

“INTERSECCIONAL(C)IDADE”: O CORPO NO CENTRO DA FESTA DE RUA DE MÚSICA ELETRÔNICA

“INTERSECCIONAL(C)IDADE”: THE BODY AT THE CENTER OF THE ELECTRONIC MUSIC STREET PARTY

Jonara Cordova¹

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre a mediação interseccional (Crenshaw, 2013; Akotirene, 2019) na prática do direito à cidade (Lefebvre, 2001), a partir da ocupação dos espaços públicos com eventos musicais. Para isso, é considerada a cena das festas de rua realizadas por coletivos independentes de música eletrônica em Porto Alegre (POA), no Rio Grande do Sul, Brasil. Assim, tendo a cartografia (Rolnik, 2006), a corpografia (Britto; Jacques, 2008) e a roleta interseccional (Carrera, 2021) como inspirações metodológicas, o artigo traz um mapeamento dos atravessamentos interseccionais, bem como das táticas de resistência (Certeau, 1998) e reexistência (Achinte, 2009) às diversas formas de injustiça social. A análise foi realizada a partir de informações coletadas na observação participante de uma festa de rua majoritariamente realizada por e para pessoas trans, bem como em entrevista semiestruturada com um dos produtores do evento.

PALAVRAS-CHAVE: festa de rua; música eletrônica; interseccionalidade; direito à cidade; corpografia.

ABSTRACT

This work presents a reflection on intersectional mediation (Crenshaw, 2013; Akotirene, 2019) in the practice of the right to the city (Lefebvre, 2001), based on the occupation of public spaces with musical events. For this, the scene of street parties held by independent electronic music collectives in Porto Alegre (POA), in Rio Grande do Sul, Brazil, is considered. Thus, using cartography (Rolnik, 2006), corpography (Britto and Jacques, 2008) and intersectional roulette (Carrera, 2021) as methodological inspirations, the article provides a mapping of intersectional crossings as well as tactics of resistance (Certeau, 1998) and re-existence (Achinte, 2009) to various forms of social injustice. The analysis was carried out based on information collected through participant observation of a street party held mostly by and for trans people, as well as in a semi-structured interview with one of the event's producers.

KEYWORDS: street party; electronic music; intersectionality; right to the city; corpography.

¹ Doutoranda no PPG em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) em Porto Alegre/RS, Brasil. Email: jonarappg@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Porto Alegre é uma cidade marcada por lutas vinculadas à ocupação de espaços que são acionadas, na maioria das vezes, por grupos dissidentes e em vulnerabilidade social, como trabalhadores, negros, indígenas, sujeitos em situação de rua e pessoas LGBTQIA+. Assim, junto às manifestações tradicionais, outra forma de protesto se popularizou, principalmente entre a juventude universitária porto-alegrense, no início da década passada: as festas de rua.

Em 2011 ocorreu a primeira edição do Largo Vivo, um evento cultural que era realizado no Largo Glênio Peres, com o intuito de impedir que o local se tornasse um estacionamento². Em 2012 surgiu a Defesa Pública da Alegria, com o objetivo de lutar contra as remoções que vinham sendo feitas por causa de obras para a Copa do Mundo de 2014, além da privatização de espaços públicos e as ações truculentas da polícia em bairros boêmios. Na época, mais grupos e eventos ocuparam as ruas de Porto Alegre com atividades político-culturais e festivas, como a Serenata Iluminada, o Caminhos Livres, a Cumbia na Rua, o Bar Tutti Giorni, o Bloco da Laje e a Ocupação Saraí.

No ano de 2014 foi criado o coletivo Arruaça por um grupo de estudantes do curso de Bacharelado em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que tocavam em festas do Diretório Acadêmico de Psicologia (DAP) desde 2011. Aos poucos, os equipamentos de som das festas foram ficando mais potentes e a música eletrônica foi sendo consolidada como linguagem artística do coletivo, especialmente a *techno* e a *house music* (Bernardo, 2021). Isso ocorreu, em grande parte, por influência da cena eletrônica de São Paulo (SP), após alguns integrantes do coletivo participarem do evento Virada Cultural e conhecerem a *Voodoohop*, uma festa de música eletrônica que ocorria nas ruas de SP. Portanto, as primeiras festas de rua que serviram como base para a elaboração da cena dos coletivos de música eletrônica porto-alegrenses atual, começaram em São Paulo.

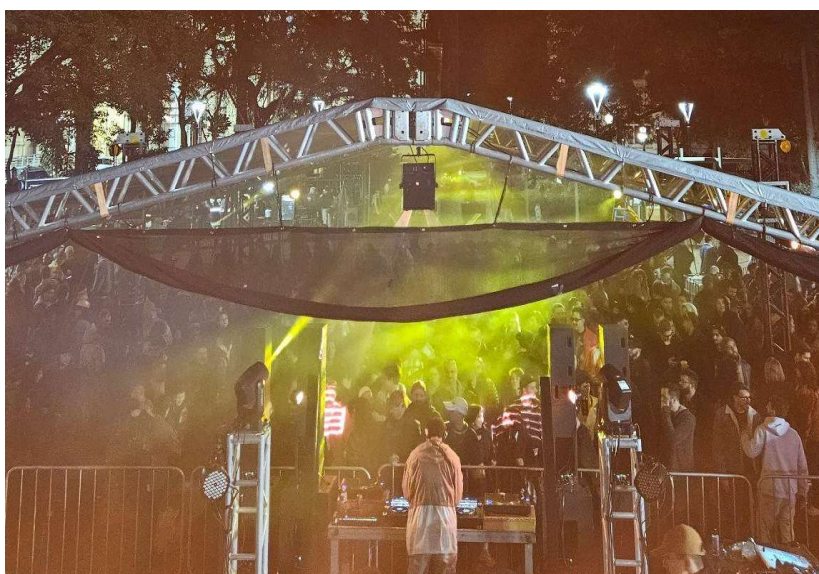
² O evento passou a ocorrer a partir de uma declaração de Valter Nagelstein – que na época era secretário municipal da Indústria e Comércio (SMIC) de Porto Alegre – sobre o interesse em instalar um estacionamento no Largo Glênio Peres. As festas tinham temáticas diversas, relacionadas a outras pautas políticas e sociais, além da questão do estacionamento, que acabou sendo barrada por conta da resistência que se formou a partir dos eventos de ocupação.

Apesar de já existir na época uma cena de música eletrônica composta por atores que tratavam sobre direitos LGBTQIA+ com forte viés político, essas agendas eram mais fortes e explícitas nas festas de rua (Pereira; Gheirart, 2023).

Esta nova cena trazia como características: 1) a centralidade da música – pista, produção, circulação, conexão, experiência sensorial; e as práticas musicais – DJs, músicos, produtores, live-performers, artistas visuais, técnicos de som, promoters; 2) as tecnologias de informação usadas na estrutura na produção, circulação, divulgação; 3) a recuperação de uma atitude *underground* expressa nos comportamentos, na estetização e nos engajamentos; 4) os desdobramentos de ações políticas e artísticas concretas (Pereira; Gheirart, 2018, p. 6).

Tais características se assemelham muito à cena porto-alegrense, que também é formada por coletivos independentes de artistas e produtores que realizam festas em locais públicos com o intuito de disputar os espaços da cidade de maneira crítica. Além do coletivo Arruaça, outros grupos são importantes fomentadores desta cena. Destaco os coletivos Plano, Turmalina e T, que frequentemente promovem e participam de festas de rua de música eletrônica em Porto Alegre.

Figura 1 - Festa de rua realizada pelo coletivo Plano em Porto Alegre



Fonte: Jonara Cordova, 2024.

O coletivo Plano foi criado em 2017 e é formado por três DJs e um ilustrador responsável pelas artes visuais. Os quatro compartilham as tarefas que vão desde a produção dos eventos, finanças, discotecagem e divulgação nas plataformas de redes sociais. Além disso, o coletivo possui três artistas residentes: duas *performers* e um fotógrafo. Apesar de não realizar somente festas de rua (como a Arruaça), a Plano tem como intuito ocupar a cidade e “[...] questionar a estrutura sociocultural urbana por meio de festas de música eletrônica alternativa realizadas em espaços públicos e privados, levantando temáticas como preservação, diversidade e segurança”, conforme o texto de apresentação disponível no *site* do grupo³.

