



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)

Improvivência: a argumentação nas batalhas de sangue mistas

LETÍCIA MARIA DE JESUS TEIXEIRA

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Letícia Maria de Jesus Teixeira

3. Título do trabalho

Improvivência: a argumentação nas batalhas de sangue mistas

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Damasceno Morais, Professor do Magistério Superior**, em 14/05/2026, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Maria De Jesus Teixeira**, **Usuário Externo**, em 19/05/2026, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6106798** e o código CRC **8CD08196**.

Referência: Processo nº 23070.003597/2026-63

SEI nº 6106798

LETÍCIA MARIA DE JESUS TEIXEIRA

Improvivência: a argumentação nas batalhas de sangue mistas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL), da Faculdade de Letras (FL), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Linguísticos.
Linha de Pesquisa: Língua, Texto e Discurso.

Orientador: Professor Doutor Rubens Damasceno-Morais.

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Teixeira, Leticia Maria de Jesus
Improvisência: [Digital.]: a argumentação nas batalhas de sangue mistas.
/ Leticia Maria de Jesus Teixeira. - 2026.
CCXXX, 230 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Rubens Damasceno-Morais
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2026.
Anexo.
Apêndice.
Bibliografia.
Inclui: tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Batalhas de Rima Mistas; Argumentação; Modelo Dialogal;
Improvisência..

I. Damasceno-Morais , Rubens , orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 8 da sessão de Defesa de Dissertação de Letícia Maria de Jesus Teixeira, que confere o título de Mestre em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Linguísticos.

Aos seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das 9h, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Improvivência: a argumentação nas batalhas de sangue mistas”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rubens Damasceno-Morais (PPGLL-FL-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Renan Belmonte Mazzola (PPGLL/UFMG), membro titular externo; Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rubens Damasceno Moraes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 06/03/2026, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Damasceno Moraes, Professor do Magistério Superior**, em 06/03/2026, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renan Belmonte Mazzola, Usuário Externo**, em 07/03/2026, às 07:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5978717** e o código CRC **B154433A**.

Referência: Processo nº 23070.003597/2026-63

SEI nº 5978717

Àqueles que me amaram, me sustentaram e me fizeram ser quem sou hoje. Que este trabalho também lhes pertença.

AGRADECIMENTOS

A tarefa de agradecer nunca é simples, sobretudo quando se busca reconhecer contribuições e presenças tão significativas. Nesse sentido, a escrita dos agradecimentos desta dissertação revelou-se um exercício particularmente desafiador, pois há apoios, afetos e incentivos cuja relevância ultrapassa a capacidade das palavras de expressar, em sua plenitude, a gratidão que se deseja manifestar. Ainda assim, nas linhas que se seguem, procuro registrar ao menos uma parte do meu reconhecimento a todas as pessoas que contribuíram ao longo das múltiplas nuances desta pesquisa, mesmo àquelas que, muitas vezes sem o saber, tiveram papel fundamental não apenas neste trabalho, mas também na minha trajetória de vida e constituição enquanto sujeito.

Antes de tudo, agradeço a Deus por me permitir ser alguém tão abençoada e cuidada, oferecendo-me proteção e oportunidades que sequer imaginei alcançar, mesmo em meus sonhos mais idealizados. Creio profundamente que, sem Sua infinita bondade, eu não estaria aqui celebrando mais esta conquista.

Aos meus pais, expresso minha mais sincera gratidão pelo amor, pelo cuidado e pela dedicação incondicional que sempre me ofereceram, os quais foram essenciais para que eu me tornasse quem sou hoje. Sou eternamente grata pela educação, pelo acolhimento, pelo conforto e, sobretudo, pelo incentivo constante a sempre ir além.

Aos meus avós, ainda que não estejam mais entre nós, deixo registrado meu agradecimento. Tenho a certeza de que estariam felizes por compartilhar comigo esta vitória, que também lhes pertence.

À minha família, de modo geral, manifesto meu reconhecimento, mas faço um agradecimento especial às minhas primas Jackeline, Kéllen e Rosilene, que sempre apoiaram meus sonhos, mesmo quando pareciam distantes demais, confiando na minha capacidade de torná-los realidade. Estendo igualmente minha gratidão a todos os meus tios e tias, cujos nomes não arrisco listar para não incorrer no esquecimento de alguém igualmente importante.

Agradeço, ainda, a todos os docentes que marcaram minha trajetória acadêmica, construída integralmente em instituições públicas, desde a educação básica até a pós-graduação. Ao longo de toda a minha vida escolar e universitária, foram professores e professoras da rede pública que me ensinaram o poder transformador da educação e se tornaram pontes fundamentais para que eu pudesse acessar o ensino superior e, hoje, concluir uma formação em nível de pós-graduação em uma instituição pública, gratuita e de excelência, como a Universidade Federal de Goiás (UFG). Com esses profissionais, aprendi que a garantia do

ensino público é um direito essencial para a formação cidadã e um dos caminhos mais seguros para a transformação social e a construção de uma vida digna.

Agradeço às minhas amigas da graduação Letícia, Lívia, Maria Luíza, Valentina e Vitória, que foram meu alicerce durante um período de extrema importância que antecedeu esta investigação: a graduação. Destaco, contudo, o nome da Mestra Nathália Camargo, que me retirou as vendas e me mostrou que o mestrado, sim, era uma possibilidade. A ela, minha mais sincera gratidão. O mestrado era, até então, um sonho fora de cogitação, e foi ela quem me mostrou que ele podia se tornar realidade.

De modo muito especial, registro minha profunda gratidão ao meu orientador, Professor Doutor Rubens Damasceno-Morais, cuja escuta atenta, ética profissional, pontualidade, organização e compromisso acadêmico foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Agradeço imensamente pela confiança em meu trabalho, pelo incentivo constante e por acreditar em meu potencial mesmo nos momentos mais desafiadores do percurso, quando as dificuldades pareciam ser maiores do que os avanços. Sua orientação segura e paciente foi um apoio decisivo para minha formação enquanto pesquisadora e professora.

Estendo meus agradecimentos à minha grande parceira, Bruna Agapito, que, além de companheira de projetos – como o estágio docente, no qual tivemos a oportunidade de trabalhar lado a lado –, esteve presente em inúmeros momentos delicados desta pesquisa, auxiliando-me a desatar cada nó, teórico e emocional, que se apresentava. Agradeço profundamente por toda a paciência, dedicação e parceria. Desejo que receba minha imensa gratidão e meus votos de muito sucesso: a tenho como inspiração enquanto pesquisadora, professora e profissional.

Aos colegas do grupo de estudos Teorias da Argumentação e Retórica, que, em diversas ocasiões, atuaram como ouvintes atentos nas etapas decisivas de minhas análises, criando momentos de genuíno ateliê acadêmico, fundamentais para entrelaçar fios soltos que, sem esse diálogo coletivo, seriam muito mais difíceis de organizar. Com muito carinho, destaco nomes como Luíza e Tatiane, que dividem angústias e alegrias nesta vida complexa de pesquisadora há bons anos. Afinal, somos todos belos “tomatinhos”, cuidados desde o semeio até onde chegamos (são muitas vivências) pelo nosso orientador em comum, Rubens.

