



Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Sanmartin Fernandes, Cíntia; Herschmann, Micael
Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio
Matrizes, vol. 14, núm. 2, 2020, Maio-, pp. 163-179
Universidade de São Paulo
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i2p163-179>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143066518010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio

Music, sounds and dissensus: the female poetic potency in the streets of Rio

■ CÍNTIA SAN MARTIN FERNANDES^a

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ, Brasil

MICHAEL HERSCHEMANN^b

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ, Brasil

RESUMO

Nesse artigo busca-se repensar a vitalidade e capacidade movente das músicas e sons rimados na cena do *slam* e do hip hop feminino, que potencializam estética e politicamente experiências *artivistas* na cidade do Rio de Janeiro, elaborando territorialidades e dissensos significativos. Parte-se do pressuposto de que esses atores vêm desconstruindo os discursos e as práticas associadas aos gêneros, os quais são naturalizados no cotidiano, especialmente o de mulheres pobres e negras do país. Assim, analisa-se a atuação dessas redes que se engajam no “mundo da rima feminina carioca” – que participam das Batalha das Musas e do Slam das Minas –, os quais vêm não só construindo *heterotopias* potentes, mas também reinserindo várias temáticas na pauta do dia, tais como: cidadania, gênero, pós-gênero, racismo, machismo, heteronormatividade e violência.

Palavras-chave: Comunicação, cultura urbana, *poetry slam*, hip hop, gênero

^a Docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutora em Sociologia Política. E-mail: cintiasan90@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7501-6387>

^b Docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutor em Comunicação. E-mail: michael.herschmann@eco.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8859-0671>

ABSTRACT

This article aims to rethink the vitality and moving capacity of the rhymed music and sounds in the female slam and hip-hop scene, which aesthetically and politically enhance activist experiences in the city of Rio de Janeiro, developing significant territorialities and dissensus. We assume that these actors have been deconstructing the discourses and practices associated with genders, which are naturalized in daily life, especially that of poor and black women in the country. Thus, we analyze the performance of these networks that engage in “Rio’s female rhyme scene” – which participate in the Battle of the Muses and Slam das Minas –, which have not only been building powerful heterotopias, but also reinserting several topics on society’s agenda, such as: citizenship, gender, post-gender, racism, machismo, heteronormativity and violence.

Keywords: Communication, urban culture, *poetry slam*, hip-hop, genre

DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i2p163-179>

V.14 - Nº 2 maio/ago. 2020 São Paulo - Brasil FERNANDES | HERSCHEMANN p. 163-179 MATRIZes

¹ Com a noção de territorialidades sônico-musicais proposta, busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados. Muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local (Herschmann & Fernandes, 2014). Nesta valorização da espacialidade, é importante que se atente para o fato de que as apropriações e os agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 2002) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso é que se utiliza o termo “territorialidade” e não “território”: aliás, a noção de *territorialidade* ou até *multiterritorialidade*

(Haesbaert, 2010) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos.

² Como inúmeros autores das ciências sociais já assinalaram, não se trata aqui de apostar na capacidade dos atores em (re)construir uma *utopia* ou “utopismo espacial tradicional” (Harvey, 2009). Portanto, emprega-se aqui a noção de *heterotopias* não exatamente no sentido foucaultiano – como conjunto de práticas, na maioria das vezes, a serviço do “biopoder” (Foucault, 2013) – e mais no sentido utilizado por Lefebvre (2008 e 2015) como iniciativas potentes, que poderiam conduzir a dinâmicas “biopolíticas da multidão” (Hardt & Negri, 2000, 2005 e 2009), portanto, seriam heterotopias capazes de transformar, em alguma medida, a vida urbana.

INTRODUÇÃO

PODER-SE-IA DIZER QUE a música e, de modo geral, a arte – especialmente as manifestações artísticas mais engajadas, caracterizadas ativismos ou *artivismos* (Vieira, 2011) – já contaram com maior liberdade nos espaços públicos na metrópole do Rio de Janeiro, implicando consequências importantes para o dinamismo dessa cidade emblemática do país, fortemente identificada com sua produção cultural. De 2006 a 2014, por exemplo, existiam na cidade: políticas públicas de apoio à música executada nas ruas e, em geral, à cultura de rua; leis progressistas introduzidas para desburocratizar a ocupação de espaços públicos; houve um processo de construção de um “imaginário” (Legros *et al.*, 2007) da cidade que favoreceu as trocas e sociabilidades entre os diferentes segmentos sociais; houve interesse, por parte do Ministério e da Secretaria de Cultura, em criar polos culturais que gravitam em torno da música e desenvolver o debate sobre a relevância das cidades criativas como parte de um “projeto local e nacional”; houve um crescimento exponencial no número de grupos e de festas musicais de rua no cotidiano da cidade (por exemplo, ocorreu o ressurgimento na cidade do carnaval e das rodas de rua), no qual constatou-se que essas iniciativas vêm construindo *territorialidades sônico-musicais*¹ e *heteropias*² que afetam o dinamismo e, de modo geral, o imaginário social urbano.

No contexto atual – que se iniciou aproximadamente em 2015 – ocorreram mudanças significativas (especialmente de ordem política), por meio das quais é possível identificar: a falta de políticas públicas de apoio efetivo às iniciativas culturais; o esvaziamento das leis progressistas, tornando necessária a obtenção de licenças das autoridades para os artistas atuarem no espaço público (há retorno das práticas burocráticas que induzem os artistas a uma situação de ilegalidade); e que o debate sobre segurança pública e violência social ganha espaço (a ocupação de rua torna-se, de modo geral, um problema, um caso de desordem pública). Além disso, atesta-se também: a ascensão de *necropolíticas* (Mbembe, 2018); uma perda significativa de dinamismo das redes e coletivos urbanos musicais que atuam clandestinamente ou de forma não autorizada nas ruas da cidade; que segue-se apostando em mega festivais e eventos espetaculares articulados a processos de gentrificação da cidade (que expulsam parte da população mais carente das áreas estratégicas); e, finalmente, que há um processo de construção de um imaginário da *cidade do medo* (explosão de narrativas nos circuitos comunicacionais que descrevem um ambiente de obsessão com a ordem e vigilância social).

Tendo em vista estas mudanças que vêm ocorrendo na cidade do Rio, nosso intento foi continuar pesquisando as “astúcias e táticas” (para usar termos

caros a De Certeau, 1994) que os atores – sejam músicos e artistas, produtores culturais, lideranças locais e redes de fãs – vêm desenvolvendo para continuar “resistindo” e atuando nas ruas, mesmo em um contexto claramente menos democrático. Assim, através de entrevistas semiestruturadas e observações de campo (das vivências sensíveis) construídas nas rodas e festas de rua, buscouse avaliar a capacidade das músicas e sons rimados de criar *territorialidades* habilitadas a ressignificar e potencializar a experiência urbana, mesmo nesse cenário mais sombrio.