O coletivo Turmalina também é muito presente na cena das festas de rua, participando dos *line-ups* frequentemente. Criado em 2017, o grupo é composto inteiramente por pessoas negras e tem como foco o aquilombamento⁴, com intuito de dar maior protagonismo e liberdade criativa a pessoas produtoras, DJs e demais artistas negras que fazem parte da cena eletrônica gaúcha. A concepção de aquilombamento utilizada pelo coletivo se aproxima da elaborada pela historiadora Maria Beatriz Nascimento (2018), que compreende o “quilombo” como uma noção que transcende a ideia de um território geográfico, tendo como princípio a união do povo negro pelo fortalecimento e celebração dos seus e pela luta contra o racismo. Isso se mostra a partir de projetos como a Feijoada Turmalina⁵, que teve como foco o compartilhamento de saberes com outras pessoas negras por meio de aulas de discotecagem, produção de eventos, *marketing* e publicidade, produção audiovisual, entre outros temas que os integrantes do coletivo utilizam nos seus trabalhos artísticos.

O coletivo T, que foi fundado em 2018, tem 75% do seu grupo formado por pessoas trans e é 100% LGBTQIA+. O grupo, que participa do *line-up* de eventos em espaços públicos e ocasionalmente promove as suas próprias festas de rua, surgiu com o objetivo de fomentar a inserção de profissionais LGBTQIA+ na cena da música eletrônica

³ Disponível em: <https://www.coletivoplano.com.br/plano>. Acesso em: 30 out. 2023.

⁴ Conforme postagem do coletivo no Instagram, “A Turmalina é um aquilombamento digital onde a música é o fio condutor e arte de modo geral é o que alimenta tudo, a Turmalina nasceu da necessidade de nós pretos nos enxergarmos em locais de evidência. Como protagonistas da cena eletrônica e musical de Porto Alegre. Nesse estado tão racista como o Rio Grande do Sul”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CN8NnOZhTbu>. Acesso em: 23 ago. 2024.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aocaSwfJILQ>. Acesso em: 30 out. 2023.

de Porto Alegre, posicionando-se contra um histórico apagamento de tais sujeitos nas festas. A T busca promover a representatividade trans não somente no *line-up* das festas, mas também: em outras áreas de atuação em eventos (*performer*, produção, *hostess*, bar etc.), como ocorreu na festa “DesTRAVA a Rua”⁶; em eventos privados, nos quais promovem a lista trans, que possibilita que pessoas trans, travestis e não binárias possam entrar nas festas gratuitamente; e em produções musicais, promovendo artistas dissidentes.

A cena porto-alegrense das festas de rua de música eletrônica passou por transformações ao longo do tempo. Em meados de 2014, quando se iniciou, os eventos eram realizados de maneira clandestina. Na época, as festas tinham um público pequeno e ocorriam à noite, se estendendo por toda a madrugada. Os coletivos buscavam fazer os eventos em locais com poucos moradores ao redor para que não houvesse denúncias à polícia por conta do alto volume das músicas e das vozes dos frequentadores. Neste período, a conduta da polícia também era muito diferente da atual, pois, mesmo quando iam até o lugar para ver o que estava ocorrendo, não impediam o evento de acontecer.

Integrantes dos coletivos relatam que a mudança principal ocorreu a partir do Decreto Municipal 20.065⁷ de 18/09/2018, que instituiu o Escritório de Eventos. Assim, todos os eventos de rua de Porto Alegre passaram a ser regulados por tal órgão, tendo que obedecer a uma série de critérios para o licenciamento. Um deles diz respeito ao horário de silêncio e, portanto, as festas passaram a iniciar durante a tarde, finalizando por volta das 22 horas da noite. Mas, além da questão do horário, um dos maiores impactos que tal regulação ocasionou foi o aumento no custo para a realização das festas, uma vez que há uma série de exigências, como a contratação de seguranças, a instalação de banheiros químicos, a limpeza do local, entre outras.

Para Bernardo (2021), o problema do Escritório de Eventos é que as exigências são as mesmas em qualquer contexto, não havendo distinção entre tipos de eventos de rua. No caso dos que são promovidos por instituições privadas, com intuítos comerciais, é plausível que os responsáveis pela promoção arquem com esses custos. No entanto, os coletivos realizam festas de rua gratuitas, sem a finalidade de obter lucro financeiro. Neste

⁶ A festa será analisada neste trabalho.

⁷ Disponível em: <https://legislacao.portoalegre.rs.gov.br/norma/41763>. Acesso em: 22 jul. 2024.

caso, o poder público está terceirizando as suas próprias responsabilidades com os cidadãos, uma vez que exige que os coletivos financiem sozinhos as atividades culturais, que deveriam ser viabilizadas pela prefeitura municipal (Bernardo, 2021).

Além das dificuldades que são enfrentadas por todos os coletivos que realizam e/ou integram festas de rua, como a instabilidade e a falta de dinheiro e de incentivo público, é preciso levar em conta que há outras questões mais específicas, que são atravessadas por diferentes avenidas de opressão (Carrera, 2021). Ou seja, diferentes corpos vivenciam distintas experiências nas festas de rua. Categorias como raça, classe social, gênero, orientação sexual, etnia, entre outras, afetam a posição em que cada pessoa constitui a cena das festas de rua de música eletrônica em Porto Alegre. Portanto, para compreender tal cena e as suas particularidades, é necessário levar em conta as mediações interseccionais.

A jurista e defensora dos direitos civis Kimberlé Crenshaw criou o conceito de interseccionalidade, em 1989, com o intuito de evidenciar que as discriminações de raça e gênero ocorriam de maneira inseparável na vida de mulheres negras, pautando mudanças nas práticas dos Direitos Humanos e na luta contra as opressões sobrepostas. Porém, antes mesmo de Crenshaw nomear a interseccionalidade, importantes referências do feminismo negro e decolonial – como Ochy Curiel, Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Léila Gonzalez, María Lugones, entre outras – já consideravam os efeitos dos atravessamentos entre raça, gênero, classe e outros marcadores sociais. Ou seja, a relação entre diferentes marcadores sociais da diferença e a união das suas lutas é algo que surgiu fora do ambiente acadêmico e do eixo estadunidense-europeu.

Na última década, Carla Akotirene (2019) vem desenvolvendo um trabalho de resgate do conceito de interseccionalidade, criticando o seu esvaziamento pelo feminismo acadêmico branco de base eurocêntrica. Assim, a autora busca descolonizar o termo, afirmando que “É da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade” (p. 24) e lembrando dos movimentos de resistência afrodiaspóricos, que elaboraram a interseccionalidade como uma “ferramenta ancestral” (p. 25). Portanto, nesta investigação, o viés interseccional não se trata somente de um conceito teórico, mas

também pode ser identificado na práxis daqueles que constituem a cena das festas de rua de música eletrônica em Porto Alegre.

A criação de grupos com foco em pessoas negras e trans, como os coletivos Turmalina e T, evidencia a percepção de que há diferentes experiências na cena eletrônica porto-alegrense. Se para todos os coletivos há o enfrentamento de desafios financeiros e regulatórios, esses que se formam a partir de avenidas identitárias, têm dificuldades a mais, que advém da intersecção de raça, gênero, classe e orientação sexual. Unir-se com sujeitos que possuem corpos, identidades, culturas e/ou condições sociais semelhantes é uma forma de fortalecer-se. Tais grupos configuram táticas de resistência⁸ (Certeau, 1998) e reexistência⁹ (Achinte, 2009), criando fissuras nas lógicas de produção e práticas culturais massivas (Pereira, 2017).

A partir de distintas lutas com as quais cada grupo se engaja há o reconhecimento das diferenças entre si e a formação de alianças em torno do direito à cidade (Lefebvre, 2001) de forma plena, não apenas pela ocupação dos espaços públicos, mas também por meio da transformação destes, tornando a cidade mais segura e receptiva a corpos e identidades historicamente marginalizados. Afinal, ao mesmo tempo em que as cidades são espaços de reprodução das relações capitalistas, coexistem nelas os grupos que se fortalecem ao constituírem práticas de superação criativa do modelo urbano hegemônico (Lefebvre, 2001).

Para Milton Santos (1978), o espaço é moldado por uma práxis coletiva que reflete e reproduz as relações sociais, visto que as suas características e funcionamento determinam acessos e exclusões, sendo influenciado pelo movimento da sociedade como um todo. As festas reconfiguram o espaço urbano coletivamente de maneira astuciosa e subversiva. Portanto, essa investigação tem foco na práxis dos sujeitos que compõem a cena musical aqui apresentada, considerando que eles não se encontram em posição pacífica quanto às relações assimétricas de poder e às diferentes formas de opressão.