Agradeço, com grande destaque, à minha amiga, Professora Doutora Graciele Martins Lourenço, que contribuiu de forma generosa e cuidadosa com a leitura do meu pré-projeto de mestrado. Minha amiga que não doou apenas seu tempo, mas também ensinamentos valiosos. Por meio de sua trajetória, marcada por coragem, sensibilidade e firmeza diante dos desafios, aprendi que a vida é valiosa e deve ser vivida com profundidade e intensidade.

Agradeço de maneira muito especial à minha amiga-irmã Iara, que, como costume dizer, foi verdadeiramente uma irmã ao longo deste percurso: parceira de estudos, confidente, companheira de viagens e de congressos, além de constante incentivadora pessoal e profissional. Um presente que o mestrado me concedeu e uma das principais responsáveis por não me deixar desistir, mesmo quando questões pessoais interferiram em meu desenvolvimento profissional e acadêmico. Obrigada por essa amizade construída dentro e fora desta etapa de pesquisadoras; a ela, em especial, estendo minha gratidão para a vida inteira, e não apenas para esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFG), no qual sempre encontrei acolhimento e apoio para atender às mais diversas necessidades ao longo do percurso, deixo meu sincero agradecimento. Manifesto, igualmente, meu reconhecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento que viabilizou a realização desta pesquisa. A todas e todos que me acompanharam nessa jornada, o meu muito obrigada.

*A nossa escrevivência não é para adormecer
os da casa-grande, e sim acordá-los de seus
sonos injustos.*

Conceição Evaristo

*Eu sou a continuação de um sonho (eu sou a
continuação de um sonho)
Da minha mãe, do meu pai, todos que vieram
antes de mim
Eu sou a continuação de um sonho (eu sou, eu
sou)
Da minha vó, do meu vô, quem sangrou pra
gente poder sorrir
Perdão, Deus, quando eu temi o que eu podia
ser
Ahn, que eu nasci pra ser
Não foi de propósito, mas quando não se
entende o propósito
A vida vem e fala: Próximo
“Continuação de um sonho” - BK, Gigantes,
JXNV\$*

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a ampliar e verticalizar a análise da gestão do (des)acordo e da construção das argumentações em situações de *estase* argumentativa e conflito de opiniões, contemplando as peculiaridades, estratégias e os elementos decisivos ou impulsionadores da elaboração do discurso na modalidade específica das batalhas de rima “mistas”. As batalhas de rima, e conseqüentemente as batalhas de sangue, constituem um gênero discursivo e performativo urbano que se consolidou no Brasil por volta da década de 1970 (Macedo, 2011; Souza, 2024; Vergne, 2018). Esse gênero, oriundo do movimento hip-hop, juntamente com o seu ramo musical, o rap, nascido nos subúrbios do Bronx (Meireles, 2017; Souza, 2024), popularizou-se intensamente nos últimos anos, tendo como uma de suas principais características a denúncia social. Isto posto, esta pesquisa parte da seguinte questão: como se constroem os processos argumentativos a partir da eclosão da *estase* nas batalhas de rima mistas enquanto gênero discursivo, e de que modo esses embates podem evidenciar desigualdades de gênero? Nesta seara, pretendemos descrever o jogo de atuação dos papéis argumentativos e da questão argumentativa, segundo o Modelo Dialogal, no íntimo das batalhas de sangue mistas, bem como identificar o gerenciamento de táticas recorrentes, como o uso estratégico da negação ao longo das apresentações. Além disso, nos propomos a aprimorar o conceito de *improvivência*, a partir de uma releitura da *escrevivência* de Evaristo (2020a), com o intuito de compreender como os rappers improvisam a partir de suas próprias vivências, articulando denúncias e desigualdades enfrentadas em seus cotidianos. Também objetivamos observar a participação feminina nas batalhas mistas, refletindo sobre as dinâmicas de gênero e as desigualdades que emergem nos embates discursivos entre MCs mulheres e homens. Para encontrar respostas, tomamos como ponto de partida a perspectiva Dialogal da Argumentação, utilizando os conceitos fundamentais desenvolvidos por Plantin (1990, 2005, 2009, 2011, 2016, 2020, 2025). Ademais, utilizamos os trabalhos de Grácio (2010, 2012) como alicerce teórico sobre a argumentatividade, em diálogo com Damasceno-Morais (2016, 2017, 2020, 2021, 2022, 2023), Agapito (2022, 2025), Agapito, Fernandes e Damasceno-Morais (2021), Bacelar (2021), Camelo (2020) e Simão (2021). Por fim, quanto à metodologia empregada, este estudo adotou uma abordagem descritiva e/ou exploratória (Salomon, 2014; Creswell, 2010), a partir de um enfoque qualitativo, tomando como base os preceitos do Modelo Dialogal da Argumentação. Esperamos, assim, compreender como o gênero e os valores sociais opostos podem moldar a forma como a combustão da *estase* é gerada nessas interações. O *corpus* é composto por quatro batalhas de sangue, recortadas das Batalha da Aldeia, Batalha da Norte e na final do Nacional

(2023), selecionadas por sua relevância e diversidade de interações. Ao final da análise, constatamos que as questões argumentativas não se apresentam de forma estática; ao contrário, tendem a se multiplicar e a se reconfigurar ao longo do desenrolar dos embates. Observamos, ainda, que estratégias como a negação e a objeção desempenham papel central na construção argumentativa, atuando como mecanismos de reposicionamento dos participantes e de progressão do desacordo nas interações analisadas. Ademais, a partir do diálogo entre o Modelo Dialogal da Argumentação e os estudos literários de Evaristo (2017, 2020a, 2020b), propusemos uma ampliação do conceito de *escrevivência*, denominada *improvivência*, a qual permite evidenciar a relação dinâmica entre a *estase* argumentativa e a mobilização dos papéis argumentativos (Plantin, 2025), contemplando níveis micro (dialogal) e macro (dialógico) da interação. Assim, a *improvivência* revela-se como um dispositivo que possibilita a ampliação do diálogo e da argumentação para além do face a face imediato, mobilizando discursos sociais emblemáticos que atravessam os embates analisados.

Palavras-chave: batalhas de rima mistas; argumentação; Modelo Dialogal; improvivência.

