

**"Uma batalha feita por nós, que fosse pra nós, onde as rimas não fossem afetar a gente, quem a gente é": Battle Girl Power, ferramenta de enfrentamento ao racismo e sexismo em Belém/PA<sup>1</sup>**

Arielly Nazaré Jorge Cordeiro – Universidade Federal do Pará (UFPA)

Batalhas de rima; Sexualidade; Sexismo.

*“Quem nasceu no desafeto hoje chora no escuro  
Não falar do que se sente é construir um muro  
Bebo da mágoa, como água, por fora escorre  
Me afogo em dores antigas e quem me socorre?  
Minha mãe sangrou e eu tão pequena desejando a morte  
Perdoa-me, é que às vezes eu não sou tão forte  
A carne mais barata: a carne dura, a carne preta  
Foi nossa pele escura minha armadura em frente às treta”*  
Nic Dias - Degrau (2019)

Relegadas às violências sistemáticas e ao esquecimento, mulheres negras seguem sentindo as dores de um país que impõe sobre elas o peso de serem mães, esposas, líderes sem liderança ou qualquer tipo de poder, o braço forte com ausência de força, de voz, de autonomia. Em sua música “Degrau”, Nic Dias<sup>1</sup> (2019), nos apresenta que muros são construídos através da ausência de fala. Para Gayatri Chakravorty Spivak (2010), o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p.12). Deste modo, a construção da identidade de mulheres negras, LGBTQIA+ e periféricas pode ser inserida neste bojo, sendo considerado ainda para a autora que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” ( p.15). Ao citar linhas escritas por Elza Soares (2002), a rapper e compositora nos rememora como a sociedade enxerga corpos negros: a carne que dura menos que qualquer madeira, que como o gado é abatida pelas vielas do país, que como plástico é descartada diariamente. E eu? Eu não sou uma mulher? E nós, não somos, assim como ‘eles’, serem humanos? Com o objetivo de apresentar novos olhares sobre a produção do Hip Hop este artigo discorre sobre o movimento, tendo como protagonista a Battle Girl Power (BGPW), batalha de rima para mulheres e LGBTQIA+ em Belém/PA, analisando os

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

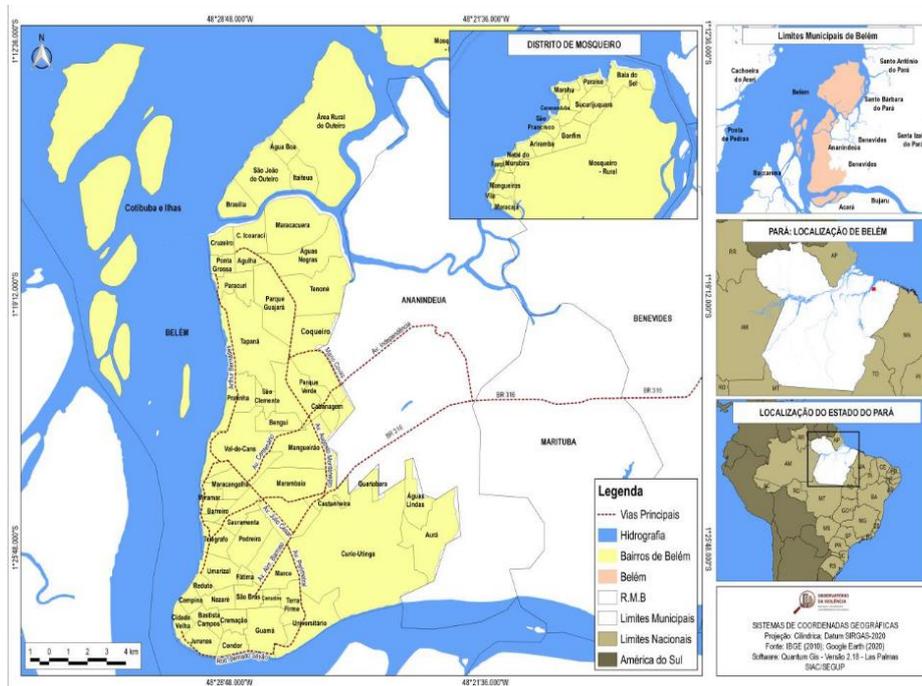
mecanismos encontrados por produtoras e MC's locais para mobilizar discussões sobre as categorias gênero, raça, classe e sexualidade. Deste modo, este trabalho pretende: 1. Descrever a percepção de produtoras, DJ's e MC's sobre a batalha a qual produzem; 2. Compreender o perfil das interlocutoras; 3. Possibilitar apontamentos para o Hip Hop paraense. As técnicas metodológicas giram em torno da etnografia, além da produção de dados através de entrevistas semi-estruturadas que foram analisadas por uma perspectiva sócio-antropológica. As entrevistas ocorreram no mês de dezembro de 2023 e janeiro de 2024, além da observação participante nas batalhas promovidas decorrer do segundo semestre deste mesmo ano. Presencialmente, entrevistei Ruth Clark, moradora do bairro da Cabanagem, rapper, mãe e produtora cultural. Através de aplicativo de mensagem instantânea, realizei entrevista com MC Cakau, Yara MC e MC Íra. A entrevista com Ruth Clark, foi feita a partir de registros audiovisuais, aliados ao diário de campo, para que através das ferramentas de escrita, fotografia e vídeo os sentimentos não passassem despercebidos (Boni, Quaresma, 2005). A partir da compreensão da necessidade de ampliar a visibilidade deste movimento, tomei a pesquisa científica como instrumento de disseminação das produções locais realizadas por mulheres negras e LGBTQIA+ em Belém/PA. Acredito ser importante ressaltar que o interesse pelo tema pesquisado advém da minha inserção no cenário Hip Hop belemense desde o início do ano de 2022, onde já acompanhava batalhas de rima, artistas e produtoras locais. Desde aquele momento, já reconhecia não a ausência, mas em especial a invisibilidade dada às mulheres negras na construção deste movimento. De que adiantaria a presença de tais mulheres sem o devido reconhecimento? Sem o respeito merecido? Esses foram alguns dos questionamentos que me incitaram a escrever este trabalho. Em sua primeira seção, o artigo apresenta uma breve descrição sobre as dinâmicas sociais e políticas da cidade onde é localizada a pesquisa, Belém do Pará. Na segunda seção, realizo uma breve descrição, aliada à análise, da trajetória do movimento Hip Hop no mundo, Brasil e Belém/PA, apresentando as hierarquias de gênero dentro de um movimento que deveria ser, por si só, plural. Na terceira seção apresento a categoria “pedaço” propostos por José Guilherme Magnani (1992) e sua relação com o movimento Hip Hop. Na quarta seção, apresento as percepções das artistas e produtoras da BGPW, onde faço breves análises acerca das categorias de *sisterhood*, para Patricia Hill Collins (2016), e da mãe preta, para Lélia Gonzalez (1984). Por fim, apresento as conclusões desta inicial pesquisa acerca do movimento no município de Belém/PA.