Assim, o “mundo da rima feminino carioca” – que se materializa concretamente na Batalha das Musas e Slam das Minas, que ocupam o espaço público da cidade do Rio de Janeiro desde 2017, promovendo *dissensualidades* (Ranciére, 1996, 2009), colocando em cena *controvérsias* (Latour, 2012) relevantes – é objeto de estudo central do presente artigo. Seguindo os rastros dos atores, buscouse construir uma *cartografia das controvérsias* (Latour, 2012; Lemos, 2013)³, repensando as articulações e tensões que seguem se intensificando nessa metrópole nos últimos anos. Tensões que envolvem: por um lado, a cidade das intervenções urbanas, da velocidade, da saturação e impessoalidade, dos grandes espetáculos e megaeventos, isto é, a cidade do planejamento tecnocrático, do medo e do privilegio da lógica funcionalista e financeira; e, por outro, a cidade que persevera e persiste apesar de tudo, ou seja, a urbe das dinâmicas implementadas pelos atores no cotidiano, os quais constroem e atualizam uma “metrópole dos encontros, afetos e compartilhamentos”, fazendo emergir experiências prazerosas e desaceleradas, que permitem aos habitantes da urbe frequentemente ressignificarem os espaços.

Outro pressuposto central que alicerça as reflexões neste artigo é o de que os encontros musicais organizados por grupos, redes e coletivos artísticos realizados nas ruas do Rio – e não necessariamente os chamados grandes eventos que necessitam de grandes recursos e a construção de equipamentos urbanos adequados – representam uma relevante riqueza cultural e socioeconômica. Ou seja, essas práticas que ocupam os espaços públicos na forma de *microeventos* organizados na forma de rodas e pequenos shows – a maioria de pouca visibilidade na mídia tradicional, apesar de mobilizarem segmentos de público expressivos – vêm promovendo há algum tempo uma dinâmica mais democrática nesta localidade e, portanto, deveriam receber mais atenção e apoio por parte do poder público local (Herschmann & Fernandes, 2017).

Neste sentido, é importante salientar também que diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro estão passando nos últimos anos, por um processo intenso de gentrificação dos seus espaços. O poder público vem apostando em estratégias de *city marketing* e na transformação desse território em uma localidade mais

³ Salienta-se que alguns dos artistas e coletivos mencionados neste artigo fazem parte da cartografia que está sendo organizada e disponibilizada na forma de uma plataforma digital (já disponível no seguinte link: <https://www.cartografiasmusicais.com.br>).

⁴Sobre as críticas ao projeto urbanístico que vem sendo implementado no Rio de Janeiro nos últimos anos, conferir Maricato (2014).

globalizada, direcionada à indústria do entretenimento (Reis, 2008). Ao mesmo tempo, nos últimos anos temos tido a oportunidade de constatar o crescimento de tensões e conflitos, com inúmeros atores indo às ruas para denunciar a dimensão excludente das reformas urbanas em curso⁴: no entender deles, essas reformas foram impostas à população e interessaram especialmente ao grande capital nacional e transnacional, portanto, da perspectiva de inúmeros atores e de alguns especialistas, a argumentação de que essas grandes obras deixaram “legados sociais” tem sido bastante questionável. Os investimentos em 2019 para a realização não só de partidas da Copa América, do Rio Open ATP 500 e eventos tais como ART Rio e Rio Gastronomia, mas também de grandes festivais de música tais como o Rock in Rio ou mesmo o Rio Montreux Jazz Festival vêm sinalizando a continuidade de uma lógica que segue apostando nos possíveis benefícios trazidos pelos megaeventos espetaculares e midiáticos.

Evidentemente, é preciso reconhecer que existe a possibilidade de essas grandes realizações trazerem “externalidades positivas” (Reis, 2008) para os territórios. O grande êxito, por exemplo, de festivais internacionais que se territorializaram, tais como Lollapalooza (na cidade de Chicago), Sónar (em Barcelona) e SXSW (em Austin) são com grande frequência mencionados como eventos-chave que beneficiaram de diferentes maneiras algumas metrópoles. Além disso, há uma literatura que vai considerar o momento de organização e realização dos grandes eventos e festivais de música como sendo um acontecimento que agrega os atores de diferentes segmentos sociais, que poderia produzir sinergias entre grupos mais ou menos organizados, empresários e Estado, além de alavancar o desenvolvimento local (Bennett et al., 2014). Ora, sem discordar inteiramente desta literatura, o que as pesquisas recentes realizadas em várias cidades vêm indicando é que, apesar de isso eventualmente acontecer em algumas localidades, há desdobramentos que vão em outras direções e que exigem uma reflexão mais crítica e rigorosa (Fernandes & Herschmann, 2018). Nesse sentido, há que se reconhecer, também, a existência de conjuntos de iniciativas glamourizadas na mídia, as quais redundam em processos excludentes (que não atendem necessariamente aos interesses da população do território, especialmente dos segmentos mais pobres), em geral, voltados não só para o lazer e turismo elitizado, mas também para os interesses de alguns grupos econômicos (Reis, 2008).

Parte-se também do pressuposto, aqui, de que os microeventos sonoros são relevantes, pois, de certa maneira, vêm “polinizando” a trama urbana e fortalecendo a cultura local. Valendo-se da *metáfora das abelhas*, o economista Moulier Boutang – que inspirou algumas das ponderações aqui assinaladas – identifica nas práticas cotidianas interdependentes das redes sociais este tipo

de trabalho, que, como o das abelhas, não é reconhecido, mas que é vital para o funcionamento do capitalismo contemporâneo (Moulier Boutang, 2010). Assim, a contribuição desses insetos à polinização da biosfera não tem preço definido por ser tão crucial à sobrevivência da vida no planeta. Do mesmo modo, a potência das externalidades positivas produzidas pelas redes sociais (da internet) é fundamental para o funcionamento do capitalismo atual: é de onde se extrai grande parte da riqueza hoje (como fazem, por exemplo, grandes conglomerados de comunicação e entretenimento tais como Google, Amazon ou Facebook)⁵.

Podemos afirmar que esse objeto de estudo envolvendo a cultura sonora de rua feminina carioca nos cativa e especialmente nos interessa porque gravita em torno dele, hoje, uma espécie de *campo de luta*, capaz de fazer emergir tensões e conflitos no tratamento de temas muito atuais que não só polinizam a cultura de rua carioca, mas também inserem na pauta do dia temáticas relevantes, tais como: tolerância, gentrificação, cidadania, gênero, pós-gênero, racismo, machismo, decolonialidade, heteronormatividade e violência.

Nesse sentido, a partir dessa pesquisa em curso – que envolveu inúmeras observações de campo, entrevistas semiestruturadas, levantamento de matérias que circulam em diversos meios de comunicação e narrativas relevantes que vêm sendo encontradas nas redes sociais e oferecendo oportunidades para desenvolver reflexões muito ricas sobre esse território – buscou-se seguir os rastros dessas jovens nas suas “associações e movimentos”, visando construir uma cartografia das controvérsias, a qual fosse capaz de abrir as *caixas pretas* (Lemos, 2013) desse contexto⁶. Portanto, pode-se dizer que o mundo da rima, protagonizado pelas mulheres no Rio, poliniza e coloca em cena *alianças corporais* (Butler, 2018) e importantes polêmicas e tensionamentos. Aliás, como se analisa a seguir, coloca em cena um conjunto de performatividades (Butler, 2003) mobilizadoras, as quais articulam de maneira criativa especialmente as referências de gênero, pós-gênero e étnico-raciais.