⁸ Enquanto a estratégia é arena do poder hegemônico, a tática se determina pela ausência de poder, operando nas frestas criadas no terreno do inimigo (Certeau, 1998).

⁹ Termo trazido pelo antropólogo Adolfo Albán Achinte (2009), que diz respeito à continuidade da existência cotidiana em pequenas práticas de persistência em determinados modos de vida e de sentir, agir e pensar na contramão de lógicas hegemônicas.

Esses indivíduos possuem agência, utilizando a festa de rua como meio de expressão e comunicação, configurando-se sujeitos comunicantes¹⁰ (Saggin; Bonin, 2017). A partir disso, disputam espaços urbanos, fazem negociações, formam alianças e configuram sociabilidades, promovendo o direito à cidade e articulando-se contra opressões diversas. Deste modo, o intuito desta investigação é identificar as relações desiguais que se configuram nos espaços urbanos e as formas de reexistência e resistência configuradas nas festas de rua.

UMA PROPOSTA DE CORPOGRAFIA INTESECCIONAL

O âmbito espacial é de grande importância para compreender a práxis dos sujeitos comunicantes que fomentam as festas de rua de música eletrônica. Conforme argumenta a pesquisadora Flávia Barroso (2022), “[...] a rua seria, assim como a palavra, o espaço por onde podemos perceber os anseios, percepções e reivindicações em relação à vida social” (p. 18-19). Deste modo, a cartografia (Rolnik, 2006) pode ser utilizada como inspiração metodológica para trabalhar com as relações entre as espacialidades e as experiências vividas nelas, delineando mapas cartográficos a partir dos elementos que afetam e que são afetados (Rolnik, 2006).

Por tratar-se de uma perspectiva incompleta, que não possibilita dar conta do todo (e nem se propõe a isso), a cartografia se concentra nos detalhes da vida urbana, registrando a efemeridade e a complexidade social dos espaços cotidianos (Barroso, 2022). Essa abordagem teórico-metodológica se distingue por privilegiar narrativas marginais e menos convencionais, dando ênfase às expressões cotidianas da festividade, como a música, a dança, o consumo de bebidas e as interações sociais (Silva, 2023).

As corporalidades (Rosário; Aguiar, 2014) também são fundamentais nesta investigação, uma vez que, tratar sobre a história das cidades demanda considerar os movimentos dos corpos que as compõem (Sennett, 1997). É preciso levar em conta que o corpo vai além da sua materialidade, incorporando dimensões imateriais como

¹⁰ Livia Saggin e Jiani Bonin (2017, p. 101) definem o conceito de “sujeitos comunicantes” como aqueles que: “não são nem receptores reprodutores de lógicas comunicacionais/midiáticas hegemônicas, nem dotados de soberania integral sobre as mesmas. Configuram-se num jogo multidimensional complexo, em que ora podem ser reprodutores, ora inventores e transgressores comunicacionais”.

memória, desejo e subjetividade, o que o torna um elemento central na análise dos fenômenos sociais (Barroso, 2022).

As pesquisadoras Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques (2008, p. 80) propõem a noção de “corpografias”, que seriam as “cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante”. A proposta metodológica articula corpo e espaço, considerando que a maneira como os corpos traçam percursos, se movimentam e experienciam os locais deixam marcas na cidade. Deste modo, os sujeitos não são apenas receptores passivos dos espaços urbanos, mas agentes que os ressignificam e transformam a partir das suas corporalidades (Rosário; Aguiar, 2014).

As corpografias identificadas nas festas de rua investigadas fogem à ordem social do contexto urbano cotidiano e podem ser compreendidas como uma alternativa ao que Britto e Jacques (2008) chamam de “cidade-logotipo, cidade-outdoor” (p. 84). Ou seja, trata-se de um contraponto aos espaços dominados pela lógica capitalista do consumo, da gentrificação, dos interesses privados e da homogeneização social/cultural/identitária.

No entanto, para compreender as dinâmicas de poder e as táticas de resistência e reexistência na cena das festas de rua de música eletrônica em Porto Alegre é necessário mais do que um olhar cartográfico e corpográfico. É preciso considerar, também, o viés interseccional como ferramenta metodológica. Para isso, há a possibilidade de basear-se na Roleta Interseccional, elaborada por Fernanda Carrera (2021). A abordagem teórico-metodológica é voltada para a análise das diversas formas de opressão que se manifestam nas interações diárias, nos meios de comunicação e nos discursos, evidenciando como a comunicação é estruturada por dinâmicas interseccionais (Carrera, 2021).

Carrera (2021) propõe o giro da roleta interseccional como uma representação que demonstra a construção do elemento subalternizado a partir do cruzamento entre diferentes avenidas de opressão utilizando a metáfora das cores:

Ao tomar o azul, cor primária, como matéria do racismo, por exemplo, e atribuir ao amarelo o construto do sexismo, mulheres negras se constituem não como metade amarelo e metade azul, mas como a cor verde. [...] embora constituídos pela combinação de duas ou mais “cores de opressão”, estes sujeitos formam uma cor particular, com demandas únicas e experiências singulares (Carrera, 2021, p. 11).

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

Sendo assim, a partir da roleta interseccional, enfatiza-se que as pesquisas em Comunicação não devem considerar cada um desses eixos separadamente, mas sim, precisam levar em conta a complexidade dos rastros deixados pelas distintas combinações e particularidades de cada sujeita/o, objeto, espaço etc. Após a formação da cor, ou seja, a identificação dos eixos de opressão interseccionados, a metodologia propõe uma segunda etapa, em que são criados questionamentos a partir de “[...] três domínios fundamentais: a) Formação interseccional-discursiva; b) Ethos interseccional; e c) Negociações interseccionais” (Carrera, 2021, p. 13). Tais questionamentos são utilizados com o intuito de fazer com que a investigação não se limite a descrever as diferenças, considerando o complexo jogo de relação entre subjetividades e estruturas de opressão, visando o enfrentamento de injustiças sociais (Carrera, 2021).

A junção entre a corpografia e os estudos sobre a relação entre os corpos negros e a cidade foi o caminho metodológico adotado pela pesquisadora Mariana Gonçalves da Silva¹¹ (2020, p. 68), que realizou corpografias negras urbanas em Porto Alegre, com o intuito de identificar a “[...] vivência estabelecida com a cultura e a arte negra no centro da cidade”. Ela explica, então, que são “[...] os movimentos de apropriação dos espaços públicos com cultura e arte que culminam em um processo de reterritorialização do centro da cidade” (Silva, 2020, p. 68). Ou seja, considerar esse atravessamento racial nas corpografias possibilita uma análise mais aprofundada da constituição de territórios negros no espaço urbano.

Portanto, tendo como inspiração a cartografia, a corpografia, a corpografia negra urbana e a roleta interseccional, proponho a *corpografia interseccional* como caminho para a análise de eventos musicais de rua. Assim, o intuito é refletir sobre as mediações interseccionais na cena estudada, partindo do *corpo* como elemento central que, no contexto festivo, é atravessado por quatro diferentes eixos de análise: a) Espacialidades; b) Coletividades; c) Sonoridades; d) Virtualidades.

¹¹ A pesquisadora é, também, DJ (conhecida artisticamente como Marigdas) e integrante de dois coletivos de música eletrônica porto-alegrenses: Arruaça e Turmalina.

Figura 2 - Eixos de análise



Fonte: Elaborado pela autora.

A Corpografia Interseccional proposta neste trabalho ocorre a partir das seguintes dimensões: observação participante e entrevista semiestruturada; identificação dos atravessamentos interseccionais; elaboração de questionamentos sobre as complexas relações de poder que partem da mediação interseccional; e reflexão sobre as práticas de resistência e reexistência.

A elaboração de questões, assim como no caso da roleta interseccional (Carrera, 2021), contribui para que a análise não seja superficial e meramente descritiva. Por exemplo, se pensarmos no eixo *sonoridades*, é possível dizer que o *funk*, que é tocado em muitos casos nas festas de rua, é um gênero musical que pode ser atrelado à uma realidade periférica e muitas vezes protagonizada por pessoas negras e LGBTQIA+. Porém, não basta identificar a existência de estilos/elementos/culturas marginalizadas sem considerar o contexto em que isso ocorre.

