



Lucas Felipe de Oliveira Santiago

**Rimando com a outridade: (meta)pragmáticas nas/sobre
Batalhas de *Rap* femininas no *YouTube***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem.

Orientadora: Maria das Graças Dias Pereira

Coorientadora: Renata Martins Amaral

Rio de Janeiro
Fevereiro 2022



Lucas Felipe de Oliveira Santiago

**Rimando com a outridade: (meta)pragmáticas nas/sobre
Batalhas de *Rap* femininas no *YouTube***

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Maria das Graças Dias Pereira

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Renata Martins Amaral

Coorientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Liana de Andrade Biar

Departamento de Letras – PUC-Rio

Claudiana Nogueira de Alencar

UECE

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Lucas Felipe de Oliveira Santiago

Graduou-se em Licenciatura em Letras – Português/Literaturas, em 2018 pela Universidade Federal Fluminense. É especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua área de interesse compreende as pesquisas em Linguística Aplicada, Antropologia Linguística, Pragmática e Sociolinguística da Globalização. Tem apresentado trabalhos em eventos científicos voltados para estas temáticas.

Ficha Catalográfica

Santiago, Lucas Felipe de Oliveira

Rimando com a outridade: (meta)pragmáticas nas/sobre Batalhas de Rap femininas no YouTube / Lucas Felipe de Oliveira Santiago; orientadora: Maria das Graças Dias Pereira; coorientadora: Renata Martins Amaral. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2022.

136 f.: il. color.; 30 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Batalhas de Rap Femininas. Metapragmática. 4. Indexicalidade. 5. Entextualização. 6. Escala. 7. Etnografia OnlineOffline. I. Maria das Graças Dias Pereira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

*À minha mãe, ao meu pai (in memoriam), à Japeri city, às
rappers, à cultura e a todas as vozes que ecoam
neste trabalho.
É noix baixada!*

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço todas as vozes que ecoam neste trabalho. Esta dissertação é fruto de um trabalho coletivo de forças que foram somadas durante toda a minha trajetória de vida. Este texto nada mais é do que um constante rimar com o outro.

Agradeço à minha mãe, **Noemia**, mulher que sempre acreditou nos meus sonhos quando na maioria das vezes nem sabia o que eles eram ao certo. Obrigado por ser um exemplo em minha vida de amor e de trabalho constante de esperança. É impossível dimensionar o tanto de amor e carinho que eu tenho por você.

Ao meu pai, **Reinaldo**, que mesmo não estando de corpo físico ao meu lado, ocupa seu lugar na minha memória e no meu coração todos os dias. Obrigado por cada incentivo em vida e por me olhar de onde quer que esteja! Você estará sempre comigo!

Um agradecimento à **Luiz Renato** por estar comigo durante toda essa jornada. Obrigado pelos risos, pelo apoio e pela felicidade compartilhada desde o dia que soube que eu tinha passado no mestrado. Obrigado por emprestar o computador no 45 minutos do segundo tempo de entrega dessa dissertação (risos de desespero). Certamente você foi uma pessoa fundamental nessa caminhada. Obrigado por estar ao meu lado! Obrigado por tudo!

Um grande obrigado aos meus amigos **Marília, Talita, Gustavo Camilo, Mary** que me receberam tão bem no grupo de pesquisa LingCult. É maravilhoso ter vocês nessa jornada.

Agradeço à **Emanuelle, Lorena, André e Aline** que são pessoas incríveis que tive o prazer de conhecer nesse percurso acadêmico. Obrigado pelas conversas, trocas e risos.

Agradeço à **Juliana de Assis, Michael Weirich, Adriana, Jefferson e Sheila** por serem meus grandes parceiros da graduação e por me darem forças para continuar nesse caminho. Agradeço à **Cynthia e Yasmin** por serem pessoas incríveis durante a jornada da graduação e especialização na UFRJ. Saudades dos cafezinhos com vocês.

Um grande e mais do que especial agradecimento à **Gabriela Viol**, minha grande amiga. Quando nos encontramos naquela fila da PUC-Rio para nos inscrevermos nas primeiras disciplinas do mestrado, eu sabia que era um encontro de almas. Obrigado pelas risadas, fofocas, por ser minha parceira de pesquisa e de comentar BBB (kkkkkk). Esse período foi muito mais leve tendo você nessa jornada!! Espero ter você sempre comigo nessa!

À minha coorientadora **Renata Martins Amaral** por ter me recebido tão bem no LingCult, me apoiando com conversas, risadas e projetos. #NãoUsoRodas (piada interna).

À minha orientadora **Maria das Graças Dias Pereira** por ter acolhido com tanto carinho este projeto desde que apresentei em sua aula de Pragmática. Obrigado pelas trocas, conselhos, puxões de orelha e por acreditar no meu potencial. Ter você como orientadora nessa caminhada foi primordial para meu amadurecimento acadêmico e de vida.

Um agradecimento à **Adriana Nóbrega** e **Inés Miller** por serem professoras incríveis que me receberam com muitos afetos desde a minha entrada no mestrado. Muitos afetos a vocês.

Obrigado **Claudiana Alencar**, **Dina Ferreira** e **Liana Biar** por defenderem e se comprometerem com a agenda de uma ciência que dialogue com a vida. As reflexões e os textos escritos por vocês são atos de reexistência que me enchem de esperança. Obrigado por terem aceito fazer parte da banca de avaliação dessa pesquisa.

À **Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro** (PUC-Rio) e ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico** (CNPq) pelas bolsas VRAC e de fomento que foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Além disso, destaco que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Por fim, agradeço a todos os funcionários da PUC-Rio por todo apoio desde meu ingresso no curso de mestrado.

RESUMO

Santiago, Lucas Felipe de Oliveira. Pereira, Maria das Graças Dias (Orientadora), Renata Martins Amaral (Coorientadora). **Rimando com a outridade: (meta)pragmáticas nas/sobre Batalhas de Rap femininas no YouTube.** Rio de Janeiro, 2022. 136p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O foco do presente estudo são Batalhas de *Rap* femininas. Busca-se compreender metapragmáticas construídas em Batalhas de *Rap* femininas em dois canais do *YouTube*. A pesquisa parte do pressuposto histórico e social do *Hip-hop*, em que se inserem as Batalhas de *Rap*, como um ambiente de hegemonia masculina. A orientação teórica é da Sociolinguística Contemporânea, no âmbito da Linguística Aplicada, em interface com a Antropologia Linguística, Pragmática e Filosofia da Linguagem. A linguagem é entendida como performatização de sentidos. São utilizados conceitos de performance, performatividade, metapragmática, indexicalidade, entextualização e escala. A metodologia é da etnografia com a concepção de mobilidade *onlineOffline* em visão qualitativa e interpretativista. Nos dados analisados, as batalhas, ao viajarem para o *YouTube*, em vídeos, recebem reescalamentos de significados estabilizados e a produção de outros. A palavra, como eixo central das batalhas, é um mecanismo de operação de significados em lutas que atravessam a vivência das MCs. As metapragmáticas apontam para causas coletivas de forma espiralar e trazem outras vozes para as rimas. O processo semiótico nas rimas das MCs busca produzir alianças das mulheres no *rap*. Os significados são avaliados pela audiência virtual em comentários, o que promove a construção reflexiva sobre as escalas. Vimos assim que as produções de sentido nas Batalhas de *Rap* femininas funcionam com ordens de indexicalidade, de forma a operar metapragmáticas sobre a prática cultural e sobre a vida. Os significados são entrelaçados por questões históricas, políticas, sociais e culturais sobre mulheres negras, lésbicas, paternidade, sexualidade, assédio, representatividade e religião.

PALAVRAS-CHAVE

Batalhas de *Rap* Femininas; Metapragmática; Indexicalidade; Entextualização; Escala; Etnografia *OnlineOffline*.

ABSTRACT

Santiago, Lucas Felipe de Oliveira. Pereira, Maria das Graças Dias (Advisor), Renata Martins Amaral (Co-advisor). **Rhyming with the other: (meta)pragmatics in/about Female Rap Battles on YouTube.** Rio de Janeiro, 2022. 136p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The focus of the present study is female Rap Battles. It seeks to understand metapragmatics built in female Rap Battles on two YouTube channels. The research lies in the historical and social assumptions of Hip-hop, in which Rap Battles are inserted, as an environment of male hegemony. Its theoretical orientation is Contemporary Sociolinguistics, within the scope of Applied Linguistics, in interface with Linguistic Anthropology, Pragmatics and Philosophy of Language. Language is understood as performance of meanings. Concepts of performance, performativity, metapragmatics, indexicality, entextualization and scale are used. The methodology adopted is ethnography with the concept of onlineOffline mobility in a qualitative and interpretive view. The analyzed data point out that when battles are posted on YouTube, stabilized meanings suffer a process of rescaling and meaning productions. The word, as the central axis of the battles, is a mechanism for operating meanings in struggles that cross the experience of the MCs. Metapragmatics point to collective causes in a spiral fashion and bring other voices to the rhymes. The semiotic process in the MCs' rhymes seeks to produce alliances between women in rap. Meanings are evaluated by the virtual audience in comments, which promotes a reflective construction on the scales. Thus, we could notice the productions of meaning in female Rap Battles work with orders of indexicality, in order to operate metapragmatics on both cultural practice and life. Meanings are intertwined by historical, political, social and cultural issues about black women, lesbians, parenthood, sexuality, harassment, representation and religion.

KEYWORDS

Female Rap Battles; Metapragmatics; Indexicality;Entextualization; Scale. Online Offline Ethnography.

SUMÁRIO

1. Ligando o som.....	16
1.1. Contextualização e motivação da pesquisa	17
1.2. Uma abordagem contemporânea interpretativa de pesquisa.....	19
1.3 O foco, as escolhas da pesquisa, as perguntas e os objetivos	21
1.4. Organização dos capítulos.....	24
2. As Batalhas de <i>Rap</i> e suas conexões	27
2.1. As Batalhas de <i>Rap</i> : as batalhas tradicionais e temáticas	27
2.2. Batalhas de <i>Rap</i> como prática social e gênero musical	31
2.3. Interseccionalidade e <i>Hip-hop</i>	33
3. O pesquisar Batalhas de <i>Rap</i>: contextualizações	40
3.1. Etnografia da mobilidade das Batalhas de <i>Rap</i> em paisagens FísicoDigitais.....	40
3.2. Os enregistramentos em xeque: o porquê etnografar batalhas femininas.....	45
3.3. Batalhas de <i>Rap</i> da pesquisa: a produção cultural em Carapicuíba e São Paulo.....	47
3.4. Geração de dados: escolhas metodológicas.....	50
3.4.1. Batalha da Extremidade e Batalha da Ação.....	51
3.4.2. Seleção e organização dos dados	52
4. <i>Freestyle</i> da pesquisa no processo de rima com o outro.....	57
4.1. Notas sobre a pesquisa com linguagem em um mundo fluído.....	57
4.2. <i>Freestyle</i> de pesquisa como forma de rimar com a vida	60
4.3. Compromissos do freestyle: Saberes locais e dialógicos.....	62
5. Ideologia Linguística responsiva às práticas	66
5.1. Linguagem como performatização de sentidos.....	66
5.2 Indexicalidade, entextualização e escala	71
6. Performances escalares nas Batalhas de <i>Rap</i> femininas: representatividade e alianças na cena	76
6.1. Representatividade Feminina.....	76
6.2. Políticas de alianças na cena.....	82
7. Metapramáticas interseccionais em Batalhas de <i>Rap</i> femininas...	89

7.1. Escalas interseccionais de alianças: quem é Deus? Quem é mulher?	89
7.2. Rimando com Eros, rimando a outridade	96
8. Disputas metapragmáticas sobre Batalhas de <i>Rap</i> femininas: escalabilidade nos comentários do <i>YouTube</i>	100
8.1. Ideologia: um termo em disputa no escalonamento sobre a batalha	101
9. Desligando o som?	110
9.1. O retorno às perguntas de pesquisa	100
9.2. Contribuições do estudo e encaminhamentos.....	113
9.3. Reflexões não finais.....	116
10.REFERÊNCIAS.....	118
11. Anexos	130

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Quem pegou a referência?	90
Imagem 2: Ta Pra Nascer Batalha Mais Fraca Que Essa!	101
Imagem 3: Batalha chata em deu até sono	102
Imagem 4: essa mariana é uma fofura	103
Imagem 5: Só pra esclarecer, é batalha de sangue ou de elogio?	103
Imagem 6: isso não foi uma batalha só foi um diálogo	105
Imagem 7: primeira batalha sem ataque e resposta	105
Imagem 8: Só ideologia! Perfeito	107
Imagem 9: Uma das batalhas mais ideológicas que já vi	107
Imagem 10: Só inspiração uma pra outra	107
Imagem 11: #MaisMinasNoRap	108

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro de organização dos dados gerados a partir da transcrição dos vídeos ..53

Tabela 2: Quadro de organização dos dados gerados a partir da seleção dos comentários
..... 56

CONVENÇÃO DE TRANSCRIÇÃO

(...)	a pausa não medida
(.)	entonação descendente
(?)	uma entonação ascendente
(,)	uma entonação de continuidade;
(MAIÚSCULA)	intensidade maior
(colchetes)	sobrepostas
(parêntese vazio)	comentários do transcritor

Tabela adaptada conforme as convenções de Jefferson com símbolos consubstanciados em Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) e Atkinson e Heritage (1984).

POEMA AO LEITOR

ME TOME COMO UMA METÁFORA
POIS EU SOU UMA
ALIÁS, NÃO SOU UMA PESQUISA
SOU UM PESQUISAR
ME ENCONTRE E ME TRANSFORME
NA MESMA MEDIDA QUE EU TE TRANSFORMO
RIME ESSA DESRRIMA
ENTRE NESSAS LINHAS
ME FAÇA COM SUAS PALAVRAS ASSIM COMO EU TE FAÇO COM AS MINHAS

Rimando com a outridade

Lucas Santiago

Tal coiiiibate que se trava em nòs é iiiiseparável de run combaie trarado contra as potencias externas que nos atravessaiii e nos siibiiietem. Ele faz pæ4e de uma máquina de guerra positiva. atira. na qual soinos captNrados. Peusfl', para Deleuze senipi'e foi concebido conio øm ato guei'reiro. Politicamente. historicamente, socialmente, os inovimentos aberrantes

sempi-e são móquinas de ierra, agenciamentos guerreiros coino atestalH tís nômadés. os iraballadores itineraiiies. os sábios e os artistas ao longo da Listória universal, em rii4ude ilos novos **tipos** de espaço-tempo que criaœ. De uma iimneira iiiiiito geral. os moviimentos abeiiaiiies sfio inseparáveis de uma força critics desti-ulddFa. Desse poiio de vista. a qiiestão quidjm is* ii o implies apenas determiimr o direito próprio a este ou aquele faio, nos a combated. a liitar em prol do que tais movimentos aberrantes exprimein. A expressão é como uæ grito e ha iiiimerosos %iios em Defense. É coino que uihi derradeiro estado da perguiia: que direitos esses moviimentos aberrantes reivindicam? Em prol de que noras existeicias tesieiiiNRimiii? *Talvez esteja aí o segredo: fazei- existir. nitti juIgai-.* **Por** que então passar pelos nômadés, os inetalúrgicos, os índIDS. DS trabalhadores itinerantes, a geometric arquinediana on a música? Nfio liá uma inta contra a morte. não ne is a iiiorte positive da aiiiodestnçifio. æas uma æorte inteiramente outi-a, aquiela ati-avés da qual D CBQitalisœo nos faz passar e que nos transfDrina em mortos vivos, em zumbis seæ futuro? É nesse sentido que Deleiize e Ciiiatari descrevein a estraiíia "paz muiidial" em que riveinos, e conta a qial certos iiorimeiiios abeiiaiiies estfio seinpre liitaiido. iiiioleciilarinente. miiioritariameiite.¹

LAPOUJADE, 2015, p. 23-24

1. Ligando o som

*as batalhas de rap demonstram a
importância da arte como lugar
de amor, cura e intimidade.*

Collins e Bilge

*Só pedrada na caixa, o
pancadao pesado
Sente o grave batendo com o
coração, família
Levanta a mão pra honrar o
compromisso
Como eu vou dizer que o hip-hop
morreu, vendo isso*

Emicida

Ligando o som e a picafe. É assim que começa uma Batalha de *Rap*? Acredito que não, as batalhas começam bem antes, suas historicidades excedem o início de uma batalha, mas podem indicar vários pontos, vários começos e fins. Da mesma forma que teço essa pergunta para as Batalhas, me pergunto: onde começa esta pesquisa? Ou melhor, qual é o ponto? Para responder, preciso pegar “o microfone” e apresentar algumas rimas – assim como nas Batalhas de *Rap* - que foram feitas durante a minha trajetória. Essas rimas, antes de tudo, são construções feitas nas constantes relações que fiz com "outros" durante a minha vida. Não à toa, o título desta dissertação é "rimando com a outridade". Sou Lucas, pesquisador branco, nascido na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, mais especificamente, no município de Japeri. A música e a dança sempre me despertaram muita atenção. Em minha casa, fui desde criança embalado pelo ritmo do *Hip-hop*, em especial pelas músicas dos Racionais MCs, além de outros *rappers*. Enquanto criança não entendia muito bem o grito de revolta naquelas letras, mas algo me direcionava a olhar para aquelas narrativas.

Com o tempo, comecei a entender o que aquelas letras buscavam denunciar e me interessei mais pelo *rap* e por todo o movimento *Hip-hop*, além de outras produções culturais. Esse momento surgiu, principalmente, quando tive a oportunidade de trabalhar na Secretaria de Cultura do meu município no período de

2017 ao início de 2020. A princípio meu trabalho era puramente administrativo, porém, logo depois, comecei a me engajar nos projetos culturais a serem desenvolvidos por aquela gestão. Apesar dos poucos recursos financeiros disponibilizados para a pasta, via a esperança nos olhos daqueles artistas com as suas produções culturais.

1.1. Contextualização e motivação da pesquisa

Em 2019, começo a me empenhar em uma pesquisa sobre *rap*, no âmbito da literatura moçambicana em diálogo com a brasileira, na especialização de Literaturas Portuguesa e Africanas, que cursei em 2019 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A pesquisa, para mim, funcionou como uma possibilidade de entender melhor o potencial político desse gênero musical, como uma arte afro diaspórica. Minha pesquisa tinha como objetivo refletir sobre a poesia de Noémia de Sousa – poetisa moçambicana dos anos 20 - e as letras de *rap* de Baco Exu do Blues – *rapper* contemporâneo - como uma “mensagem” metafórica. Para mim, as letras seriam uma forma de “tocar” nas estruturas que sustentam os “órgãos” da sociedade no que tange a questões de raça, classe e sexismo e por esse modo buscar curar reflexivamente as dores de um “corpo social”.

O ano de 2019 foi permeado por discursos de negação do lugar da arte como um mecanismo importante da sociedade por determinadas forças políticas. Lembro que, neste mesmo ano, deparei-me com o artigo da Eliane Brum no Jornal *El País* que me emocionou de forma profunda e me fez pensar ainda mais sobre o papel da arte em tempos sombrios e como forma de contestação. Brum (2019, s/p)¹, em um certo trecho de seu artigo sobre os 100 dias de Governo Bolsonaro, disse

a arte é também um instrumento poderoso. Não foi por outro motivo que ela foi tachada de “pornográfica” e “pedófila” pelas milícias da internet nos últimos anos. Não é por outro motivo que o bolsonarismo investe contra a lei Rouanet e desmonta os mecanismos culturais. A arte não é firula. Ela tira as pessoas do lugar. Ela faz pensar. Ela questiona o poder. E ela junta os diferentes.

¹ Artigo publicado no site eletrônico do jornal *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/10/opinion/1554907780_837463.html. Acesso em: 12 de abril de 2019.

E no parágrafo seguinte ela completava:

Precisamos fazer arte. Mais uma vez, vou indicar aqui o livro da Pussy Riot Nadya Tolokonnikova []. A arte é um ato ao alcance de todos nós. O maior golpe contra o Governo do déspota Vladimir Putin veio de um bando de garotas que não sabe nem cantar nem tocar direito, mas fazem arte tocando e cantando o ridículo dos perversos.

No mesmo ano, 2019, eu estava navegando pelo *Facebook*, quando me deparei com um vídeo de uma batalha de *rap* que, curiosamente, era uma batalha entre duas mulheres. Em um movimento escalar, vejo ser nomeada como uma “Batalha de *Rap* feminina” e/ou “de mina”. Entendo como um movimento escalar, pois, ao diferenciar aquele tipo de atividade por meio da linguagem, é dimensionado um nível, ou seja, uma escala de batalha. Essa projeção escalar se dá pela *axis* da comparação/diferenciação (GAL e IRVINE, 2019). Logo me interessei em continuar assistindo o vídeo, afinal, não é comum vermos mulheres em Batalhas de *Rap*. Quando assisti aquele duelo, percebi que era diferente. Longe das provocações comuns das batalhas, aquelas meninas construíam discursivamente, naquele vídeo em específico, questões políticas sobre lesbianidade e feminismo em uma batalha tradicional de São Paulo. Aquele momento me capturou, na mesma hora, comecei a navegar por diversos vídeos no *YouTube*, que tivessem mulheres rimando e percebi que algo de diferente poderia acontecer quando elas tomassem aqueles microfones nas batalhas.

As Batalhas de *Rap* que eu assisti logo me remeteram ao livro indicado por Eliane Brum: *Um guia pussy riot para o ativismo* (TOLOKONNIKOVA, 2019). Nesse livro é retratado um feminismo que é operacionalizado através da arte, neste caso, o *punk rock*. Entendi que algumas dessas batalhas performadas por mulheres tinham coisas em comum com a banda *pussy riot*: o ativismo político expresso nas letras. No entanto, no caso das batalhas, o ritmo que embala as demandas políticas não são as guitarras do *rock*, mas as picapes dos *DJs* de *rap* em praças e metrô de várias periferias.

Ao ler o livro de Tolokonnikova (2019), aprendi que “os ativistas acreditam em magia” (p. 21). Com as batalhas, comecei a refletir que aquelas meninas acreditavam na força da “magia” das palavras, ou melhor, das rimas. O poder das palavras é uma questão basilar para esta pesquisa, pois, como ideologia linguística, entendo a linguagem como forma de ação (AUSTIN, 1962), como produção de

significados que agem no mundo social. Nesse sentido, aquelas rimas escrevem e inscrevem perspectivas políticas nos diversos textos orais produzidos por aquelas Batalhas de *Rap* e nos constantes movimentos de circulação naquelas cidades e nas redes digitais, como, por exemplo, no *YouTube*.

Os vídeos me fizeram pensar sobre a ausência de mulheres no ambiente de Batalhas de *Rap*, um espaço de predominância masculina. Comecei a refletir sobre a exclusão socio-histórica da mulher nos espaços públicos de interação, já que as batalhas acontecem, em sua maioria, em praças e ruas. Quando observei algumas batalhas femininas, percebi que muitas delas cobram e contestam questões sociais que entrelaçam suas vivências na periferia, mas também discutem as dificuldades de produzir rima enquanto mulher nos terrenos sedimentados pela cultura *Hip-hop*.

1.2. Uma abordagem contemporânea interpretativa de pesquisa

Ao refletir sobre o que circunscreve as Batalhas de *Rap*, pude observar, através da literatura, que a cultura nascida nas ruas “é associada ao perigo e está fortemente associada ao mundo masculino. Portanto, a chamada ‘cultura de rua’ estaria mais associada aos meninos do que às meninas” (NOVAES, 2001, p. 70), o que pode ter resultado da pouca presença feminina nessas expressões culturais. Além disso, como nos ensina Nancy Fraser (1992, p. 59-60), a construção da esfera pública foi construída por um eixo de exclusão de gênero. Pela própria etimologia da palavra, a feminista relembra que “público” traz uma historicidade que se conecta ao “púbis”. Em suas palavras, a autora diz que essa conexão indicia “um traço gráfico do fato de que, no mundo antigo, a posse de um pênis era um requisito para falar em público”². Fraser (1992) ainda relembra que o mesmo acontece com a noção de testemunho em que se estabelece uma conexão com o “testículo”.

Com o processo de globalização, o movimento, a fluidez, a mobilidade e a plasticidade tornam-se grandes centros de discussões, visto que esse fenômeno produziu um fluxo de objetos, discursos e pessoas de forma jamais vista antes. Essa dinamicidade rompe com estruturas que antes pareciam ser estáveis, o que promove processos de destradicionalização em diversas culturas (BECK, GIDDENS, LASH, 2000). Longe de aniquilá-las, a globalização, conforme teorizam Beck, Giddens e

² Tradução nossa.

Lash (2000), promove a reordenação social do *status* da tradição. Nos termos de uma modernidade reflexiva, conceitos como gênero, família, classe, raça e outros aspectos da vida cotidiana passam a ser campo de interrogações. A reflexividade promove grandes discussões em nossas práticas cotidianas e nas formas de se fazer pesquisa, principalmente, nas humanidades.

Pensei, então, em como nos tempos de superdiversidade (VERTOTEC, 2006; BLOMMAERT e RAMPTON, 2012), provocada pela globalização, pessoas que subvertem as ordens sociais da modernidade colonial fundamentada pela branquitude e pela matriz heterossexual patriarcal (MIGNOLO, 2017) começam a ocupar diversos campos sociais. Movimentos sociais feministas, antirracistas e LGBTQ+ foram grandes precursores dessas epistemologias ao produzirem críticas às compreensões essencialistas que tangenciam vulnerabilidades a determinados corpos. As Batalhas de *Rap*, como parte da sociedade, ao serem atingidas por esses movimentos, propiciaram que “minas” comessem a fazer parte dessas práticas culturais que antes eram tidas como um ambiente inapropriado para mulheres.

Observar esses movimentos contemporâneos, a partir de Batalhas de *Rap* femininas, tornou-se um ponto importante para eu entrar no Mestrado em Estudos da Linguagem na PUC-Rio. Ao ler mais sobre o tema, entendi que discutir questões de gênero nas batalhas é um ponto primordial, pois, como ressalta Herschmann (2000, p. 203-204),

a mulher no mundo do hip-hop carioca ou paulista ocupa um papel secundário, apesar de nenhum de seus membros admitir isso nas várias entrevistas realizadas. Além de enfrentarem um machismo velado, que se expressa no uso frequente da expressão ‘vadia’ nas músicas e discursos, elas enfrentam o pouco espaço que existe para que artistas do sexo feminino – cantoras, dançarinas ou grafiteiras – possam se manifestar. Ao contrário das mulheres do funk, as do hip-hop não podem usar explicitamente o erotismo como estratégia para subverter esse universo predominantemente masculino. Nenhuma delas usa roupas provocantes, com medo justamente de ser estigmatizada por isso. Sua indumentária lembra as roupas pesadas e largas dos homens. Sua estratégia é fazer uso da palavra, em um discurso que se aproxima muito do ‘feminista’ tradicional. Respondem ao discurso dos homens com mais discursos, ou melhor, diante da verborragia masculina, produzem mais verborragia.

Apesar de a pesquisa de Herschmann (2000) ter sido feita há 21 anos, a teorização se mostra muito atual, visto que percebemos, ainda, uma lenta modificação no que concerne à presença de mulheres e de discursos machistas e

homofóbicos no *rap*. Nesse sentido, vários estudos feministas apontam a necessidade de repensar esses espaços que muitas vezes reforçam práticas machistas, como vemos em Santos (2019), no seu estudo que questiona um ambiente *Hip-hop* dito masculino e masculinizado.

Embora imaginemos uma modificação desse cenário com a presença de mulheres, não haverá uma homogeneidade na relação entre elas e os homens, visto que, como explica Souza (2006, p. 11), “ainda que predomine um viés fortemente machista (velado ou não), as estratégias utilizadas pelas mulheres também não o são”. Sendo assim, Souza (2006, p. 11) ressalta que, no *Hip-hop*, as “atitudes a fim de participar da cultura *Hip-hop* ou de se tornarem reconhecidas e visíveis sempre se dão em relação a uma ordem masculina estabelecida e legítima” que podem fazer com que mulheres reafirmem determinados padrões da hegemonia masculina como tática de sobrevivência nesse meio ou de reprodução naturalizada de determinadas lógicas. Essa premissa aponta o que propôs hooks³ (2018) em relação ao entendimento de que todos nós nascemos em um seio social sexista e que todos, incluindo as mulheres, podem reproduzir o machismo. Nesse mesmo viés, apesar de fazer um recorte de gênero, busco me alinhar à perspectiva que entende que não há uma essência do que é “ser” feminino, pois gênero seria apenas uma ficção discursiva⁴, como ressalta Butler ([1990]2019; 1997) ao falar sobre performatividade.

1.3 O foco, as escolhas da pesquisa, as perguntas e os objetivos

Quando percebi a força das mulheres em cena em Batalhas de *Rap*, muitas perguntas me vieram à cabeça. Afinal, que significados estão circulando e sendo projetados nessas batalhas? Como a audiência tem produzido entendimentos sobre essas batalhas femininas que constroem em suas rimas contestações políticas e sociais frente a essa verborragia masculina comum no *rap* e descrita por Herschman (2000)?

³ Respeitamos a preferência da autora ao utilizarmos seu nome com as iniciais em minúsculo.

⁴ Considerar o gênero como produção discursiva, no entanto, não descarta sua materialidade nas práticas sociais. Podemos ver isso melhor no capítulo 5 quando discutimos as noções de performatividade.

Além disso, em tempos de globalização, questionei-me sobre a audiência alcançada nas trajetórias textuais (o que inclui as entextualizações feitas nesta dissertação) promovidas pelas constantes entextualizações (BAUMAN & BRIGGS, 1990), isto é, processos de descontextualização-contextualização estabelecidos pelas diversas audiências dessas batalhas nas redes de onde esses vídeos foram publicados. As batalhas, com o advento tecnológico, viajam até plataformas como o *YouTube* alcançando novos públicos, novas audiências e novas metapragmáticas.

Preciso também apresentar as batalhas que fazem parte da pesquisa. O palco das rimas localiza-se em uma Batalha de *Rap* que aconteceu na cidade de São Paulo e outra em Carapicuíba e posteriormente foram postadas em canais do *YouTube*. As escolhas que envolvem a seleção destes vídeos marcam questões ideológicas a partir do entendimento de que fazer pesquisa é fazer política (MOITA LOPES, 2006; 2009). Esta pesquisa assume que é dotada de uma parcialidade ideológica, ou seja, os sentidos produzidos aqui não possuem uma totalidade, pois partem de uma perspectiva e do interesse que tenho sobre uma situação e sobre como ela se desenvolve (GAL e IRVINE, 2019). A batalha de São Paulo - que chamarei de forma fictícia de Batalha da Ação - é voltada para mulheres, homens trans e pessoas não binárias e se definem como uma batalha de conhecimento. Além das batalhas de rimas, a Batalha da Ação cultural produz rodas de conversas, poesias e dança. Já a batalha Carapicuíba – que daremos o nome de Batalha da Extremidade – é uma batalha que, diferentemente da primeira, não possui um público em específico.

Meu interesse então, com esta pesquisa, começou a se desdobrar em entender como/quais significados são construídos por essas batalhas femininas da cidade de São Paulo e na cidade de Carapicuíba.

Dessa forma, as perguntas da pesquisa foram assim definidas:

- Quais são os discursos mobilizados nas batalhas femininas da cidade de São Paulo e na cidade de Carapicuíba?
- Como os discursos são semiotizados na interação por meio das projeções escalares?
- Que metapragmáticas são colocadas em jogo?
- De que modo os interactantes virtuais reagem aos discursos dessas *rappers* nas seções de comentários dos vídeos?

Pegando emprestado o termo de Agha (2011, p. 163), passei a olhar para esses eventos como espaços de “mediação semiótica” e/ou “comunicativa”. Para o Antropólogo, a vida social assume um caráter mediado no sentido de que a produção de significados se constrói “cada vez que as pessoas se unem umas às outras pela fala ou por meio de outros signos perceptíveis em quadros de participação de atividade comunicativa”⁵ (p. 163). O autor ressalta ainda que os “links” se estabelecem pelos diferentes recursos comunicativos e semióticos entrelaçados. Como exemplo, temos enunciados de fala que “mediam relações entre comunicadores copresentes; artefatos impressos, a grande distância de tempo e espaço; tecnologias eletrônicas, em graus variados de consciência mútua, de direcionalidade de contato e possibilidades de reciprocidade”⁶(p. 163). Agha (2011, p. 163), por fim, indica que

falar em mediação comunicativa é observar que os signos comunicativos formulam uma conexão entre aqueles que estão unidos, mediando relações sociais por meio de atividades de apreensão e resposta em diferentes escalas na história social.⁷

Ao pensarmos neste viés, entendo que a produção comunicativa perpassa pela flexibilidade que envolve o *nexus* pragmático e metapragmático (SILVERTEIN, 1993), ou seja, a relação daquilo que fazemos socialmente com as nossas reflexões sobre estes usos. Entendo, nessa relação, um caráter indexical que aponta para questões translocais e transtemporais de forma que estes textos entextualizam diversos significados ao mesmo tempo em que se transformam em outros (SILVERSTEIN, 2003, 1993). Conseguimos, assim, observar as ordens de indexicalidade (SILVERSTEIN, 2003) que valoram e hierarquizam saberes na produção de significado nessas Batalhas de *Rap*. É neste processo de significação que nos envolvemos em empreendimentos escalares.