PERFORMANCES FEMININAS NAS MÚSICAS DE RUA DO RJ

É possível dizer que as rodas de rima femininas que vêm ocupando os espaços públicos em diversas localidades do país – sejam as de hip hop ou de *poetry slam* – certamente se constituem, hoje, em espaços fundamentais de expressão e visibilidade da nova onda de feminismos que vem crescendo globalmente, mesmo que isso venha ocorrendo em um contexto mais autoritário, como é o caso do Brasil. O que se gostaria de sublinhar aqui é que uma das presenças marcantes nos últimos anos na cidade do Rio de Janeiro têm sido as rodas e festas de rua

⁵ Sobre os ganhos obtidos pelas empresas de alta tecnologia com a circulação das informações nas redes sociais, conferir Jenkins (2015).

⁶ Agradecemos as bolsistas de iniciação científica Taiza Moraes e Michele Ezequiel que nos auxiliaram com o levantamento do material de pesquisa apresentado aqui. Agradecimento especial também a CAPES, CNPq e FAPERJ pelo apoio concedido a esta pesquisa.

⁷ Há uma compreensão histórica, no campo dos estudos dos movimentos sociais, que sugere o entendimento das lutas femininas a partir de *ondas*.

Conforme Gohn (2014), a primeira onda corresponderia às lutas por igualdade de direitos, nos séculos XVIII e XIX e início do século XX; lutas feministas da segunda onda (período de 1960 a 1980), emergiram no seio do debate sobre “o pessoal é político”, expressão atribuída à jornalista e feminista radical

Carol Hanisch, que viraria mote da segunda onda, em 1969; e a terceira onda, termo atribuído a Rebecca Walker, em virtude de seu artigo “*Becoming the Third Wave*” (publicado em 1993, na revista *Ms.*), iniciada nos anos de 1990, teria como objeto de luta e ação a crítica à representação

feminina pelos meios de comunicação de massa. Sobre as demandas femininas atuais, as compreendemos não como uma quarta onda, já que não seria uma continuidade histórica das ondas anteriores, pois se apresenta como um movimento que tensiona esse entendimento ao se enraizar nos movimentos de lutas decoloniais do “sul global”, o qual enfatiza a interseccionalidade (Davis, 2016) entre raça, classe, gênero e sexualidade, dando destaque à colonialidade do poder.

Alicerçado no feminismo negro norte-americano, a proposta decolonial gerou, e permanece desencadeando, transformações profundas nos valores eurocêntricos, provocando mudanças epistemológicas, subjetivas e intersubjetivas ao tecer outros modos de apreender e analisar

as relações sócio-políticas-culturais globais. Conforme assinala Mignolo (2013), essa proposta inicia no momento em que se assume “abandonar a ideia universal de humanidade que nos foi imposta pelo Ocidente, modelada sobre o ideal imperial de ‘homem

realizadas por grupo de mulheres que, por meio das músicas, sons e gestos atualizam as demandas feministas⁷ e pós-feministas que vêm emergindo com muita força desde o início da década de 2010 e que nortearam manifestações públicas locais e globais como, por exemplo, a Marcha das Vadias no Brasil⁸, Marcha das Mulheres contra Trump, Marcha das Mulheres Negras no Brasil, Greve Internacional das Mulheres, Marcha das Mulheres em Washington, entre outras. Demandas como direito ao corpo, direito a estar e usufruir das cidades, direito ao aborto, ao prazer e outras transitividades possíveis estão presentes nas performances (Zumthor, 2000) dessas artistas e ativistas que utilizam a rua como palco e escrita política de seus corpos.

Nesse cenário de crescimento e intensa cena de produção cultural coletiva e engajada nos espaços urbanos, em particular de articulação de “coletivos culturais feministas” (Hollanda, 2018), buscou-se trabalhar com dois estudos de caso relevantes na cultura carioca: o da Batalha das Musas e o do Slam das Minas (eventos itinerantes com edições nas principais cidades do Brasil), os quais vêm realizando atividades no Rio regularmente desde 2017.

Portanto, sublinha-se que é possível constatar de forma muito evidente que as mulheres estão cada vez mais se destacando no mundo da rima⁹. Vale mencionar não apenas o crescimento de um circuito nacional de rodas de batalhas de conhecimento de hip hop protagonizado por “jovens” (em geral negras e pobres)¹⁰, mas também o surgimento de grupos que estimulam a leitura e publicação de escritoras mulheres (tais como o *Leia Mulheres*) e o aumento da representatividade feminina em saraus e *slams*¹¹, estes últimos popularizados nos últimos anos, a partir do trabalho intensivo de Estrela D’Alva e do recente lançamento de um documentário sobre o tema¹².

Vale sublinhar que essas rodas de rima femininas em grande medida tiveram como referência histórica recente as rodas de batalha de hip hop masculinas do tipo *freestyle*, especialmente as chamadas *batalhas de conhecimento*¹³; essas últimas sempre valorizaram a “qualidade das mensagens” e não a derrota a “qualquer preço” dos rappers concorrentes (Cura, 2019) – como nas rodas de *batalha de sangue* – em disputas intensas e verborrágicas¹⁴.

É sempre importante salientar que o hip-hop, funk e outros “gêneros musicais populares e periféricos” (Trotta, 2013) tardaram muito em ser reconhecidos pela crítica e pelo poder público no Brasil, portanto, vêm atuando de forma minoritária no país – ainda que muitas vezes alguns artistas alcancem uma condição de destaque no mercado musical – dando visibilidade a uma agenda do movimento negro e denunciando as condições de *vidas muito precarizadas* (Butler, 2018). O próprio hip hop – como outros gêneros musicais populares periféricos – tem enfrentado processo de demonização e dificuldades de ser

valorizado pela crítica e junto a segmentos conservadores¹⁵, só sendo considerado patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a partir de 2017 (Cura, 2019).

Assim, o feminismo emergiu no hip hop como um movimento minoritário no interior desse universo musical da periferia (de modo geral, perseguido pelo setores elitistas e conservadores do país), denunciando especialmente a reprodução do machismo, da exclusão e da violência contra a mulher no interior desta expressão cultural. Inclusive, a emergência e crescimento das batalhas de conhecimento deve-se, em parte, às denúncias e questionamentos colocados pelas b-girls que se sentiam profundamente incomodadas com a evidente postura *gangsta* e/ou *politicamente incorreta* das batalhas de sangue¹⁶. Ainda que a maioria dos homens permaneça mais interessada na dimensão lúdica desses eventos (não importando *o que seja dito* e/ou *como seja narrado*), alguns b-boys e rappers passaram a incorporar parte dessas críticas e vêm mudando sua postura em relação a vários temas, alterando inclusive letras de (suas) músicas¹⁷ ou mesmo deixando de participar das rodas de batalhas de sangue (passando inclusive a se dedicarem mais diretamente às rodas de batalhas de conhecimento).

