços das rodas para fins éticos e *mais construtivos*. A intenção de incluir mais mulheres no movimento já partiu do interesse dos homens, mas tal integração não se efetiva totalmente, porque o diálogo não é feito a partir de sua base. Percebo a luta das mulheres na busca pelo protagonismo na cena das batalhas de *rap* como uma necessidade de praticar, em diferentes esferas da cultura, aquilo que os feminismos trazem de mais pujante em seus discursos desde sempre: a luta pela equidade de gênero, pela desconstrução de papéis sociais (e sexuais) que confinam mulheres em caixinhas muito limitadas, supostamente fáceis de manusear, mas que ceifam aspirações, oportunidades. Ganhar espaços que lhe foram negados anteriormente faz parte de uma estratégia fundamental de resistência e reivindicação de pertencimento, uma forma legítima de dizer: *esse espaço também é meu*. A *invasão feminista* a esses espaços, apesar de parecer tímida, é ruidosa, causa estranhamentos, gera incômodos, provoca fissuras na cultura e a enriquece com novos elementos. Um novo jeito de agir, de se expressar, de produzir. E se apropriar desses espaços, nesse sentido, não significa destituir os antigos ocupantes, mas ter o direito de agregar e apresentar formas menos destrutivas de enfrentamento, em direção a um caminho mais colaborativo. Não se trata apenas de *chegar com o pé na porta* e acabar se rendendo aos mecanismos que constroem todo o padrão androcêntrico de dominação daquele espaço, desvirtuando qualquer caminhada mais propositiva até ali. Assim seguiremos vítimas e coadjuvantes dessa história. Trata-se de poder criar, elas mesmas, novos espaços, com outras lógicas de gestão e de socialização, afastados de um modelo competitivo e individualista que rege nossos modos de ser e estar na sociedade. A Batalha das Musas segue, assim, com seu propósito de letramento feminista e produção de saúde através da cultura.

Acredito que algumas batalhas, além de entreter, têm o potencial de conscientizar, uma vez que não são todas as batalhas necessariamente egoicas e ofensivas, onde recomenda-se *não levar a mensagem tão a sério*. Na verdade, a mensagem decorrente de construções linguísticas praticamente instantâneas são o que prendem a atenção e arrancam gritos alucinados da plateia. E muitos desses momentos são aqueles em que ocorrem rimas que fogem do óbvio, ainda que aquelas que têm um conteúdo considerado mais responsável socialmente e relevante não recebam a devida aclamação e reconhecimento em alguns territórios e duelos. Paralelamente à batalha de Aline e outras mulheres que acreditam no *hip-hop* e continuam investindo nos jogos da rima improvisada, com o formato temático, os *slams* estão sendo buscados pelo público feminino de modo massivo, devido à sua instrumentalização para fins de reflexão e empoderamento. Enquanto as rinhas de MCs davam voz a uma classe de indivíduos em detrimento de outros, os *slams* já vieram com o propósito de abraçar esses múltiplos, esses tantos outros excluídos, numa perspectiva mais interseccional. O *slam* tem essa potência por ser justamente produzido *por e para* esses sujeitos em processo de empoderamento, sendo o Slam das Minas um dos mais expressivos nesse sentido. Os *slams* são esse espaço onde se tem, *efetivamente*, voz, porque se pratica a escuta. É um espaço democrático de aprendizagem, formação política em sua base e transformação através das palavras, sendo a batalha um fundo de cena, um pretexto para o encontro, trocas e coexistências.

Vivemos um período bastante conturbado de nossa história política. A ascensão do bolsonarismo, o grotesco assassinato de Marielle Franco, numa clara tentativa de silenciar sua luta, além de outros episódios de violência midiáticos recentemente, são mostras de um sistema que está a ponto de colapsar, por se tratar, o patriarcado, de um sistema que decreta a morte à base de nossa sociedade. Precisamos nos fortalecer, mas não podemos esmorecer ou recuar pelo medo. Somos todas sementes e estamos sendo interpeladas a agir. Que brotemos e surjamos das cinzas de um mundo em crise, porque nós, as mulheres – mas principalmente as negras, lésbicas, trans, periféricas –, viemos munidas de conhecimento e determinadas para abalar (e reformular) as estruturas.

A poesia revela-se como mais um campo ideológico em disputa e de ação dos feminismos da quarta onda (HOLLANDA, 2018). Diante desse contexto, as rodas de rima e os *slams* de poesia estão gerando interferências, questionando e produzindo novos trânsitos na cidade, através da ocupação que é feita pelo corpo e pela palavra. E o caráter dialógico dessa ocupação é ainda

mais evidente quando as mulheres levam suas demandas e experiências para as batalhas, *reescrevendo* esses espaços. Portanto, compreendemos que para além de vitrines e holofotes do *rap* nacional, os espaços da poesia – no caso, as rodas de rima e os *slams* – operam como significativas *ágoras* do mundo contemporâneo e são lugares promissores de (r)existência e empoderamento através do(s) feminismo(s).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

ALBERTI, V. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ALCOFF, L. The Problem of Speaking for Others. In: *Cultural Critique*, n. 20. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, pp. 5-32.