Os objetivos da pesquisa foram então delineados:

1. O objetivo geral consiste em analisar como são construídas metapragmáticas na/sobre Batalhas de *Rap* femininas no ambiente do *YouTube*.

⁵ Tradução nossa.

⁶ Tradução nossa.

⁷ Tradução nossa.

2. Junto ao objetivo geral, estabeleci os objetivos específicos:

- (i) Entender a dinâmica do jogo interacional das Batalhas de *Rap* femininas;
- (ii) Criar inteligibilidades acerca de como os significados são construídos interacionalmente nas batalhas;
- (iii) Compreender os discursos que são mobilizados nos comentários postados no *YouTube* sobre os vídeos analisados.

Com o intuito de compreender os entendimentos forjados em algumas batalhas, busquei selecionar dois vídeos de batalhas que refletissem sobre questões de raça, sexualidade, gênero, classe entre outras que refletissem e confrontassem, muita das vezes, o enregistramento - construção social que dê certas características a uma determinada “forma de ser” (AGHA, 2007) - do que se entende como Batalha de *Rap*.

Nesse caminho metodológico, a partir de um entendimento etnográfico *onlineOffline* (HINE, 2015; MOITA LOPES, 2020, BLOMMAERT, 2008b), qualitativo e interpretativista, desenho esta pesquisa sob o viés de uma sociolinguística contemporânea que busca dialogar com a história, cultura, política e sociedade (BLOMMAERT, 2010).

Na próxima subseção, apresento a forma como organizei a dissertação de mestrado.

1.4. Organização dos capítulos

Antes de iniciar o detalhamento dos capítulos, é importante destacar que lanço mão da metalinguagem estabelecida ao longo dos capítulos antes de discutir mais a fundo determinadas conceitualizações. Ainda que os conceitos já tenham sido brevemente introduzidos em capítulo anterior, como metapragmática, entextualização, indexicalidade, escala, ordens de indexicalidade, performatividade, dentre outros, no capítulo dedicado à ideologia linguística, eles são melhores desenvolvidos como forma de entrelaçar os entendimentos forjados nesta pesquisa. Dessa forma, espero que “rimas conceituais” se costurem ao longo desta dissertação. Sendo assim, apresento os capítulos.

No segundo capítulo, discuto perspectivas sociais, históricas e culturais que cercam a produção e circulação das Batalhas de *Rap*. Sendo assim, contextualizo: (i) as batalhas no tocante às características que envolvem as Batalhas Temáticas e Tradicionais/Sangue; (ii) as batalhas como prática social e gênero musical; (iii) as relações entre interseccionalidade e *Hip-hop*.

No terceiro capítulo trazemos as considerações sobre o campo de pesquisa. Refletimos, assim, sobre: (i) uma etnografia da mobilidade em ambientes OnlineOffline/FísicosDigitais; (ii) a justificativa da escolha por pesquisar Batalhas de *Rap* femininas; (iii) a produção cultural no espaço urbano das cidades de São Paulo e Carapicuíba; (iv) a geração de dados e escolhas metodológicas.

A partir da metáfora do *freestyle*, no quarto capítulo faço reflexões a partir das noções de rizoma, indisciplina, sistema adaptativo complexo e saberes localizados como forma de galgar uma pesquisa que seja um ato de improviso no rimar com a vida com uma postura ética.

Pensando nos paradigmas traçados a partir a epistemologia *freestyle* de pesquisa, no quinto capítulo, traço uma ideologia linguística que guia este estudo que seja responsiva às práticas. Levo em consideração a noção de linguagem como performatização de sentidos e me alinho aos construtos teóricos da performance e performatividade, metapragmática, indexicalidade, entextualização e escala.

No capítulo 6, dedicado à análise de dados dos vídeos, reflito sobre as metapragmáticas produzidas pelas *rappers* sobre seu campo de atuação. Assim, percebo como as MCs refletem e produzem escalas sobre as Batalhas de *Rap* operacionalizando ordens de indexicalidade em suas perspectivas sobre a cena. Dessa forma, observo a produção de significados que dão conta de uma hegemonia masculina nas batalhas e a necessidade da criação de alianças entre as mulheres nesse ambiente.

Em “Metapragmáticas interseccionais em Batalhas de *Rap* femininas”, discuto, no capítulo 7, a partir de empreendimento analítico, a produção de metapragmáticas que questionam escalas estabilizadas sobre religião, raça, gênero e sexualidade. Nesse trabalho escalar, emergem metapragmáticas que dão conta de políticas de aliança e de marcadores interseccionais na produção de significados sobre a vida social. As MCs, nesse processo, entendem a arte, por meio das palavras, como uma força política erótica que opera de forma performativa sobre os outros.

A partir da viagem textual de um dos vídeos que investigamos nesta pesquisa, observamos a escalabilidade nos comentários do vídeo no *YouTube* no capítulo 8. Observamos como o processo de recontextualização do vídeo faz com que se encontre outras audiências e, dessa forma, outras ordens de indexicalidade sobre os significados produzidos na batalha. É a partir desse movimento dos signos que usuários do *YouTube* criam metapragmáticas em uma disputa sobre como deve ser enquadrada uma batalha de *rap* que foge dos padrões das batalhas de sangue.

No último capítulo, fazemos reflexões sobre a pesquisa, discutimos as perguntas de pesquisa e, por fim, os apontamentos do estudo como contribuição política e social.

Convido vocês a rimarem comigo e com outras vozes que fazem parte desta escrita.

O ato de resistência tem duas faces: é humano e é também o ato da arte (...) Somente o ato de resistência resiste à morte, seja na forma de uma obra de Arte, seja na forma de uma luta dos homens.

Gilles Deleuze

2. As Batalhas de *Rap* e suas conexões

Neste capítulo, discorro sobre questões históricas e culturais das Batalhas de *Rap*. Em primeiro momento, explico o que entendemos como Batalhas de *Rap* e trazemos as definições das formas tradicionais e temáticas. Logo após, definimos as Batalhas de *Rap* como parte de um gênero musical. Por fim, tecemos considerações sobre as tensões entre a interseccionalidade e o *Hip-hop*.

2.1. As Batalhas de *Rap*: as batalhas tradicionais e as temáticas

As Batalhas de *Rap* podem ser definidas como competições entre MCs (mestres de cerimônias), também chamados de *rappers*. As competições podem aparecer de diversas formas, mas têm como princípio básico o *freestyle*. O *Freestyle* é marcado por uma improvisação de rimas. O público geralmente é quem decide quem produziu a rima mais eficaz. As competições são feitas entre trios, duplas, quartetos, podendo ter temas livres, como também podendo ser temáticas.

As Batalhas de *Rap* nascem dentro do Movimento *Hip-hop* e por isso a importância de começarmos contextualizando este movimento político cultural. O termo *Hip-hop* surge como definição guarda-chuva para abarcar diversos tipos de artes que nasceram em festas de rua do Bronx, bairro periférico dos Estados Unidos nos anos 70. Segundo Rocha, Domenich e Casseano (2001), o DJ Afrika Bambaataa foi o responsável por trazer essa definição entre o final e o início da década de 70. As autoras explicam que Bambaataa percebe que a música e a dança poderiam ser ótimos canais de união entre as periferias, pois, através da arte, gangues poderiam expor suas revoltas e o sentimento de exclusão, dizimando, em parte, a violência e

a rivalidade entre elas. As autoras argumentam, ainda, que “a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva” (p. 18).

As competições costumam ser organizadas em forma de rodas culturais. Cada roda costuma ter seu *slogan*. Um grito de guerra é dito antes de começar cada batalha. Além disso, essas rodas culturais também compartilham de gritos próprios da cultura *Hip-hop*. Não é difícil abrir uma batalha e ouvir versos como: “se eu amo essa cultura como eu amo essa cultura grita *hip-hop, hip-hop*”. Essas fórmulas operam de forma a animar a batalha e projetar coletividades.

O termo batalha é teorizado por Ana Lúcia de Souza (2011) ao investigar os letramentos de reexistência na cultura *Hip-hop*. Para a autora, o termo pode trazer a ideia de “vencer adversidades, resolver problemas, criar saídas” (p. 130). Nesse sentido, os duelantes se envolvem em uma “ginástica semiótica” em que o terreno de disputa é calcado pela linguagem. A partir dos duelos é que são construídas não somente as rimas, como também o eu e o outro. Não à toa que o nome desta pesquisa é “rimando com a outridade”. A partir desse jogo, os *rappers* buscam “atacar posições, defender-se, vencer, ganhar” (SOUZA, 2011, p. 131).

A batalha, aqui, é uma arte em que a palavra tem um eixo central, apesar de recursos não verbais serem também partes fundamentais desses jogos de linguagem. Como bem destaca Teperman (2015, p. 47), rimar é o “que melhor define a ação dos MCs, eles não cantam e nem falam, eles rimam”. Ao pensarmos nesse aspecto, entendemos que

nessa situação comunicativa, a arte verbal está estampada na batalha, na luta pela palavra, no padrão mais rapper de ser: vence quem for o mais rápido, o mais provocativo, o mais dinâmico e criativo. A vitória é individual, a palavra tem que trazer sentido. O rapper tem que arrancar do outro uma resposta, tem que indagar o desafio verbal. Tem que saber rimar para ser um bom MC (SOUZA, 2011, p. 133).

A linguagem, nesse jogo, torna-se aquilo que move a ação dos *rappers* nas batalhas. A partir de suas vozes, eles constroem e reconstroem mundos e suas próprias subjetividades na dinâmica com o outro (SOUZA, 2011). Destacamos as batalhas, assim, como quase um ritual antropofágico⁸. Esse aspecto pode ser destacado ao tomarmos a noção de Viveiro de Castro ([2009]2015) sobre a

⁸ Em sentido metafórico.

antropofagia. Para o autor, é nesse ato que o indivíduo “se apreende como sujeito a partir do momento em que vê a si mesmo através do olhar de sua vítima, ou antes, em que ele pronuncia a sua própria singularidade pela voz do outro” (s/p). Neste caminho, ao rimar, aquele que é seu inimigo (adversário) é, ao mesmo tempo, aquele que permite a sua construção na batalha.

Geralmente, as batalhas são feitas no estilo ataque e resposta, ou seja, aquele que é sorteado para começar faz um ataque e o outro responde. Os ataques giram em torno de xingamentos, provocações e piadas para os seus adversários. As batalhas se aproximam, neste sentido, do jogo *the dozens*, em que, conforme percebeu Labov (1972), os “atos” agressivos não devem ser levados como ofensa, mas como parte do próprio jogo, da própria interação. O jogo da tradição de crianças afro-estadunidenses é tido como um forte influenciador do que é hoje chamado de Batalha de *Rap*.

Silva (2019) traça o *the dozens* como o jogo das ruas, algo que também constitui o *Rap*. Para o autor, com base em Foucault (1987), por serem culturas nascidas nas ruas, elas desafiam as estruturas disciplinares da sociedade. Podemos perceber que “ao contrário do lar, a rua é um espaço de maior liberdade, onde, pelo menos por tempo determinado, não se vê o controle rígido das instituições, principalmente em regiões periféricas” (p. 23).

O estilo cômico e agressivo é o que perpassa por toda a construção das rimas feitas no *the dozens*. Apesar de não serem necessariamente questões que deveriam ser levadas como ofensa, mas como parte dos jogos de linguagem, essa prática social demanda controle emocional por parte dos duelantes (SILVA, 2019). Silva (2019) explica que, caso houvesse agressão física e não verbal, o duelante perdia o embate. Na contemporaneidade, o *the dozens* influencia o que é chamado de batalha tradicional de *rap*. Porém, nessa concepção, não costuma haver agressões físicas e o desafio gira sempre em torno da batalha verbal. Nessa linha, os ataques são agressivos e o que se espera é “SANGUE!”. Albuquerque (2013), ao fazer uma etnografia de uma Batalha de *Rap* em Belo Horizonte, percebe bem esses traços. Segundo a autora,

essa imagem do MC é fundamental para as batalhas tradicionais. Associar-se a essa imagem é filiar-se a um discurso específico de rebeldia, de resistência. Está em jogo, nestes embates, construir e sustentar uma imagem pessoal perante o oponente e o público: a imagem do MC, inteligente e sagaz, cuja poesia está à margem do sistema. A cada batalha, os MC's buscam essa associação, por meio de sua

performance: ofender e diminuir o adversário, por meio das diversas táticas de ataque construídas no momento mesmo do improviso, é um esforço por afirmação, por autoafirmação. Argumentamos que o discurso de resistência incorporado nessas batalhas é acionado em um nível individual: nas batalhas tradicionais os participantes partem do ataque ao oponente para se afirmarem como verdadeiros MC's, representantes legítimos do movimento.

(ALBUQUERQUE, 2013, p. 382-383)

Apesar de esse ser o estilo dito tradicional, não existe somente essa forma de fazer Batalhas de *Rap*. Outras formas também são possíveis, e destacamos aqui o que são chamadas batalhas temáticas e/ou de conhecimento. As batalhas temáticas são balizadas através de uma seleção de um tema em que as MCs devem produzir suas rimas. Nesse tipo de batalha, o que vale não são os ataques ao adversário, mas a construção pela linguagem do tema selecionado.

A batalha temática é traçada por muitos teóricos como mais complexa no que tange à execução das rimas (ALBUQUERQUE, 2013), pois desestabilizam uma série de recursos linguísticos que circulam na produção linguística das batalhas. Teperman (2013), por exemplo, explica que, apesar do caráter de improviso, as rimas tradicionais são construídas com base em jargões. Assim, as rimas surgem como um “improviso decorado” nesse tipo de batalha.

Quando falamos de batalhas de conhecimento, o que sobressai não é só a construção da imagem do MC, mas também de causas coletivas. O jogo é balizado, assim, por questões sociais, políticas que envolvem questões de luta, o quinto elemento do *Hip-hop* - o conhecimento - se torna mais do que explícito. As Batalhas de *Rap* temáticas trazem à tona que o *Hip-hop* vai além da marginalidade e da agressividade comumente construída no imaginário social (ALBUQUERQUE, 2013). Dessa forma, ressaltamos que

a ideia de resistência acionada nas batalhas temáticas é construída em um nível coletivo: remete a certo discurso institucional do hip hop. Ao se distanciar do mundo do “capitalismo”, aproximando-se dos heróis populares, da “Dona Maria”, da marmitta, os MC's engendram um movimento de identificação ao modo como o movimento se coloca diante da sociedade.

(ALBUQUERQUE, 2013, p. 385)

As Batalhas de *Rap* temáticas são tomadas pelos discursos institucionais do *Hip-hop* com base na coletividade, enquanto as batalhas tradicionais se calcam na imagem individual do *rapper*. Apesar dessa diferenciação, o que pode parecer

puramente individual também pode ser tido como coletivo, pois as imagens geradas nas batalhas tradicionais evocam uma série de discursos que envolvem questões de raça, de classe e de gênero que são materializadas nas nossas microdinâmicas sociais. Conforme Lopes (2014, p. 238), “o rap, como muitas outras manifestações da diáspora negra, é uma verdadeira luta por representação”.

Para Santiago (2021, p. 221), o *Hip-hop* é um dos mais importantes movimentos políticos, pois

tem como marca socio-histórica a luta alinhada aos jovens da periferia que, em sua maioria negra, ganhou grande força nos Estados Unidos na década de 70. O movimento rapidamente se espalhou para as grandes cidades de todo o mundo como, por exemplo, as brasileiras. Segundo Souza (2011, p.16), os espaços criados pelo Hip-hop mostram-se como parte de uma “produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades[...]”.

Assim, o Movimento *Hip-hop* desafia as dinâmicas sociais ao corporificar a cultura por meio de “grupos minorizados – negros, jovens, moradores das periferias das cidades” (SOUZA, 2011, p. 132). Esses corpos desafiam a episteme moderna colonial (QUIJANO, 2005), calcada em um padrão branco e eurocêntrico. Ao produzir arte nesse bojo, o *Hip-hop* promove um constante (des)pensar, (re)aprender, visto que os conhecimentos e as vivências ali colocadas partem das franjas de um mundo globalizado, em outras palavras, da colonialidade do poder. Dessa forma, fazer arte é uma forma de reexistência (SOUZA, 2011).

2.2. Batalhas de *Rap* como prática social e gênero musical

As Batalhas de *Rap* são entendidas, nesta pesquisa, como um jogo que faz parte de um gênero musical. Conforme Drott (2013 *ap.* NOVAES, 2020), o gênero musical parte não somente de um enquadramento rígido construído apenas pelos aspectos sonoros, mas também pelos “conjuntos dinâmicos de relações” que marcam uma “rede de produção, circulação e significação característica” (NOVAES, 2020, p. 7). A partir dessas concepções, Drott (2013 *ap.* NOVAES, 2020) discorre que o gênero musical perpassa por questões simbólicas que envolvem a construção de identidades, repertórios socioculturais, práticas de performance, particularidades estilísticas, estéticas e assim por diante.

As características trazem à baila um conceito que leva em consideração os gêneros musicais como uma prática social que emerge das relações que os atores sociais constroem na medida em que produzem o gênero musical. Assim, os gêneros partem da perspectiva de uma série de fatores históricos, culturais e sociais, que envolvem processos de contextualização translocais. Ducrott (2013 ap. NOVAES, 2020) aponta ainda que os gêneros musicais são agrupamentos ao invés de grupo. Essa forma de nomeação tem como finalidade destacar o caráter processual, fluido e dinâmico dos gêneros musicais e, neste caso, das Batalhas de *Rap*.

Novaes (2020) detalha que as noções trabalhadas por Drott (2013) são próximas às de “mundos da arte” desenvolvidas por Howard Becker. O antropólogo menciona que o mundo da arte pode ser tido como “uma rede de ação e cooperação coletiva na qual se conformam valores, práticas, e julgamentos estéticos acerca da arte” (BECKER, 1982 ap. NOVAES, 2020). A partir desse ponto, Becker entende, em sua obra *Art World* (1993), o mundo da arte como uma possibilidade de organização social. Apesar de Novaes (2020) trazer esse ponto a partir da obra de Becker, o autor faz ressalvas com base em Latour (2005), visto que para ele o social deve ser tido como uma rede em que não só humanos o constroem, mas também os não humanos. Assim, é traçado o que Latour chama de rede sociotécnica. Entender o social sob essa ótica nos parece interessante, pois, como já adiantamos, o nosso interesse é a compreensão dos significados operacionalizados em dois vídeos de Batalhas de *Rap* femininas que foram publicados no *YouTube*. Assim, os processos tecnológicos que envolvem os canais também são atores na produção, circulação e significação dessas batalhas.

Os conceitos de mundo da arte e de gênero musical conceitualizados por Drott (2013) e Becker (1993) e repensados por Novaes (2020) são de suma importância para esta pesquisa, pois nos ajudam a entender as Batalhas mais do que como uma produção musical de *freestyle*, mas como prática social que envolve diversos recursos multissemióticos que são significados e ressignificados a cada momento. As Batalhas de *Rap*, dessa forma, desgrudam-se de certas abstrações para serem colocadas no *hall* de uma construção coletiva que sempre se dá na relação do eu com o outro, levando em consideração que esse outro pode ser tanto humano quanto não.

Dessa forma, quando falamos sobre Batalhas de *Rap*, não estamos considerando somente os aspectos sonoros, mas todas as tramas de significação que envolvem a produção de entendimentos nessa prática social. Nesse sentido, conforme veremos (v. capítulo 5), adotamos uma ideologia linguística que seja responsiva às práticas sociais. Além disso, buscamos uma posição epistemológica que opere pela lógica rizomática (v. capítulo 4). Conforme vimos, ao entendermos essa forma musical como agrupamento, apesar das características comuns das batalhas, o que importa é como os atores sociais operacionalizam as práticas. Sendo assim, entendemos que não há um modelo fixo e imóvel de Batalha de *Rap*. As práticas sociais mudam de acordo com a forma como agimos e produzimos.

2.3. Interseccionalidade e *Hip-hop*

*Demorou um pouco antes de
percebermos que nosso lugar era
a própria casa da diferença, e
não a segurança de qualquer
diferença em particular*

Audre Lorde

O feminismo é umas das mais importantes lutas socioculturais e políticas de nossa sociedade. O debate feminista, no entanto, apresenta alguns percalços em sua construção, visto a hegemonia branca, classista, heterossexual e protestante na arena discursiva da busca de igualdade de gênero. Nesse sentido, surge a interseccionalidade como uma crítica do feminismo preto e de cor na busca por viabilizar a desconstrução de uma homogeneidade que não dá conta das particularidades que envolvem as experiências de gênero na sociedade. Essa reviravolta possibilitou que passássemos a pensar em como os diversos recortes que atravessam nossas vivências operam na forma em que vivemos no mundo como raça, classe, gênero, regionalidade, escolaridade e entre diversos outros fatores. Assim, o feminismo negro trouxe à tona uma série de fatores que possibilitaram uma agência emancipatória de ideologias do feminismo hegemônico. No Brasil, tivemos nomes como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento, Nubia

Barros e entre outras, enquanto no cenário internacional Glória Anzaldua, Angêla Davis, Audre Lorde, Patrícia Hill Collins, bell hooks e diversas outras.

Díaz-Benítez (2020), ao discutir sobre a interseccionalidade, comenta que o termo surgiu a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo jurista Kimberlé Crenshaw em 1994 em seu texto *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. Apesar das ideias terem sido agrupadas sobre esse nome apenas na década de 90, Díaz-Benítez (2020), a partir do trabalho da antropóloga Mara Viveiros, explica que pensamentos como esses já eram circunscritos em 1971 com a Declaração dos Direitos da Mulher com Olympia de Gouges e no relato de experiência de Sojourner Truth sobre ser mulher, negra e operária. A autora também mapeia tais discursos sociais sendo operados em movimentos como os de descolonização e do apartheid por volta de 1950 e 1960, além da Luta nos Estados Unidos pelos direitos civis protagonizadas por mulheres de cor⁹. Além disso, em trabalhos como o de Collins e Bilge (2021) podemos ver Savitribai Phule, ativista social do século XIX que desenvolveu importantes trabalhos na Índia. Apesar de não utilizar esse rótulo, a ativista “enfrentou muitos dos eixos da divisão social, a saber, casta, gênero, religião, desvantagem econômica e classe. Seu ativismo político compreendia as categorias interseccionais da divisão social – ela não escolheu apenas uma causa” (s/p).

As lutas interseccionais tornam-se, assim, um marco para a luta feminista e principalmente, do feminismo negro, pois colocam na discussão de gênero outros aspectos primordiais que impactam na produção de vulnerabilidades. Discussões como, por exemplo, “o legado da escravidão, o acesso a trabalho, maternidade, reprodução e família” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2020, s/p), historicamente, aparecem como “eixos a partir dos quais seria preciso olhar para as especificidades”. Como todo movimento, a interseccionalidade é heterogênea, o que configura diferentes usos analíticos que buscam refletir sobre as estruturas de poder que marcam as intersecções sociais.

⁹ Segundo Patrícia Hill Collins ([1997] 2017) este termo é utilizado como forma de exprimir a coalizão entre mulheres não brancas. Tais mulheres racializadas, dessa forma, em um movimento de aliança nos Estados Unidos e no Canadá, uniram-se reconhecendo a multiplicidade de suas vivências e o compartilhamento da experiência de um racismo sistêmico.

Glória Anzaldúa (1987) aposta na diferença interseccional. A partir do seu lugar de nova mestiza, marca os desequilíbrios históricos e culturais que promovem uma subjetividade nômade. Assim, a consciência da nova mestiza de Anzaldúa explora a ideia da habitação do lugar das diferenças pelos engendramentos locais. A experiência interseccional perpassaria pelo exercício da práxis da liberdade. Nesse caminho, a ação política que envolve a interseccionalidade também é uma forma de mostrar que as noções identitárias são performativas, ou seja, elas se constroem a partir de atos discursivos localizados. O “ser” passa a ser questionado, o que nos faz questionar os modelos de identidade. Collins e Bilge (2021) ao discutirem tal questão reforçam que “em vez de uma essência fixa que a pessoa carrega de uma situação para a outra, entende-se agora que as identidades individuais se aplicam diferentemente de um contexto social para outro” (s/p). Não à toa, Anzaldúa ([1991] 2017, p. 413) explora que “identidade não é um monte de cubículozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo”.

O *Hip-hop*, dentro do bojo da teoria interseccional, é um centro de discussão no importante trabalho de Collins e Bilge (2021). Para as autoras, o movimento sociocultural e político é um campo que nos permite olhar para as práxis críticas interseccionais para além da academia. Assim, observar os entendimentos gerados nesses ambientes é dar “ênfase às contribuições do domínio cultural das relações de poder interseccionais como lugar de engajamento político” (s/p).

O *Hip-hop*, como bem lembra Collins e Bilge (2021), “é um fenômeno global que encontra eco na juventude do Sul global”. Tal afirmação não é de se soar estranha, visto sua disseminação em diversas cidades brasileiras. Segundo as autoras, os *rappers*, na maioria das vezes, são os primeiros a experimentar as desigualdades sociais ao serem atravessados pelas dinâmicas de poder interseccionais materializadas em suas práticas cotidianas. Collins e Bilge (2021, s/p) refletem que

crianças, adolescentes e jovens adultos têm um ponto de vista especial sobre as desigualdades sociais baseadas na idade enquanto sistema de poder e suas interseções com outras desigualdades. Se moram em bairros pobres, sabem que sua comunidade recebe serviços sociais e de saúde de qualidade inferior e pode ser alvo de vigilância e policiamento ostensivo. Percebem que professores e professoras são menos experientes, que as escolas ocupam prédios antigos e em ruínas e os livros

didáticos que usam são desatualizados. Sabem que vagas de emprego com carteira assinada para adolescentes são raras, pagam mal e oferecem poucos benefícios. As categorias de raça, classe, gênero e cidadania colocam muitos grupos em desvantagem sob as políticas neoliberais; no entanto, visto que a idade abarca todas essas categorias, as experiências das pessoas jovens com os problemas sociais são mais intensas.

Tais pontos fazem com que jovens, em contato com o *Hip-hop*, inscrevam e reescrevam as problemáticas enfrentadas em suas experiências pragmáticas da vida. A cultura *Hip-hop* traz “letras que criticam a polícia e as escolas, a grafiteagem de espaços públicos e a desobediência às regras” e que “rompem o *status quo* tradicional” (COLLINS e BILGE, 2020, s/p).

É nesse sentido que o *Hip-hop* “é um espaço importante de desenvolvimento daquele tipo de política identitária coletiva que dá forma à práxis interseccional contemporânea” (s/p). As Batalhas de *Rap* possuem, assim, uma grande centralidade no movimento *Hip-hop*, pois é a partir da poesia falada e ritmada que jovens inscrevem narrativas¹⁰ interseccionais que dão conta de múltiplas vivências. Dessa forma,

nas batalhas de rap, cada artista compartilha suas experiências com a violência sexual, a situação de rua, o perfilamento racial, o ser pobre demais para comprar roupas, a violência homofóbica, a expulsão de casa e as terríveis condições das escolas públicas. No entanto, não o faz na privacidade das confidências, mas em locais públicos, em comunidades de apoio criadas e mantidas pelo grupo. A palavra falada se torna um local de cura para as feridas provocadas pelas diferentes combinações de opressão. Mas as narrativas da poesia falada não tratam apenas de raiva ou tristeza. Como parte de um desenvolvimento mais amplo do hip-hop para incluir artistas de vários gêneros, sexualidades, origem religiosa e até idade (também há o rap “dos antigos”), as batalhas de rap demonstram a importância da arte como lugar de amor, cura e intimidade.

(COLLINS E BILGE, 2021, s/p)

É nos jogos de linguagem que o feminismo se manifesta de forma pragmática. As narrativas colocam os entendimentos e vivências que precisam ser dialogadas nos termos de um feminismo interseccional. Conforme Díaz-Benítez (2020), em diálogo com bell hooks, “um feminismo interseccional precisaria pensar a partir das margens: sendo possível melhorar as condições daqueles que habitam as margens” (s/p). Os movimentos populares, dessa forma, teriam muito a ensinar

¹⁰ O vocábulo é utilizado em linhas genéricas não sendo definido em termos de áreas como da análise da narrativa.

a partir da **consciência e pontos de vistas coletivos**¹¹, isto é, “experiências coletivas que dizem respeito a trajetórias históricas e contemporâneas, de circunstâncias materiais e práticas culturais que produzem as condições para a construção de identidades grupais” (s/p).

Se pensarmos nas Batalhas de *Rap* femininas, é nesse lugar que muitas das vezes mulheres dimensionam suas perspectivas sobre o lugar de subalternidade em uma sociedade construída em cima de bases modernas/coloniais. Os entendimentos populares reinscrevem memórias e constroem uma consciência coletiva que é mesmo tempo individual. Assim, questionam-se performativos construídos sobre, por exemplo, mulheres negras, lésbicas, trans. Devido à exclusão e aos mecanismos de uma colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), o conhecimento de diversas formas de vida foi tido como um não conhecimento. Assim, é importante levar em consideração “o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (GONZALEZ, 2019, p. 240).

Com a ascensão do populismo de extrema direita na contemporaneidade em diversas partes do mundo, “políticas públicas contra imigrantes, mulheres, pessoas negras e de minorias raciais/étnicas” (COLLINS e BILGE, 2020, s/p) têm ganhado extrema dimensão no cenário sociopolítico tanto brasileiro quanto internacional. A interseccionalidade, frente a esses fatores, possui grande relevância na construção de forças de coalizão. Como uma política das margens, buscar e construir inteligibilidades com aqueles que sofrem um processo de vulnerabilização é um processo que deve ser perseguido. É nesse sentido, por exemplo, que Audre Lorde (2009) nos convida a pensar que não há hierarquia de opressão. A partir desses pontos, Santiago (2021), ao investigar a tematização da sobrevivência em uma Batalha de *Rap* feminina da Zona Leste de São Paulo, expõe - a partir de Mouffe ([2018] 2020), Butler (2018) e Souza (2011), que precisamos de

uma união de vozes marginalizadas como um projeto político-social [...] (e) que haja uma radicalização que construa uma “expressão de diversas resistências” (p. 33). Assim, torna-se crucial reinventar a vida por meio de corpos em aliança (Butler, 2018), que questionem e provoquem reexistências (Souza, 2011) por aqueles que sofrem processos de precariedade

(SANTIAGO, 2021, p. 230)

¹¹ A autora faz alusão ao termo utilizado por Patrícia Hill Collins (2000)

Conforme Díaz-Benítez (2020), a agência e o poder são aspectos que se estabelece de forma relacional. Assim, a autora reflete que é a partir desse ponto que a interseccionalidade ganha força, pois “trata-se de ver como o poder se articula na produção e agenciamento das relações marcadas pela diferença, pois de outro modo seria impossível olhar para a agência dos sujeitos” (s/p). As produções populares ganham lugar, dessa forma, para uma ação que provoque modificação social. Com as palavras, modificamos o mundo e a nós mesmos. São nesses termos que “dependendo dos contextos sociais e das relações estabelecidas, podem(os) provavelmente possibilitar a ação, inclusive quando essas ações estejam pautadas a partir de um ponto limitado do poder” (s/p). No campo da agência, podemos retornar a epígrafe que abre este capítulo, visto que expressões artísticas ao criar se instauram como política de resistência (DELEUZE, 1987) e sobrevivência frente a políticas neoliberais de exclusão. Tais práticas são operacionalizadas molecularmente, ou seja, de forma rizomática¹² em nossas micropolíticas cotidianas na formação de alianças (LAPOUJADE, 2015; PELBART, 2019).

Seguindo esses traços, Butler (2018) defende uma política de aliança. Entendendo a multiplicidade política que envolve as dinâmicas sociais, o “exercício público do gênero, dos direitos ao gênero, pode-se dizer, já é um movimento social, que depende mais fortemente das ligações entre as pessoas do que de qualquer noção de individualismo” (s/p). O individualismo em si, como argumenta a autora, já é fadado ao fracasso, pois o “eu” não é nada menos do que um n-1, isto é, nos termos de Viveiros de Castro ([2009]2015) uma multiplicidade em si mesmo.

A partir disso, podemos retornar ao que Paulo Freire (2013) discorre sobre a política de libertação dos oprimidos. O patrono da educação brasileira, reflete que a libertação só é possível em união. Assim, é importante estabelecermos políticas de aliança como forma de operacionalizarmos uma luta generalizada sobre as diversas formas de opressão. Dessa forma, assim como Butler (2018) observou nas políticas de assembleias públicas, as lutas coletivas acionam efeitos performativos sob uma pseudo racionalidade do neoliberalismo que vem promovendo precarização de vidas e lógicas morais individualizadas de bases meritocráticas.

¹² No próximo capítulo trataremos a noção de rizoma a partir de Deleuze e Guattari ([1995]2001).

Quando mulheres se juntam em Batalhas de *Rap*, elas colocam em xeque a ideia de que dores sociais não são políticas e nem coletivas. Importantes (meta)pragmáticas, que são construídas molecularmente nas batalhas, inscrevem outros modos de saber e ser (HALBERSTAM, 2020).