### **1. Belém do Pará - Breve descrição**

Belém, capital do estado do Pará, localizada na região norte do Brasil, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022) tem uma população média de 1.303.403/hab

e área territorial aproximada de 1.059,466km<sup>2</sup>, formada por 71 bairros. Belém é considerada um dos principais centros urbanos da região amazônica, com a presença de núcleos empresariais e políticos decisórios, que geram consequências em diversos âmbitos (BORGES, 2023). O município integra junto aos municípios de Ananindeua, Marituba, Santa Izabel do Pará, Santa Bárbara do Pará, Benevides e Castanhal, a Região Metropolitana de Belém (RMB). De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2015, 2016, 2017, 2018) Belém representa um dos centros urbanos mais violentos do país.

Imagem 01 - Localização do município de Belém-PA



Fonte: Borges, Nascimento, Chagas, Netto (2023) com base nos dados da CODEM e IBGE (2019)

Enquanto um dos seus principais aspectos formativos, nota-se especialmente “o caráter acelerado e desigual com que se deu sua estruturação espacial” (BORGES, 2023), atrelado a dois movimentos que se iniciaram em meados da década de 1960, entre eles: a metropolização, resultado da abertura de grandes rodovias na Amazônia, sendo considerado responsável “pela inserção de novos empreendimentos e consequentemente pela atração da população de outros locais” (BORGES, 2023), o que resultou na incorporação de povoados, vilas e cidades em suas proximidades, e consequentemente, na definição de uma malha urbana única (TRINDADE JR, 2016). Para Santos (2012, p. 77), é fundamental considerar “que a produção do espaço em Belém acompanha a dinâmica capitalista engendrada nas demais cidades metropolitanas do país”, e no que concerne à região amazônica, patrocinada pela política de

incentivos fiscais do governo federal, impele uma nova lógica de produção do espaço, responsável pela atração de grande quantidade de trabalhadores para os diversos espaços das principais cidades amazônicas. Rodrigues (1998), destaca como as políticas de habitação, fundamentadas na implementação de conjuntos habitacionais, levaram o capital imobiliário a exercer funções determinantes na construção espacial do município. Ademais, Rodrigues (1998), aponta o processo de periferização, “com a formação de áreas marcadas por particularidades como a distância do centro” (BORGES, 2023), insatisfatórios indicadores sociais e a precariedade de serviços, além da segregação socioespacial, ou seja, do mesmo modo que esse período pode ser considerado o avanço rumo à modernidade, constituiu-se também “pela acentuação do déficit habitacional, a insuficiência dos serviços e a precarização dos equipamentos urbanos” (BORGES, 2023). Entre os anos de 1960 e 2019, Belém teve um considerável aumento populacional que girou em média de 271%, saindo de 402.170/hab para 1.492.745/hab, sendo considerado o município paraense mais populoso e a décima primeira capital do país em números de habitantes, apresentando 99,14% de seus habitantes como de área urbana (BORGES, 2023). Deste modo, a construção espacial belemense foi dada de maneira contraditória, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que o município desempenha importante papel político e econômico para o estado do Pará e a região norte, também apresenta fatores que potencializam desigualdades, que para Borges (2023) podem ser compreendidas “na escala do bairro, a partir das diferentes formas e conteúdos sociais, como os locais de concentração imobiliária, o centro da cidade, e as periferias”, por considerar que o espaço urbano é complexo e múltiplo, o que tenciona a formação heterogênea das dinâmicas sociais. Compreender sobre estas dinâmicas estabelecidas em Belém/PA torna-se fundamental porque este trabalho, que terá como enfoque o Hip Hop, em especial ao tocante às batalhas de rima, tem, segundo Leila Leite (2019), seu surgimento no bairro da Terra Firme, periferia do município, em meados de 1990, fazendo-se necessário a descrição do locus a ser pesquisado. Ferreira e Pena (2005), em seu texto: “Território da Violência: Um Olhar Geográfico sobre a Violência Urbana”, atentam-nos para o conceito de que o território é estabelecido enquanto espaço dinâmico, ou seja, não pode ser compreendido apenas enquanto “palco da ação humana” (BORGES, 2023), mas agente ativo sob espaço e sob a realidade social.

Considerando este dinamismo existente nos espaços urbanos, para (SANTOS, 2002) surge o eixo de centralidade da periferia enquanto projeto político futuro, que a partir das análises dos países de “*Terceiro Mundo*” passaria a instigar a busca pela compreensão dos caminhos de superação da urbanização excludente. Deste modo, Laura Maria Silveira (2013, p. 69) pontua:

(...) essa desigualdade estrutural da cidade que, aliás, é o que permite continuar asseverando a existência de dois circuitos da economia urbana é também funcional porque, no presente, as divisões territoriais do trabalho são obrigadas a compartilhar o mesmo pedaço do território. A cidade é o reino da práxis compartilhada ou, em outras palavras, a manifestação mais visível do acontecer solidário, isto é, a realização compulsória de tarefas comuns mesmo que o projeto não seja comum (SANTOS, 1996). Poderíamos dizer que o espaço urbano é dividido mas, ao mesmo tempo, compartilhado. Nesse contexto contraditório de pobreza estrutural e novas possibilidades técnicas e políticas, poderíamos vislumbrar algumas formas de resistência espontâneas que, somadas às formas organizadas, podem apontar caminhos para o futuro.

Sendo assim, neste primeiro momento, busca-se compreender os modos pelos quais o Hip Hop modifica não só a cidade como também a comunidade em seu entorno. Ademais, as batalhas de rima produzida por e para mulheres negras e a comunidade LGBTQIA+ poderiam ser vislumbradas enquanto resistência espontânea? Quais são os termos e conceitos mobilizados por estes grupos para denunciar violências de gênero, raça, classe e sexualidade? Ao decorrer deste artigo pretende-se responder a alguns destes questionamentos.

## **2. “Se tua ama essa cultura, como eu amo essa cultura, grita: ‘Hip Hop!’” - Breve descrição sobre o Hip Hop no mundo, Brasil e Belém do Pará.**

Um dos ‘gritos’ mais conhecidos no cenário hip hop nacional fala sobre amor à cultura do Hip Hop. Costumeiramente, o início das batalhas de rima é embalados por gritos onde todos cantam juntos, até que as MC’s iniciem a disputa. Aqui falarei um pouco sobre a história deste movimento.