ABSTRACT

This paper aims to broaden and deepen the analysis of (dis)agreement management and argument construction in situations of argumentative stasis and conflict of opinions, contemplating the peculiarities, strategies, and decisive or driving elements of discourse construction in the specific modality of mixed-gender rap battles. Rap battles, and consequently *batalhas de sangue*, constitute an urban discursive and performative genre consolidated in Brazil around the 1970s (Macedo, 2011; Souza, 2024; Vergne, 2018). This genre, originated from the hip-hop movement and its musical branch, rap, born in the suburbs of the Bronx (Meireles, 2017; Souza, 2024), has become intensely popular in recent years, with social denunciation as one of its main features. Therefore, this research departs from the following question: how are argumentative processes constructed from the emergence of stasis in mixed-gender rap battles as a discursive genre, and how can these clashes highlight gender inequalities? Thereby, this study intends to describe the interplay of argumentative roles and argumentative issues, according to the Dialogical Model, within mixed-gender *batalhas de sangue*, as well as to identify the management of recurrent tactics, such as the strategic use of negation throughout the performances. In addition, this study proposes to refine the concept of *improvivência*, based on a reinterpretation of Evaristo's *escrevivência* (2017, 2020a, 2020b), in order to understand how rappers improvise based on their own experiences, articulating denunciations and inequalities faced in their daily lives. It is also aimed to observe the female participation in mixed-gender battles, reflecting on gender dynamics and the inequalities that emerge in discursive clashes between female and male MCs. To find answers, we took as our starting point the Dialogical Perspective on Argumentation, using the fundamental concepts developed by Plantin (1990, 2005, 2009, 2011, 2016, 2020, 2025). Moreover, we used the works of Grácio (2010, 2012) as a theoretical foundation on argumentativeness, in dialogue with Damasceno-Morais (2016, 2017, 2020, 2021, 2022, 2023), Agapito (2022, 2025), Agapito, Fernandes e Damasceno-Morais (2021), Bacelar (2021), Camelo (2020), and Simão (2021). Lastly, regarding the methodology used, this paper adopted a descriptive and/or exploratory approach (Salomon, 2014; Creswell, 2010), from a qualitative focus, based on the precepts of the Dialogical Model of Argumentation. Thus, it is hoped to understand how gender and opposing social values can shape the way in which the 'combustion' of stasis is generated in these interactions. The corpus consists of four *batalhas de sangue*, extracted from *Batalha da Aldeia*, *Batalha da Norte* and the final of the *Nacional* (2023), selected because of their relevance and diversity of interactions. At the end of the analysis, it was found that

argumentative issues do not present themselves statically; on the contrary, they tend to multiply and reconfigure themselves as the clashes unfold. It was also observed that strategies such as denial and objection play a central role in argumentative construction, acting as mechanisms for repositioning participants and for the progression of disagreement in the analyzed interactions. Furthermore, from the dialogue between the Dialogical Model of Argumentation and the literary studies of Evaristo (2017, 2020a, 2020b), an expansion of the concept of *escrivência* was proposed, called *improvivência*, which allows us to highlight the dynamic relationship between argumentative stasis and the mobilization of argumentative roles (Plantin, 2025), contemplating micro (dialogical) and macro (dialogic) levels of interaction. In this way, *improvivência* reveals itself as a device that enables the expansion of dialogue and argumentation beyond the immediate face-to-face interaction, mobilizing emblematic social discourses that permeate the analyzed clashes.

Keywords: mixed-gender rap battles; argumentation; Dialogical Model; *improvivência*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de primeiro recorte dos <i>corpora</i>	93
Quadro 2 – Relação dos <i>corpora</i> atual e definitivo.....	95
Quadro 3 – Convenções de transcrição	97
Quadro 4 – Papéis argumentativos na primeira batalha do banco de dados.....	105
Quadro 5 – Papéis argumentativos na segunda batalha do banco de dados	112
Quadro 6 – Papéis argumentativos na terceira batalha do banco de dados	118
Quadro 7 – Papéis argumentativos na quarta batalha do banco de dados	125
Quadro 8 – Organização da multiplicação das questões argumentativas	129
Quadro 9 – Levantamento de recorrências de negação	135
Quadro 10 – Levantamento de argumentos <i>ad hominem</i>	139
Quadro 11 – Tipo de argumentos <i>ad hominem</i>	140
Quadro 12 – Levantamento de negações provocativas	142
Quadro 13 – Categorização do termo “ <i>Improvivência</i> ”	150
Quadro 14 – Levantamento das ocorrências de <i>improvivência</i>	154
Quadro 15 – Levantamento das ocorrências de <i>improvivência</i> : micro, macro e híbrida	162

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Lili e Maria x Billy e Matheus 76ª Batalha da Norte	104
Imagem 2 – Kaemy x Neo - Final - Duelo Nacional.....	111
Imagem 3 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo A	116
Imagem 4 – Torvi x Maria - 382ª Batalha da Aldeia	118
Imagem 5 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo B	124
Imagem 6 – Salvador x Maria - 388ª Batalha da Aldeia	125
Imagem 7 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo C	129
Imagem 8– Placa como recurso simbólico de representação do número de tiros registrados na tragédia	176
Imagem 9 – Bandeira nacional com 80 perfurações, correspondentes aos tiros que atingiram o carro na tragédia	177
Imagem 10 – Bandeira brasileira com cores diferentes, em alusão à cor de pele dos atingidos na tragédia, e perfurada por marcas de bala, com marcas de sangue e ainda um alvo	177

LISTA DE EXCERTOS

Excerto 1 – Lili e Maria x Billy e Matheus	106
Excerto 2 – Lili e Maria x Billy e Matheus	106
Excerto 3 – Lili e Maria x Billy e Matheus	107
Excerto 4 – Lili e Maria x Billy e Matheus	108
Excerto 5 – Lili e Maria x Billy e Matheus	109
Excerto 6 – Lili e Maria x Billy e Matheus	109
Excerto 7 – Lili e Maria x Billy e Matheus	110
Excerto 8 – Kaemy x Neo.....	112
Excerto 9 – Kaemy x Neo.....	113
Excerto 10 – Kaemy x Neo.....	114
Excerto 11 – Kaemy x Neo.....	115
Excerto 12 – Kaemy x Neo.....	116
Excerto 13 – Torvi x Maria	119
Excerto 14 – Torvi x Maria	120
Excerto 15 – Torvi x Maria	120
Excerto 16 – Torvi x Maria	121
Excerto 17 – Torvi x Maria	122
Excerto 18 – Torvi x Maria	122
Excerto 19 – Torvi x Maria	123
Excerto 20 – Salvador x Maria	126
Excerto 21 – Salvador x Maria	127
Excerto 22 – Salvador x Maria	127
Excerto 23 – Salvador x Maria	128
Excerto 24 – Lili e Maria x Billy e Matheus	144
Excerto 25 – Kaemy x Neo.....	145
Excerto 26 – Torvi x Maria	147
Excerto 27 – Salvador x Maria	147
Excerto 28 – Salvador x Maria	164
Excerto 29 – Salvador x Maria	164
Excerto 30 – Kaemy x Neo.....	165
Excerto 31 – Torvi x Maria	166
Excerto 32 – Salvador x Maria	166

Excerto 33 – Salvador x Maria	167
Excerto 34 – Lili e Maria x Billy e Matheus	168
Excerto 35 – Kaemy x Neo.....	169
Excerto 36 – Torvi x Maria	170
Excerto 37 – Torvi x Maria	171
Excerto 38 – Salvador x Maria	172
Excerto 39 – Salvador x Maria	173
Excerto 40 – Lili e Maria x Billy e Matheus	174
Excerto 41 – Lili e Maria x Billy e Matheus	175
Excerto 42 – Kaemy x Neo.....	178