3. O pesquisar Batalhas de *Rap*: contextualizações

Neste capítulo, discorro sobre o campo em que esta pesquisa se debruçou, destacando e justificando os aspectos da etnografia no *YouTube* a partir das noções de mobilidade e de paisagens semióticas. Contextualizamos as questões territoriais que envolvem a produção dos dados dessa dissertação e, por fim, apresentamos a geração de dados.

3.1. Etnografia da mobilidade das Batalhas de *Rap* em paisagens FísicoDigitais

Estamos diante de tempos em que vivemos uma intensa mobilidade de textos. Em parte, devemos esse aspecto aos processos que envolvem as tecnologias digitais. Etnografias que esbarram nas fronteiras *OnlineOffline* têm sido uma crescente em vários estudos contemporâneos (MOITA LOPES, 2019; SILVA, 2019; BIAR e PASCHOAL, 2019) e se mostram de extrema importância para entendermos as novas dinâmicas que envolvem a produção de significados na vida social. Muitos nomes são utilizados para dar conta desse tipo de etnografia: Webnografia, etnografia virtual, netnografia (FRAGOSO, RECUERO e AMARAL, 2011). Apesar dessas nomenclaturas, apostamos nesta pesquisa apenas em etnografia ou etnografia *OnlineOffline/FísicasDigitais*. Buscamos, assim, dar conta de que nos dias atuais os processos são imbricados e não há como separar, pois não existe uma “realidade” que seja desgrudada de nossas práticas fora dos ambientes *online*. A tecnologia, como ressalta Castells (2003), tornou-se o tecido de nossas vidas e dificilmente conseguiremos escapar dela. A etnografia, para esta pesquisa, parte de uma noção que borra as divisas entre o *online* e o *offline* (HINE, 2015).

Essas propostas lidam com uma infinidade de processos semióticos que se (re)transformam a cada segundo. A mobilidade faz com que Blommaert (2008) pense em uma etnografia que dê conta da multiplicidade de movimentos contemporâneos. O autor compartilha de noções de Clifford e Marcus (2016) e Denzin (1996) que entendem a etnografia como uma performance em que o que está em jogo é político e interessado.

Com o avanço da Covid-19, a etnografia em ambientes virtuais tornou-se uma grande possibilidade de pesquisa. Dessa forma, damos destaque à plataforma de compartilhamento de vídeos: o *YouTube*. O *YouTube* é uma rede social criada em 2005. Hoje, a plataforma alcança mais de dois bilhões de usuários mensais e é o segundo maior site da internet, ficando atrás apenas do site de pesquisas *Google* (BURGEES e GREEN, 2009). Segundo dados do site, a cada minuto são enviadas 500 horas de vídeo (YOUTUBE, 2020). Apesar de ter seu foco no *upload* de vídeos, o *YouTube* é considerado uma rede social. Essa definição surge pela virtualidade do site que permite por meios multimodais que pessoas compartilhem variadas informações sobre suas vidas, como fazem os *YouTubers* ao produzirem, por exemplo, *vlogs*.

Os mecanismos do *YouTube*, os equipamentos, as audiências virtuais e presenciais são todas consideradas actantes. Se tomarmos a posição de Latour (2005), vemos que a produção dos significados e das redes de sociabilidades perpassam por diversos fatores nos quais humanos e não humanos são fundamentais para a formação das redes que constroem as Batalhas de *Rap* no *YouTube*.

As Batalhas de *Rap*, nesse ambiente, alcançam um grande público chegando a ter canais com milhões de inscritos, visualizações e comentários. Os vídeos publicados promovem grandes desestabilizações nas noções de localidade. Afinal, o local ao ser publicado em uma plataforma de vídeos se torna global? Essas fricções são teorizadas por Pereira Sá (2013) ao perceber os movimentos das cenas musicais de ambientes localizados para uma translocalidade em ambientes virtuais.

Blommaert (2015), ao comentar sobre uma sociolinguística da globalização, discute sobre a fluidez dos espaços nos ambientes globalizados. O autor trata dos movimentos que envolvem as produções linguísticas-discursivas. Para ele, apesar

da mobilidade, essas viagens encontram “espaços repletos de regras, normas, costumes e convenções, e se adaptam às regras, normas, costumes e convenções desses lugares antes de avançarem em suas trajetórias” (p. 80). Nesse sentido, o autor comenta sobre os processos de localização, deslocalização e realocização algo essencial para compreendermos as dinâmicas do mundo globalizado. Os discursos, as pessoas, os vídeos e os lugares estão sempre sendo localizados em espaços-tempo e, em contrapartida, sendo deslocalizados e realocalizados. Assim,

podemos pensar que paisagens são constantemente redefinidas nesse processo globalizatório.

Pensar nesses contextos pode, ainda, desestabilizar noções caras para a etnografia, como a retórica da presença, pois frases clássicas como “você está lá” ou “porque eu estava lá”, que construíam discursivamente a autoridade etnográfica, são postas em xeque. Vivemos em um constante fluxo em que, por exemplo, Batalhas de *Rap* performadas em outros estados podem fazer parte desta pesquisa através do advento da internet. Porém, problematizar tal questão não é algo que vem somente com esses novos tempos. Clifford (2002) já trazia essas questões ao destacar a etnografia como uma prática textual que não traduz a realidade, mas, antes de tudo, interpreta e produz uma narrativa que tem contornos de ficção. Blommaert (2008) também destaca a etnografia em seus aspectos da textualidade. Assim, este tipo de prática surge como uma perspectiva, em que o pesquisador não necessariamente precisa estar no lugar de pesquisa, mas entender a dinamicidade e os fluxos de significados nas constantes viagens textuais. Trazer a questão da perspectiva à tona nos remete à noção de Viveiros de Castros ([2009]2015), de que em todo processo de contato com o outro estamos lidando com perspectivas que envolvem mundos diferentes. Tais mundos fazem com que, no processo de tradução etnográfica, estejamos sempre produzindo equívocos, pois será impossível achar um correspondente fiel à perspectiva do outro.

Tendo entendido esta etnografia como parte de uma mobilidade nas dinâmicas *onlineOffline*, comecei a pensar nos vídeos e nos canais de Batalhas de *Rap* como paisagens semióticas, o que, para esta pesquisa, implica iluminar uma amálgama de processos de construção de significados que formam uma moldura, isto é, “uma constelação de signos interpretáveis¹³” (WEE e GHO, 2019, p. 2). Quando comentamos sobre paisagens semióticas não estamos necessariamente tratando de um espaço físico ou simbólico, mas sim de processos ideológicos que circunscrevem a forma em que diversos indivíduos são engendrados na interpretação da vida social em um determinado local. Olhar para a paisagem, assim, é entender “signos situados no espaço público, que visam identificar o tecido fino de sua estrutura e função em constante interação com várias camadas de

¹³ Tradução nossa.

contexto”¹⁴ (BLOMMAERT, 2013, p.14). Mudanças sociais implicam diretamente mudanças na paisagem, visto que os processos ideologizantes fazem parte da contextualização. Ao observar os vídeos dispostos nos canais de Batalhas de *Rap* femininas, estamos entendendo-as como paisagens, ou seja, como formas culturais em que indivíduos produzem diversos significados que são inseparáveis de ideologias que constroem aqueles espaços (Roda Cultural/Canal do *YouTube*).

A paisagem, aqui em questão, constrói-se, ainda, em outra paisagem que pode ser chamada de cyberpaisagem ou paisagem digital, pois os mesmos signos que constroem a paisagem semiótica das Batalhas de *Rap*, que propomos analisar, também compõem as paisagens digitais de interação, visto que estaremos lidando com a plataforma do *YouTube*. Porém, devemos ter cuidado ao entender o que estamos chamando de digital, pois as paisagens não estão somente conectadas a uma esfera *online*. Paisagens digitais estão também ligadas diretamente ao *offline*. Conforme Wee e Ghoo (2019, p. 4), várias questões contemporâneas nos fazem “confrontar a questão de que se uma demarcação clara entre paisagens físicas e digitais é mesmo viável”¹⁵, visto que em muitos casos uma paisagem constrói a outra. Vemos isso, por exemplo, nos canais de Batalha de *Rap* que iremos investigar.

O *YouTube* e os seus canais podem ser tidos como paisagens semióticas digitais que perpassam por diversas laminações. O próprio *YouTube* como uma paisagem semiótica envolve diversos signos, textuais, imagéticos, audiovisuais, além das próprias paisagens construídas pelos canais dentro do sítio. Os usuários que acessam o site *YouTube* podem ir trocando de paisagens e se engajando com várias pessoas de diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo em que os interactantes podem estar em uma paisagem como a de São Paulo, eles podem rapidamente, com um clique, ir para Carapicuíba – cidades em que ocorrem as batalhas que esta pesquisa se debruça- além da própria paisagem que se constitui o *site*. Assim, as paisagens de que tratamos não são simples, pois perpassam por um intenso e dinâmico processo de constantes mudanças rápidas que são sempre recontextualizadas (BAUMAN & BRIGGS, 1990). Afinal, as paisagens dispostas no *YouTube* já não são simplesmente São Paulo e Carapicuíba, mas cidades, eventos

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Tradução nossa.

digitalizados em um *site* e que podem ser acessadas e reinterpretadas por diversos usuários do mundo todo. O que parece ser local, passa a ganhar o sufixo "trans", atravessando múltiplos processos de contextualização que são interligados semioticamente.

O *YouTube* é primordialmente um *site* de vídeos da *web* 2.0, porém tem se despontado como um espaço para outras possibilidades como a escrita e o compartilhamento de imagens em recursos como, por exemplo, a aba “comunidade” para fazer publicações desse tipo. Além disso, existe a seção de comentários que fica logo abaixo de cada vídeo. Esse recurso normalmente é utilizado para tecer avaliações, pedir explicações, fazer julgamentos, entre outras coisas, sobre o vídeo publicado, o que faz com que o ambiente seja mais dinâmico e interativo para aqueles que assistem e produzem conteúdo. A presente pesquisa teve como objeto de análise não somente os vídeos de Batalhas de *Rap* femininas publicados, mas também os comentários sobre eles suscitados. Essa escolha busca tentar produzir uma “rima” da pesquisa que entrelace diversos recursos multimodais disponibilizados na plataforma.

Estar atento aos processos reflexivos desses ambientes é observar como os processos que envolvem uma rede de significações estão sempre em disputa pelos actantes. Os processos de reflexividade estão cada dia mais presentes (PEREIRA, NOGUEIRA e AMARAL, 2021). Como destaca Moita Lopes (2019), vivemos em uma sociedade de estabilidades dinâmicas, ou seja, em uma sociedade, que ao mesmo passo em que estabiliza determinados processos, não deixa de estar em constante mudança. Assim, buscamos observar, não somente os vídeos, mas entender como os significados se movem, alcançando audiências e atingindo outras metapragmáticas em sua circulação. Entender os espaços com que estamos lidando, chamados aqui de paisagens semióticas, é fundamental para percebermos como os processos de significação perpassam por diversas camadas. Pesquisar Batalhas de *Rap*, nesse contexto, em um viés etnográfico, requer estar atento à mobilidade. Além disso, a paisagem, que é tão primordial para a etnografias clássicas, não só não somem no digital, como também tem a mesma importância ao descrevermos os aspectos que as envolvem (HINE, 2015).

3.2. Os enregistramentos em xeque: o porquê etnografar batalhas femininas

*Duas cadeiras, um mic,
quinhentos nego espremido
E o povo quer ver sangue, sem
momento Monange*

Emicida

As batalhas tradicionais constroem uma imagem geral do que pode ser tido como Batalha de *Rap*. Podemos exemplificar tal questão ao ver um trecho da letra de uma das músicas do Emicida, *rapper* nacional, localizado na epígrafe desta seção e que tematiza as Batalhas de *Rap*. No trecho em específico, o cantor diz que “o povo quer ver sangue, sem momento monange”. Como podemos ver em dados do estudo de Santiago e Pereira (2020), sangue sugere uma Batalha de *Rap* em que há ataque por parte dos rimadores. Observando o contexto da letra, percebemos que o Emicida destaca que o desejo do público, sobre esse tipo de prática social, é ver atos “agressivos” aos seus adversários e não momentos “monange”. Monange pode apontar para uma marca de cosméticos famosa no Brasil, o que traz a ideia de limpeza e suavidade, ou seja, são rimas em que os duelantes não atendem a essa característica comum das Batalhas de *Rap* tradicionais/sangue.

Apesar dessa característica, é importante destacar que pode haver diferenças, “já que a circulação de bens culturais não se faz nunca em uma direção unilateral” (NOVAES, 2009, p. 2), o que vimos, por exemplo, ao destacar as batalhas temáticas. Tal aspecto deve ser levado em consideração, visto que percebemos, nesta pesquisa, batalhas que fogem desses traços. No estudo de Santiago e Pereira (2020), por exemplo, percebem-se Batalhas de *Rap* em que as mulheres não atendem às expectativas do enregistramento comum das batalhas. Enregistramento, como propõe Agha (2007), é uma forma (linguística, corpórea, identitária e entre outros) que se torna amplamente reconhecida pelos membros de um grupo e que podem gerar entendimentos sobre práticas sociais descontextualizadas. O autor expõe que “em virtude de tal reconhecimento, tornam-se formas eficazes de indexicalizar papéis e relacionamentos entre usuários de signos na performance” ¹⁶(AGHA, 2007, p. 80). Nesse caminho, vemos também no

¹⁶ Tradução nossa.

trabalho de Santiago e Pereira (2020) questionamentos por parte do público sobre se as batalhas em questão poderiam ser tidas ou não como uma batalha, visto que não houve ataques entre as competidoras mulheres.

Os enregistramentos colocam uma série de recursos sociolinguísticos que são construídos como “estáveis”. Ao entendermos as Batalhas de *Rap* como um agrupamento, o que importa é como os atores sociais operacionalizam aquelas práticas, apesar de termos características comuns entre elas. Sendo assim, entendemos que não há um modelo fixo e imóvel de Batalha de *Rap*. As práticas sociais mudam a partir da forma que agimos e produzimos. Tal postura pode nos levar a questionar o porquê de certas Batalhas Femininas não se valerem dos enregistramentos das batalhas de sangue. Muitos desses enregistramentos dão conta de batalhas sob o *hall* masculino e masculinizado e que reforçam questões de gênero.

Teresa Caldeira (2014) destaca que, ao investigar a produção cultural na cidade de São Paulo, a cultura urbana vem desestabilizando a noção de espaço público das classes privilegiadas. A autora destaca que existem profundas contradições, sendo uma das mais visíveis a reprodução da desigualdade de gênero. Nesse sentido, “embora as mulheres participem da esfera pública de incontáveis maneiras, elas geralmente não são produtoras de intervenções artísticas e culturais oriundas das periferias” (p. 86). Apesar da afirmação da antropóloga, podemos perceber uma modificação desse cenário ao vermos o surgimento de vários coletivos femininos culturais como, por exemplo, os slams, os saraus e as próprias batalhas¹⁷.

Nesse caminho, esta pesquisa buscou etnografar batalhas femininas, pois elas fogem do enregistramento, em primeiro lugar, desse tipo de interação somente como parte do bojo de uma produção cultural masculina e masculizada (SANTOS, 2019). Em segundo lugar, muitas delas transgridem as noções tradicionais de batalhas ao operacionalizar outras formas de produção de rimas que não perpassam pelos ataques (SANTIAGO e PEREIRA, 2020; SANTIAGO, 2021). É importante destacar, no entanto, que não é o intuito desta pesquisa definir um padrão de como mulheres fazem *rap*, mas investigar batalhas que fujam de enregistramentos e que

¹⁷ Ver, por exemplo, o estudo de Alencar (2021).

sejam performadas por mulheres. Perceber outras formas de produção é importante para observarmos as multiplicidades que envolvem as produções culturais.

A partir desse panorama, nesta pesquisa, investigamos dois vídeos de Batalhas de *Rap* como forma de entender os significados que estão sendo operacionalizados nessas dinâmicas sociais. Os vídeos em questão fazem parte de dois canais do *YouTube*, que por questões éticas chamaremos de **Batalha da Extremidade** e **Batalha da Ação**. Os dois canais são construídos a partir de vídeos e publicações que giram em torno da gravação dos torneios de Batalhas de *Rap* e de outras produções das rodas culturais. Assim, buscamos compreender os engendramentos discursivos que forjam inteligibilidades sobre as vidas dessas mulheres. Questões de raça, gênero, sexualidade, religião e classe são inscritas de forma a provocar desestabilizações em matrizes coloniais.

3.3. Batalhas de *Rap* da pesquisa: a produção cultural em Carapicuíba e São Paulo

Os dados que compõem a presente pesquisa são parte das rodas culturais que nomeamos, por questões de ética e de necessidade de não identificação, de **Batalha da Extremidade** e **Batalha da Ação**. As duas batalhas acontecem no Estado de São Paulo, uma delas, mais especificamente, em Carapicuíba e a outra na Capital, respectivamente.

A cidade de Carapicuíba, onde é realizada a Batalha da Extremidade, tem diversos fatores socioeconômicos que nos ajudam a contextualizar os dados e a realidade local dos jovens daquele espaço, o que nos permite conectar os níveis microcontextuais das rimas das MCs aos níveis macrocontextuais do *Hip-hop* e da periferia em que essa batalha foi realizada e depois circulada de forma *online*. A cidade, como outras do estado de São Paulo, está localizada em uma periferia construída a partir do impacto do sistema capitalista nos níveis de produção e consumo que produz e amplia desigualdades sociais (MARCUSO, 2014). Segundo dados do IBGE (2020), Carapicuíba tem uma área territorial de 34,546 km², com uma população estimada em mais de 400 mil habitantes em 2021.

A cidade, como afirma Marcuso (2014) em seu estudo sobre Carapicuíba, é construída mediante processos estigmatizantes de segregação que marcam questões de poder. A relação entre centro e periferia, para o autor, é constituída a partir de

quem consome e de quem produz. O processo marca uma hierarquização na relação com a metrópole. Com o processo de urbanização das cidades, Carapicuíba serviu de projeto modelo na implantação de conjuntos habitacionais com o intuito de minimizar o crescimento de favelas e sub-habitações. Nesse sentido, pessoas em estado de pobreza foram alocadas em lugares sem infraestrutura como escolas, hospitais, comércio. O isolamento produziu em Carapicuíba o *status* de cidade dormitório, visto que, para a população conseguir sobreviver, era necessário se deslocar para cidades vizinhas. A partir dessa contextualização, Marcuso (2014, p. 19) diz que o espaço é conduzido de forma que a vivência social é fragmentada, “pois conjunto de especializações na divisão social do trabalho que hierarquiza as relações não mais pelas tradições e sim pelas condições socioeconômicas, marcadas pela dominação de uma classe sobre outra”.

A **Batalha da Ação** é uma roda cultural realizada na cidade de São Paulo. A cidade, como relembra Souza (2011), em meados de 1980, é vista como uma grande possibilidade de emprego e renda, visto os problemas sociais encontrados após a ditadura militar. Ao relemburar esse ponto, a autora afirma que, para a cultura *Hip-hop*, a cidade se construiu como um cenário de referência, principalmente, no que tange à busca por sociabilidade e circulação cultural. Caldeira (2014) acrescenta que as periferias da cidade de São Paulo são construídas a partir do fluxo migratório em busca de emprego, o que propiciou que a cidade obtivesse um grande número de pessoas sem moradia. Os indivíduos que chegavam à cidade só tinham como alternativa a compra de pequenos lotes afastados em que construíam suas casas. Assim, a história da cidade de São Paulo se cruza com a de Carapicuíba, pois foi nesse processo de urbanização da capital do estado que muitas pessoas também construíram suas casas em cidades como a de Carapicuíba. Nesse sentido, “esse processo resultou no padrão urbano centro-periferia que ficou evidente na cidade na década de 1970” (CALDEIRA, 2014, p. 86).

Caldeira (2014) explica que, apesar da desigualdade social enfrentada por esses espaços, o avanço dos movimentos sociais fez com que esses lugares comessem a ganhar atenção do estado transformando as periferias da cidade de São Paulo, o que também se percebe em Carapicuíba. A autora destaca que “apesar de sua pobreza, os jovens artistas das periferias de hoje em dia estão conectados a circuitos globalizados da cultura jovem – cujos estilos eles reinterpretem e adotam – e a um mercado de consumo expandido e igualmente globalizado” (CALDEIRA,

2014, p. 87). No entanto, na década de 90, os novos modelos econômicos estavam sendo implantados, o que fez com que os jovens tivessem de produzir novas formas de sobrevivência nos espaços urbanos sem ter como horizonte aqueles estabelecidos por outras gerações.

A violência e os crimes também são fatores que atingem essas cidades no processo de urbanização que invadem os bairros. Segundo Caldeira (2014), “a maioria das vítimas eram homens jovens, principalmente afrodescendentes. Eles são também os alvos principais de uma polícia conhecida por abusar do uso da força e matar” (p. 87). A antropóloga ressalta, ainda, que os homens eram os mais atingidos por esse quadro social, o que fez com que a expectativa de vida caísse.

O *background* da necropolítica¹⁸ e desigualdade social influencia diretamente a forma pela qual a produção cultural das periferias é moldada na década de 90, especialmente a cena do *Hip-hop* e consequentemente do *rap* (CALDEIRA, 2014). Dessa forma,

os rappers de São Paulo se identificam como sendo das periferias, pobres e negros, e articulam uma crítica social poderosa. Em poucos anos eles se tornaram os intérpretes e as vozes de uma geração de jovens do sexo masculino que cresceu nas periferias em seu momento mais violento

(CALDEIRA, 2014, p. 87)

A cidade e suas desigualdades sociais passam a ser campo de interrogação para os *rappers*. Esses artistas “oferecem uma linguagem para expressar seu desespero e frustração com as indignidades diárias que sofrem na cidade” (CALDEIRA, p. 88). Sendo assim, podemos destacar que a produção cultural nascida faz parte da

elaboração do símbolo da periferia e o cultivo de uma voz enraizada em estigmas são parte do projeto desses movimentos para afirmar sua autonomia, especialmente para a produção de informações sobre si mesmos. Eles querem usar as palavras como armas para produzir um “terrorismo literário”, para fazer as pessoas pensarem, para circular informações, para expor injustiças, “sabotando o raciocínio” das elites. Para eles, esse é o único caminho para a liberdade e para a paz.

(CALDEIRA, 2014, p. 88)

¹⁸ Necropolítica é o termo utilizado por Mbembe (2018) para designar políticas de morte operacionalizadas pelo estado contra as pessoas negras e em situação de pobreza.

Esses dados fazem parte da historiografia dos significados que são construídos nos espaços de Batalhas de *Rap* em Carapicuíba e São Paulo. Entender tais aspectos é fundamental para compreender os processos locais e a sua circulação nos ambientes *online*. Se levarmos em consideração as questões levantadas por Milton Santos (1996), podemos perceber que a territorialidade perpassa por “uma existência material própria, mas a sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelas relações sociais” (p. 51). É nesse sentido que diversas expressões artísticas inscrevem em as paisagens a partir de suas performances corpóreo-linguísticas. O espaço é construído a partir das dinâmicas sociais estabelecidas pelos os indivíduos em seus constantes processos de significação na vida social.

3.4. Geração de dados: escolhas metodológicas

As batalhas foram escolhidas ao percebermos suas diferenças. Enquanto uma se estabelece no estilo tradicional, a outra segue a dinâmica temática. Apesar das diferenças, os vídeos escolhidos para análise constroem-se a partir de traços comuns como o não ataque. A **batalha da extremidade** foi escolhida ao buscarmos perceber como uma batalha que se estabelece em seu estilo tradicional reage quando há uma mudança nos jogos de linguagem da batalha: ter ataques. Buscamos também compreender os significados e as demandas estabelecidas por aquelas meninas que ali estavam rimando. A segunda batalha foi escolhida (**Batalha da Ação**) como forma de perceber os significados que são operados em uma batalha, nesse caso, diferente da tradicional, as rimas são balizadas por temas escolhidos pelo público e/ou pela organização do evento.

Os dados são escolhas e fazem parte de uma fabricação relacional. O processo envolve interpretação, seleção e uma série de outros fatores que expõe esta prática social como uma forma textual que reinterpreta a vida de forma que baliza significados sociais, históricos, políticos, ideológicos e culturais. Dessa forma, não coletamos dados, pois eles nunca estão prontos e acabados, mas sempre geramos os dados (MASON, 2002). Os dados são gerados à medida que os transformamos e somos transformados por eles. Mesmo em etnografias *OnlineOffline*, não há como escapar desse processo. Nesse caminho, os dados se envolvem em uma rima com o pesquisador em um processo dialógico e de alteridade performativa.

O procedimento ético da presente pesquisa perpassou pela submissão à Câmara de Ética da PUC-Rio. Pelo entendimento da Câmara de Ética da PUC-Rio, as denominações das batalhas deveriam ser trocadas por codinomes, além dos nomes das participantes dos vídeos e dos usuários que comentam nos referidos vídeos que serão “descritos”. A decisão foi tomada como forma de preservação das identidades dos participantes da pesquisa. Sendo assim, todos os nomes utilizados nesta dissertação são ficcionais, não correspondendo aos nomes verdadeiros tanto

dos protagonistas das batalhas quanto dos indivíduos que interagem nos comentários. O projeto foi submetido à Câmara de Ética em Pesquisa da PUC-Rio em 30 de junho de 2021 e teve parecer favorável da Comissão da Câmara de Ética em Pesquisa da PUC-Rio 61/2021 – Protocolo 81/2021, em 23 de agosto de 2021.

A transcrição foi feita a partir das convenções de Jefferson. Não seguiremos o modelo estabelecido de forma completa, fazendo uma adaptação a partir das necessidades encontradas por esta pesquisa. As convenções são também discutidas por Loder e Jung (2008), pois entendem que a transcrição envolve um processo a todo momento envolto por escolhas políticas e ideológicas. Se pegarmos emprestado o termo “transcrição” da tradução de Haroldo Campos (2013), podemos perceber que a transcrição, assim como a tradução, sempre implica uma criação e uma crítica por aquele que a faz. Sendo assim, a transcrição não é um exercício de retratar fielmente a realidade, até porque essa tarefa é impossível de ser feita. Transcrever envolve os aspectos metodológicos, teóricos e interessados no que diz respeito à pesquisa.

3.4.1. Batalha da Extremidade e Batalha da Ação

A Batalha da Extremidade é definida como uma batalha tradicional/sangue em suas redes. O canal da batalha tinha até o nosso último acesso 35,8 mil inscritos no *YouTube* e possui mais de 1,3 mil vídeos publicados na plataforma. Segundo os organizadores, a Batalha tem como objetivo propagar e incentivar a cultura *Hip-hop* na Zona Oeste de São Paulo, mais especificamente, na cidade de Carapicuíba. O vídeo escolhido da Batalha da Extremidade, para análise nesta pesquisa, faz parte de uma edição especial da roda cultural dedicada às “minas” – nome utilizado na cultura *Hip-hop* para se referir a mulheres. Essa batalha aconteceu no dia 30 de

julho de 2019 em uma praça da cidade¹⁹ de Carapicuíba. O vídeo em questão se desenvolve com quatro atores principais, sendo elas duas apresentadoras da batalha e duas rimadoras. Além disso, na interação há uma plateia cujo número de participantes não é possível quantificar. As quatro meninas foram nomeadas como **Wins, Mariana, Júlia e Alice**, sendo, as duas primeiras, as rimadoras e, as duas últimas, as apresentadoras, respectivamente. As duelantes podem ser lidas como negras, enquanto as apresentadoras brancas. O vídeo em questão possui 16 mil visualizações até o momento desta escrita e 69 comentários.

A **Batalha da Ação** é uma roda cultural que acontece na cidade de São Paulo em frente a uma saída de metrô. Ao contrário da **Extremidade**, as batalhas produzidas nesse evento são definidas como temáticas/conhecimento. Nesse tipo de batalha é definido um tema prévio em que as duelantes devem rimar. Os temas definidos para a batalha analisada por essa pesquisa são: **gozo livre e representatividade feminina**. As organizadoras explicam na biografia do canal que tem como objetivo abrir espaço para as mulheres, homens trans e pessoas não binárias. Essa roda cultural tem 5,31 mil inscritos em seu canal no *YouTube* e mais de 1,5 mil vídeos publicados.

O vídeo escolhido da **Batalha da Ação** faz parte da 42ª edição da roda e foi realizada em 26 de junho de 2017. O vídeo da batalha publicado no *YouTube* tem 10.448 mil visualizações, 679 *likes*. Nesta batalha, também há a participação da rimadora nomeada nesta pesquisa como **Wins**, o que demonstra a circulação dos jovens nos espaços de manifestação da cultura *Hip-hop* em diversas periferias do estado de São Paulo. A outra rimadora presente no vídeo é **Mariana**. Ambas as *rappers* podem ser lidas como negras.

3.4.2. Seleção e organização dos dados

Os dados que fazem parte desse estudo podem ser divididos em duas esferas: vídeo e comentários. Mostramos, nesta seção, como organizamos e selecionamos os dados.

Organização e seleção dos vídeos:

¹⁹ Não especificaremos as praças em que são realizadas as batalhas como forma de evitar a identificação.

Os dados gerados a partir dos vídeos foram organizados por eixos temáticos: **metapragmáticas sobre campo de atuação** e **metapragmáticas interseccionais**. Não seguimos, assim, a linearidade cronológica do vídeo²⁰. Apesar dessa divisão, significados que transbordam por questões de interseccionalidade e de campo de atuação estão presentes em quase todos os momentos. No entanto, essa divisão buscou fazer recortes dos versos em que cada eixo definido se mostrasse de forma mais predominante nos dados.

No primeiro momento de análise, trazemos dados tanto da **Batalha da Ação** quanto da **Batalha da Extremidade** que abordam a produção de metapragmáticas sobre a atuação das *rappers* nas Batalhas de *Rap*. Com isso, temos as rimas de **Wins** e **Jéssica** na **Batalha da Ação** sobre representatividade feminina e trechos do vídeo da batalha de **Wins** e **Mariana** que abordam questões parecidas na **Batalha da Extremidade**.

No segundo momento, analisamos trechos do vídeo da Batalha entre **Wins** e **Mariana**, na **Batalha da Extremidade**, que produzem e questionam escalas que colocam em jogo as interseccionalidades. Além disso, trazemos os versos de **Jéssica** na **Batalha da Ação** que, a partir do tema “gozo livre”, discorre sobre suas intersecções como mulher, lésbica e artista.

A fim de sintetizar a organização e seleção dos dados no tocante aos vídeos de análise apresento tabela abaixo:

Tabela 1: Quadro de organização dos dados gerados a partir da transcrição dos vídeos

<i>Organização dos dados gerados a partir da transcrição dos vídeos</i>		
Seleção dos dados	Canal Batalha da Ação	Canal Batalha da Extremidade
	Vídeo da batalha entre Wins e Jéssica	Vídeo da batalha entre Wins e Mariana

²⁰ As transcrições completas dos vídeos estão nos anexos.

Critérios para a Organização dos dados	Produção de metapragmáticas sobre campo de atuação		Produção de Metapragmáticas interseccionais	
	Capítulo 6	Performances escalares nas Batalhas de <i>Rap</i> femininas: representatividade e alianças na cena	Capítulo 7	Metapragmáticas interseccionais em Batalhas de <i>Rap</i> femininas
Análise dos dados	Capítulo 6	Seção 6.1: <i>Batalha da Ação</i>	Excerto 1 (Minutagem: 1:48 - 3:44 minutos)	
		Seção 6.2 – <i>Batalha da extremidade</i>	Excerto 2 (Minutagem: 58 segundos - 1:35 minutos) Excerto 3 (Minutagem: 3:20 - 4 minutos) Excerto 4 (Minutagem: 4:16 minutos/ 4:55 minutos)	

			Excerto 5 (<i>Minutagem: 5:52 - 6:03 minutos</i>)
	Capítulo 7	Seção 7.1 <i>Batalha da Extremidade</i>	Excerto 6 (<i>Minutagem: 1:59 - 2:42 minutos</i>) Excertos 7, 8, 9, 10 (<i>Minutagem: 5:52 - 6:47 minutos</i>)
		Seção 7.2 <i>Batalha da Ação</i>	Excerto 11 (<i>Minutagem: 10 segundos – 52 segundos</i>)

Organização e seleção dos comentários:

Os comentários que selecionamos para esta pesquisa são aqueles dispostos no vídeo de **Wins** e **Mariana**. A decisão por estes comentários levou em consideração a quantidade de comentários e o caráter tradicional da batalha, o que demonstrou maior engajamento do público em produzir metapragmáticas sobre a interação. Após termos elegido esse ambiente para investigar os comentários, utilizamos a ferramenta do *YouTube* de relevância como forma de ordenação dos comentários. A partir do recurso de *printscreen*, fotografamos todos os 69 comentários de forma decrescente.

Com todos os comentários arquivados, selecionamos aqueles que fizessem avaliações tanto sobre a batalha, quanto sobre as MCs de forma explícita. Chegamos, dessa forma, em 22 comentários. Os comentários foram divididos em 9 imagens. Editamos os nomes a partir de um aplicativo de edição. Os nomes foram

escolhidos de modo que respeitassem a identidade performada nas redes. Dessa forma, temos nomes como “Séries e Tv” na busca por tentar se aproximar do mesmo campo semântico utilizado pelo autor do comentário. Este é um aspecto interessante dos usuários da plataforma, visto que muitos utilizam suas contas para produção de conteúdo na internet e/ou nomes *fakes*.