ALLUCCI, F.; ALLUCCI, R. R.; VALENCIO, K. *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo*. São Paulo: Allucci & Associados, 2016.

ALVES, R. *Rio de Rimas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, G. La consciencia mestiza: towards a new consciousness. In: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987, pp. 77-101.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: *Estudos Feministas*, ano 8, 2000, pp: 229-236.

BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARBOSA, M. C. O presente e o passado como processo comunicacional. In: *Matrizes*, v. 5, n. 2. São Paulo: USP, 2012, pp. 145-155.

_____. A pluralidade de modelos interpretativos nas ciências humanas e o lugar da comunicação. In: MOURA, C. P. de; LOPES, M. I. V. de (Org.). *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, pp. 195-211.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, W. 1985. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTH, J. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BRAIT, B. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2013.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu* (26). Campinas: Unicamp, 2006.

BORN, G. For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn. In: *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2), pp. 205-243, 2010.

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- BOUTANG, Y. M. Revolução 2.0, Comum e Polinização. In: COCCO, G.; ALBAGLI, S. (Org.). *Revolução 2.0 e a crise do Capitalismo Global*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. Regulações de gênero. In: *Cadernos Pagu* (42). Campinas: Unicamp, 2014.
- CACCIARI, M. *Pólis e civitas: a raiz étnica e o conceito dinâmico de cidade*. In: *A Cidade*. São Paulo: GG, 2010.
- CAMARGOS, R. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- CHANG, J. *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press, 2005.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. Masculinidades hegemônicas: repensando o conceito. In: *Revista de Estudos Feministas* 21 (1): 424. Florianópolis, 2013, pp. 241-282.
- CONNELL, R. Homens e masculinidades. In: *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.
- COLLINS, P. H. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: Jabardo, M. (Ed.). *Feminismos Negros: uma antologia*. Madrid: Traficante de sueños, 2012.
- _____. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, 2016.
- COSTA, S. G. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). In: *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, v.6, n.2. Florianópolis, 2009, pp: 01-29.
- CURA, T. F. Tramas do rap: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. In: *Anais do XL Congresso da Intercom*. Curitiba: UP, 2017.

_____. Da barbárie urbana e o direito à cidade: como a mulher se insere no circuito das batalhas de rap no Rio de Janeiro? In: *Anais do XV Congresso Ibercom*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2017.

_____. O canto falado, a fala cantada: musicalidade em performances de *slams* de poesia. Trabalho apresentado para a disciplina *Música e Antropologia*, ministrada no PPGAS, Museu Nacional, UFRJ, em 2017.

_____. Circuito Carioca de Ritmo e Poesia: alguns apontamentos sobre rodas de rima, improviso e cidades criativas. In: *7ma Reunión Mundial de Cátedras UNESCO em Comunicación*. Universidad de Lima, Lima: 2018.

_____. Cooptação e resistência: batalhas de rima entre os palcos das ruas e televisivos. In: *XIV Encult*. Salvador: UFBA, 2018.

_____. Rap Free Jazz: gênero, rima e batalhas. In: *VIII Colóquio de Políticas Culturais da Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: IFRJ, 2018.

_____. A retórica feminina no rap: gênero e sexualidade no contexto brasileiro das rodas de rima. In: *XV Póscom*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2018.

D'ALVA, R. E. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (Org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DAMATTA, R. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DA SILVA, R. V. Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical. In: *Anais do Congresso da Intercom*. Curitiba: Intercom, 2017.

DAVIS, A. I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity. In: *Blue Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nova York: Pantheon Books, 1998.

_____. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, M. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DE NORA, T. *Music in Everyday*. Cambridge: Cambridge Press, 2000.

DURÁN, M. *La Ciudad Compartida: conocimiento, afecto y uso*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 2008.

FALUDI, S. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 2011.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GILMAN, S. L. *Difference and Pathology: stereotypes of sexuality, race, and madness*. London: Cornell University Press, 1985.

GILROY, P. *Darker than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984, pp. 223-244.

HALBERSTAM, J. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1988.

HALL, S. A centralidade da cultura. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 22, n. 2, 1997.

_____. Que “negro” é esse da cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARAWAY, D. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: *Cadernos Pagu* (22). Campinas: Unicamp, 2004.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Commonwealth*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HARVEY, D. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

HAVELOCK, E. A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1998.

HELENE, D. A Marcha das Vadias: o corpo da mulher e a cidade. In: *REDOBRA 11*, ano 4, n. 1, CORPOCIDADE 3. Salvador, 2013, pp. 66-79.

HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

____.; _____. Bem-vindo ao Rio de Janeiro de pouca visibilidade! In: *Anais do Congresso da Intercom*. São Paulo: Intercom, 2015.

____.; _____. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. In: *Logos*. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, 2016.

HIRATA, D. V. Produção da desordem e gestão da ordem: Notas para uma história recente do transporte clandestino em São Paulo. In: *Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 4, n. 3, 2011.

HIRATA, H. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 26, n. 1, São Paulo, 2014.

HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, H. B. de. Crônica marginal. In: RESENDE, B.; ETTORE, F. A. (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

hooks, b. *Feminism is for Everybody: passionate politics*. London: Pluto Press, 2000.

IANNI, O. O príncipe eletrônico. In: *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

INGOLD, T. Language, Music and Notation. In: *Lines: a brief history*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. Sujeitos corporificados e corpografias urbanas: em busca de um urbanismo incorporado. In: SILVA, C. A. da; CAMPOS, A. de O. (Org.). *Metrópoles e invisibilidades: Da política às lutas de sentidos da apropriação urbana*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JEFFRIES, M. P. *Thug Life: Race, Gender and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

JOUTARD, P. Reconciliar história e memória. In: *Escritos: revista da Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 1, n. 1, 2007, pp. 223-235.

KATZ, M. *Groove music: the art and culture of the hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press, 2012.

- KEHL, M. R. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do raio na periferia de São Paulo. In: *SciELO*. v. 13, n. 3 (12). São Paulo, 1999, pp: 95-106.
- KELLNER, D. A voz negra: de Spike Lee ao rap. In: *A Cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KILOMBA, G. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Munster: Unrast, 2012.
- LA ROCCA, F. A encenação do corpo e suas formas expressivas na cidade. In: SIQUEIRA, Denise (Org.). *A construção social das emoções*. Porto Alegre: Sulinas, 2015.
- LAQUEUR, T. Da linguagem e da carne. In: *Inventando o Sexo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/EDUSC, 2012.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.
- LIMA, T.; NASCIMENTO, I.; OLIVEIRA, A. (Org.). *Griot – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.
- LOPES, N. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- LOURO, G. L., Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56), 2008, pp: 17-23.
- LUHNING, A. E.; ROSA, L. Música e Cultura no Brasil; da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, P. C. (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. São Paulo/Salvador: EDUSC/EDUFBA, 2010, v. 1, pp: 319-348.
- MAFFESOLI, M. Ética da estética. In: *O mistério da Conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2005.
- MARCONDES, D. *Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MCFARLAND, P. *Chicano rap: gender and violence in the postindustrial barrio*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- MCROBBIE, A. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE, 2009.

- MIGLIANO, M.; ROCHA, M. I. C. M. Mulheres na rua: apontamentos sobre a dimensão política do corpo feminino no espaço público. In: *Dossiê Gênero e Espaço II*, [12] jan/abr., v. 8, n. 1, Campinas: Unicamp, 2016.
- MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. (Org.). *Feminismo e Política*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MORGAN, J. *When chickenheads come home to roost: a hip hop feminist breaks it down*. New York: Simon & Shuster Paperbacks, 2000.
- MINAYO, M. C. S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NORFLEET, D. Hip-Hop and Rap. In: BURNIM, M. V.; MAULTSBY, P. K. (Org.). *African American Music: An Introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006.
- PALLAMIN, V. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: FAUUSP, 2013.
- PAPA, F. de C.; SOUZA, R. (Org.). *Jovens feministas presentes*. São Paulo: Ação Educativa: Fundação Friedrich Ebert; Brasília: UNIFEM, 2009.
- PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M. I. de; SOIHET, R. (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.
- _____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, S. J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PISCITELLI, A. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, H. B. de; SZWAKO, J. (Org.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2009.
- PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História* (15). São Paulo: EDUC, 1997.
- PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- REIS, A. C. F. *Cidades criativas: da teoria à prática*. São Paulo: SESI-SP, 2012.
- _____.; KAGEYAMA, P. (Org.). *Creative cities perspectives*. São Paulo: Garimpo de Soluções e Creative Cities Productions, 2009.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- _____. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROCHA, E. A mulher, o corpo e o silêncio: a identidade feminina nos anúncios publicitários. In: *Revista ALCEU*, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro: PUC Rio, jul/dez 2001, pp: 15-39.

- ROSE, T. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. NH: University Press of New England, 1994.
- ROUCHOU, J. História Oral: entrevista-reportagem x entrevista-história. In: *Revista Intercom*, v. 23, n. 1, 2000.
- RUBIN, G. *O Tráfico de Mulheres: notas sobre a economia política do sexo*. Recife: SOS Corpo, 1993.
- RUSSEL, B. História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SAFFIOTI, H. I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SALIH, S. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SAUTCHUK, J. M. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- SEGATO, R. L. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños, 2016.
- SEEGER, A. Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas? In.: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- . Por que canta Anthony Seeger? In.: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, 2007, pp: 389-418.
- SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- SILVA, M. A. O rap das meninas. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, n. 2, 1995, pp: 515-524.
- SIQUEIRA, D da C. O. Mito, moda e os videoclipes. In: SIQUEIRA, D da C. O. (Org.). *O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.
- SODRÉ, M. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, R.; BARBALHO, A. (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.
- . *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SOUSA, R. F. de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25 (1), 2017.
- SOUZA, A. L. S. (2011). *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial.