Com seu início na década de 1960, nos Estados Unidos da América, mais especificamente no bairro do Bronx, em Nova Iorque, “onde a maior parte dos jovens não dispunha de uma atividade fixa e a violência era uma constante” (BORDA, 2008; FERREIRA, 2013), floresceu o que hoje conhecemos como Hip Hop. A partir da literatura, é possível apreender que o período de 1960 foi marcado pela luta por direitos civis, momento que também acontecia a Guerra do Vietnã, onde jovens estadunidenses estavam sendo mandados para lá contra sua vontade. Gangues eram compostas por jovens “que brigavam entre si em uma guerra particular por território” (LEITE, 2019, p.31), até que um jovem negro jamaicano, Afrika Baambata, começou a organizar algumas festas no meio da rua (BORDA, 2008; FERREIRA, 2013). Além

do movimento promovido por Afrika Baambata, outro importante nome para a formação do Hip Hop foi DJ Kool Herc, que em 11 de agosto de 1973, na mesma região, agregou jovens em torno da música e da dança, em que o mais importante era “dançar e dizer o que pensavam”. Com o intuito de inovar seus sets, Kool Herc decidiu tocar apenas o instrumental e os breaks das músicas de funk e soul da época, cantadas por lendas como James Brown e James Clinton. Os MC’s curtiram tanto a novidade a ponto de começarem a acrescentar rimas às batidas, deixando as festas ainda mais animadas. Este momento é considerado um importante passo para o movimento, que posteriormente disseminou-se pelo ocidente (BORDA, 2008; FERREIRA, 2013).

No Brasil o movimento chega na década de 1970, dez anos depois, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, e posteriormente, espalhou-se pelo país. Em Belém, o movimento organiza-se na segunda metade de 1990, com o grupo da Baixada de Grosso Calibre (MBGC), que ao receber influência de grupos de São Paulo, convoca jovens que faziam parte de outros elementos do Hip Hop para fundar o Núcleo de Resistência Periférica (NRP), hoje, Nação de Resistência Periférica. Diferentemente deste período, onde não existiam batalhas de rima, *slams* ou espaços do movimento Hip Hop específico para mulheres e pessoas LGBTQIA+, hoje, em Belém/PA, coletivas como *Slam* Dandaras do Norte, Battle Girl Power e Nortx Ground, Ratinhas Crew e XXT Crew, do movimento de grafite, seguem atuando e incentivando a pluralidade e diversidade de gênero e sexualidade no município.

De acordo com Rebeca Freire (2018), o hip hop, expandiu-se pelo mundo a partir de quatro elementos artísticos, sendo estes: “1) Break, é a dança de rua; 2) Grafite, é a expressão das artes plásticas nos muros da cidade; 3) Rap, *Rhythm and Poetry* (Ritmo e Poesia), é a música, sendo o 4) Dj, o responsável pelo beat – a batida”, além de acreditar que “apenas quando unidas essas expressões constituem o hip-hop, ao promoverem em uma articulação entre cultura e política”. Segundo Félix (2005 p. 62):

O hip hop é constituído por quatro elementos: o primeiro e o segundo são os DJ e o MC; a arte que eles desenvolvem é o rap, que é resultado de duas pick-ups, comandados pelo DJ, que incrementa sua apresentação com a introdução de efeitos sonoros denominados *scratch*, *back to back*, *quick cutting* e mixagens. A outra personagem na realização do rap é o MC, que é a pessoa que “fala” ou canta a poesia. Com o rap surgiu o break, o seu terceiro elemento, que é uma forma de dança na qual os seus praticantes devem demonstrar grande domínio de sua gestualidade. (...) O graffiti é incorporado pelo Hip Hop como sua expressão de arte de rua de forma

explícita e tem como principal proposta a divulgação, da maneira mais ampla possível, aos seus ideais.

Ainda segundo a autora “o Hip-hop foi considerado um dos fenômenos mais importantes no mundo atual, e chegou a ser classificado por Maria da Glória Gohn (2004), em sua interpretação teórica, como inserido no rol dos novos movimentos sociais”. Sendo este integrado aos conceitos de movimento social por integrar três perspectivas: 1) Possibilitar a inclusão de novos atores e atrizes no contexto de luta política, implicando na construção de identidade; 2) Utilizar a cultura como ferramenta política na luta por direitos e cidadania; e 3) Estar vinculado ao campo internacional e à esfera tecnológica em sua história. Deste modo, é possível relacionar o surgimento do Hip Hop com as mudanças tensionadas pela organização dos movimentos sociais nas décadas de 60 e 70, e em especial, com a necessidade de mudança das dinâmicas já estabelecidas pela sociedade, sendo assim, a autora afirma que:

Os anos 60 foram de sonhos e utopias, em torno de propostas de uma sociedade mais justa, igualitária e solidária. Os anos 70 foram de lutas e resistências coletivas, em busca do resgate de direitos da cidadania cassada e contra o autoritarismo vigente. Os anos 80 foram de negociação, alianças, pactos; construção de estratégias num longo processo de transição, que esperávamos que fosse em direção aos anos 60, sufocados e ardentemente defendidos nos anos 70. Doce ilusão. O que temos pela frente para os anos 90? [...]. A força do coletivo se esvaziou. (GOHN, 2005, p.54).

Leila Leite (2019), afirma que a juventude do movimento “carrega em seu micro uma maioria negra, mas uma minoria não-negra também está presente, são manas e manos” (p. 21), apresentando que este movimento não é formado tão somente por pessoas do espectro heteronormativo como também estão entre o movimento os “homoafetivos, mulheres trans (manas trans), homens trans (manos trans)” (p. 21), onde conseguimos enxergar a diversidade atual de um cenário que anteriormente era composto de maneira majoritária por homens cis e heteronormativos. Ainda de acordo com a autora, as mulheres do cenário belemense não apenas “escrevem, mas também grafitam, tocam, dançam, fazem artesanato, produzem livros” (p.26), acredito ser relevante citar que Leila Leite apresenta em seu texto a ausência de Djéias no circuito do Movimento Hip Hop belemense. À época de sua escrita, ainda no ano de 2017, a autora afirma que somente a Djéia, poeta, professora e MC Carol Pabiq Ananindeusa Afroameríndia, desenvolvia a função de tocar os beats no *Slam Dandaras* do Norte. Hoje, em 2024, podemos citar as Djéias Baby Princess, Íra, Matemba, Jay, MNK e Psicopreta, que embalam os eventos culturais e batalhas de rima na cidade, demonstrando, mesmo que

paulatinamente, um avanço de rostos, corpos e sexualidades nas dinâmicas estabelecidas no cenário Hip Hop local.