Apresentamos a tabela de organização dos dados referentes aos comentários:

Tabela 2: Quadro de organização dos dados gerados a partir da seleção dos comentários

Organização dos dados gerados a partir dos comentários		
Seleção dos dados	Canal Batalha da Extremidade: Vídeo da batalha entre Wins e Mariana	
Critérios para a Organização e seleção dos dados	Produção de metapragmáticas avaliativas sobre a Batalha	
	Capítulo 8	Disputas metapragmáticas sobre Batalhas de Rap femininas: escalabilidade nos comentários do YouTube

Vida é transcendência, está para além do dicionário, não tem uma definição.

Ailton Krenak

4. Freestyle da pesquisa no processo de rima com o outro²¹

Neste capítulo, proponho traçar um caminho para as pesquisas como *freestyle* ou improviso. Meu interesse ao utilizar este vocábulo é me afastar de uma posição de base positivista que entende a construção do conhecimento como produção de verdades essencializantes e dadas de forma anterior à produção discursiva entre pesquisador e campo de pesquisa. Alocar nossos estudos nessa perspectiva é um constante exercício que busca levar em consideração as complexas tramas que envolvem o agir socialmente.

Com esse intuito, trouxe a ideia de rizoma, INdisciplina e de saberes localizados e do sistema adaptativo complexo como posições basilares para entender a pesquisa como um ato de improvisação no processo de rima com a vida. A pesquisa frente a um mundo cada vez mais complexo tem nas humanidades grandes desafios. A ideia deste capítulo não é propor um caminho a ser seguido, mas sim provocar a possibilidade de sermos criativos ao lidar com as práticas que encontramos no caminho que são sempre imprevisíveis.

4.1. Notas sobre a pesquisa com linguagem em um mundo fluído

Aprendia que tudo estava em movimento — bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. Meu pai olhava para mim e dizia: “O vento não sopra, ele é a própria viração”, e tudo aquilo fazia sentido. “Se o ar não se movimenta, não tem vento, se a gente não se movimenta, não tem vida”, ele tentava me ensinar. Atento ao movimento dos animais, dos insetos, das plantas, alumbrava meu horizonte quando me fazia sentir no corpo as lições que a natureza havia lhe dado.

Itamar Vieira Junior

²¹ Parte do texto deste capítulo foi produzido a partir dos diálogos construídos na turma de Linguística Aplicada da PUC-Rio. Agradeço enormemente aos colegas de turma que me ajudaram na elaboração dessas rimas teóricas. Além disso, agradeço os diálogos no grupo de pesquisa NUDES-UFRJ a partir dos *insights* e leituras da obra de Viveiro de Castros.

A epígrafe que abre a seção desta seção em tela é retirada do romance *Torto Arado*²² (2019) de Itamar Vieira Junior. O autor, negro, geógrafo de formação, nascido na Bahia e ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais, através de sua obra, traz uma grande reflexão sobre o viver como algo intrínseco à noção de movimento. Nesse trecho, em específico, Vieira Junior reflete sobre a complexidade do viver longe da estaticidade que muitas vezes vemos em espaços institucionalizados marcados pela tradição do positivismo. Esse aspecto nos arremessa para ideias muito caras para diversos filósofos desde Heráclito a Foucault, Nietzsche, Wittgenstein e Derrida, ao pensarem sob um viés mobilista em que tudo flui, nada permanece. Alinhando-se a essas concepções, Fabrício (2006, p. 46) nos convida a refletir sobre como “‘existir’ seria existir sempre em movimento, em meio a oscilações entre continuidades e rupturas”, algo fundamental para entender o posicionamento que a presente pesquisa busca construir. Contrariando lógicas objetivistas, pensar na vida como uma trama movente de significados (FABRÍCIO, 2006) ajudou a dismantelar ideais de uma ciência que deveria se posicionar em uma torre de marfim, distante das práticas sociais situadas, também como explica Rajagopalan (2006).

Observar as práticas frente ao mundo contemporâneo é um algo primordial na importante publicação *Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar* (2006), organizada por Luiz Paulo da Moita Lopes. Nela, podemos ver a fluidez e a reflexibilidade sendo discutidas. A publicação advoga por uma área de estudos autorreflexiva em que os conhecimentos produzidos não sejam frutos de grandes generalizações. Autores como Rampton, Fabrício, Rajagopalan, Pennycook entre outros, no volume, argumentam que as pesquisas devem ter como premissa a produção de inteligibilidades ao olhar para aquilo que está situado socialmente nas práticas e para as franjas de um mundo globalizado produtor de desigualdades.

Olhar para as Batalhas de *Rap*, nesse sentido, permite-nos refletir sobre paisagens discursivas que emergem em práticas sociais marginalizadas, ou seja, para discursos que estiveram fora do escopo da tradição humanística, mas que fazem parte da construção social, como defende Ana Lúcia Silva Souza (2011) ao

²² O romance é um dos mais vendidos, tanto nacionalmente, quanto internacionalmente. A narrativa trata, entre diversos temas, sobre a reforma agrária.

discorrer sobre os letramentos de reexistência no Movimento *Hip-hop* – espaço em que nascem as batalhas. Nossa pesquisa, então, terá como horizonte analisar as **práticas sociais** que emergem nas bordas. Sendo assim, tomar essa posição

[...] parece essencial, uma vez que tais vozes podem não só apresentar alternativas para entender o mundo contemporâneo como também colaborar na construção de uma agenda *anti-hegemônica em um mundo globalizado, ao mesmo tempo em que redescreve a vida social e as formas de conhecê-las*. (FABRÍCIO, 2006, p. 27, *grifos nossos*)

Conforme Alencar (2013) práticas sociais podem ser tidas como processos de negociação em nossas vidas em dinâmicas de construção e reconstrução de significados que são reinscritos de forma histórica e cultural ao mesmo tempo em que são situadas. Optar pelo caminho das práticas, no entanto, não é uma escolha fácil. Esse conceito-chave fornece inúmeras temáticas, com diferentes autores, o que abre possibilidades para passearmos desde a noção de agência à semiotização de objetos materiais e simbólicos, além de observarmos a relação entre a ação e os recursos discursivos balizados. Quando olhamos para as práticas em seu diálogo com a linguagem, incluímos nossos estudos em mais do que uma teoria da linguagem, mas sim em uma teoria da vida (BARTON e LEE, 2013/2019), o que torna o trabalho mais complexo.

A presente pesquisa se localiza, assim, dentro do escopo de uma **Sociolinguística Contemporânea** que desloca seu foco de estudo da estrutura da língua para a linguagem situada em seu meio social. Percebo, nesse rumo, a incorporação da história, da cultura, da política e da sociedade dentre os principais vetores que guiarão nossos estudos, conforme preconiza, por exemplo, Mey (2001) dentro da sociopragmática; Moita Lopes (2006) com a Linguística Aplicada INdisciplinar; Blommaert (2010) com a Sociolinguística da Globalização e a Nova Pragmática, de Daniel Nascimento, Claudiana Alencar, Dina Maria Martins Ferreira, na perspectiva traçada por Rajagopalan (2014) e que são bases teóricas com que dialogamos nesta pesquisa.

Partindo dessas indagações, pretendemos advogar pelo *freestyle* na pesquisa como um ato de improviso, que espera o inesperado na tentativa de ser responsivo às práticas sociais contemporâneas com uma posição crítica e ética em um mundo fluido. Busco pensar em uma ciência da linguagem que “rime” com a vida social

na produção de novas formas de interpretar o mundo. A pesquisa, como descreve Viveiros de Castro ([2009]2015, s/p), ao falar sobre a antropologia, tem o papel “de ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento” ou, como defende Sandoval (2000, p. 68), “um conjunto de processos, procedimentos e tecnologias para descolonizar a imaginação”²³.

4.2. Freestyle de pesquisa como forma de rimar com a vida

Freestyle é um termo em inglês que pode ser traduzido como estilo livre. O vocábulo é utilizado nas Batalhas de *Rap* para caracterizar a improvisação que é feita ao construir rimas. Assim como nas batalhas, proponho, neste estudo, uma ciência que seja construída pelo improviso sem modelos prévios e aplicáveis para realizá-la. Pensar na pesquisa como *freestyle* é optar por entender que as nossas escolhas podem ser arroladas conforme as necessidades que encontramos no meio do caminho. Afinal, a cada palavra dita, a cada cenário encontrado no universo semiótico escolhido, precisamos adotar novos caminhos que “rimem” com a vida social operacionalizada. Assumo um desafio de uma produção científica que dê espaço para “a imaginação conceitual, sensível à criatividade e flexibilidade inerentes a vida de todo coletivo, humano e não-humano” (VIVEIROS DE CASTRO, [2009]2015, s/p).²⁴

Nesse sentido, me aproprio da metáfora de *Freestyle* para definir o posicionamento teórico/metodológico/epistemológico. Acredito na força das metáforas como um viés balizador das nossas práticas sociais. Como afirma Lakoff (2002), a metáfora é tão incrustada em nossas vidas que nossas ações e a forma com que pensamos são sempre perpassadas por elas. Nosso interesse, então, é apenas explicitar o aspecto metafórico do estudo.

Ao pensar em *freestyle*, alinhamos esta metáfora à ideia de rizoma de Deleuze e Guattari (2000), no sentido de apostar em uma forma multidirecional do pensamento e não na tentativa de alcançar uma linearidade fictícia. Segundo os autores, essa linha epistemológica tem como base a imprevisibilidade, a não a hierarquização e a flexibilidade. Os filósofos utilizam esta metáfora em contraste

²³ Tradução nossa.

²⁴ Algumas pesquisas já vêm propondo posturas metodológicas e epistemológicas de base rizomática como, por exemplo, os estudos cartográficos (DELEUZE e GUATTARI, 2000) e com base na teoria do ator rede (LATOUR, 2005).

com a do pensamento centrado em uma “árvore”. Ao contrário do rizomático, haveria uma estrutura sólida, coerente e hierarquizante, com ciclos regulares. Ao escolherem o rizoma, os pensadores defendem uma perspectiva sem centro ou fixidez disciplinar. O pensamento rizomático opera pelo intermeio, sem começo e sem fim. Compreendemos que as “rimas” feitas nunca são originárias ou finais, mas são sempre construções dialógicas que têm suas historicidades, o que dismantela o mito da “origem” do pensamento e o coloca em um eterno devir.

Apesar desta divisão, aparentemente dualista, Deleuze e Guattari (2000) destacam que o pensamento arbóreo e o rizomático não são necessariamente processos isolados, pois, muitas das vezes, partimos de um (árvore) para chegar em outro (rizoma). É importante nos atentarmos para esta questão, pois estamos sempre envolvidos em uma amálgama de processos multissemióticos que envolvem “uma historicidade condensada” (BUTLER, 1997). Dessa forma, operacionalizar um pensamento rizomático é sempre um processo cíclico de continuidade e de ruptura com processos que vão, em certa medida, estabilizando-se, o que pode ser tido como um constante como “desaprender” (FABRÍCIO, 2006).

Os infinitos caminhos que podemos seguir entram em diálogo diretamente com teorizações de Moita Lopes (2006, 2013) ao destacar uma área de estudos da linguagem INdisciplinar e mestiça. A indisciplinarietà busca escapar de padrões pré-definidos para se enquadrar em uma interface de estudos que pense a vida social permeada pela linguagem. O autor vislumbra um campo nômade em que possamos circular entre diversas áreas do conhecimento sem ter uma disciplina “mãe”. Moita Lopes (2006, p. 99) argumenta que, ao nos debruçarmos sobre práticas, “uma única disciplina ou área de conhecimento não pode dar conta mundo fluido e globalizado para alguns, localizado para outros, contingente, complexo e contraditório para todos”. É nesse viés que Jordão e Fogaça (2012, p. 507) explicam que “a formação rizomática pressupõe uma mobilidade 'transgressora'", pois é um movimento que “desestabiliza e transforma” referenciando Pennycook (2006, p. 82) sobre a transdisciplinaridade. Como bem destaca Viveiro de Castro (2009, s/p), citando Derrida, não se trata de

de pregar a abolição da fronteira que une-separa “linguagem” e “mundo”, “pessoas” e “coisas”, “nós” e “eles”, “humanos” e “não-humanos” – as facilidades reducionistas e os monismos de bolso estão tão fora de questão quanto as fantasias fusionais –; mas sim de “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua

linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata então de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los.

A posição do improviso faz com que caminhemos na construção de sistemas complexos²⁵. Tílio e Mulico (2016) apostam, por exemplo, no que eles chamam de sistema adaptativo complexo – SAC. Os autores propõem uma área de estudos dinâmica, que leva a ser um sistema aberto e adaptativo “agregando e dissipando posturas teóricas que ganham novos sentidos conforme seus rótulos reconfiguram-se dentro de novos atores” (p. 65). Os estudiosos defendem pesquisas com grupos maiores e diferentes, exemplificando as ditas comunidades de fala. Para eles, grupos pequenos com agentes similares “se conectam de forma previsível e imutável” (TÍLIO e MULICO, 2016, p. 61). No entanto, entendo que mesmo grupos pequenos são imprevisíveis e podem fazer conexões que mobilizem um sistema dinâmico, aberto e adaptativo. Acredito em um mundo que em diferentes escalas é socialmente heterogêneo e em constante mudança.

Sendo assim, a “rima” da pesquisa, ou seja, a forma na qual o pesquisador constrói sua metodologia e seus posicionamentos teóricos, com base em seu improviso, se dá em uma *performance* dialógica com os participantes. Se voltarmos à noção de rizoma, entendemos, em conjunto com Deleuze e Guattari (1995/2001), que não há essência, mas um processo de alteridade que constitui o labor da pesquisa. Os autores, resgatando a metáfora da árvore, explicitam que ela “impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ ” (DELEUZE e GUATTARI, 1995/2001, s/p), o que aponta para as infinitas possibilidades de conexões que podemos fazer nessa relação.

4.3. Compromissos do freestyle: Saberes locais e dialógicos

Outro fator importante quando pensamos no *freestyle* é que o constante “duelo” gerado no processo de alteridade entre pesquisador e participante de pesquisa, obviamente, não busca um “vencedor” – como aquele que alcança a “verdade” – mas sim destaca a possibilidade de forjarmos novas inteligibilidades sociais reconhecendo a força agentiva dos atores sociais, que podem chegar a várias

²⁵ Outra posição dos estudos da complexidade é de Humberto Maturana (ver. MATURANA; VARELA, 1990)

“verdades”. Se tomarmos como horizonte, ainda, Nietzsche (2000) no tocante da noção de verdade, podemos entender que nada mais é do que “um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias” (p. 34). As verdades são apenas “ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (NIETZSCHE, 2000, p. 34).

Ao improvisarmos constantemente, é importante ter em mente que o pesquisador influencia ativamente no ato de pesquisar, o que desestabiliza a possível ideia de “neutralidade” que muito sedimentou o objetivismo científico. Penso, assim, que o conhecer passa a assumir outras formas, não mais no sentido de representação do desconhecido, “mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir, ou de se comunicar” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 97). Em consonância com Bird-David (2017), reflito que “o ser não pode ser nada além de ser-um-com-o-outro”. Assim, Viveiro de Castro (2009, s/p), fazendo referência a Foucault, provoca-nos a pensar ‘outramente’, isto é, “pensar outra mente, pensar com outras mentes” (s/p) e provocamos, aqui, rimar com a outridade.

O ato *freestyle* é uma possibilidade sobre “o desenvolvimento de saberes sobre as incertezas, sobre o inesperado, sobre os novos sentidos construídos por um mundo interconectado por discursos e significados inesperados” (BOHN, 2005, p. 12). Pensar no *freestyle*, é pensar no improviso, mas sabendo que um improviso é sempre em conjunto, em aliança com o outro.

Nos entendermos como parte de uma relação dialética e de alteridade é fugirmos da ideia de uma neutralidade científica inócua que produziu, durante 300 anos em várias disciplinas, desigualdades e exclusão ao reforçar e legitimar determinadas ideologias incrustadas na nossa sociedade como investigou Bauman e Briggs (2003). Percebemos, assim, que a produção do conhecimento é situada/ligada/atrelada às relações de poder. No entanto, em muitos discursos vendeu-se uma ideia de “verdade” única e universal.

É desconstruindo a noção de verdade universal, a partir do que é chamado de “proximidade crítica”, que Fabrício e Moita Lopes (2020) apostam em um

campo de estudos sobre a linguagem que deixa explícito as posturas ideológicas, sociais e políticas que movem as pesquisas. O argumento dos autores é que toda pesquisa é construída a partir do *lócus* do pesquisador. Dessa forma, a noção de criticidade, para eles, dentre várias outras possíveis, é a de colocar em xeque a noção de verdades universais, estáveis. A partir disso, pensamos na construção da pesquisa por um viés que entende que os saberes são localizados, ou seja, situados.

Essa postura, como explica Haraway (1995, p. 36), leva em consideração que

o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo" [] [pois ele] transforma todo o projeto de produção de teoria social.

Falar de saberes localizados nos arremessa diretamente à ética que precisamos ter em mente quando falamos em uma pesquisa de improviso. Essa responsabilidade é primordial, visto que estamos lidando com pessoas e o que dizemos/fazemos produz efeitos no mundo social. Souza (2011), teorizando sobre a formação de professores, explica que devemos ter um olhar atento às formas de valoração construídas em um mundo que é extremamente diverso, produtor de desigualdades e violência. Com base em Paulo Freire, Souza (2011) traz o conceito de letramento e de palavra mundo para explicar como os significados constroem a sociedade e como as nossas relações são sempre perpassadas por fatores de ordem cultural. Os significados não são os mesmos, as palavras não são as mesmas. Elas indexalizam redes de valores diferentes. Dessa forma, em cada ambiente precisamos sempre questionar: “A quem?”, “Porquê?”, “Quem é?”, “onde é?”, “Qual o contexto socioeconômico?”. Essas perguntas são formas de relacionar as estruturas macrocontextuais com as microcontextuais com que estamos lidando, o que parece ser o ideal para operacionalizar uma pesquisa consciente com o seu papel no campo pesquisado.

Em caminho parecido, Bohn (2005, p. 11), em diálogo com Bhabha (1994), argumenta que precisamos “procurar o universal na expressão e nos sentidos de palavras localizadas na cultura local”. Nesse sentido, o pesquisador teria o papel de rastrear sentidos de forma a (des)construir discursos operacionalizados nas micro dinâmicas de poder que subjagam determinadas vivências. O autor afirma que precisamos de “saberes sobre a compreensão, e isso também exige saberes sobre as

raízes da incompreensão, presentes nos conceitos étnicos, nas atitudes de xenofobia, no desprezo da diferença” (p.12) e que desenvolvam “saberes éticos que expressam na cidadania terrestre, na autonomia individual, na solidariedade comunitária e planetária” (p. 12).

O ato de improviso requer, assim, o entendimento de que somos parte daquilo que construímos na produção de conhecimento e que isso requer aspectos éticos.

*A que não sabia que “eu” é
apenas uma das palavras que se
desenham enquanto se atende ao
telefone, mera tentativa de
buscar forma mais adequada. A
que pensou que “eu” significa
ter um si-mesmo.*

Clarisse Lispector

*Não existe nada absolutamente
morto: cada sentido terá a sua
festa de renovação.*

Mikhail Bakhtin

5. Ideologia Linguística responsiva às práticas

Neste capítulo, busco discutir a ideologia linguística que orienta esta pesquisa. Entendemos que todas as escolhas são balizadas por processos ideológicos. Assim, ao nos empenharmos nos trabalhos analíticos, colocamos em jogo uma série de dimensões ideológicas sobre a língua/linguagem. As ideologias linguísticas estabelecem, assim, crenças e racionalizações sobre estruturas linguísticas e usos pragmáticos da linguagem (SILVERSTEIN, 1979). Os entendimentos sobre a língua, forjados pelos pesquisadores, nunca são neutros, mas, como sugere Irvine (1989), partem de interesses morais e políticos a partir da forma que valoramos os significados no mundo. Portanto, estabelecemos, neste capítulo, a orientação ideológica desta pesquisa sobre a linguagem. Para isso, procuramos estabelecer, através de uma visão externalista da linguagem, as noções de linguagem como performatização de sentidos.

5.1. Linguagem como performatização de sentidos

Pensar em uma linguística que dê conta de práticas sociais permeadas pela linguagem nos coloca na busca por teorias que sejam responsivas ao posicionamento teórico-epistemológico delineado. Por isso, levaremos em conta uma ideologia linguística que dê conta das "práticas de linguagem" em um meio sociocultural, conforme preconizou Wittgenstein (1988) em suas investigações

filosóficas. Pensar em linguagem, nesta pesquisa, é pensar em ação, isto é, uma linguagem que performatiza sentidos. É nesse sentido que a linguagem é tida como “formas de vida”, ou seja, é no uso social que os signos ganham potência significativa (WITTGENSTEIN, 1988).

O constructo sobre a linguagem como ação entra “no jogo”, principalmente, a partir das teorizações do filósofo John Langshaw Austin com a noção de performativo em uma série de palestras em Harvard, no ano de 1955. Ao instaurar a noção de enunciados performativos, Austin começou a desestruturar a visão de linguagem puramente constativa, ou seja, uma visão de que a linguagem apenas descreve as coisas. A posição revolucionária para a época dismantelou as estruturas do “positivismo lógico” que pensava sobre a linguagem de forma apenas representacionista.

Para o teórico, o performativo se baseia no argumento de que “a emissão de um enunciado é a execução de uma ação”²⁶ (AUSTIN, 1975, p. 6) que está sujeita às condições de felicidade. O filósofo, nesse movimento, desloca a linguagem do plano de avaliação de sentenças verdadeiras e falsas para as chamadas condições de felicidade no que concerne à agentividade linguística e humana.

Ao se posicionar nessa empreitada anti-representacionista, Austin, apesar de no primeiro momento não excluir a possibilidade de sentenças constativas, isto é, de fazerem declarações, ao final de suas palestras chega à conclusão de que toda linguagem é performativa e de que todas as sentenças são forças agentivas. Para o autor, até mesmo aquelas que parecem somente descritivas acionam efeitos discursivos no mundo. Essa noção, posteriormente, pode ser vista com ecos explícitos nos estudos de Fairclough (2001) ao entender que discurso é ação, uma prática social instituída dentro de contexto sócio-historicamente situado, o que gera uma crítica a determinadas posições da pragmática que fazem análises mais estruturais (v. FAIRCLOUGH, 2001, p. 33).

Austin, nesse caminho, institui o ato de fala total que só pode ser analisado em uma situação de fala total (AUSTIN, 1975, p. 148). Essa posição é considerada uma virada nas ideologias linguísticas, o que permitiu uma guinada nos estudos pragmáticos, pois, ao invés de pensar na língua, o autor propõe lançar luz na estrutura pragmática das nossas relações cotidianas, nos compromissos e nas

²⁶ Tradução nossa.

responsabilidades que são envolvidas nos jogos de linguagem, o que dialoga com o que Fairclough (2001) parece defender. Nesse mesmo caminho, a antropóloga Bird-David (2019, p. 23) expõe que “o significado não está ‘imposto’ às coisas – não está pré-dado na consciência –, mas, antes, é algo ‘descoberto’ no curso da ação; é ‘de maneira simultânea físico e psicológico, mas não é só isto’”. Assim, pensamos em uma produção de significado que se dá no bojo de nossas ações por meio da linguagem.

Pennycook (2007), ao se debruçar sobre as ideias revolucionárias de Austin, desenvolve a distinção entre “performance e performatividade”. O autor, com base em Austin, entende que a performatividade são atos de fala corpóreos que são constantemente repetidos em seu processo na/pela linguagem, enquanto a performance são os infinitos caminhos pelos quais temos de agir no mundo. Apesar dessa diferenciação, é importante pensar que toda repetição indexicaliza uma relação com a diferença, como preconizou Derrida (1991) ao falar sobre o processo de iterabilidade. Sendo assim, a performatividade, através da repetição, é aquilo que regula, possibilita e potencializa o nosso agir no mundo (SULLIVAN, 2003; PENNYCOOK, 2007). Ao refletir sobre essa dicotomia, Pennycook (2007) nos leva a pensar em como as forças culturais, históricas e sociais, que se dão pela repetição, estão a todo momento balizando nossas performances no mundo. Sendo assim, Gal e Irvine (2019) discorrem que:

uma vez que o conhecimento é construído por meio de conjecturas repetidas que se constroem umas sobre as outras, as conexões entre os signos podem se estender por vastas e inesperadas reticulações de tempo, espaço e distância social. Onde e por quais caminhos os sinais podem “viajar” depende de quando, onde e para que fins eles são usados. Não há limites inerentes às suas conexões.²⁷

(GAL e IRVINE, 2019, p. 16)

Pensar nessa distinção é refletir sobre como a vida social é, a todo momento, ritualizada por fatores sociais e culturais que, através da repetição, mobilizam compromissos e responsabilidades em nossas interações situadas no aqui-e-no-agora, e também em forças ideológicas e de poder que governam nossas performances. É nesse sentido, por exemplo, que Butler (1997) recorre a noções de ritual social para tratar da performatividade com base nos constructos austinianos.

²⁷ Tradução nossa.

Butler (1997, p.3) alerta que, ao pensarmos em performatividade como ritual, “sem dúvida incluiria uma compreensão de como certas convenções são invocadas no momento da enunciação, se a pessoa que as invoca está autorizada, se as circunstâncias da invocação são corretas”²⁸. No entanto, devemos ressaltar que “o ‘momento’ no ritual é uma historicidade condensada: ela se supera em *direções passadas e futuras*, um efeito de invocações *anteriores e futuras* que constituem e escapam à instância de enunciação” (*grifos nossos*, p.3).

Butler (1997), ao falar sobre ritual, aproxima-se do que Derrida chamou de citacionalidade (1991), pois essas obrigações e deveres que estão no processo de ritualização também estão sempre envolvendo uma citação de eventos passados. Esse processo está extremamente ligado à iterabilidade, pois “não há citação sem iteração” (DERRIDA, 1991, p. 139). O que parece estar em jogo é que não há uma origem, mas que todo evento de fala perpassa por um processo de citação-repetição-inovação. O processo de citação e iteração se mostra atrelado, para Butler (1997) à noção de metalepse. A metalepse é uma figura de linguagem que envolve a transgressão narrativa, no entanto, a autora entende que estamos sempre em um processo de transgressão de uma lógica temporal e espacial quando nos construímos por meio da linguagem. É no processo metaléptico, incrustado na citacionalidade e iterabilidade, que estamos sempre colocando o passado no presente de modo que a própria noção de linearidade é desmantelada.

Podemos, por exemplo, pensar em uma Batalha de *Rap*, na qual essa prática social parte de um processo de citação de uma forma passada. Essa forma é constantemente repetida. No entanto, a repetição invoca uma inovação, pois nenhuma batalha é igual, mesmo que tenha os mesmos indivíduos envolvidos, com as mesmas rimas, em um mesmo horário e lugar. A situação de fala é vulnerável e sempre haverá lugares para “falhas”. Nos jogos de linguagem, as regras são refeitas, reconstruídas a partir das dinâmicas cotidianas (WITTGENSTEIN, 1988).

Apesar dessa posição ser de extrema importância, no entanto, é preciso ir um pouco além, pois, se estamos nos posicionando em uma ideologia de linguagem como ação em processos de ritualização, não podemos deixar escapar o processo de flexibilidade em que todos os usuários se envolvem ao construir significado sobre aquilo que a linguagem faz no mundo. Esse processo é o que chamamos de

²⁸ Tradução nossa.

metapragmática, conforme os preceitos teóricos de Silverstein (1993) e, posteriormente, de Rampton e Blommaert (2012). O que os teóricos propõem é que não devemos somente lançar luz para o que as pessoas fazem com a linguagem, mas também considerar os significados que dão a ela. Dessa forma, Caffi (2006, p.85) esclarece que a metapragmática aponta para a “possibilidade que os falantes têm de se refletirem sobre a comunicação em que estão engajados, definindo-a e confirmando ou modificando as definições dadas por eles próprios e pelos seus parceiros”²⁹.

A metapragmática, como expõe Silverstein (1993; 2003), pode ser explicitada de diversas maneiras e muitas vezes pode aparecer como reformulações, avaliações, comentários metadiscursivos, solicitações de explicações. Todas essas possibilidades demonstram uma negociação mútua dos entendimentos que são criados. Nessa linha, muitos teóricos vão alinhar a noção de metapragmática à de enquadramento de Goffman como, por exemplo, Pinto (2019), ao ressaltar que os enquadres contextualizam a interação de forma a construir e sinalizar o que está sendo dito. Silverstein (2003) explica ainda que, apesar da metapragmática se tornar explícita em determinados processos de contextualização, “a função metapragmática mais robusta e eficaz é implícita, não denotacionalmente explícita” (p. 1996)³⁰. Silverstein (1993) esclarece, dessa forma, que

a metapragmática fortemente explícita, onde o registro metapragmático funcional emerge no texto denotacional (portanto segmentável como texto-sentenças denotacionais) é conectável a categorias pragmáticas de tipo semiótico particular: tais categorias são altamente pressupostas de algum estado de coisas contextual em cada ocorrência de uso, em oposição a altamente implicadas; tais categorias são denotavelmente localizáveis na organização gramatical referencial-e-predicativa ao longo da dimensão whorfiana de aberto a escondido (Whorf 1956a [1937]: 88-93), embora possam funcionar semioticamente na indexicalidade não-denotacional; e, no caso perfeito, essas categorias são inerentemente metapragmáticas. Por esses critérios, um sinal pragmático que marca o estado de coisas de seu contexto de ocorrência meramente, que é expresso em um elemento de superfície formal isolável e estruturalmente contínuo da estrutura gramatical de um texto-sentença (raiz, afixo, palavra, clítico, frase contínua etc.), e que denota, assim como indicia, e, de fato, denota o que indicia (pressupõe), é o mais provável dos sinais pragmáticos a serem reguláveis por uma metapragmática fortemente explícita – por exemplo, o léxico de verbos performativos numa língua.³¹

(SILVERSTEIN, 1993, p. 54-55)

²⁹ Tradução nossa.

³⁰ Tradução nossa.

³¹ Tradução nossa.

Verschueren (2000), ao percorrer os caminhos teóricos sobre a metapragmática, nos alerta sobre como a reflexibilidade é crucial quando estamos olhando para a linguagem, visto que “o uso da linguagem é sempre interpretado, no sentido em que os atores envolvidos atribuem significado a ele, de modo que as interpretações dos atores se tornam parte e parcela do que precisa ser descrito e explicado”³² (p. 425).

O que Verschueren (2000) diz anda em caminhos muito próximos às posições de Rajagopalan (2008) e Blommaert (2014) ao apostarem em um projeto de uma linguística crítica que abandone uma posição arrogante que não leva em consideração os entendimentos forjados pelos falantes. Portanto, essas noções destacadas sobre a linguagem são basilares para esta pesquisa que busca ser responsiva às práticas comunicativas dentro de um contexto social situado. Essa posição busca se afastar de posições representacionistas da linguagem para observar as práticas dos sujeitos e não somente teorizar sobre eles. Pensar dessa forma é realocar nossos olhares e repensar nossos posicionamentos em prol de uma pesquisa que se alinhe à vida. No próximo subtópico 5.2, aprofundaremos sobre algumas ferramentas analíticas que envolvem a produção de significados e de discursos adotados nesta pesquisa.

5.2. Indexicalidade, entextualização e escala

A indexicalidade, conforme Silverstein (2003; 2006), é o princípio de contextualização de todo signo-em-uso. O autor, ao estruturar sua proposta, busca apontar caminhos para como relacionarmos as análises micro e macrosocial presentes em todo fenômeno sociolinguístico. Como vimos, ao tratarmos de performatividade, ritualização e metapragmática, o macro é algo que está sempre presente em nossas vidas cotidianas governando nossas ações, isto é, nossas performances em nível micro, o que destaca a importância de nos atentarmos ao caráter indexical da linguagem.

A indexicalidade pode ser definida como a capacidade dos signos de apontarem não somente para aquilo que está presente no contexto situado, mas também para o extrassituacional, o que Silverstein (2003) chama de “ordem

³² Tradução nossa.

indexical”. A ordem indexical, segundo o autor, é uma valoração de como os fatores ideológicos são dimensionados no engajamento discursivo, o que demonstra uma etno-metapragmática de um determinado grupo social, ou seja, os entendimentos que circulam em uma determinada cultura.

Nessa perspectiva, percebemos que sempre que dizemos algo balizamos fatores históricos, culturais, sociais e ideológicos. Conforme percebe Fabrício (2016), a indexicalidade lança luz para observarmos o significado além do denotacional, colocando em jogo a conotação que é construída no processo de reflexividade em que os significados são operados.

Enxergar como o discurso macro está sempre imbricado no micro em uma relação contínua faz com que teóricos como Fabrício (2014) adotem “transcontexto” ao invés de apenas contexto, visto que sua multiplicidade é *ad infinitum*. Esse aspecto nos ajuda, ainda, a perceber o que James Paul Gee (1999) chamou de discurso com “D” maiúsculo, isto é, nossas redes de valores, e “d” minúsculo que seria relativo às sentenças no nível microsocial. O micro e o macro imbricados ainda é um dos pontos destacados por Blommaert (2007), Agha (2007), Latour (2005); os teóricos destacam que tais divisões, apesar de terem finalidades analíticas, não se mostram muito produtivas tanto nas práticas sociais, quanto nas pesquisas.