Por isso, nesse caso, seria pertinente realizar questionamentos como: De que forma tal cultura está sendo apropriada pelos diferentes sujeitos? Como os atravessamentos de gênero, raça, sexualidade, entre outros, afetam as pessoas, a cidade e a cena estudada nesta situação? Quais são as táticas de resistência e reexistência utilizadas por sujeitos marginalizados frente ao preconceito com esse gênero musical? Deste modo, com a *corpografia interseccional*, torna-se possível mapear os efeitos das mediações

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

interseccionais presentes no contexto estudado e as astuciosas formas de luta contra injustiças sociais.

Considerando a cena das festas de rua de música eletrônica realizadas por coletivos independentes em Porto Alegre, o recorte investigado neste trabalho foi um evento do coletivo T, chamado de “Transfigurada - DesTRAVA a Rua”, que ocorreu em 8 de outubro de 2022.

Figura 3 - DJ Laura Sancos tocando na festa “Transfigurada - DesTRAVA a Rua”



Fonte: Lau Baldo, 2022.

A ideia do evento já está sintetizada no seu próprio nome, quando convoca a todos para “destravar” a rua, no sentido de tornar o espaço público receptivo e seguro para corpos historicamente marginalizados. Também utiliza no seu nome o “TRAVA” em destaque, remetendo a uma gíria que significa “travesti”. Além disso, tem relação com a entidade Exu Tranca-Rua, cultuada na Umbanda e em outras religiões afrocentradas. Portanto, o intuito da festa é ocupar o espaço público com grupos LGBTQIA+ e, especialmente, com pessoas trans, criando um lugar de segurança e autonomia para tais corpos e identidades. Por esse motivo, escolhi analisar essa festa, uma vez que a mediação interseccional estava presente desde a idealização do evento.

Identifico que a questão racial se intersecciona às de gênero e sexualidade no caso deste evento, uma vez que grande parte dos que participaram foram pessoas LGBTQIA+

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

e/ou pretas. Além disso, também percebo que a classe social se relaciona às demais, considerando que a festa dependeu de investimentos privados para ser financiada. Ainda que seja um evento gratuito e aberto a todos, ele possui custos altos, que podem ser ainda mais complexos de serem liquidados, quando se considera a intersecção de classe, raça, gênero e sexualidade, conforme será explicitado na análise de cada eixo.

COLETIVIDADES: ALIANÇAS VERDADEIRAS E O DIREITO DE APARECER

Para a realização desta festa de rua ocorrer, foram feitas alianças entre pessoas que já faziam parte do coletivo T com outras de diferentes áreas profissionais, como DJs e *performers* trans/travestis. O que une todos esses sujeitos é a identidade de gênero e o objetivo comum de criar uma festa em que sejam protagonistas e possuam agência, buscando ocupar espaços públicos urbanos com segurança, por meio do direito à cidade.

Conforme explicou o integrante do coletivo T, Una Akan, conhecido artisticamente como DJ nog4yra, a festa teve uma programação musical inteiramente composta de pessoas que se identificam como trans, travestis, e/ou não binárias, além de ter essas mesmas identidades de gênero atuando na produção, nas performances artísticas e outras áreas do evento.

[...] a proposta foi movimentar o evento inteiro protagonizado por pessoas trans, DJs, performers, equipe de visuais, host, hostess, MCs, planejamento, bar e produção. Foi uma festa que deu muito trabalho e muito prejuízo, mas foi realmente emocionante quando a festa tava rolando, olhar e ver que a rua tava cheia de pessoas trans, LGBT, se sentindo confortáveis, acolhidas e pertencentes, sabe? Conseguimos criar esse espaço onde as pessoas se sentem seguras e confortáveis sendo elas mesmas, ainda mais na rua, um espaço que pode ser violento demais pra nós.¹²

Durante o planejamento da festa, houve também uma tentativa de parceria que não teve uma boa contrapartida para o coletivo T. Conforme explicou Una Akan, após o coletivo apresentar a uma marca de bebidas a ideia da festa, a empresa gostou da proposta

¹² Depoimento do integrante do coletivo T, Una Akan, durante entrevista realizada virtualmente no dia 15 de novembro de 2024.

e prometeu apoiar o evento fornecendo uma quantidade do produto para o coletivo vender e ficar com o valor arrecadado em troca de divulgar a marca. Contando com esse patrocínio, o grupo se comprometeu financeiramente com vários investimentos para o evento, como a estrutura, passagens das DJs que viriam de outros estados, sistema de som, entre outros.

Porém, a patrocinadora parou de dar retornos quando a data do evento já estava próxima e informou que não tinha mais garantia de que cumpriria com o combinado inicial. Por fim, após muita insistência do coletivo, a marca cedeu os produtos, ainda que em quantidade um pouco menor da que havia sido prometida inicialmente.

[...] foi muito num papo de apoiar pela representatividade que o evento tinha e eles de alguma forma se beneficiam desse discurso [...] essa experiência nos fez perceber que esse apoio na realidade tá mais no discurso e na aparência do que na prática, porque sairíamos prejudicados na verdade.. não acho que essa situação representa a experiência com todas as marcas mas é uma bandeira vermelha pra lembrar que não dá pra depender só desse tipo de negociação.¹³

Ao analisar a dimensão *coletividades*, a partir do olhar interseccional, considero relevante questionar: a) De que forma as alianças agiram contra formas de opressão diversas na experiência desta festa? b) O que as falsas alianças demonstram sobre esse contexto?

As alianças formadas neste contexto de realização da festa DesTRAVA a Rua demonstram aquilo que Butler (2019, p. 17) define como “[...] um direito plural e performativo de aparecer, um direito que instaura [...] uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas”. Desta forma, a práxis interseccional possibilitou que distintas identidades marginalizadas se unissem em prol da realização do evento e, mais do que isso, contra a precarização induzida das suas formas de existência (Butler, 2019). O direito de aparecer é também um direito de se comunicar e expressar culturas, identidades e sociabilidades distintas das

¹³ Depoimento do integrante do coletivo T, Una Akan, durante entrevista realizada virtualmente no dia 15 de novembro de 2024.

hegemonicamente disseminadas. Ou seja, o direito de configurar-se como sujeito comunicante (Saggin; Bonin, 2017).

As práticas de comunicação no meio festivo são distintas das tradicionais (fala e escrita, por exemplo), uma vez que os sujeitos comunicam por meio das suas corporalidades (Rosário; Aguiar, 2014), performances (Taylor, 2013) e performatividades (Butler, 2003). Ou seja, pelo modo como os seus corpos vivenciam as festas expressando identidades, culturas e rastros de interseccionalidade. Assim, compreendo como exemplos de práticas comunicacionais performáticas e/ou performativas as danças, os movimentos corporais, o canto, o consumo de bebidas e comidas, a interação com elementos do espaço público e com artefatos tecnoculturais.

As pesquisadoras Nísia Martins do Rosário e Lisiane M. Aguiar chamam de “corporalidades” a noção teórica que investiga “[...] os elementos comunicacionais da ordem do corpo” (2014, p. 168). Nesse sentido, as autoras identificam a necessidade de olhar para as corporalidades nas suas redes de composição de significados, que se configuram “[...] tanto no cotidiano, nos meios técnicos, nos meios de massa, enfim na dimensão da cultura” (p. 182). É no cotidiano que se constituem os “[...] textos corporais sobre o não hegemônico”, nos quais as corporalidades propõem “novos sentidos” (p. 182). Sendo assim, as corporalidades estabelecem alianças entre os sujeitos em prol do direito de aparecer (Butler, 2019).

Ao mesmo tempo em que a intersecção das identidades LGBTQIA+, pretas e de classes mais baixas é marginalizada e precarizada, há um interesse por parte de algumas marcas em associarem-se a esses grupos e às suas pautas. No entanto, em muitos casos, o que de fato ocorre é a cooptação de causas sociais como um lucrativo nicho de mercado. Conforme percebe-se no caso analisado, a empresa queria ter o seu nome ligado a uma festa produzida por pessoas trans para promover a marca, mas não pareceu estar realmente comprometida com o propósito político-social do evento.