O não reconhecimento e o sentimento de não pertencimento a uma comunidade, vem sendo trabalhado no percurso da história da população negra, onde umas das principais táticas de manter essa estrutura, segundo Nascimento (1978), está presente na desarticulação da população negra, isso explicaria, por exemplo, as dificuldades enfrentadas para disseminação da arte produzidas por negras e negros, em especial no norte do Brasil. Um exemplo desta tentativa de desarticulação da população negra pode ser encontrada na música Calor (2021), de Victor Xamã (AM) e Nic Dias (PA), onde o rapper afirma que “Pro Brasil o Norte é invisível, passeio pra gringo, parquinho pro crime / Cegos não percebem o real inimigo” demonstrando que para além das problemáticas que envolvem o desmatamento e pesca ilegal na região, ausência de demarcação de terras indígenas e subalternidade em relação ao eixo sul e sudeste, o ponto, também central, seria a invisibilização das vidas nortistas, e isso pode ser constatado quando Nic Dias afirma em suas linhas que: “Me mataram de novo, eu nem senti as balas / O corpo de mais um preto jogado na vala / Camburão, mundo moderno me lembra a senzala / Roubaram minha humanidade, ainda me pedem calma?” E mais a frente diz que: “Meu inimigo é o Estado, não boy emocionado” reafirmando o que foi dito anteriormente por Victor Xamã quando diz que nosso inimigo é outro. Os artistas realizam em suas rimas um paralelo sobre a crescente violência policial com jovens negros de periferia no Brasil.

De acordo com o Atlas da Violência (2021), o assassinato de homens e mulheres negras lidera os rankings de homicídios no Brasil, considerando o racismo enquanto “elemento estruturante e presente em todos os aspectos da sociedade brasileira”, que acaba por potencializar o aumento da miséria e do desemprego, impactando diretamente “o cenário de mortes desta população”. Nos dados apresentados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 445.527 pessoas negras foram assassinadas entre os anos de 2011 e 2021; o risco da vítima ser letal aumentou de 2,6 para 2,9 entre 2019 e 2021. Em 2021, foram registrados 36.922 casos de homicídios de pessoas negras, relegando esta população a 71,1% das vidas dos homicídios, sendo assim, a cada 100 mil habitantes as mortes registradas foram de 31 homicídios de pessoas negras *versus* 10,8 homicídios de pessoas não negras. Deste modo, destaca-se a necessidade de descrever os conceitos de racismo e sexismo. Para Lélia Gonzalez (1984, p. 76), o lugar que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o fenômeno do racismo e do sexismo, onde compreende que o racismo “se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (p.76). Para a autora, o racismo se dá pela construção ideológica que confere benefícios sociais

e econômicos para homens e mulheres brancas de todas as classes sociais, refutando assim, o mito da democracia racial, que apresenta a ideia de vivermos em um sistema igualitário entre brancos e negros, crença baseada na ideia da miscigenação. Deste modo, Lélia Gonzalez afirma que:

“Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violência, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama”. (Democracia racial? Nada disso! (1981). In: GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana: Filhos da África, 2018, p. 110)

A partir das contribuições apresentadas por Lélia, pode-se compreender a forma como o racismo, aliado ao sexismo, atingem a vida das mulheres negras, tendo em vista a violência simbólica sofrida por este grupo, que condensa-se através dos estereótipos de mulata, mãe preta e empregada doméstica, originados da imagem da “mucama”. A palavra “mucama” vem da língua quimbunda e significa “amásia escrava” (GONZALEZ, 1984, p. 224). O dicionário *Aurélio* assim define:

Mucama. (Do quimbundo mu'kama 'amásia escrava') S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite (Citação retirada do texto Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. Lélia Gonzalez, 1984).

Na sociedade contemporânea, a mucama é o sujeito destinado a trabalhar no ambiente doméstico, dedicando sua vida à construção da vida de outras famílias (brancas), ou seja, a empregada doméstica, que “ nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (p.230). Dedicção esta que vem por amor, e não por exploração, onde podemos enxergar a imagem da mãe preta, o que descreve, a partir dessas relações raciais o lugar, único e exclusivo, que será ocupado por este grupo. Lélia demarca em seus escritos a forma como a democracia racial sexualiza e objetifica os corpos das mulheres negras de maneira simbólica no Carnaval. Este corpo é exaltado, o sujeito transforma-se na “mulata, (...) deusa do samba”, mas que ao final do dia continua carecendo de voz, direitos e autonomia. Para a autora, o endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano da mulher negra “no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica” (p. 228), constatando que os termos “mulata” e “doméstica” referem-se a um mesmo sujeito.

Com o processo de criminalização dos corpos negros, e conseqüentemente da sua cultura, movimentos como o Hip Hop continuam sendo rechaçados. Em Belém, mesmo após instituída a Semana Municipal da Cultura Hip Hop, pela Câmara Municipal do Município, e sancionada pelo prefeito Duciomar Costa, em 31 de julho de 2012, que institui a Semana Municipal da Cultura Hip Hop, e determina que serão realizadas atividades anuais na primeira quinzena do mês de novembro de valorização do movimento, mas que não refletem na prática o tratamento dado pela administração municipal, a exemplo do ocorrido em 19 de janeiro de 2023, na praça Santuário da Basílica de Nazaré, no bairro de Nazaré, onde, segundo o site G1, dois rappers, “THG” e “Markinho” que estavam treinando freestyle, modalidade exercida em batalhas de rima, alegam ter sido agredidos, vítimas de abuso de autoridade e racismo. Na ocasião, o MC conhecido no cenário Hip Hop belemense pelo vulgo “THG” foi imobilizado, algemado e colocado no chão, aos moldes de como ocorreu com George Floyd<sup>2</sup> nos Estados Unidos. De acordo com o rapper, em denúncia realizada através de suas redes sociais:

"Durante a abordagem, procedimento normal, perguntaram se tínhamos passagem pela polícia e, automaticamente, nós respondemos que éramos artistas. Nada foi encontrado com a gente, nenhuma arma, nenhuma droga. Durante a abordagem, um guarda disse que ia me levar preso e eu me desesperei, porque eu não tinha feito nada de errado eu tava rimando com o Markinhos"