Bauman e Briggs (1990), ao pensarem na mobilidade e na característica indexical dos signos linguísticos, desenvolvem o constructo da entextualização, visto que não basta observar somente o contexto em que estão situados os discursos, textos, enunciados, mas também o processo de descontextualização que eles sofrem. Para os autores, a entextualização é o processo de fluxo desses textos, ou seja, é o próprio movimento de descontextualização-recontextualização. Nesse sentido, se retornarmos a Bakhtin (1988), podemos perceber que “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (p. 88). Os enunciados são, dessa forma, uma intensa construção de diversas recontextualizações, que performatizam e indexicalizam outras metapragmáticas, além de seu próprio contexto de “origem”. A entextualização, nessa percepção, “pode incorporar aspectos do contexto, de modo que o texto

resultante carrega elementos de sua história de uso consigo³³” (BAUMAN e BRIGGS, 1990, p. 73).

É nessa direção que Silverstein e Urban (1996) defendem uma “história natural dos discursos”, visto a necessidade de relacionar o movimento dos signos aos seus infinitos engendramentos históricos-discursivos que são inseparáveis dos textos, discursos, objetos. Sendo assim, sempre que tecemos enunciados, estamos carregando vozes, performances e discursos precedentes ao ato discursivo. Essa discussão é importante para termos em mente, ao nos debruçarmos sobre as complexas tramas que envolvem a circulação de textos, pois os significados são sempre historicizados e modificados, ou seja, são entextualizados.

A entextualização pode remeter, ainda, à metáfora do ciclo da água de Scollon e Scollon (2004). Segundo os autores, os discursos funcionam como uma espécie de nuvem que se precipita e evapora a cada interação social. Nesse movimento, são colocadas em funcionamento as trajetórias dos textos (BLOMMAERT, 2010), em que eles estão em constantes viagens. Nessas viagens, os textos encontram redes de valores diferentes, isto é, outras ordens de indexicalidade. Gal e Irvine (2019), nesse sentido, dizem que

o quanto o discurso ‘viaja’ e entre quem (viaja) depende do que acontece na captação: quem o pega; o que aqueles que o assumem fazem com ele; e se algum pedaço de discurso, por exemplo, sobre um período histórico e a sua interpretação torna-se institucionalizado. Além disso, a sua aceitação sempre refaz, de alguma forma, o que é captado, refletindo os projetos e as perspectivas de quem faz a captação. Os contextos estão constantemente em processo de criação.³⁴

(GAL e IRVINE, 2019, p. 231)

Outro construto que será utilizado nesta pesquisa é o da escala (CARR e LAMPERT, 2016; BLOMMAERT, 2015; GAL & IRVINE, 2019). O termo é advindo da geografia e tem ganhado muitas teorizações nesses últimos anos. Podemos ver, por exemplo, em contexto brasileiro, estudos dos adeptos de uma perspectiva de Linguística Aplicada INdisciplinar (MOITA LOPES, 2020; GONZALEZ e MOITA LOPES, 2020a; GONZALEZ e MOITA LOPES, 2020b) ou da corrente da Nova Pragmática (SILVA e LEE, 2020). Essa teorização chama atenção para como perspectivamos a vida social através de níveis que podem ser

³³ Tradução nossa.

³⁴ Tradução nossa.

dimensionados por meio de avaliações, comparações, valorações e entre diversas outras possibilidades. Ao nos empenharmos no exercício pragmático de projetar escalas, fazemos por intermédio da indexicalidade e da entextualização. Sendo assim, ao projetarmos escalas, estamos criando dimensões semióticas que só são possíveis quando nos engajamos no mundo social, o que reforça a ideologia linguística com que operamos nesta pesquisa, de considerar a linguagem como performatização de sentidos. Conforme Carr e Lampert (2016, p. 3), as projeções escalares das quais os indivíduos se valem servem para “organizar, orientar, e agir em seus mundos não são dadas”, ou seja, elas são “feitas – laboriosamente”³⁵.

As escalas funcionam de forma a produzir perspectivas que são sempre envolvidas nas dinâmicas de traçar distinções (CARR e LAMPERT, 2016). Conforme Carr e Lampert (2016, p. 3) “quando escalamos, nos orientamos, comparamos, conectamos e nos posicionamos”³⁶. Gal e Irvine (2019) vão traçar esse movimento como um trabalho semiótico-ideológico. As ideologias, como afirmam as autoras, são parte importante ao projetarmos escalas, pois o trabalho ideológico nos “fornece um mapa para a ação social dentro de uma estrutura cultural”³⁷ (GAL e IRVINE, 2019, p. 12). Assim, essas noções escalares “apontam para questões sociais, identitárias, socio-históricas e ideológicas, o que nos leva a compreender a característica indexical das escalas” (SANTIAGO e PEREIRA, 2020, p. 160). Nessas práticas escalares diferenciamos, comparamos, delimitamos fronteiras, nominalizamos, ordenamos, valoramos e passamos por dinâmicas de standardização (GAL e IRVINE, 2019). Nesse ponto, “os aspectos do mundo são percebidos, avaliados e comparados”³⁸ (GAL e IRVINE, 2019, p. 2019). As escalas são, assim, uma forma de valoração discursiva em que “mostra como a nossa vida é sempre traçada por dimensões e níveis, seja por aqueles por nós construídos em cada ato de linguagem, seja por aqueles que estão estabelecidos nas estruturas macrossociais que nos regem” (SANTIAGO e PEREIRA, 2020, p. 160).

Para ficar mais claro, pensemos no que chamamos de “Batalha de *Rap*”. Essa denominação trata de uma escala projetada sobre um tipo de interação social. Se pensarmos, por exemplo, em “Batalhas de *Rap* femininas”, estamos escalonando

³⁵ Tradução nossa.

³⁶ Tradução nossa.

³⁷ Tradução nossa.

³⁸ Tradução nossa.

essa mesma atividade em um outro nível, ou seja, em uma escala “feminina” das batalhas. Apesar disso, como ressalta Car e Lampert (2016), as escalas não são estáveis, elas são constantemente construídas de diversas maneiras conforme a rede de valores e crenças, isto é, de acordo com ideologias que estão em disputa nas nossas relações cotidianas. Essa característica possibilita vermos que as escalas estão sempre sendo disputadas nos contextos em que são interpeladas. Podemos, para isso, citar exemplos como os movimentos discursivos que buscam dimensionar a ditadura militar em outra escala, como as de “regime”, ou de discursos que buscam possibilitar esperança de futuro a pessoas vulnerabilizadas como “mimimi”. As escalas ressaltam, assim, a nossa capacidade de produzir metapragmáticas que são sempre indexicais e, além disso, entextuais.

As ferramentas analíticas apresentadas são mecanismos viáveis para se pensar em um mundo extremamente complexo e que muitas vezes é reduzido. Optar por uma visão da linguagem, pelos constructos de performatividade, metapragmática, indexicalidade, entextualizações e escalas nos permite operacionalizar um pensamento que dê conta do fluxo proeminente da globalização e das redes sociais que são cada vez mais dinâmicas e palcos de mudanças sociais.

*Quando eu morder a palavra, por
favor, não me apressem, quero
mascar, rasgar entre os dentes, a
pele, os ossos, o tutano do verbo,
para assim versejar o âmago das
coisas*

Conceição Evaristo

6. Performances escalares nas Batalhas de Rap femininas: representatividade e alianças na cena

A reflexividade é uma das formas que circunscrevem a forma que agimos no mundo. Por meio delas, estamos sempre envolvidos em dinâmicas semióticas por meio de nossa agentividade corpóreo-linguística na produção de significados. Assim, performances escalares chamam atenção para o viés metapragmático da linguagem sobre nossas próprias práticas, isto é, como operacionalizamos de forma indexical os entendimentos gerados sobre nós mesmos. Dessa forma, nesse capítulo buscamos perceber os empreendimentos escalares que as *rappers* fazem sobre as suas performances nas Batalhas de Rap femininas da **Batalha da Ação** e da **Batalha da Extremidade**, ou seja, as inteligibilidades e os discursos que guiam as performances das interactantes sobre suas práticas sociais enquanto *rappers*. Nesse caminho, jogos de linguagem, processos de ritualização e os recursos sociolinguísticos ganham significados êmicos que questionam e produzem performances ao criarmos a vida pela linguagem. As análises que faremos, a seguir, percorrerão temas acionados pelas *rappers*, como essas mulheres inscrevem perspectivas que agenciam significados sobre suas performances ao destacarem a representatividade de mulheres no ambiente *Hip-hop* e a aliança feminina.

6.1. Representatividade Feminina

Representatividade é uma palavra que aparece em variadas lutas sociais tangenciadas por aqueles que sofrem processos de precarização. Longe de ser escalonada em perspectivas essencialistas, a representatividade busca galgar uma liberdade que produza infinitas possibilidades de performances na vida social na

busca por uma sociedade justa e igualitária. Representatividade, nesses termos, surge como uma ação política e prática emancipatória daqueles que sofrem linhas de constrangimento e subjetivação. Patrícia Hill Collins (2017) destaca que esse conceito se estabelece como uma busca por “liberdade, equidade, justiça social e democracia participativa” (p. 7). Nessa linha de pensamento, Adichie (2009) reflete sobre o perigo da história única, visto que precisamos galgar a produção de significados para além de uma matriz hetero-cis-branca-patriarcal.

Como já destacamos ao longo desta pesquisa, o *Hip-hop* é marcado por uma hegemonia masculina (HERSCHMANN, 2000; NOVAES, 2001; SOUZA, 2006; ALBUQUERQUE, 2013; CALDEIRA, 2014; SANTOS, 2019; SANTIAGO e PEREIRA, 2020; SANTIAGO, 2021). Dessa forma, a representatividade feminina na cena *Hip-hop* é uma das grandes discussões realizadas pelas mulheres *rappers*. Nesse sentido, escalas sobre o *Hip-hop* são reescaladas, o que produz outros significados sobre as performances nas Batalhas de *Rap*. Poderemos ver essa discussão ser feita, por exemplo, na **Batalha da Ação**, com o segundo tema escolhido para o duelo de rimas entre **Wins** e **Jéssica** (1:47 minutos do vídeo). Como uma arte periférica, outras linhas que atravessam essas meninas entram em cena na produção de significados como, por exemplo, sobre raça. Vejamos a seguir:

Excerto 1: Representatividade feminina

28	Wins	a representatividade feminina que é banal, nós somos a carne
29		que é vendida no carnaval.
30	Alguém da plateia:	[WOW]
31	Alguém da plateia	Nossa, Tio.
32	Wins	então se liga seu boçal é desse jeito, rap feminino com dois pés
33		no peito, porque meu feminismo não é só sujeito do seu
34		machismo escroto, e eu bato sim no meu peito pra dizer que
35		eu sou mulher, de onde eu vim eu venho a pé e trilho o meu
36		caminho, deixo brilho onde eu vier, rap e feminismo, feminismo
37		preto, porque na periferia a gente faz é desse jeito. o rap quer
38		direito, palavras bem boladas, e foda-se o machista que não

39		gosta das palavras.
40	Plateia	WOW...
41	Alguém da plateia	vai chegar (inaudível)
42	Andressa	atenção de casa, as MCs
43	Jéssica	oh, representatividade feminina no rap é coisa de louco,
44		tiveram 26 homens, mas apenas duas mulheres no topo, e aí,
45		cês queria trocar soco, queria fazer 50 tons de roxo na cara
46		de cada macho escroto, que acha que o que eu faço é pouco,
47		não, hoje eu já cansei de opressão, já cansei da sua mão,
48		então, não me toque então, porque eu cheiro de longe o seu
49		olfato da maldição. querendo vir com o seu tato, com sua
50		mão, mas o meu prêmio, cê não paga em dólar, mulher, cê vai
51		pagar no caixão. oh nessa eu me perdi e mesmo assim eu me
52		encontrei e vi porque eu tô aqui, não é só por mim, é por ti,
53		mulher, pois eu sei que onde nós tiver unida, tamo pro que der e vier.

Wins começa a rima projetando uma representatividade feminina sob uma escala da banalidade (linha 29). Em seguida, a *rapper* completa seus versos dizendo: “*nós somos a carne que é mais vendida no carnaval*” (linhas 28 e 29). Esse empreendimento escalar (CARR e LAMPERT, 2016; GAL e IRVINE, 2019), feito pela *rapper*, entextualiza (BAUMAN e BRIGGS, 1990) discursos que reforçam o mito de uma democracia racial genderificada que não se constata de forma pragmática sobre corpos negros (GONZALEZ, 2019; NASCIMENTO, 2019). A *rapper*, nesse sentido, parece querer destacar que a forte presença de mulheres negras no carnaval é uma representatividade que exerce, nos termos de Lélia Gonzalez (2019), uma “violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra” (p. 246). Conforme a autora (2020, p. 241), “é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica”, pois, apesar do endeusamento da mulher negra no carnaval, em seu cotidiano ela é “transfigurada (por exemplo) na empregada doméstica” (p. 242).

Essas projeções escalares ressaltam processos históricos que são traçados nos processos de entextualização dos nossos atos de linguagem (SILVERSTEIN e URBAN, 1996).

A escala da banalidade projetada por **Wins** nos faz resgatar, ainda, a ideia de banalidade do mal de Arendt (1999), visto que essa violência simbólica, aparentemente inofensiva, tem uma força performativa (BUTLER, 1997; AUSTIN, 1975) que coloca em ação uma tecnologia de subjetivação sobre esses corpos. Lélia Gonzalez (2019) destaca assim, que “como todo mito, a democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra” (p. 242). No ato discursivo da MC, vemos a “história natural dos discursos” (SILVERSTEIN e URBAN, 1996) sendo escrutinadas de forma que explicitam mecanismos racistas e misóginos da sociedade brasileira.

A plateia, ao perceber a força das palavras de **Wins**, interrompe seus versos com gritos dizendo “*WOW...*” (linha 30) e “*Nossa, tio*” (linha 31). Todo o processo metapragmático de **Wins** conecta os versos locais da *rapper* com dimensões históricas, políticas e sociais que operam na produção de significados a partir das complexas tramas das ordens de indexicalidade (SILVERSTEIN, 2003). O índice “*nós*” traça uma escala em termos de uma performatividade de uma experiência coletiva histórica (COLLINS e BILGE, 2021).

Apesar de a *rapper*, em um primeiro momento, destacar o que ela chamou de representatividade banal, sem entrar no âmbito do *rap*, nos versos seguintes ela começa a produzir uma série de escalas sobre essa prática. Nas linhas 32 e 33, **Wins** produz significados que colocam o *rap* feminino como algo que tem “*dois pés no peito*”, o que pode indexicalizar significados que ligam essa prática como algo que tem uma extrema potência. Logo em seguida, ela reflete sobre sua prática enquanto feminista (linhas 33 e 34) não estar a serviço do que ela escalona como “*machismo escroto*” (linha 34). Projetando escalas sobre si mesma, ela diz: “*eu bato sim no meu peito pra dizer que eu sou mulher, de onde eu vim eu venho a pé e trilho o meu caminho, deixo brilho onde eu vier*” (linhas 34-36). Dessa forma, ela se entende sobre a escala de “mulher” e de uma pessoa que possui uma longa estrada (“*de onde eu venho eu venho a pé*” (linhas 34-36)) e que deixa “*brilho*” por onde passa. Esse labor explicita a reflexibilidade (meta)escalar sobre seu próprio corpo e a sua vivência por meio da linguagem.

Seguindo seus versos, **Wins** traz as escalas que associam o *rap* ao feminismo, e, logo em seguida, ao feminismo preto (linhas 36 e 37), de forma conectada à práxis periférica. A afirmação indexicaliza questões socio-históricas que colocam a produção cultural do *Hip-hop* dentro do bojo de “grupos minorizados – negros, jovens, moradores das periferias das cidades” (SOUZA, 2011, p. 132).

Ao trazer essa questão à tona, a *rapper* coloca em jogo as interseções que atravessam as vivências de diversas jovens da periferia (COLLINS e BILGE, 2021).

Por fim, **Wins** fecha seus versos destacando a possibilidade de reinvenção da vida por meio do *rap* e consequentemente pelo poder das palavras (linhas 37 e 38). É interessante notar as escalas que ela traça que conectam semioticamente “*rap*” e “*direito*”, o que indexicaliza lutas políticas e sociais que envolvem o *rap* desde a sua criação. Em seguida, ela complementa trazendo “*palavras bem boladas*” e “*foda-se os machistas que não gostam das palavras*” (linhas 37 e 38). “Palavras”, aqui, estão alocadas em uma produção de sentido de resistência contra práticas machistas. Assim, a MC, ao escalonar “*palavras bem boladas*”, nos orienta sobre quais significados ela procura produzir por meio de sua arte. A palavra é expressão de sua prática de reexistência (SOUZA, 2011).

Após o término dos versos de **Wins**, a plateia grita “*WOW...*” e, logo em seguida, após algumas falas de pessoas da plateia e de **Andressa** (linhas 41 e 42), **Jéssica** inicia seus versos. A rimadora, logo nas primeiras linhas, produz a escala de que “*representatividade feminina no rap é coisa de louco*” (linha 43). Essa metapragmática forjada por meio da escala é explicitada quando ela diz que “*tiveram 26 homens, mas apenas duas mulheres no topo*” (linha 44). Podemos perceber nessa linha como esse verso indexicaliza questões históricas que marcam o ambiente do *rap* como uma escala masculina (HERSCHMANN, 2000; NOVAES, 2001; SOUZA, 2006; ALBUQUERQUE, 2013; CALDEIRA, 2014; SANTOS, 2019; SANTIAGO e PEREIRA, 2020; SANTIAGO, 2021). Dessa forma, ela reinscreve sua performance enquanto mulher e *rap* no nível de uma lutadora que “golpeia” com as palavras homens que subestimam sua arte (linhas 45 e 46).

Na linha 46, **Jéssica** traça seu cansaço em relação ao sistema opressor. Dessa forma, ela conecta léxicos em uma brincadeira com as palavras “*mão*”, “*toque*”, “*cheiro*” e “*maldição*”, que em escalas comparativas produzem significados que dão conta de efeitos corporificados da opressão. Dessa forma, podemos perceber um processo de consciência sobre o qual Lélia Gonzalez (2019)

discorre. Para a autora, “como consciência, a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente” (GONZALEZ, 2019, p. 240). Assim, como sugerem Gal e Irvine (2019), é nesse processo escalar que o trabalho ideológico entra em ação, sendo, a partir dele, que podemos perceber “um mapa para a ação social dentro de uma estrutura cultural” (p. 12).

Após fazer os versos “*mas o meu prêmio, cê não paga em dólar, mulher, cê vai pagar no caixão*” (linha 50 e 51), Jéssica entextualiza enregistramentos de uma batalha de sangue/tradicional (ALBUQUERQUE, 2013), pois traz à tona a ideia de “matar” seu adversário na batalha, o que pode ser percebido pela metáfora do caixão. A *rapper*, em um movimento metapragmático sobre seus próprios versos, produz a seguinte reflexão “*oh nessa eu me perdi e mesmo assim eu me encontrei e vi porque eu tô aqui, não é só por mim, é por ti, mulher, pois eu sei que onde nós tiver unida, tamo pro que der e vier*”. Esse verso, destaca, assim, a produção de uma aliança feminina entre as *rappers*, do individual para o coletivo, e o processo de negociação na produção de significados nas batalhas a partir da dinâmica com o outro.

Dessa forma, a *rapper* demonstra um ato (meta)escalar em que reflete em um movimento duplo sobre as escalas produzidas ao mesmo tempo em que forja outras. Nesse sentido, ao pensar sobre as escalas que indexicalizam os enregistramentos das batalhas tradicionais, a *rapper* forja escalas que dão seu ato como uma perda (*nessa eu me perdi*) e reflete que, mesmo com essa “perda de direção”, ela se “encontrou”. Em um jogo entre a primeira pessoa do singular e a segunda, são produzidas escalas que dão uma união incrustada no “*aqui*” e em outros tempo-espacos.

Apesar da reformulação dos versos, é importante destacar que esses versos foram produzidos em uma batalha de *rap* de conhecimento/temática, que busca produzir batalhas educativas sobre diversas questões que marginalizam corpos. Assim, a não produção de versos de ataques, nesse ambiente, pode ter influenciado a reformulação dos versos de **Jessica**, visto que não fazem parte das ordens de indexicalidade (SILVERSTEIN, 2003) daquela batalha. Veremos mais sobre esse ponto na próxima seção, ao percebermos as políticas de aliança por mulheres em uma batalha tradicional: a **Batalha da Extremidade**.

6.2. Políticas de alianças na cena

Tanto no ganhar ou no perder é um rolê que vale a pena pela troca de ideia, de energia. A gente fica encantada de perceber que as minas, quando estão juntas, elas querem se acrescentar, se potencializar, e não diminuir uma à outra. Essa é a parte mais especial do rolê todo (FATY, 2019)³⁹

O depoimento que abre esta seção é de Faty, uma *rapper* da cidade de São Paulo, que foi entrevistada no final do ano de 2019 sobre as dificuldades de ser uma MC em uma cena que com presença majoritariamente masculina. Ela destaca que, quando mulheres se encontram nesses ambientes, há uma busca por potencializar o trabalho de cada uma. Os ataques, segundo ela, muitas vezes, são deixados de lado. Nesse sentido, podemos destacar uma política de aliança entre essas mulheres em diversas Batalhas de *Rap*. Sobre esse ponto, trazemos alguns trechos do vídeo da **Batalha da Extremidade** com as duelantes **Wins** e **Mariana**. Nesse vídeo, vemos a final do torneio que era uma edição especial para as mulheres. Percebemos como molecularmente as MCs produzem metapragmáticas que escalonam políticas de aliança entre mulheres nas Batalhas de *Rap*.

As políticas de aliança de que tratamos aqui podem ser interpretadas no sentido de Paulo Freire em que os oprimidos não se libertam sozinhos, mas sim em união (2013), ou ainda, no sentido de Deleuze de uma aliança rizomática operacionalizada por um devir molecular, isto é, um ato micropolítico de nossas (rel)ações (VIVEIROS DE CASTRO, [2009]2015, LAPOUJADE, 2015, PELBART, 2019). Tais políticas são inscritas e estabelecidas pelas noções de interseccionalidade trabalhadas por Collins e Bilge (2020) e de corpos em aliança de Butler (2018) através do coletivo. Abordaremos, nesta seção, apenas as políticas de alianças generificadas⁴⁰. Os pontos podem ser percebidos logo nos primeiros versos de **Mariana** na **Batalha da Extremidade**.

³⁹ O trecho em questão faz parte de uma entrevista da *rapper* Faty no site GZH, em que a temática é voltada para entender como mulheres MCs desafiam preconceito em batalhas de rimas na cidade de São Paulo. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/mulheres-MCs-desafiam-preconceito-em-batalhas-de-rimas-em-sp-ck3leui3q004i01p708yt1ahh.html>. Acesso em: 23 de novembro de 2021.

⁴⁰ Apesar desse foco, nesta seção, outras questões estão sempre atravessando as rimas de forma inseparável. O foco nas alianças generificadas foi feito visto que diversas vezes em batalhas femininas mulheres recorrem ao não ataque como forma de aliança entre mulheres na cena, como percebemos nos dados. Abordaremos, além disso, a produção de outras metapragmáticas sobre políticas de alianças com demais linhas de subjetivação no próximo capítulo 7.

Excerto 2: Final de alto nível

16	Mariana	e aí Wins na moral, quantas vezes eu cheguei a te trombrar
17		na final e aí pode pah esse é o esquentar, mas tá ligado que
18		as minas logo te orientam então eu logo vou falar, quantas
19		vezes eu vi seus vídeos para eu poder me inspirar. Então
20		pode pah que a gente aqui é flexível, mas tá ligado que
21		essa final é de alto nível. Então tá ligado que aqui nós se
22		liga, uma final de alto nível aqui em Carapicuíba. e de a se
23		ligar e pode pah, tantas coisas a gente pra falar e pra
24		orientar. então pode pah e eu vou falando pra você, rimando
25		aqui na final com você é mó prazer.

Mariana começa suas rimas entextualizando eventos passados em que ela já encontrou sua adversária (linhas 16 e 17). A MC, dessa forma, produz, nesse movimento discursivo, o que Carr e Lampert (2016) chamam de saltos escalares, isto é, um salto local no discurso indexicalizando outros tempos-espacos⁴¹. Logo em seguida, durante todos os seus versos, a MC opta pelo não ataque, o que seria esperado para uma Batalha de *Rap* de sangue (ALBUQUERQUE, 2013; SILVA, 2019) – na qual se enquadra a **Batalha da Extremidade**. Os processos entextuais mobilizados por **Mariana** servem como manobra discursiva para inscrever o que Faty (2019) destacou - uma união de mulheres na cena – que fica explícito em versos como “*rimando aqui na final com você é mó prazer*” (linhas 24 e 25). Em outra rima, a *rapper* traz “*quantas vezes eu vi seus vídeos para poder me inspirar*” (linhas 18 e 19), o que reescala “adversária” em “inspiração”. Assim, **Mariana** promove uma produção de significados que dá conta do duelo como “*flexível*”, “*final de alto nível*” (linhas 20 e 21).

Se antes MC fez um salto escalar em outros tempos-espacos, através das dêixis de lugar - “*aqui*” - e de pessoa - “*nós*” - ela inscreve também uma escala

⁴¹ Blommaert (2015), ao observar esse mecanismo da linguagem, associou, assim, aos empreendimentos escalares, o que Bakhtin (1988) chamou de cronotopos, ou seja, como os discursos remetem a outros tempos e espacos a partir da perspectiva social.

local e coletiva de consciência (linhas 21 e 22). No entanto, “*o aqui nós se liga*” (linhas 21 e 22) pode indexicalizar para o espaço do *Hip-hop* como uma agência de letramento (SOUZA, 2011), o que pode fazer com que o dêitico em questão aponte para a inscrição histórica do movimento *Hip-hop* para além de uma escala local. Construções políticas são assim instauradas no momento de enunciação fazendo com que seus versos apontem para uma “historicidade” (BUTLER, 1997) que articula as Batalhas de *Rap* a níveis macrossociais das ordens de indexicalidade do *Hip-hop*.

É interessante ver o uso “*as minas logo te orientam*” (linha 18). Se observarmos a etnografia de Fabrício e Melo (2020) sobre o que é chamado de papo reto, enregistramento linguístico, vemos que usos como esses são comuns em diversas periferias brasileiras. “Orientar”, “se ligar” indexicalizam uma necessidade sociolinguística como “meio de formar e informar sem rodeios, que vai direto ao ponto de interesse: a luta pelo direito à vida e à voz” (p. 1895).

A seguir, vemos os versos de **Wins** na mesma batalha. Ela inicia seus versos da seguinte forma: “*eu tô ligado que quando o beat é de trap vocês esperam um ataque*” (Excerto 3, linhas 62 e 63). Nesse movimento, a MC demonstra conhecer bem os jogos de linguagem (WITTGENSTEIN, 1989) que cercam as ordens de indexicalidade dessa batalha. No entanto, ela destaca que “*agora eu falo a mensagem que é diferente que para a tua mente já abre*” (linhas 62 e 63). Se **Mariana** apontava para o papel de letramento que envolvia o *Hip-hop*, **Wins** aqui se assume como uma agente de letramento desse movimento (SOUZA, 2011), rompendo com o enregistramento da batalha para inscrever outras metapragmáticas. Seguindo os rastros de seus versos, a *rapper* diz “*que todo problema que a sociedade coloca o dilema é fé na maldade, a gente se respeitando é muito mais com sagacidade*” (linhas 64 e 65). A construção feita soa muito interessante, pois a *rapper* destaca “fé na maldade” para os problemas sociais impostos. “Maldoso”, aqui, é escalonado como um ato de “fé” que pode ser interpretado como uma necessidade de olharmos não com um olhar ingênuo, mas crítico “*a gente se respeitando é muito mais com sagacidade*”, nos termos de **Wins**, “sagaz” (linha 66).

Continuando seus versos, no Excerto 3, a MC traz a seguinte questão à tona: “*pois mulher de dia não é apenas um 8 de março, eu sei, que todo dia é dia, um dia*”

uma mina tem a liberdade de mandar uma rima, é um dia que o sistema cai um pouco” (linhas 69-70).

Excerto 3: um dia uma mina tem a liberdade pra mandar uma rima, é um dia que o sistema cai um pouco

62	Wins	eu tô ligado que quando o beat é de trap vocês esperam uma
63		mensagem de ataque, mas agora eu falo a mensagem que é
64		diferente que para a tua mente já abre. que todo o problema
65		que a sociedade coloca o dilema, é fé na maldade, a gente se
66		respeitando é muito mais com a sagacidade, por isso que a
67		gente sempre vai dizendo dessa fita sempre me arque,
68		embaço, pois mulher de dia não é apenas um 8 de março,
69		eu sei, que todo dia é dia, um dia uma mina tem a liberdade
70		pra mandar uma rima, é um dia que o sistema cai um pouco,
71		por isso a sua mente contamina com o quê? com aquilo que
72		podia aprender, não querer só morrer, matar ou morrer é uma
73		escolha, por isso que agora é hora de aprender, o beat trava,
74		o mic já trava, mas agora eu falo tudo isso pra você, é
75		é continue fazendo isso, já que você ama e tudo isso ama
76		você.

Diante desse verso, podemos tomar o estudo de Verônica Gago (2020), feminista argentina que estudou mobilizações feitas no 8 de março em seu país, dia internacional da mulher. A autora destaca a potência da palavra feminina em coletivos, assembleias, manifestações e, aqui, incluímos mulheres reunidas fazendo *rap*. Nesse movimento, ao rimar, essas mulheres inscrevem outras histórias que desestabilizam escalas de bases hetero-cis-patriarcal-capitalista (GAGO, 2020). Assim, percebemos que **Wins** projeta uma escala que dá conta das rimas como um ato micropolítico de resistência (VIVEIROS DE CASTRO, [2009]2015, LAPOUJADE, 2015, PELBART, 2019) na aliança com outras mulheres da cena. O questionamento, nas linhas seguintes, é interessante: “*por isso a sua mente contamina com o quê?*” (linha 71) e no mesmo jogo ela responde “*com aquilo que podia aprender*” (linha 72). Tais versos indexalizam as redes de valores

sociolinguísticos em que essas *rappers* estão incluídas durante suas trajetórias de socialização.

No jogo poético entre os versos matar/morrer (linhas 72 e 73), **Wins** reconstrói as dinâmicas das batalhas de sangue/tradicionais em que é necessário “matar” o seu adversário por meio dos ataques linguísticos. No entanto, em um empreendimento escalar, a MC destaca que isso é uma questão de “*escolha*” (linhas 72 e 73). A partir do dêitico “*agora*” (linha 73), a batalha é escalonada como um lugar de aprendizado para além dos inscritos nos ataques. Em um gesto político, ela termina seus versos com a seguinte frase direcionada a sua adversária na batalha “*continue fazendo tudo isso, já que você ama e tudo isso ama você*” (linhas 75 e 76).

O último excerto, a seguir, que trazemos, neste capítulo, é um verso construído por **Mariana** na mesma batalha.

Excerto 4: eu vou falando e não é farsa

80	Mariana	então pode pah, que eu falando e não é farsa, tá ligado que a
81		gente não aguenta mais ver mina sangrando na quebrada.
82		Então pode pah eu falando o que convém, de pah, eu não
83		aguento mais sofrer assédio no trem. Todo dia quando eu vou
84		pro trabalho, trabalho pra caralho, e ainda venho colar nas
85		batalhas fudas e quando vocês trombam os MCs canalha,
86		doara, que com você é diferente e por isso que nós tamo em
87		casa, então Wins, vou falando pra você, mô satisfação, nunca
88		jamais ia te desmerecer, então pode falando, mô satisfação, te
89		trombei na Extremidade e várias vezes na Batalha da Ação.

A MC inicia dizendo “*então pode pah, que o que eu tô falando não é farsa, tá ligado que a gente não aguenta mais ver mina sangrando na quebrada*” (linhas 80 e 81). O escalonamento de seus versos como “não é farsa” indexicaliza a realidade que mulheres das periferias de São Paulo vêm sofrendo com a violência. Em reportagem do dia 29 de outubro de 2020, a seguinte manchete “violência contra

mulher cresce 64% em SP em 3 anos”⁴² estampava uma das matérias do portal de notícias R7. Em matéria linkada no mesmo *site*, ainda vemos a notícia de que moradores da periferia de São Paulo podem viver até 23 anos a menos que moradores de bairros nobres⁴³.

Seguindo sua rima, **Mariana** traz ainda outras questões alarmantes à tona: o “*assédio no trem*”, escalonado por ela como uma questão que “*eu falando o que convém*” (linhas 82 e 83). Os versos da MC indexalizam os altos números de violência sexual praticada nos trens de São Paulo. Segundo a CPTM (Companhia de Trens e Metrô da Cidade de São Paulo), em dados divulgados em 2021 pelo *site* São Paulo somente em um ano⁴⁴ a empresa atendeu 136 mulheres com casos de assédio. O número, apesar de ser baixo, pode ser ainda maior, segundo a reportagem, pois muitas mulheres que sofrem agressão não fazem denúncias, visto o grau de constrangimento que esse tipo de crime pode causar. Essa mesma temática também é acionada por **Wins** em outro momento na Batalha (Excerto 5⁴⁵).