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	DISSEMINAÇÃO DO RAP: DO BRONX ÀS BATALHAS DE RIMA	33
2.1	Os pilares do Hip-Hop	38
2.2	A chegada ao Brasil	43
2.3	Rima e <i>freestyle</i>	46
2.4	Tentativa de silenciamento das mulheres	48
2.5	Uma releitura de Escrevivência, de Conceição Evaristo: <i>Improvivência</i>	53
3	GÊNEROS DO DISCURSO	56
3.1	Gênero batalha de rima	59
3.2	A Batalha da Aldeia	62
4	BREVE PERCURSO DOS ESTUDOS DA ARGUMENTAÇÃO	66
4.1	A situação e a interação argumentativa	74
4.1.1	O funcionamento da interação das rinhas de rap	77
4.2	Os papéis de atuação	80
4.3	A <i>estase</i>	85
4.4	As emoções no duelo de <i>freestyle</i>	86
5	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	90
5.1	Seleção e delimitação do <i>corpus</i>	92
5.1.1	Parâmetros de transcrição	97
5.1.2	As quatro batalhas selecionadas: BDN1, BFN2, BDA3, BDA4.....	98
5.1.3	Critérios de análise	99
6	CAPÍTULO DESCRITIVO ANALÍTICO: A MULTIPLICAÇÃO DA QUESTÃO ARGUMENTATIVA E O PAPEL DO PR(O)PONENTE	101
6.1	Descrição e análise da Batalha da Norte (BDN1) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação	103
6.2	Descrição e análise da Batalha Final de MCs (BFN2), na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação	111
6.3	Descrição e análise da Batalha da Aldeia (BDA3) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação	117
6.4	Descrição e análise da Batalha da Aldeia (BDA4) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação	124

7	DA OBJEÇÃO À REFUTAÇÃO: A NEGAÇÃO COMO FERRAMENTA ARGUMENTATIVA	132
7.1	O argumento <i>ad hominem</i> como estratégia de deslegitimação em disputas argumentativas	136
7.2	A negação como gatilho provocativo	141
7.3	A negação como recurso argumentativo de autoafirmação feminino	144
8	IMPROVIVÊNCIA: COMPREENDENDO O RAP COMO ENFRENTAMENTO SIMBÓLICO AOS DISCURSOS DA SOCIEDADE.....	149
8.1	<i>Improvivência</i> articulada argumentativamente de modo micro	164
8.2	<i>Improvivência</i> articulada argumentativamente de modo híbrido.....	167
8.3	<i>Improvivência</i> articulada argumentativamente de modo macro	173
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
	REFERÊNCIAS	187
	GLOSSÁRIO	197
	APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DA 76ª BATALHA DA NORTE: LILI E MARIA X BILLY E MATHEUS.....	199
	APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA FINAL DO DUELO NACIONAL: KAEMY X NEO	207
	APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA 382ª BATALHA DA ALDEIA: TORVI X MARIA.....	213
	APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA 388ª BATALHA DA ALDEIA: SALVADOR X MARIA.....	220

1 INTRODUÇÃO

A batalha de *freestyle*, também popularmente conhecida como batalha de rima, ou até mesmo como rinha de MCs, é uma manifestação cultural que tem ganhado destaque nos últimos anos. Um dos fatores que contribuíram para essa popularização foi o fato de praticamente todas as batalhas estarem disponíveis na internet (seja por transmissões ao vivo, seja por postagens posteriores), o que proporciona acesso gratuito e amplia o alcance do grande público. Dessa forma, elas cumprem o papel de contribuir para a expansão do rap e da cultura das batalhas. Esses palcos artísticos promovem competições efervescentes, nas quais os MCs instigam uns aos outros por meio de rimas improvisadas, orientadas por um *beat*, ou seja, uma base instrumental típica do estilo Hip-Hop. Atualmente, além de serem espaços de lazer e entretenimento, as batalhas também se consolidam como uma porta de esperança para muitos sujeitos que ainda enfrentam processos históricos de silenciamento, como, por exemplo, jovens das zonas periféricas que encontram nessas apresentações modos de reivindicar sua voz, identidade, além de seus direitos como cidadãos.

Conforme Ferreira (2017), quando nos apossamos do discurso para, por meio dele, convencer alguém a aceitar a nossa opinião, estamos agindo retoricamente. Para o sucesso desse feito, exige-se muita preparação prévia e esforço, como a arte do bem falar – ou, no nosso caso específico, a arte do “bem rimar” –, de estar preparado para imprevistos, de estar disposto a usar estratégias inesperadas, dado que as batalhas são consideradas um palco aberto para uma espécie de vale-tudo. De antemão, percebemos um clima não muito amistoso a partir da denominação de uma modalidade das batalhas: as “batalhas de sangue”, que fazem referência a algo de cunho brutal. Elas são caracterizadas por não terem limites temáticos e permitem qualquer tática verbal para sair como vencedor, inclusive termos agressivos, ameaça, calúnia, entre outras atuações comuns nas interações desses eventos, numa espécie de ringue erístico, ou a vertente dos estudos da argumentação que olha mais de perto para o “vale-tudo argumentativo”, quando o mais importante é se sair bem durante um debate.

Nesse contexto, ressaltamos que o surgimento do Hip-Hop se deu nos subúrbios de Nova York, no bairro do Bronx, quando, após haver uma trégua entre as gangues e a saída às ruas voltar a ser possível, imigrantes afro-americanos voltaram a circular pelos espaços urbanos com carros de som e microfones, de modo que produziam interações tanto durante quanto depois das batidas das músicas (Souza, 2024). Nessa dinâmica, eram protagonizadas fervorosas festas, com barulho dos potentes carros de som, com as comunicações verbais dos chamados MCs, juntamente com as batidas, sendo toda essa construção influenciada pela cultura “*sound*

system”. De acordo com Meireles (2017), “*sound system*” é uma cultura que representa aquele estilo que identificamos como o rap, originário da Jamaica, que correlaciona o ritmo e a poesia numa espécie de canto falado. Esse festejo era uma forma de entretenimento e distração, sendo que diante dos diversos entraves que a população extremamente pobre enfrentava diariamente, o acesso à cultura era caracterizado como luxo e inviável.

Devido ao poder social e provocativo do rap, impulsionou-se a sua investigação em diversos domínios e com inúmeros recortes. Como exemplo, temos as explorações a partir dos estudos da antropologia e ancestralidade (Pinto, 2015; Medeiros, 2019), da história e educação (Santos; Barbosa; Nascimento Junior; Silva, 2023), da comunicação (Cura, 2017; Postali, 2019, Prado, 2017; Silva, 2019) e da música (Muck, 2022). Entretanto, não há registros na literatura acadêmica que relacione pesquisas sobre o rap e gêneros afins com a perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação (Plantin, 1990, 2005, 2016, 2020). Portanto, um dos motivos cruciais para desenvolver esta pesquisa se respalda nesse ineditismo e nos pertinentes resultados que podemos obter num campo inexplorado até o presente momento.