Já “Markinhos” é levado por um agente da Guarda Municipal de Belém. Este caso repercutiu de maneira negativa no município e é apenas um dos exemplos do modo como o Estado atrela o movimento Hip Hop à criminalidade. Em nota, a Guarda Municipal alegou ser acionada por um cidadão que relatou a existência de um grupo consumindo drogas na praça. O que levou os agentes a pensarem que a denúncia era referente a estes jovens negros? O que os levou a tomar a brutalidade enquanto alternativa de resolução do caso? Manifestações foram realizadas após o ocorrido, no mesmo lugar em que os jovens sofreram o atentado, com o mote: “Artista não é bandido!”. Além da violência estrutural promovida por quem deveria incentivar e proteger os artistas, ou seja, o Estado, ainda há a violência intrínseca ao movimento, a exemplo da violência de gênero, no que tange aos assédios sexuais e/ou morais sofridos pelas mulheres; à transfobia, sofrida por mulheres, homens trans e não binários nas rodas culturais; à homofobia e por vezes, o capacitismo. No tocante à violência sexual e de gênero, o caso mais recente registrado ocorreu em janeiro de 2024 - no período de finalização da escrita deste trabalho - no Rio Grande do Norte, onde um MC de batalha, conhecido por Cafeína, recebeu acusações de violentar

---

<sup>2</sup> Estrangulado pelo policial Derek Chauvin, no dia 25 de maio de 2020, em Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, a morte de George Floyd intensificou protestos contra o racismo e violência policial.

sexualmente mais de três mulheres, e por este motivo foi expulso da organização da Batalha do Coliseu, que ocorre na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). De acordo com o Núcleo de Mulheres da Cooperativa de Batalhas do RN (2024), frente de mulheres das batalhas do estado:

“A emancipação da mulher precisa estar em sintonia com os espaços culturais, assim como o incentivo de ocuparmos esses espaços. E para isso, não aceitaremos que homens continuem praticando essas barbaridades que reforçam o sistema patriarcal e assassina as nossas todos os dias” (Via: Instagram, em 20/01/2024).

No Pará, a luta por respeito e valorização às mulheres e comunidade LGBTQIA+ é uma constante, tendo em vista os casos de assédio, transfobia e violência doméstica denunciados através das batalhas de rimas, crimes cometidos por MC's de batalhas, das mais conhecidas às com menor público, mas que por vezes, vítimas sentem-se acuadas e acabam não levando o processo à frente, seja por conta da culpabilização que sentem ou receio de não serem acolhidas por um cenário que só privilegia os mesmos corpos: de homens, cis e heteronormativos.

### **3. Batalhas de rima enquanto ferramenta de transformação da realidade**

A partir de seus estudos na área da antropologia urbana, José Guilherme Magnani (1992), apresentou pesquisas voltadas às práticas de lazer em bairros da periferia de São Paulo, onde descreve as categorias “pedaço”, “manchas”, “trajetos” e “pórtico”. Neste texto, utilizaremos com centralidade a categoria “pedaço” e sua relação com a construção das sociabilidades. Para o autor, o “pedaço” divide-se nos eixos “*em casa*” e “*fora de casa*”, compreendendo a categoria “fora de casa” pelas subdivisões “pedaço” e “fora do pedaço” (p. 192). Sob a perspectiva do antropólogo, além dessas compreensões, o “pedaço” denota também lealdades, códigos compartilhados, pertencimentos (p.192). Para ele, a categoria “pedaço” é formada por dois elementos básicos: um de *ordem espacial*, físico; o outro acerca das *redes de relações*. O primeiro, refere-se a “um território claramente demarcado”, ou seja, o telefone público, a padaria, um templo ou terreiro, a linha de ônibus, onde considera que estes equipamentos definidores de fronteiras mostravam que o território delimitado constituía-se por um “lugar de passagem e encontro”, porém nos alerta:

“Entretanto, não bastava passar por este lugar ou mesmo frequentá-lo com alguma regularidade para ‘ser do pedaço’, era preciso estar situado numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos,

definidos por participação em atividades comunitárias e desportivas” (Magnani, 1992, p. 193)

No que refere-se ao cenário Hip Hop, em especial ao que tange às batalhas de rima esta contribuição do autor, mais adiante, será de grande valia. O segundo elemento básico, a *rede de relações*, instaura “um código capaz de separar, ordenar, classificar” (p. 193), em última análise, a partir deste código podia-se dizer quem compunha ou não o pedaço, e determinar seu grau: “colega, chegado, xará e etc” (p. 193). Este conceito do autor, para nós, será tomado como fundamental, porque a partir desse entendimento é possível constatar que “ser do pedaço”, refere-se sobre “ser pertencente” ao grupo, aos símbolos “que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhante” (MAGNANI, 1992, p.195). Para Magnani, nos “pedaços” são desenvolvidas práticas que permitem o estabelecimento de laços sociais, ao criar uma rede de sociabilidade que constrói-se em trajetos nos territórios urbanos. Deste modo, os pedaços transformam-se em “cenas” do hip-hop, e assim como outra categoria, “circuito”, não se restringem a uma inserção espacial claramente localizada (MIRANDA, 2021). De acordo com o autor:

(...) “cena” é mais ampla (e vaga) pois denota principalmente atitudes e opções estéticas e ideológicas, articuladas nos e pelos circuitos. Se estes são formados por equipamentos, instituições, eventos concretos, a “cena” é constituída pelo conjunto de comportamentos (pautas de consumo, gostos) e pelo universo de significados (valores, regras) exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os lugares “certos” de determinado circuito (MAGNANI, 2012, p.199).

Segundo o artigo Leite e Cardoso (2017): “O Movimento Hip Hop de Belém é formado, em sua maioria, por jovens pobres, de ascendência negra, que residem nos bairros da periferia da cidade”, onde afirmam que a participação masculina é prevalente entre *DJs, grafiteiros, MC's e B-boys*, “fazendo com que a presença feminina seja quase apagada”. A tomada de consciência acerca desta temática faz-se indispensável no processo de emancipação sócio-econômica-cultural de mulheres negras e LBTs e, assim como, o sistema colonial e patriarcal pode proporcionar o apagamento destas mulheres, de outro lado, esta comunidade pode possibilitar a narração de suas histórias em primeira pessoa, enxergando-se, assim, não mais enquanto a “Outra”, e sim, enquanto “sujeito” (KILOMBA, 2019). Um dos enfoques desta discussão girará em torno de compreender a importância de mulheres negras para o desenvolvimento do cenário Hip Hop em Belém/PA, tendo em vista o apagamento sistemático sofrido por este grupo. É importante ressaltar que a invisibilidade de mulheres negras nos mais amplos espaços deu-se

principalmente através do processo de alienação colonial e do apagamento histórico das lutas travadas por negras e negros para estabelecer a igualdade racial no Brasil (FAUSTINO, 2013).