É muito importante destacar também que as rodas de batalha de hip hop podem se constituir em “vitrines de mercado” para os rappers mais jovens e menos conhecidos. Muitas rappers mulheres, na busca de mais reconhecimento do seu trabalho criativo, vêm denunciando a invisibilidade feminina nestas rodas. Aline Pereira, que é uma importante liderança, destaca nas redes sociais que a pouca presença das mulheres nas rodas de batalha está relacionada a um forte preconceito dentro do hip hop, pois a grande maioria (especialmente masculina) não acredita que as mulheres tenham talento ou capacidade para competir com os homens. Está presente no imaginário local a ideia de que o *freestyle* é uma prática para “homens fortes” (que aquelas que competem são necessariamente “lésbicas”), que a voz feminina tende a ficar muito aguda e distorcida durante as situações de tensão nessas rodas ou mesmo que há pouco interesse no mercado brasileiro no trabalho dessas artistas (Cura, 2019).

Apesar desses desafios a serem vencidos num ambiente machista e heteronormativo, vale salientar a ocorrência, a grosso modo, de duas grandes linhas de atuação das ativistas (pode-se sublinhar que em quase sua totalidade são jovens pobres e negras) que atuam neste mundo das rimas presente na *street art*: uma parte dessas *aktivistas* (Vieira, 2011) e do público feminino acha que é importante ocupar todos os espaços, mesmo que seja em confrontação e tensionamento com os homens, participando, assim, das batalhas de sangue e de conhecimento com os b-boys do hip-hop. E a outra parte delas – que se sentiam pouco valorizadas nesses ambientes, intimidadas ou mesmo invisíveis no universo do hip-hop – optaram por outro caminho: pelas táticas e astúcias de construir

branco, heterossexual e cristão’ e desfazê-la, para reconstruí-la na beleza e na incontrolável diversidade da vida, do mundo e dos conhecimentos. Estamos, hoje, todos e todas nesse caminho de reduzir a universalidade do relato da modernidade à sua justa medida, reconhecer seus méritos e repudiar suas aberrações” (p. 23). Ao tensionar, revisar e, por vezes, romper com o universalismo do sujeito político das mulheres brancas – cujas teorias não contemplam as realidades das mulheres racializadas de origens provenientes de territórios colonizados –, o feminismo decolonial propõe um outro lugar de enunciação e luta dos grupos invisibilizados de mulheres periféricas (tais como indígenas, negras, latinas etc.).

⁸ Conforme sublinha Gomes (2019), “a Marcha das Vadias iniciou em 2011, no Canadá, demandando o fim da violência de gênero e da culpabilização da vítima. Segundo o site brasileiro do movimento, a primeira manifestação foi motivada pela fala de um policial, sobre segurança e prevenção, na Universidade de York (em Toronto), sugeriu que para que as mulheres não fossem vítimas de violência, elas deveriam evitar se vestir como ‘vadias’. A reação a esta fala é porque ela, justamente, reforça a culpabilização da mulher na violência sofrida. A crítica que o movimento provoca ao adotar a palavra ‘vadia’ é a que põe em evidência a representação social da mulher, ou seja, não importa o que a mulher faça ela sempre pode terminar com o chamamento de vadia. Assim, ao assumir o termo este movimento desloca a discussão para o que realmente importa que é para a agressão e para o agressor” (p. 80).

⁹Os exemplos destacados aqui são as rodas femininas de *rap* – tendo a Batalha das Musas como um dos exemplos mais expressivos – junto com o circuito cada vez mais extenso de *slams* femininos, ou os *Slams das Minas* organizados em diversos Estados do país, tais como: Brasília, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo.

¹⁰Apesar da grande maioria dos atores envolvidos terem o seguinte perfil: possuem entre 15 e 30 anos, na sua maioria moradoras das periferias e favelas da cidade, grande parte afirma fazer do mundo LGBTI+, e se autodeclararem como negras e pardas; é importante sublinhar que se considera nesse artigo a noção de juventude como um construto cultural (Margulis, 1996).

¹¹O *slam* é uma espécie de recital e competição de poesia falada (que pode ou não lembrar as improvisoções rimadas do hip hop); os *slams* realizados no Brasil tiveram também como referência o movimento *poetry slam* que foi criado em Chicago, ainda na década de 1980, pelo poeta Marc Smith. Com a intenção de aproximar a poesia do público, Smith e outros poetas começaram a organizar competições em *pubs*, popularizando o movimento, que posteriormente veio a se propagar em todo o globo (Somers-Willett, 2009).

¹²Roberta Estrela D'Alva é pós-graduada em Comunicação e foi uma das fundadoras do movimento no Brasil: é uma das curadoras do evento Rio Poetry Slam, realizado anualmente na Festa Literária das Periferias. Premiada na

Copa do Mundo de Slam e vencedora de um prêmio Shell de melhor atriz (em 2012), D'Alva também dirigiu com Tatiana Lohmann o documentário *Slam - voz de levante* (lançado em 2018).

uma dinâmica em separado, fundando inúmeras batalhas de conhecimento ou eventos de *poetry slam*, dedicados exclusivamente às mulheres, como é o caso dos dois estudos de caso que estamos analisando aqui.

É importante salientar que, em nosso entendimento, essas interações entre corpo, cidade e experiência estética são performances coletivas, ou “formas corporificadas de ação” que acionam, conforme Butler (2018, p.14), solidariedades provisórias, ou o que denominou de assembleias repentinhas, nas quais os diferentes e diversos corpos se reúnem tendo como desejo e potência de ação o redesenho da experiência sociopolítica urbana. Oferecem, desse modo, outras percepções sobre as condições sociais e políticas de existências corporais: não só ao performarem *na* e *pela* cidade, mas também ao construírem alianças potentes que lhes permite (sobre)viver em condições precarizadas.

Antes de tratar propriamente dos dois estudos de caso, gostaríamos de salientar que ambos foram analisados conjuntamente – um de música e outro de poesia – porque se identificou: a) primeiramente, uma grande incidência de rappers mulheres (a grande maioria jovens) que – tendo pouco espaço (um ambiente que as desestimula a participar dos eventos) nas rodas de batalha masculina de hip hop (e a existência de poucas rodas destinadas exclusivamente as mulheres no Brasil) – passaram a participar também dos eventos de poesia do *slam* como se fosse uma extensão óbvia das atividades artísticas que já vinham desenvolvendo, isto é, como mais uma oportunidade de exibir o seu trabalho¹⁸; b) em segundo lugar, que o mundo da rima (do *slam* de poesias e do *freestyle* do hip hop) borram um pouco as fronteiras entre a palavra cantada e falada. Parte-se do pressuposto de que há fortes conexões entre rap e a poesia performada nos *slams*, cuja linguagem comporta uma série de hibridismos (com a música e o teatro). Como sugere Cura (2019), 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 autora também reafirma que há debates acerca de o 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 de uma base musical ou beat, diferenciando rap de poesia):

também ouvimos rap à capela, ouve-se rap no *slam*, então a sua natureza seria definida especialmente pelo contexto em que se insere . . . evidentemente, pelas regras do *slam*, não é permitido o apoio musical junto ao texto, mas poderíamos

indagar também se o canto que ecoa regularmente da performance poética não soaria a grande maioria como música. (p. 265).

c) e, por último, mas não menos importante, detectou-se que essa aproximação é relevante porque os *slams* de poesia e as rodas de batalha de conhecimento realizadas por essas jovens colocam em cena agendas inovadoras de luta, ou melhor, por meio de um conjunto de *performatividades* que agenciam *corpos* e *palavras* (orais e escritas) segue-se corajosamente desconstruindo uma perspectiva naturalizada e heteronormativa da mulher pobre e negra no Brasil (a chamada *mãe preta*), abrindo inclusive a possibilidade de se elaborar alianças transversais – construindo articulações entre essas mulheres marcadas pela *interseccionalidade* (Davis, 2016), nas quais se entrelaçam as relações de gênero com raça, classe e sexualidade como parte de estratégias de enfrentamento aos sistemas de opressão em vigor – entre as minorias precarizadas (Butler, 2018).