Em consonância com o prisma de pertinência desta pesquisa, destacamos os *corpora* e sua importância social. Por isso, enfatizamos que o foco está voltado para as rinhas de sangue. O rap, por meio de suas idiossincrasias, seu inconfundível *beat*¹ (batida), suas mensagens críticas, além da poesia e da rima, se amplificou, conquistando em massa os jovens, principalmente das favelas, periferias e zonas desprestigiadas das grandes cidades. Tais apreciadores tornaram-se adeptos fervorosos do movimento, garantindo presença frequente nas manifestações culturais organizadas por ele. O rap e seus seguidores se reconhecem como participantes de algo imensamente maior do que uma simples vertente musical. Trata-se de uma forma de resistência, um estilo de vida. Assim, o segmento coaduna preceitos que, ordinariamente, “trazem à tona” dificuldades, injustiças e desigualdades, em suma, os problemas sociais que, costumeiramente, foram e continuam sendo ignorados pelas instituições que poderiam modificar essas realidades (Souza, 2021).

O rap é um gênero musical que engloba o ritmo e a poesia, semelhante a um discurso cantado e rimado. Ele é encontrado dentro do Hip-Hop, sendo uma vertente que se divide em duas parcelas: a primeira é designada pelo DJ (disc-jóquei), responsável por criar as bases para as músicas; em segundo plano há o MC (mestre de cerimônias), que improvisa e canta as rimas. Esses, juntamente a outros elementos, como o conhecimento, o *breakdance*, o *graffiti*, a arte visual e a dança, constituem a cultura “Hip-Hop” (Teperman, 2015).

¹Música Tempo forte do compasso, força motriz característica do jazz, do rock e da música pop.

Nesse sentido, o Hip-Hop e o rap, desde a sua essência, sempre tiveram uma conexão sólida com questões sociais, políticas e identitárias. Desse modo, o rap ultrapassa as barreiras do gênero musical e ocupa um lugar de fala respeitado em busca de visibilidade, igualdade, reconhecimento, direitos etc. O rap é um importante espaço no qual seus praticantes utilizam como ferramenta de resistência, pois, o mesmo funciona como um espaço de denúncias de diversas desigualdades e violências vividas por grupos colocados à margem. Este gênero musical possibilitou, desde os seus primórdios, uma afirmação de identidades negras e periféricas, valorizando suas histórias. No Brasil, por exemplo, artistas como Racionais MC's reforçaram esse papel ao transformar experiências em discurso crítico. Assim, o rap se consolida como uma forma de enfrentamento ao silenciamento e de construção de novas narrativas sociais.

Ainda assim, no interior dessa cultura, também existem contradições a respeito, por exemplo, do machismo enfrentado pelas mulheres que tentam ingressar nesse meio.

A primeira e grande pauta que compreendemos como central ao movimento, até porque ele nasce a partir dela, são as comunidades marginalizadas, especialmente aquelas situadas nos centros urbanos. Nesses locais, é comum que a luta pela moradia e por melhores condições de vida vá além da simples sobrevivência. No meio dessas lutas, a arte está sempre presente, tornando mais visíveis as reivindicações dessas populações. Essa arte, original e autêntica, nasce da escassez: com poucos materiais e recursos, os “crias”² precisam ser criativos para produzir o que for necessário: música, dança, moda, linguagem e produção audiovisual. Por meio dessas expressões e das denúncias que emergem nesses espaços, se consolidam ricos territórios de práticas culturais, como é o caso do rap.

As letras de rap versam sobre o que as pessoas viventes do movimento enfrentam no seu dia a dia em meio a tantas falhas do Estado: a violência estatal, a precariedade das condições de vida, as questões que envolvem o racismo. Porém, nas letras também há espaço para falar sobre desejos, sonhos, orgulho, identidade, pertencimento e ascensão social. Para se compreender, entretanto, a maneira como o rap se instaura, Marques e Fonseca (2020, p. 27) asseguram:

O rap representa a música e por meio dos conteúdos das letras possibilita a afirmação política, denunciando contextos marcados por distinções socioeconômicas, de gênero e raciais, segregação urbana e o direito à cidade. Ele expressa a identidade da população com seu lugar, a disputa pela manutenção de seus espaços, a valorização da periferia e a denúncia das injustiças e da má gestão que segregam espacialmente as

²Esse termo costuma ser utilizado na cena do rap e nas periferias urbanas para designar sujeitos que nasceram, cresceram e se constituíram dentro deste ambiente urbana, dentro da cultura Hip-Hop, sendo formados por suas práticas, valores e linguagens.

populações mais vulneráveis, destinando-as locais desprovidos de infraestrutura básica. Os grupos se apropriam do seu espaço – a periferia –, mesmo com suas carências e o transformam em um local de resistência, ação política, cultura e educação, criando uma identidade.

Além de ser um instrumento potente de denúncia, a cultura do rap cria e recria linguagens, narra histórias e vivências, ressignifica símbolos e produz formas de linguagem e letramentos que muitas vezes não são reconhecidos pelos meios letrados oficiais. Ainda assim, trata-se de um movimento que exige mais do que talento: requer preparo linguístico, treino de rimas, um vocabulário riquíssimo e, mais do que isso, o entendimento de que o artista é completo como um todo – suas rimas, sua voz, seu corpo e presença. Nesse sentido, é preciso compreender o poder da performance, da postura corporal, entre outros elementos fundamentais. Logo, o rap posiciona-se como um campo de disputa discursiva, no qual se confrontam e se almejam melhores visões de mundo e em que a linguagem é utilizada como veículo de enfrentamento (Souza, 2021).

Entre as manifestações mais conhecidas e aclamadas do rap, temos as batalhas de rima (nosso objeto de pesquisa), que também podem ser conhecidas como batalhas de MCs. Esses eventos costumam ocorrer em centros urbanos e periféricos, em praças, nos quais artistas se enfrentam verbalmente utilizando-se de rimas, contando com a presença predominante de jovens. Em cada verso, além da rima fechada, eles carregam a argumentação, pois tentam convencer (uma das formas de se ver a argumentação, já que se busca a adesão dos ouvintes) de que são o melhor competidor e, simultaneamente, desestabilizar o adversário (provando que ele, ao contrário de si, é fraco), além de impor sua presença. Portanto, as batalhas não se resumem apenas a uma troca de rimas, mas também abrangem uma performance argumentativa altamente rica e complexa para os estudos da linguagem, uma vez que além do domínio linguístico e performático, se entrelaçam estratégias retóricas buscando a persuasão do público durante todo o tempo.

Nesse contexto, as batalhas de rima mais comuns são conhecidas mediante duas modalidades: as “batalhas de conhecimento” e as “batalhas de sangue”. Na primeira, o objetivo é desenvolver rimas sobre temas pré-estabelecidos pela organização do evento ou pela plateia. Já na categoria das batalhas de sangue, não se pré-determina um tema específico, sendo livre o conteúdo utilizado, mas nesta há o foco de atacar (verbalmente) e responder aos ataques por meio de rimas improvisadas.