Excerto 5: cê chega na estação e tem assédio

10 5	Wins	por isso pra mim sempre foi problema falar que o quê, que
10 6		Deus é pai, porque cê chega na estação e tem assédio e nunca
10 7		vai ter segurança, a única coisa que o governo vai te dar é o
10 8		Wi-fi.

No Excerto 4, entextualizando sua luta diária, **Mariana** projeta escalas como “*trabalho pra caralho*” (linhas 84) como um intensificador de sentido através

⁴² Dados disponíveis em: < <https://noticias.r7.com/sao-paulo/violencia-contra-mulher-cresce-64-em-sp-em-3-anos-diz-pesquisa-2910202> > Acesso em: 10 de novembro de 2021.

⁴³ Dados disponíveis em: < <https://noticias.r7.com/sao-paulo/desigualdade-em-sp-morador-da-periferia-vive-23-anos-menos-29102020> >. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

⁴⁴ Dados disponíveis em: < <https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2021/03/espaco-para-vitimas-de-assedio-na-cptm-atendeu-136-mulheres-em-um-ano.shtml> >. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

⁴⁵ Analisaremos melhor esse trecho no próximo capítulo. Trouxemos esse trecho, nesse momento, somente como forma de exemplificar que essa temática é também foi descrita por **Wins**.

do uso de “caralho”, o que marca um recorte interseccional de classe da MC. Mesmo com todo o trabalho, a MC destaca que ainda vai para as batalhas que são projetadas sob a escala “fodas” e, nesse caminho, encontra MCs que ela coloca na escala de “canalha” (linhas 84 e 85). Continuando suas rimas, a *rapper* parece querer destacar que aquilo descrito por ela faz com que ela jamais desmereça sua adversária (linha 88). Nesse sentido, **Mariana** produz as escalas daquela batalha como “*diferente*”, “*casa*” e “*satisfação*”.

A *rapper*, por fim, entextualiza em seu discurso outros encontros com **Wins** nas Batalhas aqui analisadas (linha 89, excerto 4), **Extremidade** e **Ação**, o que indexicaliza a circulação dessas meninas pelas produções culturais da periferia (ALENCAR, 2019). Nesse sentido, os versos de **Mariana** semiotizam problemas sociais locais que operam efetivamente na construção de sentido mais amplo: a luta das mulheres na cena do *Hip-hop* e no espaço urbano. Suas rimas se conectam, assim, como vimos com as de **Wins**. Os significados são produzidos localmente, mas dialogam com movimentos translocais de forma que traduz nas rimas “locais aos quais o poder, o conflito, o acesso controlado e as outras características dos campos sociais se ligam” (HANKS, 2005, p. 194). Assim, a produção de escalas perpassa por ordens de indexicalidade (SILVERTEIN, 2003), o que mostra ser necessário estarmos atentos aos recursos sociolinguísticos operacionalizados pelas participantes da pesquisa (BLOMMAERT, 2008a).

*O papel do artista é fazer a
revolução irresistível.*

Toni Cade Bambara

*Recriar a vida a partir do
invisível*

Achille Mbembe

7. Metapramáticas interseccionais em Batalhas de Rap femininas

Neste capítulo, inicialmente voltamos a discutir questões como políticas de alianças tanto das mulheres na cena quanto de outros grupos, dando continuidade ao que fizemos no capítulo anterior. Em um segundo momento, tecemos reflexões sobre a arte como uma erótica das palavras, isto é, uma forma política em que as rimas produzem efeitos sobre os outros – rimando com a outridade (FACINA, 2019, HAN, 2017). Metapragmáticas interseccionais são entendidas, aqui, como significados operacionalizados pelas *rappers* que buscam escalonar inscrições contra políticas de precarização sobre determinadas formas de vida em um sistema neoliberal, o que propicia a coalisão de um “nós” e de um “povo” das margens.

7.1 Escalas interseccionais de alianças: quem é Deus? Quem é mulher?

Começamos a análise deste capítulo trazendo os versos de **Wins** na **Batalha da Extremidade** que serviram como ponte para a discussão sobre a qual iremos tratar nesta seção. Nessa batalha, **Wins** provoca uma discussão sobre raça e gênero que será desencadeada no terceiro *round* da batalha entre as duas duelantes. Lembramos que a discussão acontece após **Wins** inscrever questões abordadas no capítulo 6 sobre as mulheres nas batalhas e a potência de suas vozes. A rimadora, em um jogo com as palavras, inicia seus versos com uma brincadeira entre seu nome **Wins** e o de Whitney Houston. Essa produção discursiva aciona a relação com a

cantora e atriz negra estadunidense de enorme projeção mundial já falecida, conforme Excerto 6 (linhas 33 e 34).

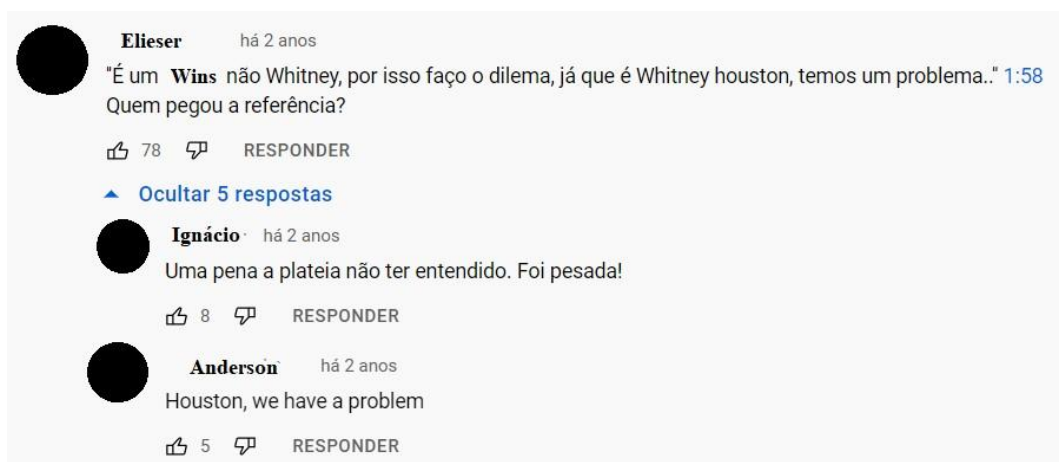
Excerto 6: a revolução é preta e ainda tem buceta

33	Wins	é Wins, não Whitney, por isso faço dilema já que é Whitney
34		Houston temos um problema, e é isso que é imposto aqui
35		nesse dilema, fazendo verso bom só que só atacando o
36		sistema, pois se a gente junta na cena não é figura, cê sabe
37		só atura, aquele que não surta, pois as minas planta e colhe
38		sempre e agora a gente vai de uma forma que a gente vem e
39		dá luta, porque é necessário ter isso na quebrada não é só
40		amar a mina quando ela é sua namorada ou quando é sua
41		mãe. tem que respeitar as quebradas, da mesma forma e jeito
42		que respeita os quebrada e é isso que a gente vem implicar
43		neste verso, pra quem não entendeu com certeza está
44		disperso e agora eu vou dizer que esse rap é muita treta, a
45		revolução é preta e ainda tem buceta. Ishii

Além disso, em um dos comentários no *YouTube* sobre o vídeo, é possível observar uma entextualização sobre esse verso de **Wins** (linhas 33 e 34) que nos dá pistas para entender melhor os significados operados pela MC. É interessante notar como os significados são reconstruídos nos comentários de forma que adicionam camadas de significação àquilo que foi dito no vídeo. Vejamos a seguir:

Imagem 1: Quem pegou a referência?⁴⁶

⁴⁶ Os comentários sobre a batalha entre Wins e Mariana serão analisados de maneira mais profunda no capítulo 8. Trouxemos esse comentário nessa seção para destacarmos um dado etnográfico no momento da observação do campo e como ajudou a perceber entextualizações nas rimas de **Wins**.



Elieser, na Imagem 1, anterior, após citar um trecho dos versos de **Wins**, faz o seguinte questionamento: “*Quem pegou a referência?*”. Em resposta, **Ignácio** demonstra um descontentamento ao entender que a plateia não conseguiu perceber os significados entextualizados pela rima da MC. **Anderson**, em resposta a **Elieser**, escreve “*Houstoun, we have a problem*”. Ao pesquisarmos a sentença trazida por Anderson, percebemos que ela entextualiza a frase dita pelo astronauta Jack Swigert na viagem à lua no Apollo 13 em 1970 após um problema na operação.

Voltando para os versos de **Wins**, no Excerto 6, ela destaca que há algo “*imposto aqui nesse dilema*” (linhas 34 e 35). Dessa forma, ela escalona esse dilema sob o nível “*fazendo verso bom só que só atacando o sistema*”. O empreendimento escalar, produzido pela *rapper*, parece querer inscrever outros tipos de rimas para além dos ataques aos duelantes. Os adversários, nas rimas, se alocam em um nível macrossocial, histórico, através de um salto escalar do micro para o macro. No entanto, os versos não deixam de ser bons; por isso, a rima é algo fundamental em Batalhas de *Rap* como bem destaca Ana Lúcia de Souza (2011), visto que “tem que saber rimar para ser um bom MC” (p. 133). Além disso, indexicaliza para uma “juventude periférica (que) trava uma luta hiperssistêmica, exigindo inclusão na sociedade de consumo (ou hiperconsumo), em linguagem ultrarealista e literal” (FACINA, 2019, s/p).

Seguindo seus versos, a *rapper*, também no Excerto 6, aborda algo que vimos no capítulo anterior: a aliança das mulheres na cena das batalhas. **Wins**, assim, destaca: “*se a gente se junta na cena não é figura, cê sabe só atura, aquele que não surta*” (linhas 36 e 37), o que resgata a potência da aliança (COLLINS e BILGE, 2020, GAGO, 2020, BUTLER, 2018). Nesse sentido, a MC coloca os

versos das “minas” em uma escala de “plantio” que traz frutos, ao utilizar a expressão “planta e colhe” (linha 37). Nesse sentido, **Wins** escreve o seu corpo e o de outras mulheres nesse espaço como algo que se dá sob a escala da “luta” (linha 39).

Em um jogo de palavras com os artigos definidos “as” / ”os” para designação de gênero em “quebrada” ela busca desarmar a violência de gênero no campo de atuação política e social das batalhas. A MC, em um gesto escalar, coloca as noções de “*respeito*” e “*amor*” não somente nos campos da família (mãe) e das relações afetivo-sexuais (namorada), mas também de todas as “minas”. Os versos de **Wins** evocam outras vozes no tempo-espço que fazem de suas palavras uma manifestação coletiva, o que é expresso ao utilizar o “*a gente*” (linha 42).

A *rapper* termina seus versos trazendo em questão que Lélia Gonzalez (2019) trata como a neurose cultural brasileira, o duplo fenômeno interseccional do racismo e do sexismo. Assim, a *rapper* instaura a “revolução” sob o *hall* de mulheres negras. No entanto, ao indexicalizar mulheres, ela faz isso a partir do órgão genital, algo que será questionado por sua duelante **Mariana** em outro momento na Batalha.

Nos versos a seguir, que são do terceiro *round* da batalha, veremos uma discussão sobre religiosidade, gênero e raça que atravessa a vivência dessas *rappers*.

Excerto 7: Deus não é homem

105	Wins	por isso pra mim sempre foi problema falar que o quê, que
106		Deus é pai, porque cê chega na estação e tem assédio e nunca
107		vai ter segurança, a única coisa que o governo vai te dar é o
108		Wi-fi.
109	Mariana	então pode pah que eu não me calo, Deus não é homem
110		porque não foi buscar cigarro e não voltou. por isso eu digo por
111		favor, e nessas rimas pode pah que nós continuou

Quem é Deus? A ordem indexical da tradição cristã conecta essa figura de fé corporificada a traços masculinos e brancos na escala de “Deus-pai” (SCHWARTZ, 1997) fundada sobre estruturas da branquitude e do sistema patriarcal ocidental. **Wins** questiona essa “escala” estabilizada: “*por isso pra mim*

sempre foi problema falar que o quê, que Deus é pai” (linhas 105 e 106). Em nível argumentativo, ela respalda sua rima ao trazer o assédio sofrido pelas mulheres no trem (linhas 106 e 107), como vimos no capítulo anterior. A posição da MC indexicaliza o signo “pai” à ideia de proteção. Como destaca Perseval (1986), é com base em preceitos biologizantes que objetivos ideológicos são construídos sobre o conhecimento. Não à toa, Gal e Irvine (2019) destacam que precisamos olhar para as relações entre a linguagem e a ideologia, pois elas fazem parte da construção de significados da vida social. Partindo desse ponto, podemos entender como a cultura ocidental construiu, discursivamente, a paternidade sobre a ode do genitor e daquele que protege (PERSEVAL, 1986) através de atos de fala repetidos (BUTLER, 1997).

É em posição diferente que **Mariana** lança mão de uma anedota popular que dá conta de outra metapragmática sobre a ideia de pai: aquele que abandona. AMC indexicaliza, assim, um alto número de abandono afetivo dos pais que chega em mais de 80 mil crianças no Brasil até o ano de 2020⁴⁷. Nesse sentido, esse argumento desescala (CARR e FISCHER, 2016) a ligação semiótica entre os signos “Deus” e “Pai”, pois para **Mariana**, aparentemente, Deus não abandona.

Excerto 8: Deus é uma mulher preta

112	Wins	oh, mas eu acredito numa fita, cê sabe que viver nesse mundo é
113		muita treta, já ouviu falar um dia na lenda de gaia seu traia? é
114		porque isso significa que Deus é uma mulher preta.

Wins, no Excerto 8, ao tomar a rima, traz algo muito interessante. Após projetar escalas que dão o viver no mundo como “*muita treta*” e dizer acreditar “*numa fita*” (linhas 112 e 113), ela faz o seguinte questionamento: “*já ouviu falar um dia na lenda de gaia seu traia?*” (linha 113). Sua pergunta é justificada da seguinte forma: “*é porque isso significa que Deus é uma mulher preta*” (linha 114).

A projeção metapragmática feita pela *rapper* entextualiza a figura de Gaia, mãe-terra, da mitologia grega. Segundo Brandão (1997), Gaia, também chamada de Géia, é não só a própria deusa, mas também a própria terra. É ela a responsável por criar todos os seres e coisas do planeta. Ela é mulher, mãe e, segundo Latour (2020,

⁴⁷ Os dados podem ser conferidos em matéria produzida pelo Jornal Metrôpoles. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/dia-dos-pais-para-quem-com-80-mil-criancas-sem-pai-abandono-afetivo-cresce>>. Acesso em: 20 de novembro de 2021.

s/p), “potência crônica, de pele negra”. Essa escala indexicaliza, ainda, ecos do movimento pan-africanista que conecta semioticamente os signos “Mãe-Terra” e “Mãe-África”, alocando, assim, o continente como berço da humanidade e da negritude (MUNANGA, 1986).

Dessa forma, **Wins**, ao operacionalizar esses significados, reescala os significados estabilizados (CARR e LAMPERT, 2016) sobre Deus na cultura ocidental – “homem”, “pai”, “branco” – para as intersecções de “mulher”, “mãe” e “negra”. Esse tipo de reescalonamento vem sendo comum e marcado por lutas de resistência na arena semiótica brasileira. Vemos, por exemplo, escalas parecidas sendo projetadas no samba enredo da escola de samba Estação Primeira de Mangueira do carnaval carioca em 2020⁴⁸. No enredo, a imagem de Jesus é operacionalizada pelas escalas do “menino negro de favela”, do “índio”, da “mulher negra” e de “LGBTQIA+”. É em movimento análogo que a MC constrói significados sobre Deus de forma política, operacionalizando outras histórias para além daquelas sedimentadas discursivamente na colonialidade do poder/saber/ser (QUIJANO, 2005).

Além disso, a MC reforça, de forma argumentativa, as afirmações trazidas por ela sobre os binômios deus/pai e por **Mariana** em deus/homem a partir da entextualização da mitologia em seu discurso.

Excerto 9: Mulher não é somente ter uma buceta

115	Maria na	então pode pah que mulher é uma mulher preta, mas ser
116		mulher não é somente ter uma buceta, então pode pah, vou
117		falando até de manhã, respeite as mulher cis, respeite as
118		mulher trans

Entextualizando as rimas de **Wins** nesses últimos versos e, além disso, os da linha 44, do excerto 6, **Mariana** parece reafirmar a ideia trazida por sua duellante no tocante às questões de raça. No entanto a aproximação entre as escalas “mulher”

⁴⁸ Para saber mais ver a matéria publicada pelo jornal online O Globo com o título “Jesus da Gente’: Mangueira mostra negro, índio, mulher e LGBT crucificados em alegoria na Sapucaí”. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/jesus-da-gente-mangueira-mostra-negro-indio-mulher-lgbt-crucificados-em-alegoria-na-sapuca-i-24268520> >. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

e “buceta” feitas por **Wins**, nos versos anteriores, é questionada por **Mariana**. Vemos, assim, no Excerto 9, na linha 116, o seguinte verso: “*mulher não é somente ter uma buceta*”. Ao desescalonar (CARR e FISCHER, 2016) a projeção feita por sua duellante, a MC destaca o carácter performativo tanto do gênero, quanto do sexo (BUTLER, [1993] 2019, COLLINS e BILGE, 2020). O movimento discursivo de **Mariana** projeta uma escala sobre “mulher” para além de discursos que dão “a biologia como destino” (BUTLER, [1993] 2019, p. 29). É em sentido análogo que Butler ([1993] 2019) desconstrói os binômios natureza/cultura ao entender que gênero e sexo são construções discursivas. Para a autora, o “gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele (sexo) também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’” (BUTLER, [1993] 2019, p. 27) e assim não é “anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (p. 27).

Alocando seus versos em escalas que ligam o aqui-agora a tempos futuros que reinventam a temporalidade (SILVA e LEE, 2021) (“*vou falando até amanhã*” (linhas 116 e 117)), **Mariana** termina seu verso destacando a pluralidade feminina. A *rapper* forja uma aliança entre as escalas de mulheres “cis” e “trans” (linhas 117 e 118). Esse movimento justifica a sua entexualização sobre as rimas de **Wins**, visto que muitas mulheres trans são abnegadas sobre o pretexto de discursos que evocam o “ser mulher” sob aspectos naturalizados como, por exemplo, a genitália.

Como destaca Butler (BUTLER, [1993] 2019, p. 28), é necessária uma consciência articulada sobre uma *écriture feminine* que homogeneíza e universaliza a experiência da escala “mulher” de forma normativa e excludente que não marca os privilégios raciais e de classe (p. 39), e neste caso, o da cisgeneridade. É nesse sentido que **Mariana**, no excerto 9, opera, discursivamente, contra a ideia que rejeita “efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’” (p. 39), algo que também é destacado por Diaz-Benitez (2020) e por Collins e Bilge (2021).

Nesse movimento de contextualizar-descontextualizar-recontextualizar (BAUMAN e BRIGGS, 1990) o signo “mulher”, **Wins**, no Excerto 10, a seguir, desescala (CARR e FISCHER, 2016, p. 135) suas projeções feitas anteriormente a partir desse jogo semiótico com **Mariana**: “*oh ser mulher não é ter buceta*” (linha 119).

Excerto 10: no momento ser mulher é ter coragem

119	Wins	oh ser mulher não é ter buceta, no momento ser mulher é ter
120		coragem para arcar com sentimento, pois aqui nos esconde,
121		mas mostra no momento que precisa e quando chora é apenas
122		um rebento.

Em construção discursiva de um essencialismo estratégico (SPIVAK, 2010), a MC aproxima as escalas “mulher” e “coragem” (linhas 119 e 120) em uma escala temporal “no momento”. Esse “momento” pode indexicalizar tanto a batalha, como também corporificar a luta das mulheres nesse momentosociopolítico em caráter mais amplo (BLOMMAERT, 2008a). “Coragem”, nesse sentido, pode ser tomada como uma escala de prática afetiva (“para arcar com sentimento” (linha 120)) contra determinadas formas de vulnerabilização (LEAR, 2006). Assim, a partir do dêitico “aqui”, ela inscreve tais escalas no aqui-agora como escondidas, mas que são acionadas em outros tempos-espacos quando necessário (linhas 120 e 121).

A MC termina sua rima com os versos “quando chora é apenas umreberto” (linhas 121 e 122). O uso da palavra “reberto” indexicaliza o primeiro nível do plantio, da germinação de uma planta. O termo, além disso, aponta para um significado bíblico, em que, a partir da circulação dos significados cristãos, são angariados novos fiéis, isto é, novos rebentos. Nesse sentido, **Wins** entextualiza o termo de forma que o choro, nesse caso, é escalonado como um primeiro gesto de propagação política da práxis afetiva das mulheres.

Na próxima seção, veremos as rimas como um ato político a partir dos versos de **Jéssica na Batalha da Ação**.

7.2. Rimando com Eros, rimando a outridade

Nesta seção, trazemos os versos de **Jéssica na Batalha da Ação**. As rimas da MC, nesse *round* da batalha contra **Wins**, giram em torno da temática selecionada para o duelo: gozo livre. O que é interessante notar é a forma que a *rapper* produz escalas sobre essa questão, inscrevendo significados que tratam sua arte como uma expressão política na sua relação com o outro.

Excerto 11: eu gozo com o gozo de ver a vida

3	Jéssica	oh, oh, oh, oh. gozo livre, entendo disso, sou sapatão, se eu não
4		trombar a gata, tenho minha própria mão. Esquece. Cuidado,
5		nessa não se derrete, continuo na cena, não tô de canivete,
6		mas assim, eu falo não preciso de um homem, gozo com o meu
7		gozo enquanto ele se esconde, não tio, oh truta, dá licença,
8		olha a adrenalina. eu gozo com o gozo de ver a vida, pois isso
9		que é da hora, isso que me faz gozar, me dá prazer em ver meu
10		som te libertar. se cê não entende não é só poder eu me tocar,
11		é eu poder com a minha música se expressar e ela te tocar,
12		mesmo sem eu usar o toque, se cê não entende, não é doença,
13		não é toque.

Se tomarmos o título desta pesquisa, seus versos são alocados em um “rimar com a outridade”. **Jéssica** inicia seus versos, no Excerto 11, entextualizando o tema (gozo livre) de modo que performatiza uma escala sobre si mesma “*sou sapatão*” (linha 3). Essas escalas colocam em operação significados que dão conta das interseções (COLLINS e BILGE, 2021) da MC enquanto mulher, lésbica e *rapper*. A escala feita por **Jéssica**, ao associar a sexualidade enquanto lésbica à liberdade do gozo, mostra-se interessante se observarmos a construção social do desejo e das práticas afetivas. **Jéssica** coloca a liberdade do gozo sobre a prática da liberdade (LORDE, 2006) a partir da lesbianidade, o que desestabiliza a “matriz de inteligibilidade” da heterossexualidade compulsória descrita por Butler ([1993] 2019). Por meio da linguagem, suas escalas apontam e contestam ideologias de um sistema binário de uma “economia reguladora difusa da sexualidade” (p. 45) que reforça metafísicas da substância.

Levando em consideração o que Mbembe (2020) chama da era do brutalismo, isto é, tempos em que técnicas neoliberais introjetam nos corpos uma governabilidade dos desejos baseados em um sistema patriarcal falocêntrico, vemos, nos versos de **Jéssica**, um reescalonamento que nega um governar “em cumplicidade com o capital” que produz “estruturas do desejo e dos modos de gozar” (MBEMBE, 2020 ap. PELBART, p. 8-9).

Pelbart (2020), discutindo sobre a recusa dessas produções metapragmáticas marginalizantes instauradas, destaca que em direção contrária há deslocamentos sobre essas relações de poder nas práticas cotidianas e em movimentos populares, algo visto também em Díaz-Benítez (2020) ao discorrer sobre a interseccionalidade. É nessa transformação das subjetividades que Mbembe (2020) diz que “uma nova psicologia das massas se desenha, pois, é com ela uma nova forma política, a dos afetos” (MBEMBE, 2020, p. 87 *ap.* PELBART, p. 8).

Jéssica, após desestabilizar performativos sobre práticas sexuais e afetivas regulatórias, no Excerto 11, diz que “*se eu não encontrar a gata, tenho minha própria mão*” (linhas 3 e 4). O auto prazer mobilizado pela *rapper* indexicaliza “a proliferação de prazeres fora da economia reprodutiva” e dessa forma “uma forma especificamente feminina de difusão erótica, compreendida como contraestratégia em relação à construção reprodutiva da genitalidade” (BUTLER, [1993], 2019, p. 59). Seguindo nesse gesto, **Jéssica**, na linha 6, diz “*eu falo não preciso de um homem, gozo com o meu gozo enquanto ele se esconde*”.

Reescalando a noção de “gozo” do nível das práticas sexuais para a escala erótica da forma de a perspectivar a vida, **Jéssica** começa a traçar sua arte como forma de prazer – “*pois isso que é da hora, isso que me faz gozar, me dá prazer em ver meu som te libertar*” (linhas 8-10). É nesse nível que as rimas da MC indexalizam o que Facina (2019), a partir de Han (2017), chama de sobrevivência de Eros⁴⁹. A autora, ao produzir uma etnografia da produção cultural periférica brasileira, traça um paralelo entre a arte da periferia e Eros, visto que essa figura, em muitas de suas representações, é tida como “músico e sua lira é capaz de transtornar inteligência e emoção” (s/p). É nesse sentido que a MC, assim como Eros, vê sua música como uma prática de libertação. Seus versos acionam efeitos de sentido críticos sobre as ideologias que cercam a vulnerabilização de determinados corpos como um ato político (BROWN, 2019).

Os versos de **Jéssica**, no Excerto 11, em uma brincadeira linguística com a palavra toque, remontam a uma ideologia linguística (IRVINE, 1989, SILVERSTEIN, 1979) que entende suas palavras a partir de seus efeitos

⁴⁹ Agradeço a Carmen Lúcia Tindó Secco por este *insight* surgido em conversas de orientação sobre o erótico como força política a partir de Eros em 2019 na especialização em Literaturas Africanas e Portuguesa da UFRJ. Foi a partir das reflexões construídas naquelas trocas que conheci o trabalho de Byung-Chul-Han e posteriormente de Facina (2019) que me fizeram olhar para as rimas de **Jéssica** com outra perspectiva.

performativos (AUSTIN, 1975) sobre os outros (*“que se cê não entende não é só poder eu me tocar, é eu poder com a minha música se expressar e ela te tocar”* (linhas 10 e 12)). Assim, “a experiência erótica” dos versos da MC “recusa o fechamento em si narcísico e se abre para o mundo, para as experimentações, as trocas, os conflitos, para o Outro” (FACINA, 2019, s/p), isto é, para um rimar com a outridade. As rimas de **Jéssica** parecem recusar a lógica neoliberal individualista para abarcar uma poderosa força semiótica nos campos de guerra sobre os sentidos. Eros, nos versos de **Jéssica**, “almeja o trabalho criativo que move e inventa, auto-expressivo” (FACINA, 2019, s/p). Assim, Audre Lorde (2007, p. 55) diz que o erótico, a partir de Eros, é “uma afirmação da força vital das mulheres; dessa energia criativa capacitada, o conhecimento e uso que agora estamos resgatando em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas”.

Portanto, é nesse trabalho estético/político/ideológico que os versos da MC imbricam modos de reimaginar (rel)ações de forma a tratar conflitos e impulsionar a circulação de outros significados (MBEMBE, 2020).

*Não há mais um mistério do
Oriente. E é isso que
dá a orientes inauditos alguma
chance.*

[...]

*Não podemos dizer daqueles que
vivem pelo mito que sua
experiência é uma modulação ou
uma modalização do "sentido do
mundo". Pois não sabemos em
que sentido vivem um "mundo" e
um "sentido".*

Jean-Luc Nancy

8. Disputas metapragmáticas sobre Batalhas de Rap femininas: escalabilidade nos comentários do YouTube

As práticas de letramento são centrais na produção de significado no mundo, pois elas expressam a forma em que a todo momento lemos e interpretamos a vida por meio da circulação dos textos em uma vida socialmente mediada (BARTON e LEE, [2013], 2019; AGHA, 2011). As práticas *onlineOffline* nesse processo vêm se mostrando extremamente potentes nas formas de socialização e produção de significados. Os comentários, que este capítulo se propõe a analisar, mostram um gênero discursivo que destaca de forma explícita os fenômenos da flexibilidade intensificados na globalização (BECK e GIDDENS e LASH, 2000). A partir de postagens disparadoras, usuários se engajam produzindo diversos tipos de avaliações, reformulações e comentários metadiscursivos, até mesmo solicitações de explicações. Nesse caminho, vemos o processo metapragmático se apresentando de forma explícita no discurso (SILVERTEIN, 1993; 2003).

A partir das viagens textuais, diversos usuários ao redor do mundo comentam, de forma que entextualizam (BAUMAN e BRIGGS, 1990) e colocam em operação as ordens de indexicalidade (SILVERSTEIN, 2003) que guiam as produções de significado. Não é difícil notar seções de comentários que se tornam verdadeiras guerras semióticas sobre variadas questões da contemporaneidade. É nesse processo, diria Viveiros de Castro ([2009] 2015), que multinaturezas se encontram. Diferentes mundos se chocam. Estudos como os de Fabrício (2014; 2020), Silva (2019) e Biar e Paschoal (2020) são bons exemplos de como esse

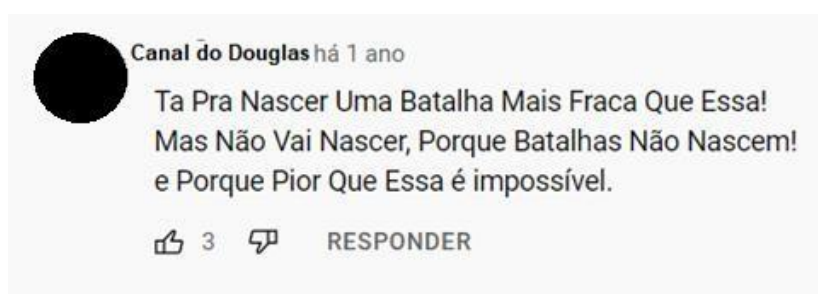
gênero discursivo provoca um intenso ato avaliativo em que as formas de perspectivação social, isto é, escalas são colocadas em disputa a partir de outras formas de valoração do mundo.

Tendo este *background*, na próxima seção, nos empenhamos em um trabalho analítico nos comentários produzidos no vídeo que analisamos da **Batalha da Extremidade**. Observamos os processos de escalabilidade dos usuários na produção de significados sobre a interação. Com isso, o que parece estar em disputa de significado é a quebra do enregistramento da batalha. O termo “ideologia”, nesse labor semiótico, ganha espaço na seção de comentários como forma de pensar sobre a batalha e sobre a escala em que ela deve ser enquadrada.

8.1. Ideologia: um termo em disputa no escalonamento sobre a batalha

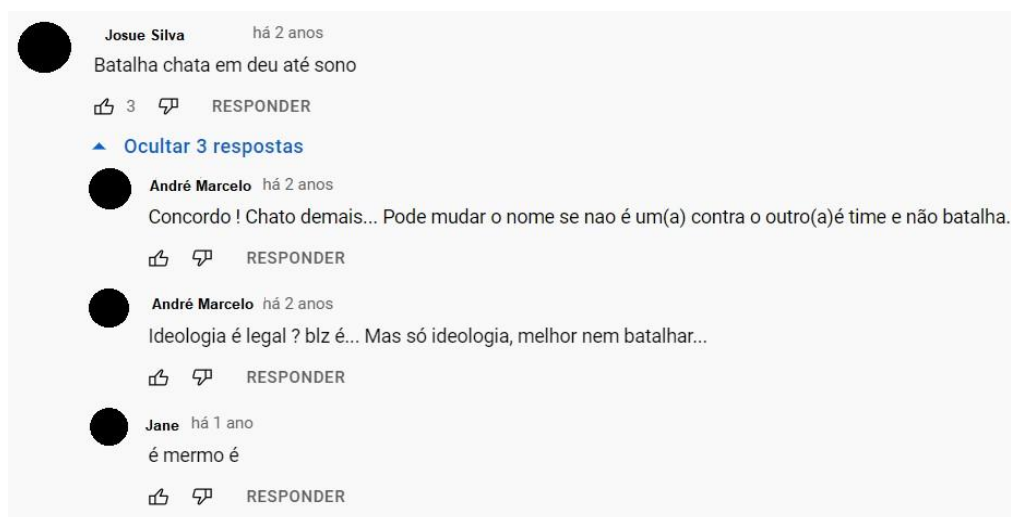
O primeiro comentário que dá início às análises é do usuário **Canal do Douglas**. O comentário que apresenta três curtidas se inicia com a seguinte afirmação presente na imagem 2 que produz diversas escalas avaliativas (CARR e LAMPERT, 2016; GAL e IRVINE, 2018) sobre o duelo entre **Wins** e **Mariana**: “*Tá Para Nascer batalha Mais Fraca Que Essa*”. Entre diversas escolhas, **Douglas** escalona como “fraca”. Apontando para outros tempos-espacos futuros, o interactante destaca a impossibilidade de surgirem batalhas que sejam piores do que a entextualizada por ele no comentário. É interessante notar o seu jogo discursivo entre a sua afirmação em primeiro momento e logo em seguida atestar “*Mas Não Vai Nascer, porque Batalhas Não Nascem*”. Apesar de suas críticas à batalha, em nenhum momento ele deixa explícito o porquê da metapragmática forjada por ele ser tão negativa.