BATALHA DAS MUSAS RJ

Vale salientar que a trajetória recente da Batalha das Musas RJ¹⁹ contou com o apoio de rappers de ambos os sexos que sempre foram críticos das batalhas de sangue e que, com frequência, seguem defendendo a necessidade de expansão das batalhas de conhecimento no Brasil – também conhecidas como eventos que privilegiam o *quinto elemento*²⁰ – bastante valorizado por parte das lideranças do universo do hip hop (Mendes & Neiva, 2019).

Mais do que propriamente ocupar as ruas, a Batalha das Musas RJ vem realizando seus eventos em espaços protegidos ou híbridos (não só em becos e pequenas praças, mas também em espaços controlados pelo poder público ou com vocação pública), tais como fundações, museus e centros culturais (como, por exemplo, Museu do Ingá, Museu de Arte do Rio e o Instituto Moreira Sales)²¹. As fundadoras dessa roda de batalha acreditam que isso tem sido fundamental para o avanço da iniciativa, pois, por um lado, as mulheres se sentem mais seguras de possíveis reações violentas por parte do Estado e do público masculino (não são realizadas propriamente em ruas de grande circulação); e, por outro, por enxergar nesses espaços certa vocação em inspirar e elevar o nível dos jogos críticos e poéticos. Além disso, é preciso salientar que a realização desses eventos nesses “espaços híbridos” possibilita também que se contorne a grande dificuldade em conseguir (desde 2016, com o início da gestão municipal de Crivella) licenças e alvarás (autorizações do Estado) para a ocupação dos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro (esta estratégia é adotada também pelo Slam das Minas, com objetivos similares). Constata-se que o poder público tende a conduzir – por

¹⁹Para se dimensionar a ambiência criada em torno deste tipo de roda de *freestyle* de hip hop (as chamadas batalha de conhecimento) sugere-se acessar alguns links da YouTube: <https://bit.ly/3hBd2AH> ou <https://bit.ly/3loL6lO>.

²⁰Alguns exemplos do clima de competitividade gerada neste tipo de roda (batalha de sangue) de *freestyle* de hip hop (as denominadas batalhas de sangue) podem acessados através dos seguintes links do YouTube: <https://bit.ly/32uPMy1> e <https://bit.ly/3b888IT>.

²¹Evidentemente, apesar das perseguições e preconceitos presentes na sociedade, reconhece-se que o hip hop também vem sendo, em diversas ocasiões, (re)apropriado pelo mercado (desde os anos de 1990), caracterizando um processo ambíguo e simultâneo de demonização e glamourização na cena midiática do país (Herschmann, 2000).

²²Sobre o machismo e a postura *gangsta* dos b-boys do hip hop conferir: Cura (2019); Herschmann (2000).

²³Caso do rapper Criolo (e alguns outros artistas do hip hop) que reconheceram certo machismo presente nas letras escritas anteriormente (durante a sua juventude) e vêm alterando alguns versos e letras das suas músicas (disponível no link: <https://bit.ly/3gwLTgN>).

²⁴O próprio universo institucionalizado vem aproximando o *slam* de poesias e as batalhas de hip hop: foi instituído recentemente, no Estado do Rio de Janeiro, uma semana comemorativa dedicada ao Circuito de Rodas de Rima e Slam de Poesias (através da PL 2.901/2017, vem sendo celebrado há alguns anos, entre os dias 25 a 31 de março).

¹⁹Existem coletivos artísticos que organizam edições da Batalha das Musas em diversas cidades e Estados brasileiros. O coletivo do RJ é um dos mais dinâmicos e ativos do país.

²⁰O conhecimento transmitido pela oralidade é considerado o quinto elemento no universo cultural do hip hop. Os outros quatro elementos são: rap, grafite, *breakdance* e DJs (Herschmann, 2000).

²¹Idealizado pela produtora Aline Pereira, a Batalha das Musas do Rio de Janeiro vem sendo realizada anualmente, desde 2017, no Museu do Ingá.

Além da edição carioca, a Batalha das Musas tem eventos ocorrendo regularmente em algumas das principais capitais do país nos últimos dois anos (Cura, 2019).

²²Disponível no link: <https://www.facebook.com/batalhadasmusasrj>.

²³No material analisado fica evidente uma postura por parte dos rappers no sentido de tentar excluir de maneira mais ou menos deliberada essas artistas. Muitos dos b-boys interpelados durante a pesquisa se defendem, argumentando que a dinâmica desse tipo de batalha deve ser avaliada de uma perspectiva lúdica.

²⁴Para se dimensionar as dificuldades e os preconceitos enfrentados pelas mulheres nas suas participações nas batalhas de sangue – predominantemente

masculinas – sugere-se conferir a emblemática disputa entre os rappers Emicida e Negra Rê realizada há alguns anos atrás com grande repercussão entre os fãs (disponível no link: <https://bit.ly/3hCHZnY>.

²⁵Disponível no link: <https://www.facebook.com/batalhadasmusasrj>.

meio dos entraves burocráticos e da falta de incentivos – os pequenos eventos e rodas de rua a se tornarem clandestinos ou ilegais (Reia et al., 2018).

Muitas das frequentadoras, em conversas informais, mencionam essas artistas e produtoras como “jovens corajosas” que enfrentam os homens e o Estado no espaço público. Questionadas se vale a pena continuar enfrentando os homens no universo machista do hip hop, as rappers Aika Cortez e Aline Pereira (fundadoras e produtoras da Batalhas das Musas) enaltecem com alguma recorrência na página do Facebook do coletivo²² a importância política das mulheres continuarem sendo “ousadas” e/ou de continuarem gerando questionamentos no universo do hip hop, isto é, de cada vez mais ocuparem todos os espaços socioculturais possíveis, sobretudo nas batalhas de *freestyle* (inspirando a trajetória de outras jovens). Além disso, nos discursos, frequentemente acrescentam que existe uma necessidade de continuar desconstruindo os papéis tradicionais de gênero, que sugerem quase sempre que o “lugar de mulher é em casa” ou mesmo que “rap é para homens fortes”²³ (Cura, 2019, pp. 87-89)²⁴.