As batalhas mistas, que serão averiguadas neste projeto, são ímpares, visto que normalmente separam-se as batalhas por gênero, isto é, masculinas ou femininas. Entretanto, nas batalhas mistas há uma combinação de gêneros, além de que, em algumas batalhas

específicas, há o caso também de embates realizados por casais que mantêm vínculo afetivo-romântico entre si. Diante disso, voltando o nosso olhar para essas características internas, almejamos investigar de que maneira a argumentação pode ser moldada e transformada nesse arranjo, bem como se existem valores, premissas e asserções que são exclusivas destes “rings” específicos.

Sob a ótica em que está inserida a presente pesquisa, temos como foco as batalhas de rima mistas, compreendidas como gênero discursivo, como manifestação artística e cultural contemporâneas. Um dos objetivos presentes neste estudo consiste em analisar como a argumentação se manifesta nesses contextos em duas dimensões distintas: no plano micro, observando a interação e os entraves entre os MCs em confronto direto, em que seu Oponente é uma única pessoa, à sua frente, *tête à tête*; e no plano macro, compreendendo o rap como enfrentamento simbólico à sociedade e às suas estruturas excludentes, como exporemos com mais detalhes na última seção analítica desta dissertação.

A escolha por batalhas mistas, realizadas minuciosamente, nos permite observar como se dá a presença (ou ausência) de equidade de gênero nesses espaços, levantando reflexões sobre as barreiras simbólicas enfrentadas por mulheres MCs e sobre como suas vozes ressoam nesse espaço historicamente masculinizado. Assim, a presente dissertação também se propõe a contribuir para o debate sobre questões interseccionais, evidenciando o rap ainda como arena de disputas identitárias e sociais.

Neste preâmbulo, é de suma importância destacar, conforme Souza (2024), que, embora o rap seja uma ferramenta de promoção de vozes e discursos de resistência e represente um espaço de visibilidade para sujeitos marginalizados, as mulheres frequentemente não são incluídas nem reconhecidas como parte desses sujeitos. Isso evidencia que o próprio movimento não está isento de reproduzir estruturas opressivas e preconceituosas presentes em seu contexto de origem e que persistem até os dias atuais. Souza (2024) e Dias (2019) apontam que a desigualdade de gênero é uma dessas estruturas. Enganosamente compreendido como um espaço aberto, inclusivo e democrático, o rap tem, há décadas, instaurado uma tentativa de apagamento e silenciamento à atuação de mulheres, o que dificultou a permanência de inúmeras artistas na cena. Além disso, observamos a escassez de reconhecimento concedido a essas participantes legítimas, mesmo quando demonstram competência, talento e engajamento com o movimento.

Nas batalhas de *freestyle*, a presença masculina ainda continua sendo predominante, não por falta de interesse das mulheres, mas por vários fatores que as impedem diariamente. A título de exemplo, citamos a constante necessidade de as mulheres terem que se submeter a uma

espécie de validação masculina, isto é, terem que comprovar frequentemente a sua capacidade diante de participantes do sexo masculino. De acordo com Dias (2019) e Souza (2024), as mulheres rappers e MCs são frequentemente diminuídas, interrompidas, menosprezadas, subestimadas ou hipersexualizadas. Para além, comumente precisam saber lidar com microagressões, exclusões veladas e discursos que questionam sua autoridade naquele espaço, mesmo quando demonstram ser muito boas, ter experiência e *flow*³.

Dessa forma, observar as batalhas mistas implica lançar luz sobre as tensões e disputas que ocorrem no interior do próprio movimento, entendendo que o rap, apesar de seu potencial emancipador, ainda é uma arena onde se travam embates identitários e sociais. Esta pesquisa, portanto, busca não apenas identificar como se manifestam as estratégias argumentativas presentes nas batalhas, mas evidenciar como as vozes femininas resistem, se articulam e desafiam a lógica excludente de um campo que, aos poucos, vem sendo reconfigurado por elas (Dias, 2019; Souza, 2021; Souza, 2024).

Outrossim, tendo como uma das teorias norteadoras desta investigação, trabalharemos com a dimensão de gêneros do discurso de Bakhtin (1981, 2003, 2016), o qual defende que muitos dos processos que utilizam a língua, mediados por enunciados em interação entre os falantes, culminam em inéditas interações, novos rituais e contratos dentro das relações humanas, logo, nascem gêneros discursivos ordinários. Nesse âmbito, observando o embate, o convencimento e o modo como é aplicado o roteiro desse espetáculo, formado por meio dos enunciados, escolhemos de forma proposital essas manifestações artísticas denominadas batalhas de rima para refletirmos sobre algumas peculiaridades. Elas contêm um sistema de embate, em que os rappers debatem teses entre si, priorizando sempre a rima. Dessa forma, há muitos aspectos linguísticos, pelo menos da norma padrão, que podem ser dispensados para privilegiar uma rima bem-feita/cantada.

Partindo do pressuposto de que as batalhas de rima estão cada vez mais conhecidas e configuram-se como um dos muitos novos gêneros discursivos na contemporaneidade, objetiva-se realizar um breve percurso histórico acerca da formação desse gênero. Para tanto, recorreremos a autores como Dias (2019), Souza (2021), Souza (2024), Teperman (2013, 2015), Vergne (2018), Silva (2018, 2019), Cura (2017) e Macedo (2011), com o intuito de compreendermos os múltiplos fatores que influenciaram, instruíram, apoiaram ou, por vezes, limitaram o movimento, permitindo que ele se configurasse como o conhecemos hoje. Ao analisarmos desde os primeiros registros até os episódios atuais dessa prática discursivo-

³*Flow* é a capacidade que o MC ou o rapper tem de encaixar as rimas de maneira fluida ao ritmo da batida da música.

artística, pretendemos construir uma historiografia inicial das batalhas de rima e entender por que há um crescimento tão expressivo de seguidores e interessados nesse universo a cada dia. Para tal, adotaremos as teorias discursivas de Bakhtin (1981, 2003, 2008, 2016), a fim de estabelecer relações entre as batalhas de rima e os traços característicos dos gêneros discursivos. Assim, mais do que descrever a relevância dessa manifestação, buscamos lançar luz sobre as condições que a normatizam e a caracterizam como um gênero, considerando seu conteúdo temático, sua composição e seu estilo. Ademais, almejamos elucidar como essa atmosfera musical adquiriu tamanho alcance e influência, capaz de mobilizar milhares de pessoas no Brasil e em diversos contextos internacionais.

Esse sucesso se deu principalmente em virtude de onde e como surgiu tal modalidade, como se proliferou e quais aspectos impulsionaram tal difusão. Um ponto que acentuou a disseminação do Hip-Hop e do rap é a nossa atual imersão no mundo digital, a qual ficou popularmente conhecida como a “era digital”. Dessa maneira, com a internet, as redes sociais, *lives*, *streamings* e ferramentas de produção democratizadas, ampliou-se de modo mais rápido e fácil a propagação dessa corrente musical.