Essa situação demonstra que, possivelmente, o coletivo não foi ouvido pela empresa, mesmo deixando explícito o seu objetivo de promover uma festa majoritariamente produzida por pessoas trans com o intuito de valorizar o trabalho de cada indivíduo envolvido. Portanto, a partir desse caso, é possível refletir sobre o que faz com que determinados indivíduos sejam menos ouvidos do que outros.

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

A teórica Gayatri Chakravorty Spivak, conhecida pelo ensaio “Pode o subalterno falar?” (2010), responde negativamente à questão que dá título ao seu trabalho. No entanto, conforme destaca Mombaça (2015), ela não se refere a uma incapacidade física ou intelectual de articular um discurso, mas sim à dificuldade de a pessoa subalternizada ser ouvida e considerada como sujeita comunicante. O pesquisador Santiago Giraldo explica que o subalterno fala, porém a “[...] sua ‘fala’ não adquire *status* dialógico — no sentido proposto por Bakhtin –, isto é, o subalterno não é um sujeito que ocupa uma posição discursiva desde a qual pode falar ou responder” (Giraldo, 2003, p. 298). Ou seja, o silenciamento dos sujeitos subalternizados advém de uma “não-escuta colonial” (Mombaça, 2015).

Apesar da situação exposta, os sujeitos que integram o coletivo T não ficaram em uma posição passiva diante disso, ao cobrarem o que havia sido prometido. Conforme explicou Una, com essa experiência, eles perceberam que em outras propostas de patrocínio, será necessária a formalização das condições por meio de contrato. Isso demonstra que a relação de marcas como essa com o coletivo não se trata de uma aliança realmente engajada com as causas defendidas pela T, mas sim de uma parceria comercial que visa atingir o público das festas.

Ao contar com patrocínios, o coletivo utiliza táticas de resistência abrindo brechas no sistema capitalista para realizar festas em que pessoas historicamente marginalizadas possam exercer o direito à cidade e o direito de aparecer. Assim, configuram-se formas alternativas de comunicação, que se dão pela relação do *corpo* com a *coletividade*.

Apesar dos sujeitos subalternizados serem silenciados reiteradamente, sempre houve outros meios de comunicação a partir do corpo que, em muitos casos, são realizados de modo que não sejam decodificados pelo sistema colonial, possibilitando a transmissão de conhecimento e a disseminação de culturas consideradas subalternas pelos colonialistas. A teórica Diana Taylor, ao estudar o que ela chama de “performances nativas das Américas” identificou que, por meio das performances com o corpo, como as danças e as canções, os povos originários mantiveram vivas as memórias dos seus ancestrais, resistindo ao projeto colonizador que foi responsável por destruir diversos registros indígenas “[...] não só eliminando-os, mas também os desacreditando” (Taylor,

2013, p. 68). Portanto, pensar em comunicação com o corpo no eixo *coletividade* é também pensar no conceito de performance na ocupação dos espaços públicos.

ESPACIALIDADES: A RESISTÊNCIA CONTRA POLÍTICAS HIGIENISTAS

O local da cidade onde ocorreu a festa tem uma grande importância nas suas dinâmicas. A Praça Júlio Andreatta, localizada no bairro São Geraldo, faz parte do 4º Distrito de Porto Alegre, região que está passando por um processo de gentrificação¹⁴. Com isso, o custo de vida nestes bairros aumentou muito, fazendo com que os sujeitos que ali viviam fossem deslocados para territórios cada vez mais distantes da área central e esquecidos pelo poder público.

A praça onde ocorreu a festa foi reformada por uma grande construtora de Porto Alegre cerca de um ano antes do evento. Entre as mudanças realizadas, está o apagamento de diversos pixos que havia no local. Tal política higienista, comumente chamada de “revitalização” ocorre com frequência na cidade e advém de parcerias entre o poder público e as iniciativas privadas, que recebem concessões para construírem empreendimentos imobiliários altamente lucrativos, o que também faz parte do processo de gentrificação pelo qual a região está passando.

Como argumentam os sociólogos Glória Diógenes e Alexandre Barbosa Pereira, a arte de rua acontece como “[...] ação micropolítica cotidiana de jovens, pobres e negros, em sua maioria, em busca de um espaço, ainda que exíguo, na cena pública das grandes cidades brasileiras” (2021, p. 772). A arte é apresentada com o intuito de construir uma narrativa urbana polifônica, lembrando e evidenciando o que é invisibilizado por políticas higienistas em uma cidade sem memórias. Portanto, ao ocuparem espaços da cidade como a Praça Júlio Andreatta, os coletivos estão resistindo a esse apagamento e colocando em prática o conceito de direito à cidade.

Ao analisar a dimensão *espacialidades* pelo viés interseccional, formulo as seguintes questões: a) Quais são as mudanças materiais e simbólicas que ocorreram na

¹⁴ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/sextante/gentrificacao-4-distrito>. Acesso em: 26 fev. 2025.

praça a partir do evento realizado pelo coletivo T? b) Quais foram as dificuldades encontradas pelo coletivo durante essa ocupação e de que forma elas foram contornadas?

Em relação às mudanças, é perceptível que o espaço – comumente frequentado por famílias da região, que levam crianças para brincar, passeiam com animais de estimação, praticam atividades físicas e sentam-se para tomar chimarrão e conversar – ganhou ares de festa já no princípio do evento, que se iniciou às 16h e finalizou às 22h. O espaço foi ocupado majoritariamente por jovens LGBTQIA+ que conversavam nas arquibancadas da quadra poliesportiva do local, consumiam bebidas levadas de casa e compradas no bar do coletivo e de vendedores ambulantes, formavam uma pista de dança próxima ao potente sistema de som, comandado por DJs trans e travestis, e realizavam/assistiam performances artísticas.

Figura 4 - *Performer Endrielly Ribeiro dançando durante festa de rua do coletivo T*



Fonte: Lau Baldo, 2022.

Ao mesmo tempo em que a praça se tornou um espaço de festa para o público do evento, as outras práticas cotidianas no local permaneceram coexistindo. Ou seja, muitos moradores da vizinhança também estavam ali, mas os seus olhares de estranhamento e curiosidade demonstraram que aquele não era o tipo de público que costumavam ver e que aqueles não eram os usos corriqueiros do local. Conforme relata Una, em geral, não ocorre nenhum confronto direto na disputa por esses espaços durante as festas e a maioria

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

das pessoas convive bem com o público. No entanto, há casos de incômodo e tentativas de intimidação, como ocorreu em certo momento do evento.

Na festa [...] a gente só não conseguiu seguranças trans. Então, era a equipe do Brito lá, que a gente está acostumado a contratar já. Em certo momento, eles ficaram um pouco... como é que eu posso dizer? Receosos, assim. Começou a aparecer algumas pessoas com a camisa do Bolsonaro e olhando de forma diferente para as pessoas da festa e tal. Eles ficaram ligados, vieram falar com a gente da produção. Disseram: ‘olha, tem tantas pessoas aqui [...] ‘tá’ meio estranho o jeito que eles estão interagindo com a situação da festa e tal’. Mas nada que tenha afetado realmente o evento.¹⁵

Além dessa situação, que trata de uma das dificuldades na ocupação do espaço, Uma conta que é comum questionarem se a festa é permitida naquele local. Por isso, o coletivo sempre se prepara tendo o alvará de autorização do evento impresso para mostrar, quando alguém faz alguma reclamação. Essa dúvida em relação a um evento como este ser permitido pode deixar implícito uma crença de que pessoas LGBTQIA+ não deveriam estar celebrando e expressando as suas identidades livremente em um espaço público. Também demonstra uma possível visão de que tais sujeitos estão à margem da sociedade e que não teriam capacidade de cumprirem os requisitos regulamentados pelo Escritório de Eventos para realizarem um evento de rua gratuito de forma legalizada.

Apesar das tentativas de deslegitimação e intimidação de pessoas LGBTQIA+, a festa continuou acontecendo. À noite ocorreram performances, uma delas apresentada por uma dupla de artistas trans (Fayola Ferreira e Zaire Rodrigues), que dançava de maneira sensual¹⁶ em frente à mesa da DJ que fazia a discotecagem. As outras performances ocorreram em uma roda formada na praça pelos participantes da festa, protagonizada por duas artistas travestis (Endrielly Ribeiro e Sophie Ramone) que dançaram no centro, fazendo referência à cena *ballroom*¹⁷, da qual também fazem parte. O evento aconteceu

¹⁵ Depoimento do integrante do coletivo T, Una Akan, durante entrevista realizada virtualmente no dia 15 de novembro de 2024.