SOUZA, J. M. Feminina e não feminista: a construção mediática do backlash, do consumo e dos pós-feminismos. In: *Media & Jornalismo*, n. 30, v. 17 (1). Coimbra: Coimbra University Press, 2017, pp: 71-83.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TEDESCHI, L. A. Por uma *história menor* – uma análise deleuziana sobre a história das mulheres. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 26 (1), 2017.

TELES, M. A. de A. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, V. da S. Ilegalismos urbanos e a cidade. In: *SciELO*, n. 84. São Paulo, 2009.

TEPERMAN, R. I. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TIBURI, M. *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

VENTURA, Z. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VENTURINI, T. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. In: SAGE Publications, 19 (3), 2010, pp: 258-273.

VIVANT, E. *O que é uma cidade criativa?* São Paulo: SENAC, 2012.

WATKINS, C. S. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press, 2005

WELLER, W. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (1): 216, 2005, pp: 107-126.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ZINANI, C. J. A. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. In: *Marginalidades literárias (Rumos da crítica)*, jul/dez, v. 6, n. 12. Antares: 2014.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, literatura e recepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Sites

ARTE DE RUA E RESISTÊNCIA. Mapas das Rodas Culturais do estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://goo.gl/y5YJzq>. Acesso mais recente em: 3 jun. 2018.

BENTO, N. A Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop está mapeando as atuantes dos cinco elementos da cultura. *ZonaSuburbana*. 27 dez. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/Ubax32>. Acesso em: 25 jan. 2019.

BERTHONE, R. Roda cultural em Olaria vira pivô de polêmica com a prefeitura. *O Globo*. 12 dez. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/u3XYMj>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

BOTTARI, E. Justiça suspende decreto de Crivella que dava ao prefeito o poder de autorizar eventos. *O Globo*. 23 jan. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/ysjuBL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

CÂNDIDA, S. Polícia prende suspeitos de chacina em condomínio do Minha Casa, em Maricá (RJ). *Extra*. 9 abr. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/CzwwnZ>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

CAPES. Catálogo de teses e dissertações. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CORTECERTU, DJ. No hip hop, lugar de mulher é lugar de luta. *ZonaSuburbana*. 4 jul. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/KqhrSG>. Acesso mais recente em: 25 jan. 2019.

DIDIRAJA, D. Hip-Hop agora é patrimônio cultural imaterial do estado do Rio de Janeiro. *RND*. 11 jan. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/3up9uM>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

FARNEZI, E. Crivella admite que censurou evento que, em sua opinião, ofendia liberdade religiosa. *O Globo*. 6 jun. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/bEijXi>. Acesso em: 12 jun. 2018.

FLORES, P. O ano de estreia de Marcelo Crivella no comando do Rio. *Nexo*. 23 jan. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/E1iCRL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? *Revista QG Feminista*. 8 mar. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/fAKzy8>. Acesso em: 25 fev. 2019.

FRANCO, L. Da Baixada à Zona Sul, circuito de rodas de rap promove a cultura de rua no Rio de Janeiro. *O Dia*. 14 set. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/x2qMHk>. Acesso mais recente em: 31 jan. 2019.

G1 RIO. Vítima de estupro coletivo no Rio conta que acordou dopada e nua. *G1*. 24 mai. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/ZS8SG5>. Acesso em: 5 fev. 2019.

HENRY, A. *Street Heroines*. Disponível em: <http://www.streetheroinessfilm.com>. Acesso mais recente em: 28 jan. 2019.

MOREIRA, M.; DIAS, T. O que é “lugar de fala” e como ele é aplicado no debate público. *Nexo*. 15 jan. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/F8iZCq>. Acesso mais recente em: 4 fev. 2019.

MOURA, A. A função do público no Hip Hop. *Passa Palavra*. 28 mai. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/xe1c9u>. Acesso em: 19 jun. 2017.

MUREB, T. *Rap Di Mina*. Disponível em: <https://medium.com/rapdimina>. Acesso em: 24 jan. 2019.

NEEW, DJ. Conheça o maior acervo de rap feminino do Brasil. *Bocada Forte*. 11 ago. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/QYV581>. Acesso mais recente em: 25 jan. 2019.

O DIA. A Zoeira nunca acaba: festa de hip hop volta para a Lapa. *O Dia*. 15 jul. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/M61iLc>. Acesso mais recente em: 5 nov. 2018.

ONU BR. Unesco aprova Rio de Janeiro como Patrimônio Mundial da Humanidade. *Nações Unidas no Brasil*. 2 jul. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/KXfJuX>. Acesso em: 7 jun. 2018.

PENNAFORT, R. Prefeito Marcelo Crivella é acusado de censurar espetáculo no Rio. *O Estadão*. 5 jun. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/yZJxjh>. Acesso em: 12 jun. 2018.

PPCULT. Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades – UFF. Disponível em: <https://www.ppcultuff.com>. Acesso em: 20 mai. 2018.

RAMALHO, G.; GALDO, R. Um ano após a Olimpíada, o que ficou de legado para o Rio. *O Globo*. 4 ago. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/bkCFyS>. Acesso mais recente em: 6 jun. 2018.

RIBEIRO, R. Uma história do oral do TTK. *Vice*. 3 nov. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/V9NkJV>. Acesso mais recente em: 5 nov. 2018.