Recentemente, em entrevista concedida ao site *CartaCapital*, o rapper paulista Rodrigo Ogi (2023), ao falar sobre a cultura Hip-Hop, afirmou: “Rap é a voz do oprimido e do esquecido”⁴. Essa declaração se converte em um forte impulsionador para o aumento do número de apreciadores do gênero, pois, de maneira vital, há uma identificação entre a realidade retratada nas letras e a vivência cotidiana dos ouvintes. Dessa forma, o rap atua como denúncia das “vozes” oprimidas, geralmente invisibilizadas pela sociedade.

Ao falarmos sobre a cultura do rap, diversos nomes marcantes vêm à tona, como Racionais MC’s, Gabriel o Pensador, Sabotage, Marcelo D2, Emicida, Froid, Negra Li, Karol Conká, Tássia Reis, Nega Gizza e Flora Matos. Na atualidade, um nome de grande destaque é o do rapper mineiro Djonga, reconhecido tanto por sua irreverência artística quanto pelo engajamento em lutas contra as desigualdades sociais e raciais. Seu bordão “fogo nos racistas” ganhou força nas ruas e nas redes sociais on-line, ao lado de sucessos como “Junho de 94”, “Oto patamá”, “Bença” e “Obstinado”, músicas que representam e amplificam as vozes daqueles que, historicamente, não são ouvidos.

Como mencionamos anteriormente, no que diz respeito ao protagonismo feminino dentro da cultura Hip-Hop, ainda há muito a ser conquistado. Entendemos que o apagamento das mulheres nesse espaço configura-se como um problema interseccional, no qual a mulher

⁴Entrevista concedida a Augusto Diniz, publicada no blog de CartaCapital.

negra, majoritária na cena Hip-Hop, é triplamente excluída: pela sua classe, pela cor da sua pele e pelo seu gênero. Pensando nas implicações da *interseccionalidade*, termo cunhado por Crenshaw (1989) repensada e desenvolvida no Brasil por intelectuais negras como Gonzalez (1984; 1988), Carneiro (2003; 2011) e Akotirene (2018), que adaptaram o conceito às especificidades históricas, sociais e raciais do país é que consideramos não apenas os entraves enfrentados pelas mulheres negras no rap, mas também em um contexto social geral.

Para embasar essa discussão, recorreremos às contribuições de Souza (2008), Ribeiro (2017, 2018) e Kilomba (2019). Dessa forma, é possível compreendermos com maior profundidade esse processo de tentativa de apagamento, uma vez que a mulher negra ocupa o último degrau da hierarquia social. Essa escala se configura, de forma geral, na seguinte ordem: o homem branco, seguido pela mulher branca, depois o homem negro e, por fim, em posição de maior vulnerabilidade, a mulher negra. Por esse motivo, apagar a mulher na cena do rap torna-se relativamente fácil, uma vez que ela já é, frequentemente, invisibilizada pela sociedade.

Em vista do exposto, diante desse panorama, buscamos fazer uma ampliação do conceito de *escrevivência*, (Evaristo, 2009; Conceição [...], 2017; Escrevivência [...], 2017; Evaristo, 2020a, 2020b). Segundo Evaristo (2009, 2020a), ela cunhou esse termo, que faz uma junção entre duas outras palavras, “escrever” e “vivência”, referindo-se a uma escrita que nasce das experiências de vida do sujeito, especialmente de mulheres negras. Trata-se de uma produção literária que articula memória, vivência e identidade, fazendo emergir além das vivências experimentadas diante das opressões, vozes de resistência.

Nesse sentido, ao fazermos uma releitura para o rap, compreendemos como essa vertente musical tem o mesmo objetivo de escancarar as vivências por meio de denúncias, desmascaramentos, resistência, assim como o rapper Rodrigo Ogi (2023) relatou sobre o rap ser “a voz do oprimido e do esquecido”. Nesta consonância, a diferença aqui estaria apenas no fato de que os MCs não escrevem suas vivências, mas sim as cantam. Em nosso *corpus* especificamente, eles rimam e improvisam. Desse modo, notamos a necessidade de também buscarmos um vocábulo inspirado por Conceição Evaristo: pensamos, portanto, no termo de “*improvivência*”, a partir do qual os rappers vão compartilhar suas lutas diárias contra os sistemas opressores por meio das rimas improvisadas. Detalharemos isso ao longo desta dissertação e, sobretudo, na parte analítica, quando apresentaremos os dados selecionados para a discussão proposta.

Uma vez concluída a contextualização acerca do rap e do *corpus* da pesquisa, qual seja, as batalhas de rima, podemos agora adiantar as demais teorias que fundamentam este trabalho. No que diz respeito à vertente teórica da Argumentação adotada, destacamos o Modelo Dialogal

da Argumentação (doravante MDA), proposto por Plantin em meados da década de 1990 e que tomou força no Brasil por volta dos anos de 2008. O linguista é reconhecido por sua abordagem crítica e abrangente, que considera as diferentes correntes teóricas da Argumentação. O autor valoriza os principais aportes teóricos disponíveis, ao mesmo tempo em que destaca seus potenciais e suas limitações, construindo, assim, uma perspectiva profundamente crítica, conforme aponta Grácio (2012). Diferentemente de abordagens que se apoiam exclusivamente em uma única teoria, Plantin opta por um caminho mais flexível. Nesse sentido, Grácio (2012, p. 304) afirma: “No fundo, trata-se de trabalhar a partir das grandes teorias, de não hesitar em delas se distanciar quando é preciso e de colocar em primeiro plano o controle dos dados, ou seja, a adequação descritiva”.

Sob essa ótica, considerar a Argumentação numa vertente descritiva e não normativa, o que era normalmente praticado por diversas perspectivas teóricas, é explicitamente uma inovação do mentor do MDA. Ao transitar pela Argumentação, Plantin (1990, 2005, 2009, 2011, 2016, 2020, 2025) não desconsidera o dialogismo da linguagem, já que, para o autor, o interesse primordial vai além do *díptico argumentativo*. Em outras palavras, de acordo com o teórico, para que uma situação languageira de discursos se transforme em argumentativa, deve haver a manifestação de discursos contrários, um opondo à presença do outro, e não um mero desacordo do tipo “gostei/não gostei” (*díptico argumentativo*). Ademais, para Plantin, para que haja uma comunicação completa e plenamente argumentativa, ela deve acomodar os três papéis de atuação fundamental: o Proponente, o Oponente e o Terceiro (Plantin, 2008), sendo este último equivalente, no nosso *corpus*, aos ouvintes/auditório. O MDA, como traz no nome, é *dialogal* pois enfatiza a interação de dois discursos e seu efeito de *stasis*, logo também é *dialógico*, uma vez que realça a forma que um discurso se relaciona com outros.

Este último papel é extremamente importante nas batalhas de rima, na medida em que além de incentivar a questão do debate, ele tem o poder de avaliador, de definir os papéis entre “vencedor x perdedor”, e isso estimula ainda mais as estratégias de convencimento por parte dos competidores. Ao retomarmos o conceito já citado anteriormente, em consonância com Grácio (2012), a *stasis* ou *estase* é oriunda do momento em que o embate de dois discursos cria uma questão de discussão, ou seja, o seu clímax. Nos atentemos a esta definição conforme o autor: “A *stasis* representa um choque de discursos e o problema ou as questões que levanta estarão na base da especificação das exigências segundo as quais se poderão desenvolver os argumentos apropriados” (Grácio, 2010, p. 83). Portanto, a *stasis* sempre aparece dentro de uma questão argumentativa.