De acordo com Miranda (2021), as batalhas de rimas improvisadas são uma manifestação do movimento hip-hop. Tratando-se “de encontros de jovens, ocupando ruas e praças, proporcionando lazer e cultura, em sua maioria, de forma gratuita” (p.1), onde, à guisa de Camargos (2015) a consciência política é um elemento próprio do movimento. As batalhas de rimas são o *locus* onde acontece o primeiro contato em torno do rap, sendo considerado um espaço de socialização dos jovens, uma circuito onde conhecem os rappers locais e “por meio da improvisação, os iniciantes nesta arte ganham visibilidade” (p. 2). Nesta manifestação cultural, valoriza-se “o raciocínio rápido, a criatividade das rimas, flow (cadenciamento das rimas) e a métrica, do que meramente o conteúdo das rimas” (p. 2). No que tange às batalhas de rima, o formato utilizado pelos MC’s é conhecido como *freestyle* (em português: estilo livre). Segundo Gomes (2019), o improviso dos MC’s é comparado a cultura do repente, improviso cantado em desafios de viola.

#### **4. Battle Girl Power: “É luta das manas, é luta das minas, o que prevalece é resistência feminina” - Trajetória, desafios e perspectivas de uma batalha de rima exclusiva para mulheres e pessoas LGBTQIA+ na Amazônia**

Fui recebida ao lado de Bruna Ferreira, à época também cientista social em formação, na casa de Ruth Clark, de 27 anos, no bairro da Cabanagem, na tarde do dia 07 de dezembro de 2023. Marcamos este encontro por um aplicativo de mensagens instantâneas depois que realizei o convite à artista para participar desta pesquisa. Tive a oportunidade de conhecer o trabalho de Ruth através do movimento Hip Hop em Belém/PA, ainda no ano de 2019, enquanto acompanhava a programação de eventos culturais na rede social *Facebook*. Juntamente à Ruth Clark, conheci os trabalhos de Nic Dias, Bruna BG e Shayra Mana Josy. Na tarde em que marcamos a entrevista Ruth estava em atendimento, além de rapper, mãe e produtora cultural, é também transgênero. Ao som de um *boombap* iniciamos a entrevista. Nosso diálogo se inicia com Ruth contando um pouco da história da Battle Girl Power (BGPW):

“A ideia surgiu em 2016/2017 a gente tentou fazer a primeira edição em 2017/2018, lá na [praça] Alberto Ramos, publiquei na internet, só que ninguém apareceu (risos)... a gente ficou mais de uma hora esperando, eu e o Arllan, não rolou, aí eu vi que a gente precisava organizar mais a divulgação pra galera entender melhor o que tava acontecendo. Já em 2019 eu resolvi voltar com o projeto. Publiquei novamente na rede social pra chamar a galera e pedir um apoio pra quem quisesse ajudar, foi que surgiu a minha amiga, Camila Loie. Ela falou: ‘Ruth, eu posso fotografar, ela é jornalista, aí ela poderia fazer essa área. E a Maíra (DJ) também já estava próxima de mim, quis trocar os sons e tal. [Na edição] deu quatro Mc’s, fiquei felizona, a gente nem sabia que existiam [mulheres] MC’s [em Belém], a gente já via as meninas

fazerem freestyle mas não imaginamos que elas iam botar a cara. Foi aí que surgiu quatro MC's, se eu não me engano: a Amazônida, a Agatha (moradora do bairro do Tapanã, conhecida como Agatha Sou), a Biata, e a Keicy. Nessa primeira batalha conseguimos uma vaga pro [Duelo] Estadual, a Biata foi campeã dessa batalha, e ela já foi direto para o Estadual. Aí já rolou uma grande confusão, porque: 'Poxa, as meninas acabaram de chegar, já têm uma vaga direto pro Estadual' - Aqui Ruth fala sobre as reações de "manos" do cenário Hip Hop de Belém -, querendo que a gente não tivesse essa vaga, começamos a debater em cima. (Entrevista concedida por Ruth Clark, em 07/12/2023).

Neste momento da entrevista, Ruth relata sobre a ausência de espaços para mulheres no cenário Hip Hop belemense, e em especial, sobre a indignação de parte deste movimento pelo fato de na primeira edição da batalhas "as manas" já terem conseguido o acesso para o Duelo Estadual, que é a etapa preparatória do Pará para o Duelo Nacional de MC's, que reúne os MC's de destaque do ano. Isso demonstra que, para além da invisibilidade sofrida pelos corpos femininos e LGBTQIA+, ainda existia uma certa relutância do movimento em dar os devidos créditos ao que estava sendo produzido por este grupo. Leila Leite (2019), apresenta-nos que para os "manos" no cenário, era certo que as "minas" eram todas as mulheres que estavam ao seu lado, sendo elas "suas namoradas, suas companheiras, suas amigas e todas as mulheres que estejam por perto", afirmando que no Hip hop:

"Os elementos são todos pensados no masculino, o grafiteiro, o Mc, o DJ, o B'Boy, sem incluir aí as mulheres, sem pensar na possibilidade de sua presença em seus eventos e em seus projetos, todos pensados para os manos, mesmo que algumas mulheres estivessem presentes" (LEITE, 2019).

Quando perguntada sobre o possível motivo para que estas fossem as reações dos "manos" no cenário, Ruth acredita que se deu exclusivamente pelo fato da organização da batalha ser 'um movimento feminino', ou seja, pensado e proposto por mulheres, afirmando receber questionamentos como: "Agora vai rolar batalha só pra homem?", e quando responde: "Como se já não existisse". Quando questionada se: "Agora vai ter batalha só pra sapatão (...) Só pra pessoas trans", a rapper e produtora afirma que a Battle Girl Power abrange estes grupos que "já estão esquecidos do movimento há muito tempo". Ruth Clark cita a importância de Talita Brooklyn, organizadora da Batalha da Dorothy Stang, em sua trajetória, em especial pelo incentivo que recebeu da artista para a criação da Battle Girl Power, que desde sua formulação já havia sido pensada para dar mais voz às mulheres e comunidade LGBTQIA+. Considero este momento da entrevista como fundamental para a compreensão dos temas aqui abordados, em especial no que tange à construção do sentido de coletividade para mulheres negras, seguindo a perspectiva de que "uma sobe e puxa a outra", rumo à tomada de consciência racial, de classe e gênero. Em uma sociedade onde mulheres negras são impostas a viverem uma série de violências sistemáticas, este apoio entre iguais pode possibilitar um caminho inverso para as armadilhas cotidianas do racismo e sexismo: a irmandade, o respeito e afeto entre as iguais. Acerca da redefinição da cultura das mulheres negras, Patricia Hill Collins (2016), aborda sobre os relacionamentos interpessoais que este grupo compartilha entre si, onde compreende que a noção de irmandade, *sisterhood*, que é entendida como "um sentimento solidário de lealdade e ligação com outras mulheres, decorrente de um sentimento compartilhado de opressão" (p. 111), pode servir às mulheres negras benefícios tangíveis, psicológicos e políticos. Para

exemplificar esta análise, a socióloga feminista negra apresenta a documentação realizada por Debra Gray White (1985), que descreve a forma como as mulheres negras escravizadas “auxiliavam umas às outras no parto, como cuidavam das crianças umas das outras, como trabalhavam juntas em unidades de trabalho que eram separadas quando grávidas ou amamentando uma criança ” (p. 111), demonstrando a importância de mecanismo utilizado para sobrevivência, física e simbólica, das mulheres negras.