Elas sinalizam que existem muitas mulheres talentosas desde o início da trajetória do rap no país (muitas b-girls citam com frequência a atuação de artistas pioneiras que, em busca de aceitação no meio, procuravam se enquadrar no estereótipo de “durona” e frequentemente adotavam uma postura mais fechada e/ou vestiam roupas largas, abandonando seus estilos próprios, mais femininos), mas que o processo histórico de *invisibilização*, operado pela mídia ou pelo próprio movimento, continua “emudecendo” as vozes femininas do *hip-hop* (Allucci et al., 2016). Ao mesmo tempo, em função do esforço realizado pelas b-girls organizando as suas rodas de conhecimento, tal como o evento Batalhas das Musas, hoje é possível encontrar não só mais b-boys refletindo sobre o feminismo e de fato interessados nos trabalhos artísticos das rappers, mas também identificar nos eventos de hip hop mais produtoras, b-girls, grafiteiras e DJs do que antigamente, quando tais reflexões não se encontravam tão em pauta no Brasil.

Apesar de serem defensoras da participação da mulher nos espaços do hip hop – seja nas batalhas de sangue e conhecimento (apesar de as últimas, segundo ela, muitas vezes carecerem de dinamismo e de um maior aprofundamento dos temas quando organizada pelos homens) –, grande parte dessas artistas e produtoras (fundadoras da Batalhas das Musas RJ) externaliza que ocorre uma tendência de infantilização (e até deslegitimização) das rappers que ousam se arriscar ali no *freestyle* (frequentemente vários estereótipos são acionados e o ambiente se torna hostil a esta presença)²⁵. Na realidade, várias delas defendem a posição de se investir mais regularmente na realização de batalhas

de conhecimento capitaneadas pelas mulheres, as quais têm, em geral, uma proposta mais construtiva e densa (Cura, 2019).

Assim, para esses atores, as rodas de batalhas de conhecimento das mulheres têm priorizado temáticas caras à nova onda feminista, tais como: violências de gênero, cultura do estupro, maternidade, aborto, a questão do empoderamento no mercado de trabalho e, de modo geral, a naturalização da divisão sexual de papéis sociais (Cura, 2019). Muitas das rappers entrevistadas afirmam que durante as apresentações há um ambiente marcado por uma grande reciprocidade por parte da plateia²⁶, muito distinto da competitividade e disputa viril masculina (mesmo quando se trata de batalhas de conhecimento masculinas, de tendência mais reflexiva e educativa).

SLAM DAS MINAS RJ

Criado em 2017, o Slam das Minas RJ, é um dos mais ativos do circuito nacional²⁷ contabilizando dezenas de edições, incluindo as etapas classificatórias locais, estaduais, nacionais e participações especiais em atos, debates, festivais, projetos culturais em praças, escolas, universidades, teatros e museus. Desde o princípio incluíram no grupo poetas mulheres e membros identificados com o universo LBGTI+, diferenciando-se dos outros Slams das Minas que, na sua grande maioria, não aceitam transexuais.

Entendendo-se como como uma “rede de afeto e proteção” de mulheres negras, lésbicas e transexuais, o nascimento do grupo vincula-se ao desejo de criar um espaço para que as mulheres pudessem falar de situações vividas, como estupro, assédio, racismo etc. Esse espaço foi criado e continua sendo de extrema importância para que possa existir espaços na cidade abertos para a escuta da diversidade feminina, para a interação com as diferenças sexuais, de gênero, raça, etc. Conforme sugere Cura (2019), as jovens ali se sentem seguras, acolhidas e representadas. Segundo a autora, em diversos eventos, as vencedoras foram mulheres negras e lésbicas, o que reforça a ideia do espaço de poesia como um espaço de resistência política. Nesse sentido, uma de suas fundadoras, Letícia Brito, ressalta em uma entrevista que: “o campeonato local é só uma espécie de jogo ou pano de fundo de cena . . . que o mais importante é o exercício político da poesia, como possibilidade de resistência e existência da arte nos espaços periféricos urbanos”²⁸.

Ao longo de seus dois anos de existência, o grupo organizou diversos eventos, entre eles: uma edição realizada no Morro da Providência, que teve como objetivo promover a visibilidade lésbica, e a edição consagrada à vereadora (do Rio) Marielle Franco (devido a seu assassinato brutal, ocorrido em

²⁶Evidentemente, no final de cada disputa o público presente (seja de mulheres ou homens) avalia – como é tradicional no universo do hip hop – qual rapper teve o melhor desempenho e, portanto, qual passará a fase seguinte. Ou seja, o ambiente de competição no evento existe, ainda que não extremamente valorizada como nos eventos masculinos.

²⁷Conforme destaca Letícia Brito (poeta e fundadora do Slam das Minas RJ), “o primeiro Slam das Minas surgiu em 2014 no Distrito Federal, em 2016 em São Paulo e logo em seguida se disseminaram pelo país . . . hoje acredito que existam mais de 25 iniciativas em todo o Brasil” (entrevista concedida aos autores em 10 de agosto de 2019).

²⁸Entrevista concedida por Letícia Brito aos autores em 10 de agosto de 2019.

março de 2018). É importante sublinhar que esses tipos de temáticas e denúncias – que fazem referência ao conjunto de violências sofridas pelas mulheres negras e pobres do país – tornaram-se uma constante nos encontros de 2019, transformando-se em ícones da luta contra as opressões que essas mulheres historicamente vêm sofrendo. As participantes entrevistadas salientaram ainda que a luta pelo empoderamento das mulheres, principalmente das negras e de membros do universo *queer* estão presentes também nos eventos em outros tipos de atividades: traduzem-se, por exemplo, em incentivos 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 Minas²⁹.

²⁹Para mais detalhes, conferir a página do Facebook do Slam das Minas (<https://www.facebook.com/slamsminasrj/>).

As temáticas propostas para os eventos são livres, no entanto, conforme sublinha Letícia Brito, alguns temas são inevitáveis, devido às lutas contra as opressões político-sociais-econômicas-raciais, de gênero, transgêneros e pós-gênero atuais no Brasil: antifascismo, antirracismo, antimachismo, antiLGBTIfobia e antitransfobia estão entre os que mais se destacam. Vale sublinhar que é justamente essa particularidade do conjunto de temas tratados no contexto brasileiro que dá dimensão da distância existente entre o estilo de rimas das rodas de *poetry slam* internacionais e as organizadas pelo *Slam das Minas*.

Outra característica relevante e que se gostaria de ressaltar aqui é que, embora os primeiros *slams* tenham sido organizados por coletivos de hip hop e propagados através do rap (Cura, 2019), não necessariamente o estilo de poesia será o mesmo, pois no *slam* a performer pode usar o rap em sua performance, como outros modos de poesia, como repente ou poema. A performance é muito importante (é central no jogo do *slam*) e, evidentemente, uma boa performance é aquela que consegue jogar o jogo das interações corpo-poema-público. É interessante observar que muitas “minas” que já praticavam a poesia por meio do rap, ou seja, que já eram – segundo as organizadoras – “empoderadas pela música falada”, embrenharam-se naturalmente na cena do *slam*. Várias das poetas entrevistadas afirmam que permaneceram ali devido ao *acolhimento*, isto é, ao ambiente *bem menos bélico* (do que as batalhas de sangue, onde são comuns a humilhação e diminuição dessas rimadoras)³⁰.