Imagem 2: Ta Pra Nascer Batalha Mais Fraca Que Essa!



Seguindo os comentários, encontramos uma projeção escalar feita por **Josue Silva**, na Imagem 3, para ele a batalha está dada sobre a escala de “chata”. Em seguida, **André Marcelo** entextualiza esse comentário concordando com a metapragmática feita por **Josue**. Mas, ao contrário das avaliações feitas pelo Canal do **Douglas** e **Josue**, ele justifica a sua avaliação. É nesse momento que vemos a escala projetada por **Marcelo** indexicalizar uma metapragmática que dá conta da prática social das Batalhas de *Rap* como um duelo em que os adversários promovem ataques uns aos outros (ALBUQUERQUE, 2013, TEPERMAN, 2013, TEPERMAN, 2015, SILVA, 2019).

Imagem 3: Batalha chata em deu até sono



Como vimos, nas análises anteriores da batalha entre **Wins** e **Mariana**, em nossas análises nos capítulos anteriores, elas não optam por esse enregistramento e sim por uma aliança. **André**, fazendo mais um comentário, em movimento metapragmático, entende que o duelo não pode ser tido como a escala de “batalha”, mas sim de “time”. É nesse movimento entextual que começamos a perceber outras ordens de indexicalidade sobre os jogos de linguagem da batalha a partir do momento que elas viajam para outras paisagens semióticas.

Em resposta, ainda, à **Josue**, **André Marcelo** coloca em questão a “ideologia” nas batalhas. Para ele, é aceitável ter “ideologia” nas batalhas, porém ele parece acreditar que é necessário também ter ataques, pois sem os ataques é “melhor nem batalhar”. É interessante o uso da palavra ideologia nesses processos de contextualização, pois aparentemente eles dão conta de posições políticas e

sociais expressas de forma explícitas no discurso. Nesse sentido, o uso êmico destacado pelos usuários se diferencia do uso teórico abordado por essa pesquisa. Entendemos que ideologia está a todo momento imbricada em nossas ações sociais, de forma que até mesmo uma pseudo “neutralidade” é envolta de aspectos ideológicos. Assim, todo discurso é ideológico (GAL e IRVINE, 2019), pois envolve a perspectiva do falante, isto é, a forma com que ele valora os significados no mundo.

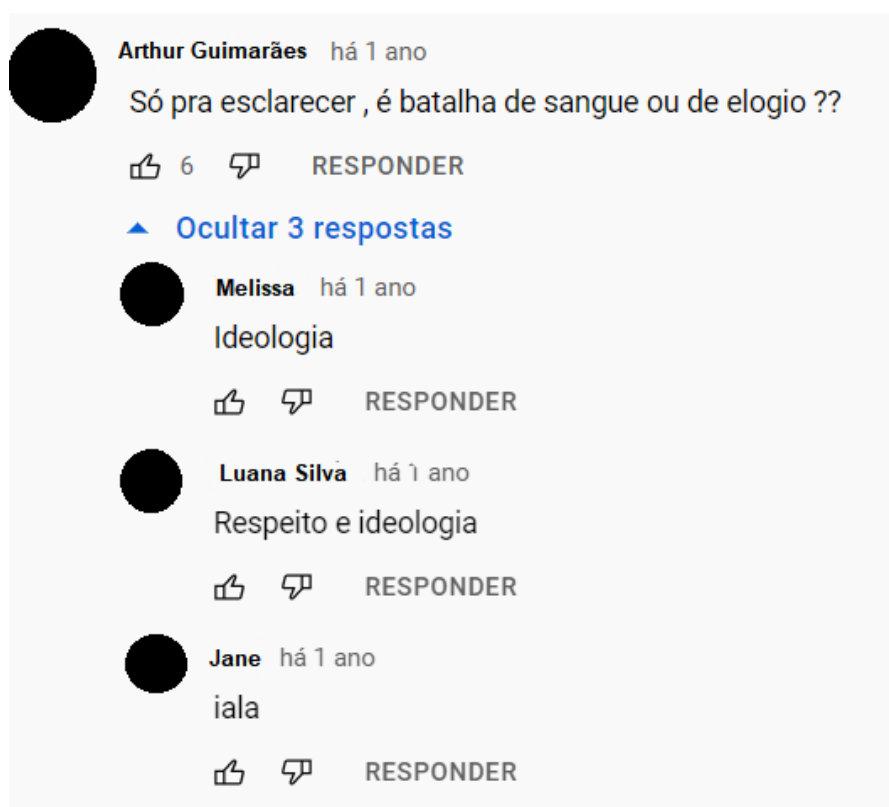
Um comentário que é instigante é o de **Jane** ao dizer “é mermo é”. O comentário pode apontar para dois significados, um que concorda com **Josue** e outro em que apresenta um significado construído de forma irônica. No entanto, este último parece ser a interpretação mais adequada, pois é possível observar em outros comentários posições de **Jane** a favor da batalha.

Na imagem 4, por exemplo, **Jane** escalona **Mariana** como uma “fofura” com um emoji que indexicaliza um significado próximo da escala feita e na imagem 5, mais à frente, **Jane** diz “iala”, que é uma gíria que é costumeiramente utilizada como forma de contestação.

Imagem 4: essa mariana é uma fofura



Imagem 5: Só pra esclarecer, é batalha de sangue ou de elogio?

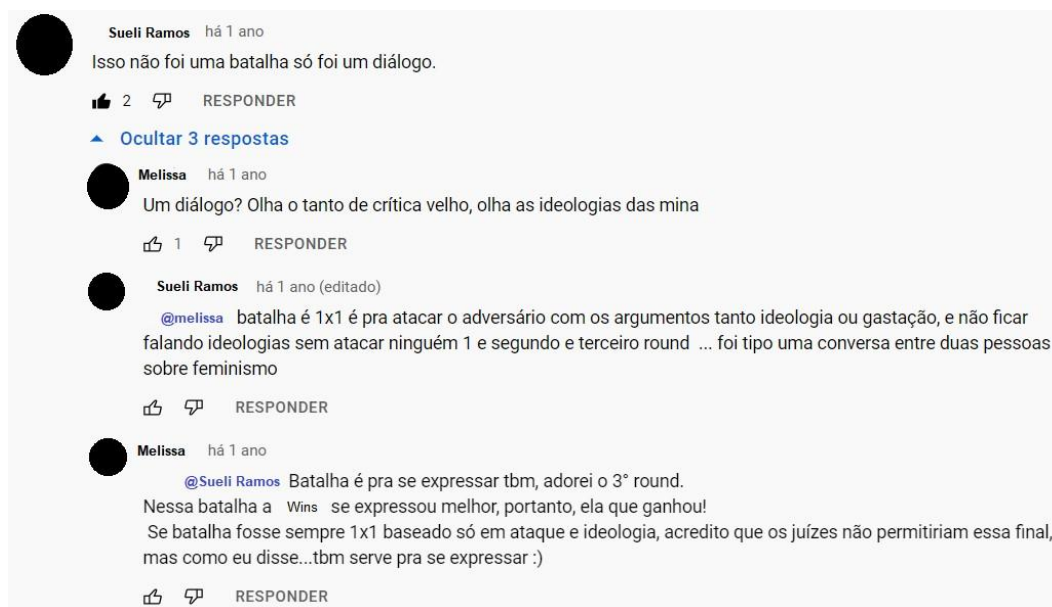


Em um empreendimento metapragmático (SILVERTEIN, 2003; SILVERSTEIN, 1993), na imagem 5, **Arthur** solicita esclarecimentos sobre a batalha. Em tom irônico, ele pergunta: “é batalha de sangue ou de elogio ??”. **Arthur** partilha de ordens de indexicalidade que pudemos ver em outros comentários em questionamentos sobre o *status* da batalha. Esse questionamento de **Arthur** indexicaliza, ainda, a construção semiótica da **Batalha da Extremidade** que se define como de “sangue”. Dessa forma, a posição das *rappers* em não atenderem o enregistramento da batalha parece não ter sido bem aceita por ele. Em resposta a **Arthur**, **Melissa** e **Luana** projetam escalas como forma de resposta, sendo elas “*ideologia*” e “*respeito*”.

Se **Arthur** questiona, **Sueli**, na imagem 6, a seguir, faz uma afirmação sobre como a batalha deve ser enquadrada. Para ela, a batalha sem ataque está em uma escala de “diálogo”. Essa metapragmática projetada, a partir de uma escalabilidade, promove reações como a de **Melissa**. Questionando a escala forjada por **Sueli**, **Melissa**, que aparece em comentário anterior, reforça a interação entre **Wins** e **Mariana** como uma batalha. Seus argumentos giram em torno de destacar as críticas e ideologias construídas nas rimas das MCs como forma de atestar o

enquadramento da interação. O movimento discursivo pode indexicalizar o movimento *Hip-hop* como um movimento que tem em sua história uma luta política e social. Dessa forma, reforça o argumento de **Melissa**, apesar do enregistramento das Batalhas de *Rap* de sangue ter como dinâmica primordial o ataque verbal.

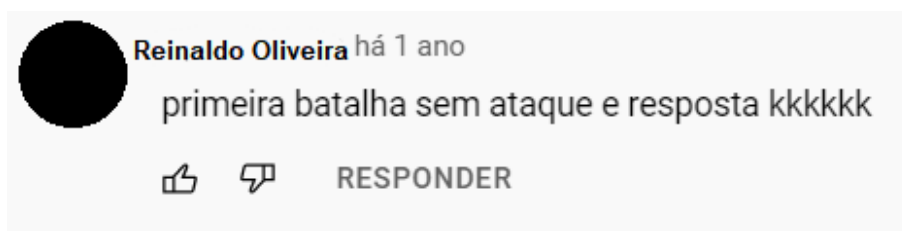
Imagem 6: isso não foi uma batalha só foi um diálogo



Sueli, ainda na Imagem 6, em um processo reflexivo, responde à **Melissa** reconstruindo a dinâmica de uma batalha. Segundo **Sueli**, o problema não é ter “ideologia” ou “gastação”, mas, seja qual for a abordagem da batalha, é necessário ter “ataque”. Dessa forma, **Sueli** coloca que “foi tipo uma conversa entre duas pessoas sobre o feminismo”. A interactante afirma, assim, que a batalha perpassa por um ataque do primeiro e uma resposta a esse ataque do segundo.

Algo que também é questionado, por exemplo, por **Reinaldo**, na Imagem 7: “primeira batalha sem ataque e resposta”. No entanto, o que **Sueli** parece não levar em consideração é que na conversa um aspecto fundamental das batalhas não está em jogo: as rimas.

Imagem 7: primeira batalha sem ataque e resposta



Ainda na imagem 6, **Melissa** responde a afirmação de **Sueli**. A interactante destaca que as batalhas perpassam por diversas camadas que não somente a do ataque. Para **Melissa**, nesse jogo interacional também é levado em consideração a escala da “*expressão*”. **Melissa** usa a favor de seu argumento que, se não fosse permitida esse tipo de batalha feita pelas *rappers*, os juízes – uso lexical que pode ser entendido como organizadores já que quem julga é a plateia – não teriam permitido que a batalha final fosse feita daquela forma. Assim, **Melissa** destaca que ganha a batalha quem se expressa melhor e usa a vitória de **Wins** como prova disso. Com isso, **Melissa** traz à baila um entendimento sobre como em todo ato discursivo, performativos são construídos colocando em questão se “a pessoa que as invoca está autorizada, se as circunstâncias da invocação são corretas” (BUTLER, 1997, p. 3)

O que alguns comentaristas parecem não levar em consideração é que as MCs tinham consciência de não atenderem aos enregistramentos comuns das batalhas de sangue, o que foi feito justamente como um movimento político. Vamos relembrar, por exemplo, um dos versos de **Wins**:

Excerto 12: vocês esperam uma mensagem de ataque⁵⁰

62	Wins	eu tô ligado que quando o beat é de trap vocês esperam uma
63		mensagem de ataque, mas agora eu falo a mensagem que é
64		diferente que para a tua mente já abre. que todo o problema

Apesar de questionamentos sobre não ter ataque, outros usuários não se incomodam com essa outra forma de operacionalizar essa prática. Alguns deles, aliás, preferem batalhas que sejam feitas assim. **Dani**, na Imagem 8, em seu

⁵⁰ Os versos completos de Wins podem ser vistos na seção 6.2 do capítulo 6. A transcrição da batalha completa estará nos anexos.

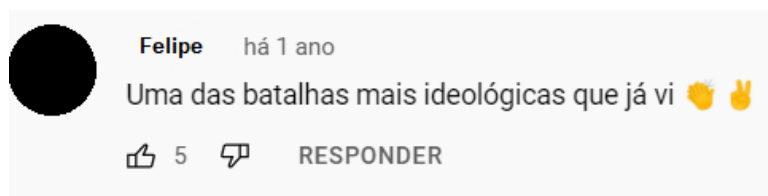
comentário diz “*Só ideologia*” e escalona esse tipo de interação no nível da “*perfeição*”.

Imagem 8: Só ideologia! Perfeito



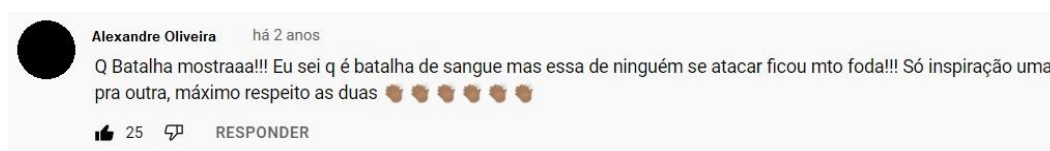
Felipe, na Imagem 9, faz um comentário parecido com o de **Dani** ao dizer: “*uma das batalhas mais ideológicas que eu já vi*”. Os emojis “👍” e “✌️” indexalizam o valor positivo atribuído a esse tipo de característica. Sem o uso desse recurso, os significados poderiam apresentar uma ambiguidade, o que demonstra a necessidade desse recurso multisemiótico da produção de sentidos nas redes.

Imagem 9: Uma das batalhas mais ideológicas que já vi



Além disso, temos **Alexandre Oliveira**, na Imagem 10, que escalona a batalha como “*mostraaa*”, que parece ter cometido um erro de digitação ao tentar escrever “monstra”, que também indexicaliza uma valoração positiva.

Imagem 10: Só inspiração uma pra outra



Em seguida, **Alexandre** reconhece o enregistramento típico de uma batalha de sangue, mas, ao contrário do que vimos em alguns comentários, ele destaca que

“essa de ninguém se atacar ficou mto foda”. É nesse sentido que ele forja uma metapragmática que é operacionalizada por uma outra forma de perspectivação da vida social. Enquanto uns traçam como “chata”, ele escalona como “foda”. Por fim, seu comentário destaca a política de alianças entre as mulheres, sendo finalizado com “👊” assim como vimos em **Felipe** anteriormente. No entanto, aqui, além de indexicalizar um valor positivo, o emoji também aponta para características étnicas de quem está comentando a partir da escolha da cor utilizada, algo que é interessante notar na construção dos significados na *web 2.0*.

Observando a imagem 11, seguinte, vemos dimensões escalares que são trazidas à tona pelos comentaristas como, por exemplo, **Josiane** que traça como “melhor batalha” em uma comparação escalar com outras batalhas de outros tempos-espacos (CARR e LAMPERT, 2016). Enquanto isso, **Iran** faz projeções que dão conta da batalha como “Zicca”. O uso linguístico indexicaliza um valor positivo. A gíria é muito comum nas periferias de São Paulo e pode ser encontrada em várias músicas de funkeiros e *rappers* do estado.

Imagem 11: #MaisMinasNoRap



Além das escalas projetadas sobre as Batalhas, ainda acontecem aquelas sobre as *rappers* “as minas também manja nas rimas Fi”, o que contesta inteligibilidades que dão conta da cena como parte somente do universo masculino

(SANTOS, 2019). Um uso interessante feito por **Seriados e Tv** é da *hashtag* “#MaisMinasNoRap”. Como vimos nos dados, maior representatividade de mulheres nesse ambiente é algo bastante discutido pelas MCs e, dessa forma, este uso indexicaliza para questões políticas, sociais e culturais a serem combatidas na cena das batalhas. As *hashtags* são mecanismos muito utilizados por movimentos sociais como uma tática nas redes. Assim, as *hashtags* são formas de “micromobilização” que englobam uma série de recursos sociolinguísticos de um ativismo digital (PRUDENCIO, 2014). **Seriados e TV** faz um uso tático da *hashtag* como forma de contestação política e reafirmação das mulheres na cena.

Como vimos neste capítulo, a circulação de textos promove intensas entextualizações nas redes. É no movimento de viagens das batalhas para uma paisagem Físico/Digital que os significados são transformados ao encontrar outras ordens de indexicalidade, isto é, outras metapragmáticas sobre as Batalhas. Assim, enquanto as rimas são bem recebidas pela plateia no momento da batalha, nos comentários há uma disputa acerca de como elas devem ser enquadradas. As batalhas enquanto gênero e prática social, apesar de parecerem estáveis, não são, pois dependem daqueles que as praticam e de quem opina, em comentários. Não há uma essência sobre como devem ser feitas as batalhas, mas sim com os acordos culturais construídos no momento da interação (WITTGENSTEIN, 1988). Como destacamos, em todo momento, em nossos usos de linguagem, estamos provocando inovações, novos sentidos e novas formas de iterAgir.

O ser bruto é o ser de indivisão, desconhecendo a separação entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo. [...] Ele é o invisível que se faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível se que se faz dizer porque sustenta por dentro do dizível, o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável.

Merleau-ponty

9. Desligando o som?

Neste capítulo, tecemos considerações sobre as perguntas de pesquisa, contribuições do estudo e, por fim, trazemos algumas reflexões.

9.1. O retorno às perguntas de pesquisa

Nesta seção, retornamos às perguntas traçadas por esta pesquisa como forma de revisar os dados e os resultados encontrados. As perguntas apresentadas no capítulo “Ligando o som” são: (i) Quais são os discursos mobilizados nas batalhas femininas da cidade de São Paulo e na cidade de Carapicuíba?; (ii) Como os discursos são semiotizados na interação por meio das projeções escalares? (iii) Que metapragmáticas são colocadas em jogo?; (iv) De que modo os interactantes virtuais reagem aos discursos dessas jovens nas seções de comentários dos vídeos? Dito isso, nos próximos parágrafos tentaremos responder essas inquietações.

Respondendo às inquietações da pesquisa

Na luta pela expressão, como bem destaca **Melissa** em seu comentário sobre o vídeo da **batalha da extremidade**, é que as MCs constroem significados que questionam seu campo de atuação – Batalhas de *Rap* - e diversas outras questões como raça, sexualidade, gênero, religião e classe. **Wins, Jéssica e Mariana**, seja na batalha temática ou nas tradicionais, projetam várias escalas que inscrevem

questões políticas que atravessam em suas vidas. A palavra, na disputa verbal, torna-se uma verdadeira luta pelo significado.

Visto a inscrição do *Hip-hop* como um ambiente masculinizado, políticas de alianças entre as mulheres surgem como forma de reinvenção da própria prática de operação dos significados na cena. É nesse trabalho reflexivo e ideológico (GAL e IRVINE, 2019) que as MC se empenham em trabalhos escalares de forma que valoram e perspectivam a vida social. Assim, percebemos metapragmáticas construídas pelas MCs sobre seu próprio campo de atuação - as Batalhas de *Rap* - no capítulo 6.

Como vimos, a representatividade é um assunto operacionalizado em suas rimas tanto na batalha temática entre **Jéssica e Wins**, quanto nas tradicionais entre **Mariana e Wins**. Assim, vimos dêiticos e escalas inscritas no aqui-agora, por meio da linguagem, apontando para significados mais amplos de lutas coletivas das “minas”. A palavra, como eixo central das batalhas, “sustenta traços nos quais as inscrições sócio-históricas atestam os MCs como locutores coletivos às voltas com vozes sociais presentes como coenunciadoras” (SOUZA, 2011, p. 134).

Nesse caminho, temos metapragmáticas que são construídas sobre o *rap* feminino como “potência” conectadas semioticamente ao “feminismo” e, de forma mais específica, “feminismo preto”. São metapragmáticas que entrelaçam as intersecções entre ser mulher, *rapper* e negra. Os jogos poéticos pela linguagem dão ainda uma opressão em níveis “corporificados” tanto na cena, quanto fora delas. Enregistramentos típicos das Batalhas de *Rap* como, por exemplo, o ataque, são colocados em xeque. Os ataques são alocados em salto escalares em outros tempos-espacos, isto é, em uma esfera macrossocial.

No duelo entre as MCs, a luta é construída contra os “sistemas” de opressão algo comum em diversas expressões artísticas da periferia (FACINA, 2019). Outras ordens de indexicalidade são colocadas em ação nessas batalhas: da aliança entre as *rappers*; do *Hip-hop* e das *rappers* sob a escala de agentes de letramento (SOUZA, 2011); das lutas das mulheres no espaço urbano. Tais alianças reinventam significados neoliberais da contemporaneidade para escalas da coletividade (COLLINS e BILGE, 2021, GAGO, 2020, BUTLER, 2018).

Em um movimento que desescala (CARR e FISHER, 2016) matrizes de inteligibilidades (BUTLER, [1990] 2019) construídas em uma colonialidade do saber/ser/poder do mundo ocidental (QUIJANO, 2005), **Wins e Mariana**

produzem significados sobre noções de “Deus” e “mulher” no capítulo 7. Desconstruindo performativos de um “Deus” eurocêntrico conectado semioticamente com as escalas de “homem” e “pai”, essa figura é ressemiotizada, de maneira interseccional, para as escalas “mulher”, “negra” e “mãe”. É nesse jogo semiótico que os signos indexalizam discursos sobre paternidade do ocidente e questões históricas de abandono afetivo paterno. Nesse processo, as MCs parecem seguir o fluxo de lutas de ressignificação presentes na sociedade contemporânea. Dessa forma, as metapragmáticas, através dos reescalonamentos, são projetadas de forma política inscrevendo outras histórias (ADICHIE, 2009).

Ainda no empenho em desestabilizar as noções de Deus, **Wins**, a *rapper*, entextualiza a mitologia grega e as ideologias de movimentos de negritude ao conectar os signos “Mãe-Terra” e “Mãe-África”, o que reorienta a rota e aloca a África como berço da “humanidade” (MUNANGA, 1986). É nesse empenho que **Wins** escala a “revolução” a partir das intersecções de gênero e de raça que produz efeitos semióticos sobre o que Lélia Gonzalez (2019, p. 238) coloca como a “neurose cultural brasileira”: o racismo e o sexismo.

Em uma prática reflexiva sobre os versos construídos na batalha, noções de gênero são desreguladas. Se antes **Wins** entendia a escala “mulher” a partir da genitália, a partir das rimas de **Mariana** que desescalam (CARR e FISCHER, 2016) tais projeções, as duas MCs se envolvem em produções de significado que desmistificam discursos naturalizados que dão a biologia como destino (BUTLER, [1990] 2019). É neste gesto escalar que **Mariana** aloca em seu discurso uma união entre mulheres “cis” e “trans”. Dessa forma, no processo de ressemiotização, **Wins** desescala a conexão semiótica feita anteriormente entre “mulher” e “buceta” para aproximar da escala da “coragem”. Assim, percebemos uma intensa troca na produção do significado no processo metapragmático de produzir as rimas.

É a partir das rimas com “as outras” que as MCs criam práticas de reexistência. Entre significados que desregulam performativos sobre o “prazer”, *rappers* semiotizam o erótico como um potencial político. Em uma recusa às escalas da “heterossexualidade compulsória” e da “economia da reprodução” (BUTLER, [1990] 2019), o signo “sapatão” e o auto prazer são perspectivados como uma prática de liberdade no discurso de **Jéssica**.

Em uma ressemiotização, vimos significados que dão conta da arte como uma manifestação política que tem efeitos performativos sobre os outros. Se

levarmos em consideração a escala de **Wins** feita sobre a noção de mulher, a partir da “coragem”, e a arte como política erótica, podemos entender que “*thymos* (coragem) é o lugar onde se tocam eros e política” (HAN, 2017, s/p). Assim, os significados produzidos pelas MCs tanto na **Batalha da Extremidade**, quanto na da **Ação** se envolvem em empreendimentos escalares de reexistência contra diversas formas de governamentalidade sobre os corpos daqueles que estão nas margens (MBEMBE, 2021; SOUZA, 2011).

A partir da viagem textual do duelo entre **Wins** e **Mariana** para a plataforma do *YouTube*, vimos intensos significados sendo produzidos em uma arena metapragmática sobre como deve ser escalada aquela batalha. Muitos promovem desescalamentos sobre a interação entre **Wins** e **Mariana** para níveis de “diálogo”, “conversa” e/ou então avaliam como “chata”. Apesar de tais metapragmáticas produzidas por parte da audiência, vários usuários se engajam na defesa sobre a dinâmica escolhida pelas *rappers* no vídeo. “Ideologia”, pelos usuários, é identificado como posições políticas e sociais explícitas nas rimas, tais como: raça, gênero, violência e entre outras que vimos. Nesse contexto, “ideologia” ora é semiotizada por aqueles que defendem como em uma escala positiva, ora como algo que não sustenta os jogos de linguagem do que pode ser descrito como “batalha”.

9.2. Contribuições do estudo e encaminhamentos

Esperamos que este estudo possa contribuir para a construção de outras inteligibilidades sobre a prática das Batalhas de *Rap* e que possamos desestabilizar noções do ser, do saber e do poder (QUIJANO, 2005) a partir das práticas de letramentos envolvidas nesta pesquisa. É em conjunto com as diversas vozes que esses significados são construídos como resposta às questões impostas “pelos centros, pela pós-modernidade, pela crise” (SOUZA, 2011, p. 158). É pela e na linguagem que esses artistas circulam conhecimentos, revogam outros, tornam-se agentes de novos rumos e significados de uma sociedade. É na concretude das práticas de linguagem que as MCs promovem embates. Em um poderoso arsenal semiótico, significados-em-trânsito indexicalizam e escalonam a vida colocando em ação nosso poder metapragmático, operado não só pelos dados, mas na intensa (rel)ação entre pesquisa e pesquisador. Dessa forma, entendemos que os

significados projetados pela pesquisa podem encontrar novos rumos, ser contestados, ressignificados, readaptados. Assim, entendemos o carácter local dessa pesquisa em todos os sentidos. Pesquisa. Pesquisador. Campo. Vozes. Perspectivas.

Pensar na produção de significados na vida social é pensar nos seus efeitos sobre nossos corpos, mentes e práticas. Vivemos e continuamos a viver em uma sociedade que coloca aqueles que estão à margem em uma corda bamba na busca pela dignidade. Os que não caem são exceção. Em tempos de ascensão do neoliberalismo e de microfascismos do cotidiano que reforçam matrizes sexistas, racistas e homofóbicas, significados de resistência são produzidos em praças, metrô, becos, vielas em uma intensa efervescência de práticas de esperança. No processo de globalização, esses significados viajam das periferias e são inscritos em diversos tempo-espacos. É verdade que nem sempre eles serão valorados por aqueles, por exemplo, que querem ver ataques nas Batalhas de *Rap*. Mas os significados estão ali, alçando novas audiências, compartilhando e ressignificando, em um eterno devir, outros modos de ver a vida.

Se significados na contemporaneidade escrevem políticas antigênero e antinegro, entramos em contato com significados que traçam Deus como mulher, negra e mãe em batalhas como as de **Mariana** e **Wins**. É nesse empreendimento que somos convocados a entender movimentos moleculares de resistência nos tecidos costurados pelas práticas da vida em significados operados por mulheres em Batalhas de *Rap*, prática cultural periférica. A partir deles, aprendemos e entramos em contato com outras inteligibilidades.

No processo de escrita desta dissertação, aprendi (e muito!) com cada ato de linguagem de **Mariana**, **Wins** e **Jéssica**. Vimos mulheres que reorganizam o espaço e o tempo das Batalhas de *Rap* e das batalhas da vida.

Se o lugar das Batalhas de *Rap* é tido como de inscrição masculina, este estudo mostra que há espaço para mulheres inscreverem suas perspectivas e colocarem em prática seus próprios jogos de linguagem. Como diz **Wins** em um de seus versos “*meu feminismo não é só sujeito do seu machismo escroto*”. É nesse viés que podemos perceber a produção e a circulação, nesta pesquisa, de outras formas de rimar que não atendem aspectos dados em uma hegemonia masculina do *Hip-hop* e da sociedade em geral.

As redes digitais, assim, mostram-se, apesar dos logaritmos, das bolhas, e dos processos de comoditização, um grande espaço de fruição de práticas de

resistência que, para além de diálogos monofônicos, estabelecem contatos com a diferença. Trata-se de um lugar em que a periferia, em dinâmicas físicoDigitais, se espalha e ganha dimensões que ultrapassam barreiras. Os significados são dotados de uma translocalidade em viagens sem rota. Seu destino, se é que há um, é imprevisível. “Estabilidade”, “fixidez”, que pautam ideologias linguísticas estruturalistas e representacionalistas, entram em choque com os diversos processos de ressignificação operacionalizados nas redes de sociabilidade que cruzam o *online* e o *offline* em um único movimento.

Torna-se importante, como vimos, perceber esses ambientes como paisagens semióticas complexas com múltiplas camadas de significação em seus processos de contextualização. Compreender as paisagens que estamos lidando é algo fundamental para qualquer trabalho etnográfico e não seria diferente quando estamos lidando com as dinâmicas *onlineOffline*. Observar, além dos vídeos, o que as pessoas comentam sobre em seções como as de comentários é fundamental para perceber como os significados mudam a partir do momento que os textos viajam. É imprescindível que trabalhos que lidem com esses contextos estejam atentos às mudanças nas ordens de indexicalidade no constante fluxo das redes contemporâneas. Muitos desafios ainda estão postos, como perceber a relação das máquinas interferem diretamente na produção desses significados, algo que não foi desenvolvido nesta pesquisa, mas que merece maiores estudos.

É nesse caminho que a ideologia linguística adotada neste estudo é parte de uma corrente de estudos que busca se conectar às práticas sociais. Vemos muitos ganhos ao apostar nesta visão de linguagem. Quando escolhemos os construtos da escala, indexicalidade, entextualização, performatividade estamos optando por conectar a linguagem como parte da dinâmica da vida na possibilidade nos recriarmos constantemente pelas palavras. Assim, galgamos possibilitar uma visão que dê conta da infinidade de performances que podemos nos empenhar, o que implica diretamente na esperança de mudança social.

Por fim, cito que a pesquisa como um ato de improviso - *Freestyle* - é uma possibilidade reflexiva de lidar com as inconstâncias e com a complexidade do agir socialmente. Aposto em outros estudos que pensem no agir rizomático ao fazer pesquisa. Tentamos, aqui, lidar com várias áreas do conhecimento a partir da relação com os participantes da pesquisa. A cada ato de linguagem, uma conexão teórica surgia, indo em estudos sobre da música, da antropologia, da filosofia, da

sociologia e entre diversos outros que pudessem contribuir para a produção de entendimentos forjados nesta dissertação.

Ainda temos longos caminhos para operacionalizar de forma mais efetiva uma ciência *freestyle* no sentido mais rizomático possível na área das ciências humanas comprometidas com as práticas sociais. Construindo e reconstruindo os não limites da pesquisa.

9.3. Reflexões não finais

Partindo do que foi dito até agora e respondendo a pergunta que dá título a esse capítulo “Desligando o som?” O som não pode ser desligado e parece que nunca será. O silêncio? ele não veio.

Nas páginas pré-textuais desta pesquisa, vemos o trecho do livro de Lapoujade (2015) e a construção do que ele chama de movimentos aberrantes. Esse trecho não foi colocado de forma despretensiosa, pois ele faz parte de uma busca política sobre os significados construídos nesta pesquisa por mim e por outras vozes aqui rimadas. Como reflete o autor, a partir de uma leitura deleuziana, “pensar [.] sempre foi concebido como um ato guerreiro” (LAPOUJADE, 2015, p. 23). “O pensar” é uma poderosa ferramenta metapragmática sobre os nossos atos de linguagem e dos outros que produzem intensos significados em nossas vidas (SILVERSTEIN, 2003; SILVERSTEIN, 1993). Lapoujade, nesse processo, destaca a força dos artistas como uma máquina de guerra ativa de uma expressão que grita sobre os sistemas capitalistas, neoliberais de base patriarcal, branca, heterossexual e cisgenera. Esse ponto é notório nas rimas de **Wins, Jéssica e Mariana** tanto na **Batalha da Extremidade** quanto na da **Ação**. Assim, no ato de criar, elas resistem e reexistem por meio das rimas. Rimas que ecoam vozes, ecoam outros marginalizados, ecoam a coletividade.

Por meio da linguagem, desigualdades foram produzidas (BAUMAN e BRIGGS, 2003), mas é a partir dessa mesma arma que elas podem ser (des)construídas em um incansável exercício de (des)aprender (FABRÍCIO, 2016). Parodiando Lapoujade (2015), “a expressão é como um grito — e há numerosos gritos” em **Wins, Jéssica Mariana**. Elas “berram” com a potência de vozes que as antecedem na história. Vozes que, longe de serem uníssonas, se conectam na

diferença. Corpo-alma-linguagem e tempos espiralares que voam no passado, se encontram no presente e imaginam outros futuros.