ROLNIK, R. As mulheres também têm direito à cidade? *Blog da Raquel Rolnik*. 14 mar. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/z57uWh>. Acesso mais recente em: 31 jan. 2019.

SANTOS, B. F. Os números da violência contra mulheres no Brasil. *Exame*. 8 mar. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/AWFbdE>. Acesso em: 25 jun. 2017.

SMITH, M. K. *Marc Kelly Smith*. Disponível em: <http://www.marckellysmith.net/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

STEARNS, P. N. As origens das civilizações e do patriarcado. *Blog da Editora Contexto*. 22 mai. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ZPcLpR>. Acesso em: 18 jun. 2018.

TELÉSFORO, J. Henri Lefebvre, inventor do direito à cidade. *Revista Fórum*. 25 jul. 2011. Disponível em: <https://goo.gl/rD6zkT>. Acesso em: 14 jun. 2018.

VELASCO, C.; CAESAR, G.; REIS, T. Cresce o nº de mulheres vítimas de homicídio no Brasil; dados de feminicídio são subnotificados. *GI*. 7 mar. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/gG6uXk>. Acesso em: 18 jun. 2018.

Documentos e leis

BOTELHO, D.; ROZEMBERG, P.; SANTANA, M. V. *Economia Criativa: Circuito Carioca de Ritmo e Poesia – CCRP*, 2013.

IPEA. *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça, 4ª Edição*. Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>. Acesso mais recente em: 6 fev. 2019.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 35.879*, de 5 de julho de 2012. Dispõe sobre o Rio como Patrimônio da Humanidade e dá outras providências. Rio de Janeiro, RJ, jul. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/4ceJFe>. Acesso mais recente em: 7 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 36.201*, de 6 de setembro de 2012. Dispõe sobre o Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia. Rio de Janeiro, RJ, set. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/18tZUs>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 44.617*, de 19 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre a concessão de autorização para a realização de eventos culturais, sociais, desportivos, religiosos, e quaisquer outros que promovam concentrações de pessoas, no âmbito do estado do Rio de Janeiro, e dá outras providências. Rio de Janeiro, fev. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/Wr22g1>. Acesso em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 41.703*, de 13 de maio de 2016. Dispõe sobre os procedimentos de autorização de Rodas de Rima e dá outras providências. Rio de Janeiro, RJ, mai. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Y9T2df>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 42.663*, de 14 de dezembro de 2016. Regulamenta a Lei nº 5.429, de 5 de junho de 2012, a “Lei do Artista de Rua”. Rio de Janeiro, RJ, dez 2016. Disponível em: <https://goo.gl/91YBMp>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 43.219*, de 26 de maio de 2017. Institui o Sistema “Rio Ainda Mais Fácil Eventos – RIAMFE”, simplifica os procedimentos relativos à autorização e à realização de eventos e produções de conteúdo audiovisual em áreas públicas e particulares no Município do Rio de Janeiro, e dá outras providências. Rio de Janeiro, RJ, mar 2017. Disponível em: <https://goo.gl/hr6v55>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Projeto de lei nº 2.799/2017*. Declara Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro a cultura hip-hop e dá outras providências. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://goo.gl/B4iQJg>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Lei nº 6.301*, de 6 de dezembro de 2017. Declara como Patrimônio Cultural Carioca as rodas do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, denominadas Rodas de Rima, e dá outras providências. Rio de Janeiro, RJ, dez 2017. Disponível em: <https://goo.gl/oHU1jw>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. *Lei nº 7.837*, de 9 de janeiro de 2018. Declara Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro a cultura hip-hop e dá outras providências. Rio de Janeiro, jan. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/AVekGj>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

RIO DE JANEIRO. Resolução SMC/CVL “P” n. 1, de 10 de janeiro de 2018. Institui o calendário da realização das Rodas Culturais de Rima no Município do Rio de Janeiro, e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, RJ, ano XXXI, n. 202, 15 jan. 2018, p: 11-15. Disponível em: <https://goo.gl/93PC6P>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

Teses e dissertações

ALVES, C. C. de O. *Diálogos entre rap e repente: heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na canção*. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2013.

DIAS, F. S. S. *Feminismos nas Fanfarras de Rua Carioca: os estudos de caso do bloco Mulheres Rodadas e da brass band Damas de Ferro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

DONATO, C. R. *Hip Hop e Feminismo Negro nos processos de participação de jovens negras*. 229 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

GALVÃO, T. V. B. *Comunicação, Política e Juventude: Marginais Midiáticos do Hip Hop*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, F. G. *Ritmo e Poesia nos Duelos da Vida: Levante Denunciante, Ritmo Dançante e Educação Participante: Improvisações Etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da Performance do Duelo de MCs*. 249 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

NASCIMENTO, R. M. do. *A performance poética do ator-MC*. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, D. *Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

PEREIRA, R. de M. C. *O que acontece debaixo da ponte? Juventudes e ocupação de espaço público*. 78 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Educação e Ciências Humanas, UFS, São Cristóvão/Sergipe, 2016.