Em certo sentido, pode-se afirmar que o Slam das Minas se transformou em um espaço de mais liberdade de contestação em relação ao machismo (bem como outras formas de opressões). Desse modo, segundo as organizadoras e participantes dos *slams* entrevistadas, busca-se, por meio desses eventos lúdico-poéticos, criar um espaço seguro e livre de opressões para o desenvolvimento da potência artística dessas mulheres – brancas, não brancas, negras, periféricas,

³⁰Para mais detalhes, conferir a página do Facebook do Slam das Minas (<https://www.facebook.com/slamsminasrj/>).

lésbicas, transexuais ou não binárias –, encontrando na ocupação do espaço da rua um meio para se combater a invisibilidade dessas pessoas e estimular os encontros e afetos entre todos os envolvidos³¹.

O combate à invisibilidade dos corpos femininos negros nas cidades não é uma prática nova. As mulheres participantes do jogo da rima compreendem o processo histórico de suas demandas e os apresentam constantemente em suas performances. Nesse sentido, seguindo as pistas de Fernandes e Barroso (2019), ressaltamos a importância da atuação histórica dos corpos das mulheres em festa nos espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro. Assim como para as autoras, propõe-se aqui uma reflexão e interpretação no sentido de compreender de que maneira a atuação dos corpos femininos dos coletivos de culturas hoje estão impregnados e atualizam os “vestígios e marcas dos gestos e práticas dos corpos femininos em situação de festa nos séculos passados” (p. 3)³².

Pode-se dizer que os corpos em performances são valiosos por estimularem o pensar sobre si como potência transmutadora da vida cotidiana e da cidade (as envolvidas parecem ter uma clara percepção de que sua atuação poética é também política): a poesia e a encenação dos atores nos espaços urbanos operam produzindo *lampejos* (Didi-Huberman, 2011) e/ou lançando sementes que, encontrando solos férteis (e estimulados pelo desejo de mudança) podem florescer pela cidade, nas atividades lúdicas das rodas e festas (de certo modo, as jovens reunidas no *slam* performam a fim de incluir vozes e corpos dissensuais). As organizadoras afirmam acreditar que mesmo o clima de competição tende a não dividir as mulheres nas rodas e ressaltam que a disputa é compensada pelo ambiente de companheirismo, acolhimento e incentivo que as participantes encontram nos eventos³³.

Da mesma forma que as batalhas de conhecimento femininas do hip hop, os *slams* de poesias das mulheres acabam optando pela ocupação de alguns becos e pequenas praças acolhedoras da cidade (como, por exemplo, Beco das Artes e Banca do André, nos quais os comerciantes e produtores já atuam com alvarás), mas especialmente preferem os espaços híbridos, tais como o de museus, fundações e centros culturais (como, por exemplo, Museu de Arte do Rio, Parque Laje, Circo Voador, Casa Porto etc.): como uma relevante estratégia para que as frequentadoras se sintam mais *seguras* (ou como um tática para não enfrentarem as dificuldades de se conseguir autorizações para ocupar as ruas do Rio). Pode-se dizer que são *astúcias*, isto é, um encaminhamento possível para enfrentar as possíveis situações de violência de gênero ou uma provável interdição gerada pelo Estado (que coíbe crescentemente e de forma mais feroz as ocupações não autorizadas nessa cidade), agora visivelmente menos democrático.

³¹Entrevista concedida por Letícia Brito aos autores em 10 de agosto de 2019.

³²Segundo essas autoras, desde o século XIX, haveria um diálogo intenso “entre as práticas culturais contemporâneas e as já existentes desde longa data na cidade, assinalando a presença histórica das cenas festivas de caráter dissensual, nas quais constata-se a continuidade de uma atuação das mulheres, quase sempre buscando brechas nas dinâmicas institucionais da cidade” (p. 3). Para essas autoras, a atuação feminina teria sido relevante na história da cidade do Rio, abrindo caminho para a construção de significativas cenas artísticas (Fernandes & Barroso, 2019).

³³Entrevista concedida por Letícia Brito aos autores em 10 de agosto de 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Outro aspecto relevante que é possível de constatar no mundo da rima (seja nas rodas de *slam* ou de hip hop) é que, em geral, há uma atitude corporal e narrativas que buscam reforçar a construção de um corpo mais coletivo e coeso. Assim, as proxemias e aglomerações corporais das frequentadoras ou a menção a expressões que estão muito em voga – “mexeu com uma, mexeu com todas” (fazendo referência à violência de gênero), “nenhuma a menos” (referenciando o assassinato diário de mulheres) ou “ninguém larga a mão de ninguém” (sinalizando risco de ataque aos direitos humanos ou dos cidadãos) – aparecem com frequência entremeando a narrativa cantada ou falada por essas jovens nesta cartografia das controvérsias (Lemos, 2013).

Aliás, o corpo em performance é uma chave importante para compreendermos as relações entre as artistas, os públicos e os espaços nos quais atuam. Esses corpos em ação nos espaços urbanos criam ambientes capazes de subverter as lógicas espaço-sociais-temporais dos lugares. Os gestos, a entonação da voz, a proxemias com o público potencializam interações sensíveis capazes de transmutar os territórios (do corpo e da cidade) através do jogo, da ludicidade e da teatralização. Desse modo, considera-se que os conjuntos de gestos, memórias (que se expressam de forma poética e discursivas) e entonações com as quais os corpos performam (cartografando sensivelmente o espaço) – fundando lugares pautados por *iniciativas dissensuais* (Rancière, 1996) que visam promover *revoluções moleculares* (Guattari, 1977) como expressões relevantes capazes não só de alterar os imaginários urbanos, mas também de possibilitar a elaboração de *territorialidades* (Haesbert, 2010) potentes. Esses gestos e expressões manifestam e materializam nos corpos dissensuais desejos de mudança que, potencialmente, podem ser convertidos em uma espécie de possível devir (Guattari, 1977), o qual poderia ser um dos pontos de partida para a construção de cidades mais abertas (Sennett, 2018), solidárias e democráticas.

Para finalizar seguem duas breves observações. Primeiramente, pode-se dizer que tanto a Batalha das Musas quanto o Slam das Minas acabam se constituindo em refúgios, em focos de resistência, os quais tentam ressignificar o mundo de dentro para fora, por meio da arte. São territorialidades sônico-musicais que projetam mundos possíveis (Herschmann & Fernandes, 2014). Vale sublinhar que, estando em contato com essas expressões culturais da juventude, pode-se observar também o quanto o *amor* – em seu sentido spinoziano, mais comunitário e político (Hardt & Negri, 2009) – tornou-se tão necessário em um país mais dividido pela intolerância, pois o que essas práticas ativistas ou artivistas (Vieira, 2011) buscam é o fortalecimento de

um espirito mais coletivo. Em suma, pode-se dizer que o “ato de amar o outro” adquire um sentido mais político em tempos mais sombrios e marcados pelo ódio.