No ato de improviso das MC com o outro, a vida é destrinchada em rimas que podem ser tidas como verdadeiras⁵¹ crônicas da complexidade contemporânea (BLOMMAERT, 2013). Como destaca **Jéssica**, rimas que “tocam” e que “libertam”. Em práticas de reexistência, a arte, como já citado nesta pesquisa, “não é firula. Ela tira as pessoas do lugar. Ela faz pensar. Ela questiona o poder. E ela junta os diferentes” (BRUM, 2019, s/p).

As MCs fazem “magia”, são como xamãs da periferia. Acionam efeitos de sentido em um pensar-coletivo-rizomático-e-em-devir. Ato antropofágico com o outro. Um rimar com a outridade.

⁵¹ Verdade, aqui, no sentido mais *rapper* de ser!

10. REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. The danger of a single story. **Mini-conferência promovida pelo Technology, Entertainment, Design (TED)**, jul. 2009. vídeo (19 min.). Disponível em: <
http://www.ted.com/talks/lang/eng/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

AGHA, A. **Meet mediatization**. Language & Communication, n. 31, p. 163-70, 2011.

_____. **Language and social relations**. New York: Cambridge University Press, 2007.

ALBUQUERQUE, C. A. Batalhas de afirmação, batalhas de institucionalidade: uma análise discursiva de performances da resistência no Duelo de MC's. **Rumores**, v. 7, nº 14, p. 371-389, 2013. Disponível em: <
<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/download/69448/72028/91948>
 >. Acesso em: 22 de janeiro de 2020.

ALENCAR, . C. N. de. “A escritura a escrevivência a invenção a poema”: performances e decolonialidades nas gramáticas culturais das coletivas de poetisas periféricas. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 60, n. 3, p. 612–625, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8666550>. Acesso em: 11 mar. 2022.

_____. “Tudo aqui é poesia”: a pragmática cultural como pesquisa participante com movimentos sociais e coletivos juvenis em territórios de violência urbana. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 31, p. 237-256, 2019. Disponível em: <
<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/11848/9034>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2020.

_____. O mito da representação nos estudos críticos da linguagem. In: **Exclusão social e microrresistências: a centralidade das práticas discursivo-identitárias**. 1ª ed. Goiânia: Cênone Editorial, 2013, p. 35-56.

ANZALDÚA, G. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, I et al. **Traduções da Cultura. Perspectivas críticas feministas** (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL/ Editora da UFSC, p. 408-425, 2017.

_____. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**, J. O. Oxford: Clarendon Press, 1975.

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ATKINSON, J. M; HERITAGE, J. **Structures of social action**. Studies in conversation analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTON, D; LEE, C. **Linguagem online: textos e práticas digitais**. 1. Ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, v. 19, p. 59-88, 1990.

_____. **Voices of modernity: language ideologies and the politics of inequality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BECK, U; GIDDENS, A; LASH, S. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Oeiras: Celta editora, 2000.

BECKER, H. **Art Worlds**. Berkley and Los Angeles: California Press, 1982.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BIAR, L. de A. “(Não) Leia os comentários”: a disputa da notícia sobre o assassinato de Marielle Franco. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. Campinas, SP, v. 59, n. 2, p. 1051–1069, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8658510>. Acesso em: 27 dez. 2021.

BIRD-DAVID, N. **Us, Relatives: Scaling and Plural Life in a Forager World**. Oakland: University of California Press, 2017.

_____. Animismo revisitado: pessoa, meio ambiente e epistemologia relacional. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 19, n. 35, p. 93-171, 2019

BLOMMAERT, J. **The sociolinguistics of globalization**. Cambridge: University Press, 2010.

_____. Contexto é/como crítica. In: SIGNORINI, I. (Org.). **Situar a lingua[gem]**. São Paulo: Parábola, 2008a. p. 91-115.

_____. **Grassroots Literacy: Writing, Identity and Voice in Central Africa.** London: Routledge, 2008b.

_____. **Discourse: A Critical Introduction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005

_____. **Ethnography, superdiversity and linguistic landscapes: Chronicles of complexity.** Bristol: Multilingual Matters, 2013.

_____. Ideologias Linguísticas e poder. In: SILVA, D; FERREIRA, D; ALENCAR, C (Orgs.). **Nova pragmática: modos de fazer.** São Paulo: Cortez, 2014, p. 67-77.

_____. Chronotopes, scales and complexity in the study of language in society. **Annual Review of Anthropology**, Tilburg University, mimeo, 2015. Disponível em: <
<https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-102214-014035>>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

_____; RAMPTON, B. **Language and Superdiversity.** MMG Working Paper, 2012. Disponível em: <
https://www.researchgate.net/publication/254777452_Language_and_Superdiversity>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

BOHN, H. I. As exigências da pós-modernidade sobre a pesquisa em Linguística Aplicada no Brasil. In: Freire, M. M. Vieira-Abrahão, M. H. & Barcellos, A. M. (orgs.) **Linguística Aplicada e Contemporaneidade.** Campinas, SP: Pontes Editores, 11-23, 2005.

BRAIDOTTI, R. **The posthuman.** Cambridge: Polity Press, 2013.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega.** Petrópolis: Vozes, 1997.

BROWN, A. **Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good.** AK Press. 2019

BURGESS, J; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade.** Tradução de Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990/2019.

_____. **Corpos em aliança e política das ruas: notas para teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Excitable speech. A politics of the performative.** New York, Routledge, 1997.

CAFFI, C. Metapragmatics. In: BROWN, K. (eds.), **Encyclopedia of Language and Linguistics**. Elsevier, 2006, p. 82–88.

CALDEIRA, T. P. R. Gênero continua a ser o campo de batalhas: juventude, produção cultural e a reinvenção do espaço público em São Paulo. **Revista USP**, (102), 83-100, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/97628>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CAMPOS, H. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARR, E.S.; LAMPERT, M. **Scale**: discourse and dimensions of social life. Oakland: University of California Press, 2016.

_____; FISHER, B. Interscaling awe, de-escalating disaster. In: CARR, E. S; LEMPERT, M (Eds.). **Scale**: discourse and dimensions of social life, pp. 133-156. Oakland: University of California Press, 2016.

CASTELLS. M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CLIFFORD, J; MARCUS, G. **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens/edUFRJ, 2016

CLIFFORD, J. “Sobre autoridade etnográfica”. In. _____ **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 17-62.

COLLINS, P. H; BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. Tradução de Bianca Santana. **Parágrafo**: Revista Científica de Comunicação Social da FIAMFAAM, v. 5, n. 1, p. 6-17, 2017.

_____. “Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro”, in Mercedes Jabardo (ed.), **Feminismos negros**: uma antologia. Madrid: Traficante de sueños, 2012, p. 99-134.

_____. O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso. **Cadernos Pagu**, n. 51, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n51/1809-4449-cpa18094449201700510018.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2021.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo. Transcrição de conferência realizada em 1987, 1999.

_____; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DENZIN, N. **Interpretative ethnography**. Ethnographic PRATICES FOR THE 21 st century. Londres: sage publications, 1996.

_____.; LINCOLN, Y. S. (Orgs.). **Planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERRIDA, J. Signature event context. In: _____. **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1988, p. 1-23.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Pensamento Feminista Hoje**: Perspectivas Decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DROTT, E. The end(s) of genre. **Journal of music theory**. V. 57, N° 1, p. 1-45, 2013.

FABRÍCIO, B. F. Linguística Aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma Linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p. 45-65.

_____. Transcontextos educacionais: gêneros, sexualidades e trajetórias de socialização na escola. In: SILVA, D.; ALENCAR, C. N.; FERREIRA, D. M. M. (Orgs.). **Nova Pragmática – Modos de Fazer**. São Paulo: Cortez, 2014, p. 145-189

_____. Mobilidade e circulação de discursos contemporaneidade: a torção do parafuso referencial. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 40, p.129-140, 2016. Disponível em: <
<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1022>>.
Acessado em 10 de dezembro de 2020.

_____. A scalar approach to the circulation of virulent affects on the web. **Social Semiotics**. V. 31, p. 695 – 709, 2020

_____.; MELO, G. C. V. de. “Nós por nós”: enregistramento e desescalação do Coronavírus sob condições nervosas. **Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas**, SP, v. 59, n. 3, p. 1884–1915, 2020. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8661476>.
Acesso em: 16 dez. 2021.

FACINA, A. A sobrevivência de Eros. Texto apresentado em conferência do Congresso de Sonologia, em mesa-redonda intitulada “**Violência, militarização e culturas sonoras**”, 2019.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UNB, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAGOSO, S; RECUERO, R; AMARAL; A. (Org.). **Métodos de pesquisa para a internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRASER, N. Rethinking the public sphere a contribution to the critique actually existing democracy. In: CALHOUN, C (Org). **Habermas and er public sphere**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

GAGO, Verónica. **A Potência Feminista ou o Desejo de Transformar Tudo**. São Paulo: Editora Elefante, 2020. p. 321.

GAL, S; IRVINE, J. T. **Signs of difference**. Language and ideology in social life. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

GEE, J. **An Introduction to discourse analysis: theory and method**. London: Routledge, 1999.

GONZALEZ, C; MOITA LOPES, L. P. The maternity dispositif in All about my mother: entextualization and scalar processes. **Alfa: revista de linguística (unesp. Online)**, v. 64, p. 1-27, 2020a. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alfa/a/3zBf9dXLKmQLnBnpXSnbMnt/?lang=en>>. Acessado em 20 de dezembro de 2020.

_____; MOITA-LOPES, L. P. Peles Habitáveis de Almodóvar em perspectiva: projeções (meta)escalares. **Linguagem em discurso**, v. 20, p. 51-71, 2020b. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ld/a/FtKByCp5Rh4yzs97jsR49hh/?lang=pt>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. São Paulo: Bazar do tempo, 2019. p. 237 - 256.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE Editora, 2020.

HAN. B.Y. **A agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANKS, W. Explorations in deitic field. **Current antrpology**. 46 (2), 191-2020, 2005.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Campinas: **Cadernos Pagu**, v. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

HINE, C. **Ethnography for the internet**: embedded, embodied and everyday. Huntingdon, GBR: Bloomsbury Publishing, 2015.

hooks, b. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, E-book, 2018.

HERSCHMANN, M. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censos 2020**. Inovações e impactos nos sistemas de informações estatísticas e geográficas do Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2021.

IRVINE, J.T., When Talk Isn't Cheap: Language and Political Economy. **American Ethnologist**. 16, 248–267, 1989.

JORDÃO, C; FOGAÇA, F. Carvalhos, juncos, árvores e rizomas: paradigmas na formação de professores. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 12, n. 3, p. 493-510, 2012.

LABOV, W. **Language in the inner city**: Studies in the Black Vernacular. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972.

LAKOFF, R. **Metáforas da vida cotidiana**. Mercado das Letras. Tradução: Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). Coord. Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. SP., 2002.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LATOUR, B. **Reassembling the social**: an introduction to actor-network-theory. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Ubu Editora, 2020.

LEAR, J. **Radical Hope**: Ethics in the face of cultural devastation. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

LODER; N.M. JUNG (org.) **Fala-em-interação social**: introdução à análise da conversa etnometodológica. São Paulo: Mercado de Letras, 2008.

LORDE, A. **Sister outsider**. Berkeley: Crossing Press, 2007.

MASON, J. **Qualitative researching**. Londres: sage publications, 2002.

MARCUSSO, R. A. **Estigma social do lugar**: estudo de caso sobre o morar na cidade de Carapicuíba. 2015. 238 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São

Paulo, 2015. Disponível em: < <https://tede.pucsp.br/handle/handle/3607>>. Acesso em: 22 de agosto de 2021.

MATURANA, H; VARELA, F. **El árbol del conocimiento**. Santiago: Universitária, 1990.

MBEMBE, A. **Brutalisme**. Paris: La Découverte, 2020.

MEY, J. L. **Pragmatics: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 2001.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. São Paulo: **RBCS**, v. 32, 2017. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/rbcso/a/nKwQNPx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>>. Acessado em 30 de setembro de 2020.

MIGNOLO, W. D. Epistemic disobedience: the de-colonial option and the meaning of identity in politics. **Gragoatá**, n. 22, p. 11-41, 2006. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>>. Acessado em 25 de fevereiro de 2020.

MOITA LOPES, L. P. Pesquisa interpretativista em lingüística aplicada: a linguagem como condição e solução. **DELTA**, v. 10, n. 2, p. 329-383, 1994. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/45412> >. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

_____. (Org.). **Por uma Linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006.

_____. Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes: sexualidades, ética e política. **Gragoatá**, v. 14, n. 27, 30 dez. 2009.

_____. (Org.), **Linguística aplicada na modernidade recente**: Festschrift para Antonieta Celani. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

_____; FABRICIO, B. F. Por uma proximidade crítica nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópio**, v. 17, p. 711-723, 2019. Disponível em: < <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2019.174.03>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

_____. Desejo na biopolítica do agora: performatividades escalares em um aplicativo de encontros homoafetivos. **DELTA**, v. 36, p. 2-37, 2020. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/delta/a/jG5BYNJ6kQ7yJnptgw3w54g/?lang=pt> >. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

MOUFFE, C. **Por um populismo de esquerda**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.

NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista Brasileiro**: formação e contexto. São Paulo: Bazar do tempo, 2019. p. 265 - 270.

NIETZSCHE, F.W. **Obras incompletas**. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NOVAES, D. **Nas Redes do Batidão**: técnica, produção e circulação musical no funk carioca. Tese de doutorado, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

NOVAES, R. C. R. Hip-Hop: O que há de novo?. In: GTGênero Novib. (Org.). **Perspectivas de Gênero**. Recife: S.O.S. CORPO Gênero e Cidadania Edições. 2002, p. 110-137.

PELBART, P.P. Biopolítica e brutalismo em chave estratégica. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 17, p.1-10, 2020.

_____. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PENNYCOOK, A. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p. 67-84.

_____. **Global Englishes and Transcultural Flows**. London: Routledge, 2007.

_____. Performance and performativity. In: _____. **Global English and transcultural flows**. Nova York: Routledge, 2007, p. 58-77.

PINTO, P. J. É só mimimi? Disputas metapragmáticas em espaços públicos online. **Interdisciplinar**, v. 31, p. 221-236, 2019. Disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/11847>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura digital. **Anais do XXVII. Encontro Anual da Compós**. Belo Horizonte: Compós, 2018.

PEREIRA, M. G. D.; NOGUEIRA, M. O.; AMARAL, R. M. A construção da mulher em múltiplos contextos: metarreflexividade nos paradigmas da performance, da microrresistência e da agência. **RALED**, v. 21, nº 1,

2021, p.128-146. Disponível em:
<<https://periodicos.unb.br/index.php/raled/article/view/32911>>. Acesso em:
30 set. 2021.

PERSEVAL, G. D. **A parte do Pai**. Porto Alegre: L & m, 1986.

PRUDENCIO, K. micromobilizações, alinhamento de quadros e comunicação política. **Compolitica**. 4(2), 87-110, 2015.

QUIJANO, A. **Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em:
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 25 set. 2020.

RAJAGOPALAN, K. Política linguística e a política da linguística. In: D. SIMÕES; C.C. HENRIQUES (orgs). **Língua Portuguesa, Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2008, p. 11-22.

RAMPTON, B. Continuidade e mudança nas visões de sociedade em Linguística Aplicada. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por Uma Linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

ROCHA, J; DOMENICH, M; CASSEANO, P. **Hip-Hop: A Periferia Grita**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

SACKS, H; SCHEGLOFF, E; JEFFERSON, G. A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking for Conversation. **Language**, v. 50, n. 4, p. 696-735, 1974.

SANDOVAL, Chela. **Methodology of the Oppressed**. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2000.

SANTIAGO, L.F.O. Sobrevivência e parkour marginal: as performances das participantes de uma batalha de rap feminina. **Veredas**, v.25, n.1, p. 2021-233, 2021. Disponível em:
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/33718>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

_____; PEREIRA, M.G.D. “é batalha de rap ou discurso feminista”: construções metapragmáticas dos participantes de rituais de batalhas de rap e de sua audiência nos ciberespaços. **PERcursos Linguísticos**, v. 10, n. 26, p. 151–173, 2020. DOI: 10.47456/pl.v10i26.32900. Disponível em:
<https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/32900> . Acesso em: 5 jan. 2022.

SANTOS, G, S. Movimento hip hop: masculino e masculinizado?. **Anais do 5º simpósio da faculdade de ciências sociais: Direitos Humanos e Democracia**. Goiânia, 2019. Disponível em: <
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Giovanna_completo.pdf>.

Acesso em: 22 de janeiro de 2021

SANTOS, M. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHWARTZ, R. M. **The curse of Cain**: the violence legacy of monotheism. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

SCOLLON, R., SCOLLON, S. **Nexus Analysis**: Discourse and the Emerging Internet. New York: Routledge. 2004.

SIGNORINI, I. Escritas humanas, mas não humanísticas. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 58, p. 544–565, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8655887>>. Acessado em 12 de fevereiro de 2020.

SILVA, A. M; ROSA, L. Reflexões Feministas e o Rap das Lésbicas Negras Latino-americanas. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017. Disponível em: < http://www.en.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499374971_ARQUIVO_artigofazendogeneroArianaMaradaSilva.pdf>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

SILVA, D. da C. P. (Meta)pragmática da violência linguística: Patologização das vidas trans em comentários online. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 58, n. 2, p. 956–985, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8654118>. Acesso em: 27 dez. 2021.

SILVA, D.; FERREIRA, D.; ALENCAR, C. **Nova pragmática**: modos de fazer. São Paulo: Cortez, 2014.

SILVA, D. N.; ALENCAR, C. N. Violência e significação. In: SILVA, D.; ALENCAR, C. N.; FERREIRA, D. M. M. (Orgs.). **Nova Pragmática**: Modos de Fazer. São Paulo: Cortez, p. 259-886, 2014.

_____. LEE, J. W. -Marielle, presente-: Metaleptic temporality and the enregisterment of hope in Rio de Janeiro. **Journal of sociolinguistics**, v. 25, p. 179-197, 2020. Disponível em: < <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/josl.12450>>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

SILVA, R. V. **Flows e Views**: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: < <https://app.uff.br/riuff/handle/1/15258> >. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

SILVERSTEIN, M. Language structure and linguistic ideology. In: P.

Clyne, W. Hanks & C. Hofbauer. Eds. **The elements**: a parasection on linguistic units and levels. Chicago: Chicago Linguistic Society. 1979, p. 193-247

_____. Metapragmatic discourse and metapragmatic function. In: LUCY, J. Ed. **Reflexive Language**: Reported speech and metapragmatics. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 33-58.

_____. Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. **Language e Communication**, v. 23, p. 193-229, 2003. Disponível em: < <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0271530903000132>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

_____. Pragmatic indexing. In: MEY, J (Eds.). **Concise Encyclopedia of Pragmatics**. London: Elsevier, 2006, p. 14-17.

_____; URBAN, G. **The natural history of discourse**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência – poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, L. M. M. O Professor de Inglês e os Letramentos no século XXI: métodos ou ética. IN: Clarissa Menezes Jordão, Juliana Martinez, Regina Halu (Ed). **Formação Desformatada**: práticas com professores de língua inglesa. Publisher: Editora Pontes, 2011.

SOUZA, P. L.A. Mulheres Jovens e Hip Hop: Percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina. **30º Encontro Anual da ANPOCS**, 2006. Disponível em: < <http://www.emdialogo.uff.br/sites/default/files/generoHipHop.pdf>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SULLIVAN, N. **A critical introduction to queer theory**. Nova York: New York University Press. 2003.

TEPERMAN, R. Improviso decorado. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 56, p. 127-150, 2013. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/68807>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

_____. **Se liga no som**: As transformações do rap no Brasil. São Paulo, Claro Enigma, 2015.

TÍLIO, R.; MULICO, L.V. O nascimento da LA contemporânea à luz dos sistemas complexos: uma aproximação conceitual. In Jordão, C.M. (Org.), **A Linguística Aplicada no Brasil**: Rumos e Passagens, 2016, pp. 59-83.

TOLOKONNIKOVA, N. **Um Guia Pussy Riot Para o Ativismo**. São Paulo: Editora Ubu, 2019.

VERTOVEC, S. Super-diversity and its implications. **Ethnic and Racial Studies**, v. 30, n.6, p.1024-1054, 2007. Disponível em: <
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01419870701599465>>. Acessado em 10 de dezembro de 2020.

VERSCHUEREN, J. Notes on the Role of Metapragmatic Awareness in Language. **Pragmatics**, v. 10, n° 4, p. 439-456, 2004. Disponível em: <
<https://benjamins.com/catalog/getpdf?uuid=56518687-da26-4a6e-9186-87da264a6e00&href=%2Fprag%2Fprag.10.4%2Fprag.10.4.02ver%2Fprag.10.4.02ver.pdf>>. Acessado em 10 de outubro de 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 77, p. 91-126, 2007.

_____. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify. [2009]2015.

WEE, L.; GHO, R. B. H. **Language, Space, and Cultural Play**: Theorizing Affect in the Semiotic Landscape. Cambridge University Press, 2019.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

11. Anexos

ANEXO 1

TRANSCRIÇÃO BATALHA DA AÇÃO

1	Intro do vídeo	as minas na ativa, as minas na ação, batalha da ação, batalha
2		da ação
3	Jéssica	oh, oh, oh, oh. gozo livre, entendo disso, sou sapatão, se eu não
4		trombar a gata, tenho minha própria mão. Esquece. Cuidado,
5		nessa não se derrete, continuo na cena, não tô de canivete,
6		mas assim, eu falo não preciso de um homem, gozo com o meu
7		gozo enquanto ele se esconde, não tio, oh truta, dá licença,
8		olha a adrenalina. eu gozo com o gozo de ver a vida, pois isso
9		que é da hora, isso que me faz gozar, me dá prazer em ver meu
10		som te libertar. se se não entende não é só poder eu me tocar,
11		é eu poder com a minha música se expressar, e ela te tocar,
12		mesmo sem eu usar o toque, se cê não entende, não é doença,
13		não é toque.
14	Plateia	WOW...
15	Jéssica	cê é louco véi, esse beat é bem playlist de transa, mermo, né
16		véi.
17	Wins	e depois de gozar, todos somos iguais, então não importa com
18		quem ou onde você faz. O importante é só você manter todos
19		os seus ideais, porque na cama somos todos do mesmo
20		tamanho, iguais. É isso, o gozo é livre pra geral, e foda-se
21		quem vai julgar ou meter o pau, se é homem com mulher,
22		mulher com homem ou os dois. eu faço o que eu quero.
23		liberdade de expressão. amor e poliamor, não importa qual for
24		a condição. é isso mesmo, porque rola união, porque o gozo é
25		livre, só que a expressão não.
26	Plateia	WOW...
27	Alguém da plateia	caralho, esse beat aí hein.
28	Wins	a representatividade feminina que é banal, nós somos a carne
29		que é vendida no carnaval.
30	Alguém da plateia:	[WOW]
31	Alguém da plateia	Nossa, Tio.
32	Wins	então se liga seu boçal é desse jeito, rap feminino com dois pés
33		no peito, porque meu feminismo não é só sujeito do seu
34		machismo escroto, e eu bato sim no meu peito pra dizer que
35		eu sou mulher, de onde eu vim eu venho a pé e trilho o meu
36		caminho, deixo brilho onde eu vier, rap e feminismo, feminismo
37		preto, porque na periferia a gente faz é desse jeito. o rap quer
38		direito, palavras bem boladas, e foda-se o machista que não
39		gosta das palavras.
40	Plateia	WOW...

41	Alguém da plateia	vai chegar (inaudível)
42	Andressa	atenção de casa, as MCs
43	Jéssica	oh, representatividade feminina no rap é coisa de louco,
44		tiveram 26 homens, mas apenas duas mulheres no topo, e aí,
45		cês queria trocar soco, queria fazer 50 tons de roxo na cara
46		de cada macho escroto, que acha que o que eu faço é pouco,
47		não, hoje eu já cansei de opressão, já cansei da sua mão,
48		então, não me toque então, porque eu cheiro de longe o seu
49		olfato da maldição. querendo vir com o seu tato, com sua
50		mão, mas o meu prêmio, cê não paga em dólar, cê vai pagar
51		no caixão. oh nessa eu me perdi e mesmo assim eu me
52		encontrei, porque não é só por mim, é por ti, mulher, porque
53		eu sei que onde a gente tiver unida, tamo pro que der e vier.

Anexo 2

TRANSCRIÇÃO DA BATALHA DA EXTREMIDADE

1	Júlia	Mariana, é a final, mariana começa e quem quer batalha
2		boa grita o quê?
3	Público	SANGUE
4	Júlia	Tudo no seu nome parceira, levanta a mão geral, levanta a
5		mão geral, levanta a mão geral
6		(A público todo levanta a mão)
7	Júlia	e solta o beat dj Wesley
8		(a música inicia)
9	Júlia	A....
10	Todos	WOW, WOW, WOW, WOW
11	Mariana e Plateia:	geral levanta a mão, geral levanta a mão, os manos, as
12		minas, os skatistas, ladrão
13		(mariana pega o microfone)
14	Mariana	geral levanta a mão, geral levanta a mão
15	Público	os manos, as minas, os skatistas, ladrão
16	Mariana	e Wins na moral, quantas vezes eu cheguei a te trombrar
17		na final e aí pode pah esse é o esquentar, mas tá ligado que
18		as minas logo te orientam então eu logo vou falar, quantas
19		vezes eu vi seus vídeos para eu poder me inspirar. Então
20		pode pah que a gente aqui é flexível, mas tá ligado que
21		essa final é de alto nível. Então tá ligado que aqui nós se
22		liga, uma final de alto nível aqui em Carapicuíba. e de a se
23		ligar e pode pah, tantas coisas a gente pra falar e pra
24		orientar. então pode pah e eu vou falando pra você, rimando
25		aqui na final com você é mó prazer.
26	Público	WOW...
27		(Mariana sorri e passa o microfone para Wins que também está sorrindo)
28	Alice	tudo que vai?
29	Público	VOLTA
30	Alice	solta o beat Dj Wesley
31		(a música começa)
32	Público	WOW, WOW, WOW, WOW, WOW, WOW
33	Wins	é Wins, não Whitney, por isso faço dilema já que é Whitney
34		Houston temos um problema, e é isso que é imposto aqui
35		nesse dilema, fazendo verso bom só que só atacando o
36		sistema, pois se a gente junta na cena não é figura, cê sabe
37		só atura, aquele que não surta, pois as minas planta e colhe
38		sempre e agora a gente vai de uma forma que a gente vem e
39		dá luta, porque é necessário ter isso na quebrada não é só
40		amar a mina quando ela é sua namorada ou quando é sua
41		mãe. tem que respeitar as quebradas, da mesma forma e jeito
42		que respeita os quebrada e é isso que a gente vem implicar
43		neste verso, pra quem não entendeu com certeza está

44		disperso e agora eu vou dizer que esse rap é muita treta, a
45		revolução é preta e ainda tem bu.... Ishii
46	Público	WOW...
47		(As duelantes fazem um toque)
48	Alice	BARULHO PARA A BATALHA
49	Público	WOW...
50	Alice	por ordem de rima. barulho para quem gostou das rimas de
51		Mariana
52	Público	WOW
53		(palmas)
54	Júlia	Barulho para as rimas de Wins
55	Plateia	[WOW] (palmas mais alta para a Wins)
56	Júlia	um a zero Wins. E tudo que vai...
57	Público	VOLTA
58	Júlia	nada está perdido, tudo no seu nome
59		(música se inicia)
60	Júlia	aeH família levanta a mão geral, levanta a mão geral
61	Todos	WOW, WOW, WOW, WOW
62	Wins	eu, tô ligado que quando o beat é de trap vocês esperam uma
63		mensagem de ataque, mas agora eu falo a mensagem que é
64		diferente que para a tua mente já abre. que todo o problema
65		que a sociedade coloca o dilema e fé na maldade, a gente se
66		respeitando é muito mais com a sagacidade, por isso que a
67		gente sempre vai dizendo dessa fita sempre me arque,
68		embaço, pois mulher de dia não é apenas um 8 de março,
69		eu sei, que todo dia é dia, um dia uma mina tem a liberdade
70		pra mandar uma rima, é um dia que o sistema cai um pouco
71		por isso a sua mente contamina com o quê? com aquilo que
72		podia aprender, não querer só morrer, matar ou morrer é uma
73		escolha, por isso que agora é hora de aprender, o beat trava,
74		o mic já trava, mas agora eu falo tudo isso pra você, é
75		é continue fazendo isso, já que você ama e tudo isso ama
76		você.
77	Plateia	WOW....
78	Apresentadora 1	E tudo que vai???
79	Público	VOLTA
80	Mariana	então pode pah que eu falando e não é farsa, tá ligado que a
81		gente não aguenta mais ver mina sangrando na quebrada.
82		Então pode pah eu falando o que convém, de pah, eu não
83		aguento mais sofrer assédio no trem. Todo dia quando eu vou
84		pro trabalho, trabalho pra caralho, e ainda venho colar nas
85		batalhas fudas e quando vocês trombam os MCs canalha,
86		doara, que com você é diferente e por isso que nós tamo em
87		casa, então Wins, vou falando pra você, mô satisfação, nunca
88		jamais ia te desmerecer, então pode falando, mó satisfação, te
89		trombei na extremidade e várias vezes na Batalha da Ação.
90	Plateia	WOW... TERCEIRO, TERCEIRO, TERCEIRO, TERCEIRO
91	Alice	Terceiro round. Winitti começa. E quem quer batalha boa grita
92		o quê?
93	Plateia	SANGUE
94	Alice	solta o beat dj wesley
95	Júlia	Levanta a mão geral família, o último round de hoje certo?

96		Levanta a mão geral, levanta a mão geral, levanta a mão geral.
97		Obrigada todo mundo que ficou, tá ligado, é uma honra ter essa
98		oportunidade, gosto pra caralho dessa batalha.
99	Wins	e esse beat é cabuloso, ah, ah
100	Júlia	é dois versos quatro vezes
101	Plateia	e vai morrer ou vai matar, vai matar ou vai morrer, vai morrer
102		ou vai matar
103	Alice	quero ver, quero ver
104	Plateia	SANGUE
105	Wins	por isso pra mim sempre foi problema falar que o quê, que
106		Deus é pai, porque cê chega na estação e tem assédio e nunca
107		vai ter segurança, a única coisa que o governo vai te dar é o
108		Wi-fi.
109	Mariana	então pode pah que eu não me calo, Deus não é homem
110		porque não foi buscar cigarro e não voltou. por isso eu digo por
111		favor, e nessas rimas pode pah que nós continuou
112	Wins	oh, mas eu acredito numa fita, cê sabe que viver nesse mundo
113		é
114		muita treta, já ouviu falar um dia na lenda de gaia seu traia? é
115		por que isso significa que Deus é uma mulher preta.
116	Mariana	então pode pah que mulher é uma mulher preta, mas ser
117		mulher não é somente ter uma buceta, então pode pah, vou
118		falando até de manhã, respeite as mulher cis, respeite as
119		mulher trans
120	Wins	oh ser mulher não é ter buceta no momento, ser mulher é ter
121		coragem para arcar com sentimento, pois aqui nos esconde,
122		mas mostra no momento que precisa e quando chora é apenas
123		um rebento.
124	Mariana	por eu tô feliz não tem um canalha, todo mundo que colou hoje
125		veio pra ver batalha, e vou pode pah, é tudo no meu nome,
126		ninguém veio aqui só para soltar a voz no microfone
127	Wins	só para soltar a voz no microfone, por isso minha mensagem é
128		uniforme e eu te digo qual é, eu não sei se eu vou ganhar ou
129		vou perder, mas eu espero que cada um daqui possa sair um
130		pouco mais mulher.
131	Mariana	então pode pah, vou te falar, eu tô muito feliz de já poder me
132		inspirar, então eu vou falando mó satisfação, quantas vezes eu
133		caí e você foi minha inspiração.
134	Wins	a inspiração, eu ergo a mão pro parceiro no chão, porque cê
135		sabe que isso que viemos fazer aqui, o mundo é vasto de muita
136		coisa, você que escolhe se vai deixar isso elevar ou deixar isso
137		cair.
138	Mariana	vai, tá ligado que isso é um convite, eu trampo tanto você que
139		eu queria até um feat. então vou falando que eu nem pago pau,
140		mas tá ligado que nós no rap damo moral.
141	Alice	CARALHO
142	Plateia	WOW...
143	Mariana	doara mermo, cê eh louco.
144	Alice	e agora vamos para a votação e é isso aí. Por ordem de rima,
145		sejam justos, barulho para quem gostou das rimas de Wins.
146	Plateia	WOW...

147	Júlia	pra um só com vontade, pra quem não gostou palminha. por
148		quem começou, barulho para Wins.
149	Plateia	WOW...
150	Júlia	Mariana?
151	Plateia	WOW...
152	Júlia	Wins campeã dessa edição segunda edição. segunda edição
153		das batalhas das minas aqui extremidade.