PONTES, C. de A. *Onde mora a esperança? Um estudo das culturas juvenis no Jangurussu: as meninas do rap e os meninos e meninas de Deus*. 245 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UFC, Fortaleza, 2013.

RAMOS, I. N. *Entre perifeminas e minas de artilharia: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.

REIA, J. F. *Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro*. 444 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUES, J. H. *O movimento hip-hop e os Duelos de MCs em Belo Horizonte: conexões de saberes através da disputa rimática*. 206 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UEMG, Belo Horizonte, 2015.

SAID, C. do C. *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*. 241 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

SAMICO, S. de L. *Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip-hop*. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE, Recife, 2013.

SANTOS, F. A. dos. *Palhaços: poética e política nas ruas. Direito à cultura e à cidade*. 108 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, J. de S. dos. *Rap, periferia e questões de gênero: história e representações*. 104 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTOS, S. M. P. dos. *Rap florido: reconhecimento artístico, amor e relações de gênero*. 225 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, Marília, 2015.

SILVA, A. M. *Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo*. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, UNB, Brasília, 2013.

SILVA, C. R. da. *Estratégias de comunicação e ativismo feminino na esfera pública midiática: estudo sobre o site Hip Hop Mulher*. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2011.

SILVA, G. M. dos S. *Roda Cultural Batalha do Tanque, o que vocês querem ver? “Sangue”, Orgulho e Identidade*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2018.

TEPERMAN, R. I. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

Vídeos e filmes

A palavra que me leva além: estórias do hip hop carioca. Direção de Emílio Domingos, Bianca Brandão e Luisa Pitanga. *YouTube*, 12 ago. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/3HDs8E>. Acesso mais recente em: 9 nov. 2018.

Audiência Pública – 23.06.2017. *YouTube (Rio TV Câmara)*, 26 jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/hxh7oL>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

Azzy vs Lya – 1 fase – 237º Batalha do Tanque – São Gonçalo – 2017 [OHH NOVINHA]. *YouTube*. 9 mar. 2017. Disponível: <https://goo.gl/A4zLmx>. Acesso em: 6 fev. 2019.

Choice vs Pelé – 2 fase – 189º Batalha do Tanque – São Gonçalo – 2016. *YouTube*, 26 fev. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/CbfYLV>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

De repente: poetas de rua. Direção de Arthur Moura. *YouTube (202 Filmes)*. Brasil, 2009. 77 min. Disponível em: <https://goo.gl/ptv4XZ>. Acesso em: 1 jul. 2017.

Djoser – depoimento completo. *YouTube (202 Filmes)*, 23 nov. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/DgDfzN>. Acesso mais recente em: 8 jun. 2018.

Dropê e MV Hemp – depoimento completo. *YouTube (202 Filmes)*, 17 nov. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/ixNB99>. Acesso mais recente em: 5 jun. 2018.

Emicida x Negra Rê (Completo). *YouTube*, 6 abr. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/tSMFu4>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

Felipe Gasparry (canal oficial). *YouTube*. Disponível em: <https://goo.gl/mv6kFP>. Acesso em: 3 fev. 2019.

Jhony vs Lili vs Azzy – [Azzy vs Lili BAIXARIA TOTAL] FINAL Tabacaria. *YouTube*, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/maSJPh>. Acesso mais recente em: 6 fev. 2019.

Knust x Azzy – 4x4 198ª Batalha do Tanque – São Gonçalo – 2016. *YouTube*, 30 abr. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/iDXGJx>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019

Knust x Azzy – 2 fase – 222ª Batalha do Tanque – São Gonçalo – 2016. *YouTube*, 20 out. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/7yxr9P>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

L.A.P.A. Direção de Cavi Borges e Emílio Domingos. *YouTube*. Rio de Janeiro – RJ, 2007. 78 min. Disponível em: <https://goo.gl/Jp5Hj>. Acesso em: 1 jul. 2017.

Mestres do viaduto. Direção de Ana Estrela e Bárbara Viggiano. *YouTube*. Brasil, 2008. 88 min. Disponível em: <https://goo.gl/kcYf5h>. Acesso em: 1 jul. 2017.

O Rap Delas. Direção de Gabriel Alexandre. *YouTube*. São Paulo – SP, 2015. 25 min. Disponível em: <https://goo.gl/Mah1iU>. Acesso em: 6 jul. 2017.

O Som do Tempo. Direção de Arthur Moura e Produção de Gabriel Moreno. *YouTube (202 Filmes)*. Brasil, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/sYLkHi>. Acesso mais recente em: 5 nov. 2018.

Pelé & Knust & Xamã vs Allan & Lili & RD – Batalha do Tanque. *YouTube*, 11 mai. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/MZ7DCt>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

Rap de saia. Direção de Janaina Oliveira e Produção de Fábio State. *YouTube*. Rio de Janeiro – RJ, 2016. 19 min. Disponível em: <https://goo.gl/jDS6w9>. Acesso em: 1 jul. 2017.

Roda Cultural da Glória acontece na porta da Delegacia após repressão da polícia. *YouTube (Grito Filmes)*, 28 out. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/Pzfm06>. Acesso mais recente em: 11 jun. 2018.