¹⁶ Vídeo gravado pela autora, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/191VOyEWudr7Me200imG9GxmSpn4pTSA/view>.

¹⁷ A cultura de *ballroom* (em português, “salão de baile”), que surgiu em meados dos anos 1950, nos Estados Unidos, formou-se a partir de bailes que reuniam pessoas LGBTQIA+, tendo competições de desfiles com diferentes categorias e temáticas. Inicialmente, eram bailes majoritariamente compostos por pessoas brancas, mas ao longo dos anos, formou-se um movimento de luta contra o racismo nas *balls*. Em 1972

pouco antes do segundo turno da eleição presidencial de 2022 e uma das *performers*¹⁸ vestia uma saia com uma grande estrela vermelha, além de fazer o “L” com os dedos na sua dança, em alusão ao presidente Lula, que na época era um dos candidatos da eleição, que foi marcada pela sua importância para o possível fim de um período extremista e conservador no país.

Conforme Guacira Lopes Louro (2020, p. 80), as pessoas que “transgridem as fronteiras de gênero ou sexualidade [...] Tal como atravessadores ilegais de territórios [...] Acabam por ser punidos de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvos de correção”. Talvez, por essa razão, aqueles que estão aprisionados na heterocisnormatividade sentem-se incomodados e agem de maneira preconceituosa em relação às pessoas que ocupam o espaço público com uma festa inteiramente produzida por e para o público LGBTQIA+.

Butler (2003) explica que a performatividade de gênero se dá desde a nomeação do órgão sexual do feto, durante a sua gestação, quando ele já passa a ser identificado como menino ou menina, gerando expectativas em relação aos ideais normativos daquele determinado gênero. A regulação da identidade de gênero, que ocorre a partir da heterocisnormatividade, é um mecanismo de poder sobre os corpos e os discursos a respeito deles (Butler, 2003).

Apesar de tratar-se de conceitos distintos, as noções de performance e performatividade estão imbricadas. Em alguns casos essa relação é tão forte que se torna muito difícil separar cada coisa. Neste sentido, o investigador Leandro Colling (2021), ao estudar a performatividade de gênero presente em performances artísticas, identifica que a diferenciação é complexa, visto que as apresentações nos palcos e a vida fora deles são inseparáveis. Em muitos casos, as identidades de gênero e de sexualidade, justamente, inspiram a performance artística. Portanto, as performances artísticas e as performatividades de gênero foram realizadas como forma de resistência às injustiças sociais e como prática de reexistência na cidade, modificando o local a partir de outros

ocorreu o primeiro baile somente para pessoas negras e latinas, que desencadeou na cultura de *ballroom* atual (Lourenço, 2021).

¹⁸ Vídeo gravado pela autora, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1dbneart4mZH--KpL42kZHwnaDinsgNPv/view>.

modos de ocupação e de expressão realizados por corpos que subvertem as normas de gênero.

O modelo capitalista e colonial de urbanidade permanece sendo uma realidade nas metrópoles brasileiras. O espaço público reflete e reforça desigualdades sociais, configurando, implicitamente, quais áreas cada sujeito pode ocupar. Conforme reflete Joice Berth (2019, p. s.n.), “[...] sabemos intuitivamente se estamos em lugares sociais acolhedores, percebemos os lugares hostis e [...] onde estão os espaços de poder e decisão, onde mora o privilégio”. Assim, as diferentes camadas de opressão que se interseccionam precisam ser superadas simultaneamente, a partir da ruptura da normatividade hegemônica, branca, heterossexual e cisgênera do espaço, concebendo as ruas da cidade como áreas de apropriação para a construção e manutenção de sociabilidades e não como propriedades que estabelecem segregações.

SONORIDADES: A POLÍTICA DO FERVO

Durante o evento, a discotecagem se misturou bastante com os sons da rua, como o motor dos carros passando, as vozes de pessoas conhecidas se encontrando, os gritos das crianças brincando na praça e os latidos de cachorros que por ali passeavam. Conforme a noite chegou, a música ficou mais intensa e acelerada, como se fosse tomando conta do espaço que, cada vez mais, deixava de se parecer com uma praça, criando um caráter de pista de dança.

Em relação à música, as/os DJs incluíam *samples* de artistas mais *undergrounds* brasileiros, principalmente do *funk* e da comunidade LGBTQIA+, intercalando com gêneros como o *techno*, o *drum and bass* e o *eletrofunk*. Além disso, eram tocadas músicas de artistas trans presentes em coletâneas do selo musical T REC.¹⁹, criado pelo coletivo T. Assim, produções musicais próprias de tais sujeitos também faziam parte das sonoridades, dando ênfase para os seus trabalhos.

É interessante levar em conta que as relações de gênero, sexualidade e raça se interseccionam, uma vez que os *sets* da festa foram comandados somente por DJs trans

¹⁹ Disponível em: https://soundcloud.com/ttt_tt_tt_ttt. Acesso em: 22 jul. 2024.

e, em sua maioria, negras. Pessoas com tais identidades e corpos costumam ser minoria em *line ups* de festas de música eletrônica de rua, ainda que a cena esteja muito mais distante da heterocisnormatividade branca do que os grandes clubes e festivais hegemônicos. Isso se refletiu nas sonoridades do evento, que teve uma estética musical mais interativa, acelerada e alegre do que os *sets* de outras festas.

Para tratar sobre a dimensão *sonoridades* a partir de um olhar interseccional, formulo as questões a seguir: a) O que o estilo musical tocado na festa do coletivo T expressa? b) De que forma as pessoas que estavam no ambiente interagiram com tais sonoridades?

Conforme explica Una, o coletivo T possui uma identidade musical bastante descontraída e animada. As referências sonoras do *funk*, do *eletrofunk* e das latinidades provocam o público a dançar rebolando e trazendo a sensualidade à tona. As músicas mais conhecidas e com letras em português convidam os participantes a cantar junto.

[...] a T tem uma identidade bem mais “pra cima”, são sets animados, acelerados, na maior parte das vezes flertando com o funk, diferente de outras festas que tocam sets mais retos, obscuros, imersivos ou até mais leves. A T nem sempre teve essa estética, mas de um tempo pra cá acabou se criando essa identidade de não estar nem nesse lugar de peso e nem de leveza demais [...] acho que são sets bem descontraídos e interativos com a pista, sempre rola remix de músicas que a galera conhece, algo nessa pegada sabe?²⁰

Essa euforia trazida pelas(os) DJs a partir das sonoridades vai contra a crença masculinista de que a música eletrônica precisa ser séria, com cores sóbrias e som obscuro. Pelo contrário, as músicas da festa investigada expressam liberdade e coletividade, sendo a trilha sonora de performances e performatividades que ocorrem pela dança, pela risada, pela conversa animada e pela montagem com muitas cores, customizações e roupas que exibem os corpos com orgulho.

²⁰ Depoimento do integrante do coletivo T, Una Akan, durante entrevista realizada virtualmente no dia 15 de novembro de 2024.

Figura 5 - Performers Fayola Ferreira e Zaire Rodrigues na festa de rua do coletivo T



Fonte: Lau Baldo, 2022.

A partir das sonoridades do evento, que foi realizado por e para pessoas LGBTQIA+, identifico que se configura o “fervo”, gíria do Pajubá²¹ que remete à diversão na pista de dança. Essa concepção advém das noções de “[...] festa, diversão, prazer como arma política de contestação” (Neves, 2019, p. 4), algo que já era difundido desde o final da década de 1960 por coletivos LGBTQIA+. A frase “o fervo também é luta”²², usada pela primeira vez na divulgação de um evento LGBTQIA+ em 2014, tornou-se muito conhecida, virando um lema para a comunidade. O “fervo” como forma de “luta” propõe diferentes maneiras de envolvimento democrático com a realização de celebrações urbanas com viés político (Silva, 2019). Assim, o coletivo T subverte e transforma o espaço público, a partir de sonoridades produzidas por sujeitos historicamente marginalizados, expressando as suas formas de celebrar, reivindicar justiça social e afirmar identidades.

²¹ O Pajubá é um conjunto de termos e expressões criado durante a ditadura militar no Brasil, que tem suas raízes nos grupos étnico-linguísticos africanos Nagô e Yorubá e incorpora adaptações linguísticas feitas por pessoas da comunidade LGBTQIA+, questionando e subvertendo convenções de gênero e sexualidade (Eler, 2018).