Quando retoma a abordagem sobre as origens da Battle Girl Power, Ruth relembra o lugar que os “manos” desejavam que fossem ocupados pelas mulheres:

“Quando entrei no movimento vi a necessidade de rolar uma batalha feminina, LGBTQIA+, via que me sentia excluída dentro do movimento (...) Eu participava das batalhas, ficava na organização, inscrevia os MC’s, e a galera queria que a gente ficasse só naquela área ali, tipo: ‘Fiquem atrás das câmeras! Fiquem fora do foco!’” (Entrevista concedida por Ruth Clark em 07/12/2023)

Imagem 02 - “Respeita as pretas na cena, nós trabalha e vocês encena” (Dom Dom - Ruth Clark, 2021)



Fonte: Pesquisa de Campo (2023)

Ruth declara que foi incentivada por Talitha Brooklyn a fazer *freestyle* nas batalhas, e responde à amiga e referência do movimento que não sabia rimar desta forma, mas Talitha insiste: “Toda mulher sabe fazer *freestyle*”. Neste trecho podemos enxergar a importância do proposto por Patricia Hill Collins acerca do conceito de irmandade no sentido de fortalecimento de sujeitos que por muitas vezes não enxergam em si mesmas a potência que são, mas que conseguem enxergar em suas iguais, e assim, fortalecem e incentivam a toda uma comunidade. Para Ruth Clark só foi possível acreditar porque outra mulher negra acreditou antes dela. Quantas de nós desacreditamos em nossa força e capacidade mas vemos em nossas mães, irmãs, amigas e companheiras a possibilidade de viver em um mundo diferente do que está estabelecido? O

racismo e o sexismo não serão capazes de tirar de nossas gargantas a sede por mudança. Os grilhões que um dia destruíram a pele e sonhos de nossas antepassadas não nos machucarão. O sangue que escorre há de ser estancado.

Quando perguntada sobre a equipe que compõe a produção/núcleo organizativo da Battle Girl Power, Ruth apresenta-nos, além de seu nome, os de: Camila Loie (Comunicação e Diretora de Projetos), Maíra (DJ residente), Psicopreta (DJ residente), Anastácia Mashelly (Mestre de Cerimônia), Layse Uyara (Comunicação). Para a realização desta pesquisa foi possível realizar um diálogo através de um aplicativo de mensagens com a produtora e artista Maíra (MC Íra) e com as MC's Cakau e Yara MC.

Yara MC, rapper de 23 anos, preta, travesti, oriunda do município de Ananindeua, atualmente operadora de caixa, e há 4 anos uma das MC's que batalham na Battle Girl Power, quando perguntada se considera a importante a produção do movimento cultural afirma que:

“Sim, pois ela , assim como outras batalhas, agrega estrutura, base e suporte para artistas fora da bolha (homem-cis-heteronormativo-branco) onde mulheres cis ou trans/Travesti e população lgbt em geral consigam desenvolver seu trabalho com a arte sem constrangimentos e violências que ainda se fazem presente dentro das demais rodas comuns”. (Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 21/01/2024).

Quando perguntada se acredita que a Battle Girl Power contribua para o cenário Hip Hop nacional, e se sim, por que? A jovem rapper argumenta:

“Sim, pois ainda faz parte das poucas batalhas que trazem pautas importantes para serem debatidas e que ainda são tabus nesses espaços”. (Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 21/01/2024).

Para além, a MC acredita que o futuro desta batalha é promissor, o que possibilitará um maior destaque no cenário nacional e na Amazônia.

MC Íra, mulher cisgênero, preta, produtora da Battle Girl Power e DJ de 23 anos, candoblecionista, bissexual e oriunda de Belém do Pará, faz parte da organização da batalha desde o início de seu lançamento, em 2019, há 5 anos. Quando perguntada sobre a importância da Battle Girl Power a artista fala sobre o espaço seguro criado para mulheres cis e trans, e toda a comunidade LGBTQIA+ que participam das edições. Segundo Íra, a BGPW nasce da concepção de que as “batalhas comuns” não são confortáveis para mulheres e comunidade LGBTQIA+, sendo estas batalhas um espaço majoritariamente masculino, com rimas misóginas, homofóbicas e transfóbicas, fazendo com que este ambiente, em suas palavras, seja “muito hostil” para estes corpos dissidentes. A artista demarca, que mesmo sempre fazendo parte do movimento como público e produtora, assim como suas colegas, era desrespeitada,

seja nas rimas ou pela produção destas “batalhas comuns”. Desta declaração surge o título deste artigo, quando a DJ afirma:

“A Battle Girl Power nasce da necessidade de ter uma batalha que fosse pra gente, feita por nós, que fosse pra nós (...) onde as rimas ali fossem afetar a gente, afetar quem a gente é. É aquele negócio: se o espaço não é pra ti, se aquele movimento não é pra ti, a gente cria o nosso... O nosso movimento” (Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 23/01/2024).

Quando perguntada se acredita que a Battle Girl Power contribui para o cenário Hip Hop nacional, e por que? A artista fala sobre a ausência de batalhas LGBTQIA+ pelo país e que isso já marca esta batalha enquanto importante, e acrescenta:

“Ainda mais sendo da Amazônia, faz com que ela [Battle Girl Power] contribua muito [para o cenário]. A gente já teve contatos nacionais da Battle Girl Power e acredito que a BGPW será conhecida no Brasil inteiro, pela potência que é. A Ruth criou a Battle sem nada, só era um sonho dela, e hoje em dia a gente já entregou diversas edições, já acolheu diversas pessoas, que na nossa batalha se sentem bem. A gente sabe que a arte salva a vida, salva nossa vida. Assim como salva a minha, salva a da Ruth, salva da [Camila] Loie, salva de muitas outras pessoas. A Battle é esse movimento que eu digo que não pode parar. A cada edição vem gente nova, vêm pessoas mais jovens e que se sentem como a gente: representadas, acolhidas, pertencentes à algo, que fazem parte daquele movimento, e que olham e vêem pessoas iguais, e quando a gente se enxerga no outro isso expande quem a gente é, isso faz a gente ter autoestima, ter um espelho, de pensar: ‘Essa pessoa chegou em tal lugar, eu consigo chegar’. Sem contar as pessoas que saem do crime, tira das ruas e que a arte sempre salva.” (Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 23/01/2024).