Slam das Minas RJ – Final 2017 – Carol Dall Farras. *YouTube*, 8 out. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/AwAmDC>. Acesso mais recente em: 21 fev. 2019.

Slam: voz de levante. Direção de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva. Brasil, 2017. 97 min.

Thiago(SP) vs Knust – 2 fase – 224º – Batalha do Tanque – São Gonçalo – 2016. *YouTube*, 4 nov. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/EKaumK>. Acesso mais recente em: 5 fev. 2019.

Entrevistas

1) Aline Pereira (produtora da Batalha das Musas e da Roda Cultural do Engenho do Mato). Entrevistas concedidas em 20 jun. 2017, por e-mail, e 6 mai. 2018, ao vivo.

2) Betinho (MC da Roda Cultural de Vila Isabel). Participação de outros produtores e MCs. Entrevista concedida em 8 fev. 2018.

3) Carol Dall Farra (poeta, MC e *slammaster* do Slam das Minas). Participação de seu irmão, Gabriel Dall Farra. Entrevistas concedidas em 12 out. 2017, por e-mail, e 25 mai. 2018, ao vivo.

4) Croata (produtor da Roda Cultural de Jacarepaguá). Entrevista concedida em 24 mai. 2018.

5) Don Allan Marola (produtor da Roda Cultural do Méier). Entrevista concedida em 7 fev. 2018.

6) Ingrid Martins (poeta e produtora da Batalha Dominação e do Slam da Norte, em São Paulo). Entrevista concedida em 9 jun. 2018.

7) Josi de Paula (poeta e *slammaster* do Slam Chicas da Silva). Entrevista concedida em 7 jun. 2018.

8) Juju Rude (*rapper* e MC da Roda Cultural do BGK). Entrevista concedida em 18 jun. 2018.

09) Júlio César da Costa (coordenador da Roda Cultural do Terreirão). Entrevista concedida em 4 jun. 2018.

10) Kássia Rapella (psicóloga e redutora de danos da Batalha das Musas). Entrevista concedida em 17 set. 2018.

11) Letícia Brito (poeta e *slammaster* do Slam das Minas). Entrevista concedida em 7 jul. 2017.

12) Nathalia D’lira (poeta, produtora de festival de *rap* em São Gonçalo e idealizadora do Poetas Favelados). Entrevistas concedidas em 9 dez. 2017 e em 19 set. 2018.

13) Negra Rê (poeta e MC). Participação de Ênio dos Santos, seu produtor. Entrevista concedida em 1 jun. 2018.

14) Samantha Zen (*rapper* e MC da Batalha das Musas). Entrevista concedida em 20 set. 2018.

15) Alexandra Mércia (produtora cultural do Coletivo FALA e organizadora do *Rap Free Jazz* em Duque de Caxias). Entrevista concedida em 24 out. 2018, por e-mail.

ANEXOS

Eixos de discussão e roteiros de entrevista

1) Poetas, MCs, *slammasters*³⁵⁷ (mulheres):

A – Introdução/trajetória pessoal (história e envolvimento com o *rap*/poesia, produções, desafios na carreira, etc).

B – Batalhas de rima (perspectivas sobre a cena e a presença feminina, quando começou a frequentar batalhas, como participa, o propósito das batalhas, experiências pessoais, opinião sobre a Batalha do Tanque, os discursos, dinâmica das batalhas, moda/aparência, estratégias de organização das mulheres, etc).

C – *Slams* de poesia (perspectivas sobre a cena e a presença feminina, comparação com as batalhas de rima, a dinâmica, quando começou a frequentar os *slams*, a poesia dos *slams* brasileiros, etc).

D – Feminismo (contato com o feminismo, como e quando se reconheceu feminista, se é uma escolha, identificação com algum pensamento específico, etc).

- A mulher e a rua/cidade (o corpo feminino no espaço público, como isso influencia na presença das mulheres nos movimentos, etc).
- A mulher e a voz/palavra (expectativas sociais, como a mulher no *rap* desestabiliza a estrutura social, etc).

E – Fechamento (os mecanismos do machismo no *rap*, importância e os efeitos políticos dos movimentos para a cidade e a sociedade como um todo, relevância na mobilização de mulheres nos movimentos, como incentivar uma participação feminina mais ativa, etc).

2) MCs e produtores (homens):

A – Introdução (dados pessoais, ocupações, história e envolvimento com o *rap*, etc).

B – Rodas (contexto de surgimento das rodas, as transformações do bairro, CCRP, propostas, novos atores, perspectivas sobre a cena atual das batalhas e do *rap*, etc).

C – Poder público (contexto de repressão, preconceitos, dinâmicas de território, leis, apoios, etc).

D – Mulheres (perspectiva sobre a presença das mulheres, como elas participam, os motivos para um menor protagonismo feminino, dinâmicas de disputa, estratégias de organização das mulheres, integração/segregação, o papel dos apresentadores, da plateia, etc)

E – Fechamento (cidades criativas e a relação com o circuito das rodas, efeitos políticos e fatores positivos para a cidade, etc).