²² Disponível em: <https://www.facebook.com/events/313202068879711/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

VIRTUALIDADES: OS SENTIDOS QUE REVERBERAM NAS REDES SOCIAIS

Ao levar em conta as festas de rua de música eletrônica realizada por coletivos independentes, o eixo Virtualidades é de grande importância, uma vez que, neste meio, os grupos divulgam trabalhos, se conectam com outras pessoas e expressam os seus valores. No caso do evento investigado, o coletivo T utilizou o seu perfil no *Instagram* para divulgar informações e, posteriormente, mostrar como foi a festa.

É interessante considerar que, assim como no meio urbano, as redes virtuais também são espaços em que múltiplas injustiças sociais ocorrem. Ainda que a internet facilite a democratização da comunicação, os discursos de ódio são muito presentes e os algoritmos, em muitos casos, reproduzem racismos, transfobia, entre outras formas de opressão. Portanto, a criação de perfis como o do coletivo T, que reexistem e disputam narrativas neste espaço virtual, é fundamental para o combate às discriminações e violências sistêmicas contra dissidências de gênero, sexualidade e raça.

Ao analisar a dimensão *virtualidades* pelo viés interseccional, formulo as seguintes questões: a) Quais foram as táticas utilizadas pelo coletivo T no *Instagram* para a viabilização do evento? b) De que forma a festa de rua, após encerrada, permanece reverberando na rede social virtual?

Observando o perfil do coletivo no *Instagram*, identifiquei que a divulgação da festa se iniciou com uma postagem²³ apresentando o conceito do primeiro evento de rua da T e informando que ela seria produzida majoritariamente por pessoas trans. As publicações seguintes²⁴ mostraram, por meio de fotos e legendas de apresentação, as pessoas que iriam fazer parte da festa, como DJs, *performers*, MCs, *videomakers* etc. Um dia antes do evento, o endereço foi divulgado a partir de um vídeo²⁵ mostrando a praça, além da forma de chegar com transporte público partindo de diferentes pontos da cidade. No dia, foi feita uma postagem com a programação completa²⁶, além de outro *post* com

²³ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CjByQvBu_db/. Acesso em: 27 fev. 2025.

²⁴ Exemplo de publicação de apresentação dos produtores disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjGvVPpOtn3/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

²⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjbaxlJjEAo/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjdOfm1NMvK/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

orientações para o público²⁷ de como cuidar de si e dos outros durante a festa, ressaltando que o evento era de pessoas LGBTQIA+ e que nenhum tipo de preconceito seria tolerado. Em todos os posts foi incentivado que o público apoie o evento financeiramente.

A apresentação do conceito do evento ajudou a criar um vínculo com as pessoas LGBTQIA+, principalmente as trans. Além disso, aliadas também foram convidadas a demonstrarem apoio, não somente frequentando a festa, mas contribuindo para que ela ocorresse, por meio de doações por pix, compra de bebidas no bar do coletivo e de ingressos para a festa fechada que ocorreu após o evento de rua. A frase “Apoie o entretenimento trans porque não é de graça, tá a hora de você cis aliade entrar pra construir junto com a gente, bota a grana e o brilho é por nossa conta”, que aparece na legenda da primeira publicação demonstra essa tática.

O fato de ter uma publicação para apresentar cada pessoa que faria parte da realização da festa também foi importante para criar esse vínculo, dando protagonismo e visibilidade às pessoas LGBTQIA+ que viabilizaram cada parte do evento. Assim, cada pessoa pôde compartilhar nas suas próprias redes sociais a postagem que falava da sua participação, ajudando também na divulgação do coletivo e do evento, o que pode ser identificado como mais uma forma de divulgação. Além disso, a indicação de transporte público como uma alternativa barata de chegar ao local e as orientações para a redução de danos e para o respeito aos múltiplos corpos e identidades presentes, demonstram que o coletivo, mais do que promover uma festa, queria criar um local seguro para todas as pessoas sentirem-se bem ao ocupar o espaço público.

A partir dessas postagens, é perceptível que houve uma permanente tentativa de corresponsabilização do público com as múltiplas dimensões do evento, como segurança, divulgação e financiamento, além da própria diversão. O papel de cada pessoa nesta corresponsabilização foi considerado a partir da mediação interseccional que define privilégios e desvantagens sociais. Por essa lógica, quem tem mais privilégios e se identifica como aliada, precisava contribuir mais. Assim, tais práticas comunicacionais nos espaços virtuais funcionaram como brechas dentro de uma estrutura urbana capitalista e cisheteronormativa dominante, disputando a opinião pública sobre temáticas que dizem

²⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjdvCTju87q/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

respeito às identidades e às hierarquias impostas sobre o direito à cidade, à cultura e ao lazer.

Por fim, o que reverberou no perfil pós-festa, a partir de diversas fotos do evento²⁸, foram os diferentes corpos que ocuparam a rua por meio das suas corporalidades, performances, performatividades. As imagens foram feitas por Lau Baldo, um fotógrafo trans.

[...] Uma estética que eu venho trabalhando já há alguns anos é essa documentação da cena jovem, da cena cultural. E mais indo pro caminho das questões de gênero, de diversidade, sexualidade. [...] Eu acho que essa minha pesquisa me levou também pra esses lugares, que é um lugar que eu frequento também, que é a cena eletrônica. Onde tem corpos dissidentes performando, tem corpos dissidentes no público. Tem corpos dissidentes tocando.²⁹

As publicações mostraram os mesmos sentidos presentes no evento, principalmente por contar com essa perspectiva fotográfica de uma pessoa trans que se aprofunda na pesquisa e documentação de imagens de corpos dissidentes. Assim, o meio virtual é, também, ocupado e transformado, ainda que de maneira mínima, não somente pela publicação de imagens de corpos dissidentes, mas sim, por tais registros configurarem-se em um contexto de autonomia, protagonismo e liberdade de pessoas trans, contra as inúmeras narrativas sobre violência e precariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse trabalho foi possível compreender como os corpos dos sujeitos que fazem parte da festa de rua investigada são afetados pela mediação interseccional em diferentes eixos de análise. Deste modo, a *corpografia interseccional* mostrou-se um interessante caminho metodológico para a análise de eventos culturais urbanos, levando

²⁸ Exemplo de publicação com fotos do evento disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cj-v79NoliQ/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

²⁹ Depoimento do fotógrafo Lau Baldo, durante entrevista realizada virtualmente no dia 11 de novembro de 2024.

em conta a premissa de que diferentes corpos e identidades vivenciam a rua de distintos modos.

As pessoas que compõem a cena musical aqui apresentada, configuram-se sujeitos comunicantes, por meio de corporalidades, performances e performatividades. Assim, disputam o espaço urbano e expressam sentidos políticos. A partir da análise, verifiquei que a realização de eventos como o estudado, perpassa por injustiças sociais: como a cooptação de causas sociais com finalidades exclusivamente lucrativas; o apagamento/silenciamento de sujeitos dissidentes e a deslegitimação dos seus trabalhos; a intimidação e a violência contra pessoas que subvertem a heterocisnormatividade branca; e o processo de gentrificação higienista que marginaliza culturas, identidades e narrativas urbanas.

No entanto, conforme explicitarei desde o princípio da pesquisa, os sujeitos que fazem parte da cena musical investigada não ficam inertes em relação às injustiças e desigualdades. Pelo contrário, agem por meio de táticas de resistência e reexistência como: a formação de alianças, que os fortalecem a partir do sentido de pertença; a reivindicação do direito à cidade e do direito de aparecer; a valorização de profissionais com identidades/corporalidades que são historicamente excluídas de eventos de música eletrônica; a regulamentação e a legitimação dos seus eventos culturais; a formação de espaços de segurança e liberdade para pessoas trans e outros grupos dissidentes; e a responsabilização do público na ocupação da rua festivamente.

Sendo assim, o trabalho feito pelo coletivo T é fundamental não somente para a manutenção da cena eletrônica de Porto Alegre, mas também para a transformação das suas práticas e dinâmicas, que muitas vezes refletem injustiças sociais presentes nas grandes metrópoles. Além disso, os outros coletivos também têm uma grande importância na luta contra opressões diversas. Nesse sentido, destaco o coletivo Turmalina, que promove práticas como o aquilombamento, a formação de sujeitos pretos para a profissionalização na área musical e a disseminação de informação nas suas redes sociais digitais sobre a importância da presença negra na história da música eletrônica.