Em sua composição, Espelho (2019), Ruth Clark faz uma ode ao nosso “eu”, fazendo “um desabafo real”. Em suas linhas, a artista afirma acordar em funerais, chorar pelos seus ancestrais, sem se conformar com despedidas, quer ser enaltecida, “na selva de pedras perdidas”. Em uma crítica pontual à forma como os sistema racista e capitalista funcionam, no que diz respeito à secundarização das dores do povo negro, a rapper conclui:

“Tentando eliminar o depois  
Depois eu vou pra rua  
Depois eu me amo  
Depois eu me cuido  
Depois eu mudo  
Eu deixo tudo pra depois  
Depois o café esfria

Depois a prioridade muda  
Depois o encanto se perde  
Depois o cedo se transforma em tarde  
Depois o sentimento morre  
Depois a gente envelhece e as promessas são esquecidas  
O dia vira noite  
Depois a vida acaba”

Estas linhas rememoram-me o texto de Lélia Gonzalez sobre racismo e sexismo na cultura brasileira, ou Aprendendo com a *Outsider Within*, de Patricia Hill Collins, em especial ao que tange à construção da mãe preta, para Lélia, e a *mommy*, para Collins. A categoria descrita pelas autoras, aborda sobre mulheres negras que vivem em função de outros, abandonam seus sonhos e planos para que os devaneios alheios sejam concedidos, acreditam ser amor aquilo que na verdade é exploração. Quando será o depois se o agora é marcado por cicatrizes que estigmatizam estes corpos? Mesmo com tantas tradições e contradições no sistema vigente, a fala de MC Íra, e a composição, Espelho (2019), de Ruth Clark, dão o norte para as construções feitas de maneira genuína com foco na coletividade, o fim é um só: a emancipação do povo negro, das mulheres negras, da comunidade LGBTQIA+, de corpos dissidentes, subalternizados. Por fim, a última entrevista foi concedida por MC Cakau, que define-se enquanto “mc de front, de batalha”, poeta, rapper, estudante de cursão da UFPA, mulher cisgênero, branca, oriunda do município de Cametá/PA, há 2 anos participa ativamente da BGPW. Quando questionada sobre a importância da BGPW ser produzida, a artista afirma que:

“Ela [BGPW] é de fundamental importância porque faz com que as MC’s e os MC’s que batalham dentro dela, de um grupo específico, como os LGBT’s (...) terem espaço aonde a gente realmente busca que todos se sintam confortáveis e respeitados” (Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 22/01/2024).

Quando perguntada se a BGPW contribui para o cenário nacional do Hip Hop a artista afirma que:

“A Battle Girl Power, assim como as demais batalhas que existem no nosso estado, que também têm esse recorte de gênero e são voltadas às pessoas LGBTQIA+, mulheres cis e trans, assim como tem aqui [Pará], também tem fora, e serve como referência pra gente, que tem como referência batalhas de fora, uma delas é a Batalha da Venenosa, que acontece em São Paulo (...) Sim, é uma rede, né? A gente pode dizer que nós nos sentimos confortáveis em saber que existem outras batalhas que fazem esse recorte de gênero (...) A gente sabe que uma batalha *underground* é recheada de aspectos machistas, homofóbicos e racistas, e por conta disso a gente não se sente convidada a estar participando por estar submissa a esses tipos de atitudes tomadas por alguns MC’s que ainda não têm uma conscientização sobre o que realmente é o Hip Hop, o que realmente é uma roda cultural”

(Entrevista concedida através de aplicativo instantâneo de mensagens em 22/01/2024).

A Batalha das Venenosas, citada pela artista, surgiu em homenagem à Venenosa, rapper que estava há mais de 15 anos envolvida no cenário Hip Hop de São Paulo, que faleceu em 2020. Venenosa lutou pela inserção das mulheres no rap, contra o racismo e gordofobia.



Fonte: Pesquisa de Campo (2023)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das questões aqui apresentadas tornou-se possível constatar a importância da Battle Girl Power enquanto ferramenta de denúncia às violências racistas, sexistas e LGBTQIAfóbicas, tendo em vista a abertura de novas possibilidades para a comunidade negra, de mulheres e pessoas LGBTQIA+, consequência da promoção desta roda cultural. As contribuições dadas pela rapper e produtora, Ruth Clark, pelas MC's Yara e Cakau, e DJ Íra, apontam para a necessidade de espaços culturais que respeitem a diversidade de gênero, raça e sexualidade. Tendo em vista a crescente participação desses corpos no movimento Hip Hop paraense, é imperativo que, para além da tomada de consciência por estes grupos que foram citados, haja uma maior disposição de homens cisgênero-heteronormativos, sejam eles produtores, DJs ou MC's de se aprofundarem não só nestes, mas nos diversos debates acerca da vida das mulheres e pessoas LGBTQIA+, visando a construção de um movimento que priorize a pluralidade de ideias, rostos e vivências. Se for pra tá na rua, vai ser movimentando. Vida longa ao Hip Hop pensado e articulado por mulheres! Vida longa à Battle Girl Power!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar:** como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese**, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

BORGES, Rafael; NASCIMENTO, Robson; CHAGAS, Clay; NETTO, Roberto. **A violência homicida nas capitais brasileiras:** um olhar geográfico sobre a cidade de Belém-PA.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within:** a significação sociológica do pensamento feminista negro. Sociedade e Estado. 2016.

FREIRE, Rebeca. **Hip Hop feminista? Convenções de Gênero e feminismos no Movimento Hip Hop soteropolitano.** 2018.

GOMES, Amanda. **Rinha dos MC's e as Batalhas de MC's de Hip Hop na Cidade de São Paulo:** Uma compreensão Antropológica. 2019.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Brasília, 2016.

\_\_\_\_\_. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Brasília, 2017.

\_\_\_\_\_. Anuário Brasileiro de Segurança Pública.

LEITE, Leila. **Manas: Mulheres Negras Construindo o Movimento Hip Hop em Belém do Pará.** 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro:** pedaços & trajetos. Revista De Antropologia, 35, p. 191-203, 1992. Disponível em: Acesso em: 17 de jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Etnografia urbana. In: Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2012.

MIRANDA, Regiane. **Jovens rimadores em batalhas de MCs em Salvador.** XVII Encontro Nacional de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Atlas da Violência 2023, disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/3299-dashpessoas-negrasfinalconferido.pdf>. Acesso em: 17/01/2024.

Ato na Praça Santuário repudia abordagem truculenta da Guarda Municipal contra rappers de Belém <https://www.oliberal.com/belem/ato-na-praca-santuاريو-repudia-abordagem-truculenta-da-guarda-municipal-contra-rappers-de-belem-1.637411> Acesso em 17/01/2024.