Em segundo lugar, é possível chamar atenção para a relevância dos dissensos (Rancière, 2009) produzidos nestas rodas, que produzem lampejos relevantes no espaço urbano muitas vezes sombrios (Didi-Huberman, 2011). Se as dinâmicas moleculares dessas rodas partilham um tipo de sensibilidade do que é “comum”, torna também evidente o que fica de fora dessas “dinâmicas de partilha, aquilo que é da ordem do político e não do policialesco” (Rancière, 1996, p. 72). Assim, nas fronteiras desta *partilha do sensível* (Rancière, 2009), criam-se cenas alternativas dissensuais (e políticas) que se confrontam com o que está sendo estabelecido como comum, demonstrando a existência de rupturas, fissuras de sentido no que é percebido como imutável ou naturalizado. Esta perspectiva nos é válida para compreender a potência política da experiência da cultura sonora de rima de rua feminina carioca: essas expressões artísticas vêm evidenciando fragmentações na ideia do corpo social dessa metrópole, isto é, vêm indicando a existência de controvérsias e desacordos nas formas de inserção (ou exclusão) e dos processos de significação dos corpos na cidade.

Portanto, é nesse sentido que esses encontros de rima emergem como territorialidades sônico-musicais (Herschmann & Fernandes, 2014) temporárias, por onde é possível investigarmos os usos a *contrapelo* da cidade (Benjamin, 1987). Se, por um lado, o planejamento financeiro e tecnocrático tradicional da cidade propõe a tentativa de regulação dos ritmos e dos espaços urbanos para o fomento do capital; por outro, a rua e suas dinâmicas *moleculares* (Guattari, 1977) podem apresentar cenas alternativas que escapam a essa lógica funcionalista e excludente, investindo em políticas de sociabilidade e encontros, isto é, em espaços festivos de proteção e de expressão de ativismos, como no caso dos pequenos eventos de rima apresentados aqui. Em suma, o mundo da rima carioca protagonizado pelas mulheres, apesar de tudo, sugere dinâmicas estético-políticas relevantes de uma cidade que se pretende mais *intercultural* (Canclini, 2011) (que continua a atrair e acolher inúmeros tipos de agrupamentos sociais minoritários) – que colocam em evidência uma diversidade cultural para além do cartão postal da cidade globalizada e cosmopolita –, a qual resiste a ser simplesmente reduzida no imaginário como uma localidade fortemente identificada quase que de forma exclusiva ao entretenimento e ao turismo elitizado; aos padrões estéticos predominantemente heteronormativos; e, finalmente, às divisões sociais e violência urbana (na qual haveria a necessidade de uma incrementação imediata da vigilância social e da repressão policial). ■

REFERÊNCIAS

- Allucci, F., Allucci, R., & Valencio, K. (2016). *Mulheres de palavra*. Allucci & Associados.
- Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas* (vol. 1). Brasiliense.
- Bennett, A., Taylor, J., & Woodward, I. (Eds.). (2014). *Festivalization of culture*. Routledge.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero*. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas*. Civilização Brasileira.
- Canclini, N. G. (2011). *Conflictos interculturales*. Gedisa.
- Cura, T. (2019). *Minas de batalha: Feminismo em rodas de ritmo e poesia* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Arquivo do Programa de Pós-Graduação ECO/UFRJ. <https://bit.ly/31Coerj>
- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. Boitempo.
- De Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. Vozes.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Ed. UFMG.
- Fernandes, C. S., & Barroso, F. (2019). Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: O que podem as mulheres em festa? *Contracampo*, 38(1), 7-21. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27985>
- Fernandes, C. S., & Herschmann, M. (Orgs.). (2018). *Cidades musicais*. Sulina.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. N-1 Edições.
- Gohn, M. G. (2014). *Novas teorias dos movimentos sociais*. Edições Loyola.
- Gomes, P. G. (2019). *Reflexo da Medusa: Imaginários sobre femininos e gênero a partir da performatividade das Madalenas Teatro das Oprimidas*. [Tese de doutorado não publicada]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Guattari, F. (1977). *Revolução molecular*. Brasiliense.
- Haesbaert, R. (2010). *O mito da desterritorialização*. Bertrand Brasil.
- Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Império*. Record.
- Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Multidão*. Record.
- Hardt, M., & Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Harvard University Press.
- Harvey, D. (2009). *Espaços da esperança*. Edições Loyola.
- Herschmann, M. (2000). *O funk e o hip hop invadem a cena*. Ed. UFRJ.
- Herschmann, M., & Fernandes, C. S. (2014). *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. Ed. Intercom.
- Herschmann, M., & Fernandes, C. S. (2017). Repensando a relevância dos microeventos para a cidade do Rio de Janeiro. In A. Pereira, & I. Coutinho (Orgs.), *Comunicação e cidade espetáculo* (pp. 119-136). Ed. Intercom.
- Hollanda, H. B. (2018). *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. Companhia das Letras.

- Jenkins, H. (2015). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Latour, B. (2012). *Reagregando o social*. EDUFBA.
- Lefèvre, H. (2008). *A revolução urbana*. Ed. UFMG.
- Lefèvre, H. (2015). *O direito à cidade*. Centauro.
- Legros, P., Monneyron, F., Renard, J.-B., & Tacussel, P. (2007) *Sociologia do imaginário*. Sulinas.
- Lemos, A. (2013). *A comunicação das coisas*. Annabiume.
- Margulis, M. (Org.). (1996). *La juventud es más que una palabra*. Biblos.
- Maricato, E. (2014). A Copa do Mundo no Brasil: Tsunami de capitais aprofunda a desigualdade urbana. In A. Jennings et al., *Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* (pp. 17-24). Boitempo.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. N-1 edições.
- Mendes, G. G.; Neiva, G. C. (2019). O rap na cidade. *Tríade*, 7(14), 199-219.
<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2019v7n14p199-219>
- Mignolo, W. D. (2013). Decolonialidade como o caminho para a cooperação. *Revista do Instituto Humanitas*, (431). <https://bit.ly/3gBixhi>
- Moulier Boutang, Y. (2010). *L'abeille et l'économiste*. Carnets Nord.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento*. Editora 34.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. Editora 34.
- Reia, J., Herschmann, M., & Fernandes, C. S. (2018). Entre regulações e táticas: Músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. *Famecos*. 25(3), ID30608.
<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.30608>
- Reis, A. C. (2008). *Economia criativa e desenvolvimento*. Ed. Itaú Cultural.
- Santos, M. (2002). *A natureza do Espaço*. Edusp.
- Sennett, R. (2018). *Construir e habitar*. Record.
- Somers-Willett, S. (2009). *The cultural politics of slam poetry*. University of Michigan Press.
- Trotta, F. (2013). Entre o borralho e o divino: A emergência musical da “periferia”. *Galaxia*, (26), 161-173. <https://bit.ly/3jm8YF2>
- Vieira, T. J. B. (2011). *Artivismo: Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. EDUC.

Artigo recebido em 09 de dezembro de 2019 e aprovado em 10 de julho de 2020.