Ao observar a quantidade de festas de rua que cada grupo já realizou, é perceptível a diferença dos coletivos Turmalina e T em relação a Plano e Arruaça. Conforme relatado por integrantes, o coletivo T produziu duas festas de rua desde o seu princípio (2018) e a

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

Turmalina realizou a sua primeira no dia 1º de março de 2025³⁰. Enquanto isso, somente entre os anos de 2022 e 2024³¹, o coletivo Plano fez 9 festas de rua e o coletivo Arruaça realizou 3 eventos ocupando espaços públicos da cidade.

Ao ouvir integrantes dos coletivos Turmalina e T, em ambos, a insegurança financeira é o principal motivo apontado para o menor número de festas de rua realizadas. No caso da Turmalina, no passado, já foram feitos eventos em fábricas abandonadas, com a criação de gambiarras para o uso de energia elétrica. Atualmente, são mais comuns as festas em espaços fechados com venda de ingressos de baixo custo (cerca de R\$ 15,00 nos primeiros lotes) e com listas afirmativas para pessoas pretas e/ou trans poderem participar gratuitamente ou com desconto. No caso da T, também há mais festas fechadas, com lista trans, uma vez que dificilmente há dinheiro em caixa suficiente para investir em uma festa de rua e os integrantes consideram arriscado contar somente com a verba que poderá ser gerada a partir da venda de bebidas e de ingressos para o *after*.

Portanto, a menor quantidade de festas de rua não tem relação com um interesse menor em ocupar os espaços públicos, mas sim, com os atravessamentos interseccionais. Apesar de terem dissidências de raça, gênero, orientação sexual e classe social em suas composições, os coletivos Plano e Arruaça são majoritariamente formados por pessoas cis e brancas. Ou seja, possuem privilégios que facilitam a realização de eventos. Isso não significa que não enfrentem dificuldades, já que ocupar o espaço público com festas de música eletrônica abertas a todos os públicos é uma subversão da lógica capitalista das “cidades-logotipo” (Britto; Jacques, 2008). Porém, é preciso levar em conta os atravessamentos interseccionais para compreender as diferentes formas de opressão e as táticas de resistência e reexistência empreendidas.

Nesse sentido, considero pertinente a realização de novos estudos que foquem na análise de festas realizadas por outros coletivos de música eletrônica, que não sejam formados unicamente por grupos dissidentes, considerando privilégios e desvantagens, a partir da mediação interseccional. Também julgo oportuna a produção de trabalhos que tragam o ponto de vista de outros sujeitos que integram as festas de rua, como os

³⁰ A festa ocorreu após a submissão deste artigo ao periódico, o que impossibilitou a sua inclusão na análise.

³¹ Este período é parte do recorte de tempo que estou considerando na minha tese de doutorado sobre as festas de rua de música eletrônica, que está prevista para ser finalizada em 2026.

frequentadores, os ambulantes, as pessoas em situação de rua, os recicladores, os comerciantes locais e a vizinhança. Assim, é possível realizar uma análise mais completa da cena musical, abordando disputas e negociações na ocupação do espaço público.

Por fim, considerando a minha inspiração na Roleta Interseccional (Carrera, 2021), gostaria de deixar explícito que a análise realizada por mim é também atravessada por questões interseccionais. Como uma mulher branca, cisgênero, de classe média baixa, que sempre teve acesso e incentivo à educação acadêmica, reconheço as minhas limitações na interpretação dos resultados desta investigação, uma vez que nunca passei por experiências de opressão como as vivenciadas por muitos dos sujeitos que compõem a cena estudada.

Porém, a partir dos meus privilégios, tive a oportunidade de realizar essa pesquisa. Por isso, busquei visibilizar, no debate acadêmico das culturas urbanas e da comunicação, a importância das potentes e subversivas táticas de resistência e reexistência configuradas por sujeitos que integram e fomentam a cena eletrônica porto-alegrense. Assim, dedico esse trabalho aos coletivos T, Turmalina, Arruaça, Plano e, especialmente, ao Una Akan e ao Lau Baldo, que gentilmente compartilharam informações valiosas para a realização da análise.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Alban. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia. In: MIGNOLO, Walter e PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009. p. 53-75.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.

BARROSO, Flávia Magalhães. **O que falam as festas**: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro. Orientadora: Cíntia Sanmartin Fernandes. 2022. 373 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BERNARDO, Gabriel Vargas. **Trabalho de pista**: a micropolítica das cidades nas festas de rua. Orientador: Luis Artur Costa. 2021. 137 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

BERTH, Joice. Cidades sustentáveis são cidades democráticas. **Medium**, 03 jun. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@joiberth/cidades-sustent%C3%A1veis-s%C3%A3o-cidades-democr%C3%A1ticas-ca85ebccc0d8>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **Cenografias e corpografias urbanas**: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 79-86, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. v. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. In: **E-Compós**, [S. l.], v. 24, 2021. DOI 10.30962/ec.2198. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1998.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-19, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. In: LEVIT, Nancy; VERCHICK, Robert; MINOW, Martha. **Feminist legal theories**. New York: Routledge, 2013. p. 23-51.

DIÓGENES, Glória; PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rasuras, ruídos e tensões no espaço público no Brasil: por onde anda a arte de rua brasileira?. **Dilemas**: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, Rio de Janeiro, v. 13, p. 759-779, 2021.

ELER, Guilherme. O que é o Pajubá, a linguagem criada pela comunidade LGBT. **Época**, 5 nov. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagemcriada-pela-comunidade-lgbt/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GIRALDO, Santiago. Nota introductória a SPIVAK, Gayatri Chacravorty. ¿Puede hablar el subalterno?. **Revista Colombiana de Antropologia**, v. 39, jan./dez. 2003.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. v. 5. São Paulo: Centauro, 2001.

LOURENÇO, Estevão. Ballroom: resistência e celebração. **Primeiros Negros**, 01 nov. 2021. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/ballroom/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar. **Medium**, 06 jan. 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 25 fev. 2025.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Historiografia do quilombo. In: NASCIMENTO, Maria Beatriz (org.). **Quilombola e Intelectual**: Possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: Filhos da África, 2018. p. 125-165.

NEVES, Thiago Tavares. Fervografia: Fervo, Comunicação e “Bons Encontros” num Show de Linn da Quebrada. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - **Intercom**, Belém. Comunicação e Culturas Urbanas. São Paulo: Intercom, 2019. p. 1-14.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 24, n. 2, p. ID25001, 2017.

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. Coletivos de música eletrônica em São Paulo: usos da cidade, culturas juvenis e sentidos políticos. **E-Compós**, [S. l.], v. 21, n. 3, 2018. DOI 10.30962/ec.1519. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1519>. Acesso em: 27 fev. 2025.

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. The Independent Electronic Music Party Scene/Circuit in São Paulo: A Panorama of the 2010s. **Latin American Perspectives**, Califórnia, v. 50, n. 3, p. 118-133, 2023.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane M. Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. **Significação**: Revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 166-185, 2014.

SAGGIN, Livia; BONIN, Jiani Adriana. Perspectivas para pensar as inter-relações entre sujeitos comunicantes e mídias digitais na constituição de cidadania comunicativa. **Conexão-Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 16, n. 32, 2017.

SANTOS, Milton. **Por uma nova geografia**. São Paulo: Hucitec, 1978.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, Luiza de Melo. **Singularidades das lutas urbanas no Recife**: apropriação da rua em sentido de festa como prática de resistência nas experiências político-culturais do MST-PE. Orientadora: Julieta Maria de Vasconcelos Leite. 2023. 185 f. Dissertação

Interseccionalidade: O corpo no centro da festa de rua de música eletrônica – Jonara Cordova – p. 195-226

(Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

SILVA, Mariana Gonçalves. **Entre esquinas, escadarias e encruzilhadas**: corpografias negras urbanas. Orientadora: Carolina dos Reis. 2020. 95 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVA, Vinicius Alves da. O Fervo, a Diversidade Sexual e de Gênero e a Pedagogia da Prevenção. **Rebeh** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, [S.l.], v. 1, n. 04, p. 163- 191, fev. 2019. ISSN 2595-3206. Disponível em: <<http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/166>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 27/02/2025 Aprovado em: 30/04/2025
--