³⁵⁷ Os roteiros são adaptados de acordo com a função e papel delas no movimento. Às organizadoras inclui-se temas e questões mais específicas sobre a produção dos eventos em si e as relações com o território, etc. Como a maioria é poeta e/ou MC além de produtoras, os eixos de discussão se mantiveram praticamente os mesmos.

Lista dos *slams* por estado³⁵⁸

- 1) **São Paulo:** ZAP! Slam, Slam da Guilhermina, Slam do 13ão, Slam Resistência, Slam Uma Tacada Só, Slam So-fa-lá, Slam da Roça, Slam da Norte, Slam Petisco, Slam Indaiatuba, Slam Rachão Poético, Menor Slam do Mundo, Slam do Grito, Slam do Corre, Slam das Minas/SP, Slam Mente Periférica, Slam da Penha, Slam do Prego, Slam Racha Coração, Slam Suburbano, Slam do Grajaú, Slam Suzano, Slam da Rainha, Slam do Corpo, Slam do 13inho, Slam da Ponta, Slam Função, Slam Sujeira, Slam Pense Já, Slam Fluxo, Slam Rua, Slam Pedra Pequena, Slam Poesia Racional, Slam Interescolar, Slam Moinho Resiste, Slam Tatu, Slam Capão, Slam Oz, Slam Usperifa, Slam da Cana, Slam DiVersos, Slam Tiquatira (ETEC), Slam Poeme-se (Ilhabella), Slam Peixe Podre (Carapicuíba), Slam Emancipado (Itapevi), Slam CT (Cidade Tiradentes), Slam Letra Preta (Cidade Tiradentes).
- 2) **Rio de Janeiro:** Slam Tagarela, Slam das Minas/RJ, Slam Segunda Resiste, Slam Underground, Haicai Combat, Slam PPF, Slam BXD, Slam Veia Aberta, Slam Boa Vista, Slam Grito Filmes, Slam Trindade, Slam Nós da Rua, Slam de Quinta, Slam Laje, Slam Chicas da Silva, Slam Vila Isabel, Slam do Topo, Slam Favela tem Voz, Slam X, Slam Canta Teresa, Slam Marginow, Slam 024, Slam Melanina, Slam Liberdade, Slam Paz em Guerra, Slam Poetas Compulsivos, Slam 021, Slam Colegial (FLUP), Slam Pequena África (FLUP), Slam Consciência (Paraty).
- 3) **Minas Gerais:** Slam Clube da Luta, Slam A Rua Declama, Slam Rosa do Povo, Slam Ágora, Slam da Estação, Slam Trincheiras, Slam Verdade Seja Dita, Slam das Manas, Slam Ternas, Slam Ondaka, Slam Valores, Slam Akewi, Slam Duamô, Slam Recitando Vidas, Slam Abaeté, Slam Avoá Amor, Slam Ativista, Slam do Viaduto pra Cá.
- 4) **Espírito Santo:** Slam Botocudos, Slam Artevista, Slam Ocupa, Slam ES Juntos, Slam Boca do Forno, Slam Orla, Slam Nísia.
- 5) **Bahia:** Slam Onça, Slam da Quadra, Slam da Vila, Slam das Minas/BA, Slam da Mulé, Slam Deixa Acontecer, Slam Lonan, Slam da Raça, Slam Força Feminina.
- 6) **Rio Grande do Sul:** Slam Peleia, Slam Liberta, Slam RS, Slam da Montanha, Slam das Minas/RS, Slam La Vulva, Slam Chamego, Slam da Tinga, Slam do Sopapo, Slam do Trago, Slam 48, Slam Poetiza, Slam da Bonja.
- 7) **Santa Catarina:** Slam do Continente, Slam da Economia, Slam das Tribos, Slam Agenda, Traga Sua Arte, Slam Cruz e Souza, Slam Dissemina, Slam Blumenau.
- 8) **Paraná:** Slam Contrataque, Slam Resistência Surda, Slam do Verbo Divino.

³⁵⁸ Fontes: *Slam: voz de levante* (documentário) e *folder* de programação do Slam BR 2018.

- 9) **Distrito Federal:** Slam Déf, Slam Q'brada, Slam das Minas/DF, Slam Afronta, Slam A Coisa Tá Preta!, Slam O Beco Fala.
- 10) **Mato Grosso:** Slam de Tchapa e Cruz, Slam do Capim Xerôso, Slam Ocupa Capão do Nego.
- 11) **Mato Grosso do Sul:** Slam Campão, Slam Resiliência.
- 12) **Ceará:** Slam da Quentura, Slam da Okupa.
- 13) **Sergipe:** Slam do Tabuleiro.
- 14) **Pará:** Slam Dandaras do Norte.
- 15) **Paraíba:** Slam Parahyba, Slam de Campina Grande.
- 16) **Pernambuco:** Slam Caruaru, Slam das Minas/PE, Slam PE Equação, Slam da Praça.
- 17) **Rio Grande do Norte:** Slam Mossoró.
- 18) **Acre:** Slam Acre.