Cabe ainda destacar que o MDA nos auxiliará e será fundamental nesta pesquisa, uma vez que na abordagem dialogal importa perceber como A e B desenvolvem pontos de vista antagônicos, além de conseguir observar quais são esses processos de construção discursiva para uma mesma questão em uma interação linguageira.

Um dos fatores que permitem o estudo das batalhas por meio do MDA é, antes de tudo, o fato de essas serem interações verbais, discursivas e retóricas, pois, mediante a palavra, os competidores tentam convencer alguém (o público) de aceitar a sua opinião. Estas interações argumentativas, de maneira especial, se organizam em sistemas de embates, ou seja, conflitos, divergências e desacordos constantes, dado que, como o esperado, nenhum dos competidores aceitariam “ser inferiores” ao seu adversário, e diante dessa premissa nascem os choques e desavenças. Na crescente dessas desarmonias, cabe pormenorizar os códigos internos que promulgam, os quais só compreendemos ao analisar a interação desta linha de pesquisa.

Nesse sentido, entender as normas que movem e fazem as batalhas de rima serem constituídas como são nos obriga a compreendermos toda a sua formulação e seus pontos chave, como, por exemplo, a veiculação e prudência com a construção da imagem de si e, em contrapartida, o empenho em destruição da imagem do outro. Isso posto, é possível evidenciar que cada interação existente no mundo pressupõe contratos internos de produção, os quais visam e priorizam estratégias específicas para que essa interação ocorra de maneira eficaz. Nesse sentido, a batalha de rima, enquanto gênero discursivo e manifestação artística, também opera com sistemas próprios de produção, destacando-se entre eles a construção de rimas articuladas à elaboração e desconstrução de imagem e/ou valores, isto é, das imagens positivas ou negativas de si e do outro (Goffman, 2011).

Em outros termos, ao delinear o *corpus* desta pesquisa, faz-se necessário que abordemos os comportamentos face a face, muitas vezes seguidos, ou mesmo impostos, por fatores socioculturais mais amplos, como a doxa que permeia cada cultura. Assim, buscamos alcançar o objetivo primordial: obter a “adesão dos espíritos” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014, p. 50). Ao convencerem a plateia, os MCs consolidam sua vitória e conquistam o título de campeão. O percurso que se constrói até a vitória, ou seja, até a adesão a um dos discursos é repleto de possibilidades, pois são empregadas inúmeras estratégias capazes de provocar reações diversas, como admiração, surpresa, revolta, espanto, encantamento, ódio, entre outras emoções que fazem parte do universo afetivo do embate.

Nesse sentido, dialogamos ainda com autores do domínio do discurso e argumentação, como Plantin (1990, 2005, 2009, 2011, 2016, 2020, 2025), e com autores contemporâneos, como Charaudeau e Maingueneau (2020) Vidrio (2023), Emediato (2023), Lima (2023), cujos

estudos e considerações são fundamentais para entendermos não apenas as emoções em interações, mas como elas são produzidas e que patemização possivelmente poderemos encontrar no vínculo entre o *corpus* e as artimanhas operadas em seu íntimo. A partir dos autores supracitados, tentaremos compreender a noção de patemização, ou seja, o modo como os afetos são evocados, performados, estabilizados independente do seu objetivo, se para persuadir, comover ou, como comumente acontece nas manifestações, para desestabilizar.

Ao pensarmos no *corpus* escolhido, as batalhas de rima, tentaremos examinar como esses espaços tensionam os limites, a linha tênue entre o racional e o emocional, emergindo performances discursivas entrecruzando emoção, resistência, identidade e luta. Podemos também destacar que nas batalhas de rima não há apenas manifestações espontâneas e ingênuas de sentimento. As emoções nas batalhas podem ser condicionadas e/ou moldadas por estratégias, por um saber fazer retórico que visa tanto à adesão do público quanto ao desmonte simbólico do Oponente. Vale mencionar que as batalhas funcionam como arenas imersas de expressões de subjetividades, em especial considerando o conjunto de indivíduos que não têm tamanha abertura em algum outro lugar, como os jovens negros e de periferia, os quais encontram nesse espaço uma abertura para construir e reafirmar suas identidades e sua ancestralidade por meio da palavra, do corpo e da emoção.

O estudo do MDA e estudos dos rituais comportamentais em interações argumentativas agonais, diante do clima nada amistoso promulgado nas batalhas de sangue mistas, nos permitirá mapear, descrever e analisar ações próprias ou mesmo exclusivas do gênero rinha de rap. Em relação aos fatores citados, podemos destacar a grande contribuição para o campo da Argumentação, uma vez que o MDA é um modelo ainda pouco explorado no Brasil, com pouquíssimas investigações. Entre elas podemos destacar alguns poucos nomes que desenvolveram interessantes pesquisas neste viés, como Damasceno-Morais (2016, 2017, 2020, 2021, 2022, 2023), Agapito (2022, 2025), Agapito, Fernandes e Damasceno-Morais (2021), Bacelar (2021), Piris e Grácio (2023), Azevedo (2023), Gonçalves-Segundo (2023), Camelo (2020), Simão (2021). Contaremos ainda com as contribuições de Araújo (2021), Pereira (2022) e Santiago (2022), nesse sentido.

Para que se possa compreender um pouco da originalidade deste trabalho, é necessário quebrar a quarta parede e falar diretamente com você, leitor desta dissertação, olhando nos seus olhos. Eu sou nascida e criada em uma dessas zonas periféricas, mais especificamente na região noroeste de Goiânia. Vivi na pele (e ainda presencio diariamente) como o incentivo e o acesso à democratização da cultura são extremamente escassos na região onde moro. Há alguns poucos anos (antes da pandemia da Covid-19), moradores, principalmente jovens, começaram a

organizar as chamadas “batalhas de rima” em espaços públicos, como praças abertas e feiras. Um exemplo atual é a Batalha da Paz, localizada no Jardim Nova Esperança. Essa forma improvisada de busca por arte e cultura, sem qualquer tipo de subsídio, já que muitas batalhas nem sequer contavam com equipamentos sonoros adequados, revela o quanto as desigualdades sociais ainda são severas em nosso país. No entanto, essa realidade despertou, particularmente, o interesse em explorar essa manifestação artística tão singular, justamente por suas especificidades e por ser uma das poucas formas culturais que representam as pessoas de baixa renda e das classes sociais historicamente marginalizadas. Paralelamente, outro fator que influenciou a escolha deste objeto de estudo foi o meu desejo, enquanto cidadã e pesquisadora, de compreender como a argumentação se manifesta nesses eventos, revelando, além da criatividade, a potência discursiva presente nas batalhas de rima.

Além do mais, uma das intenções desta pesquisa é deselitizar o conhecimento e furar a bolha em torno do entendimento academicista e, dessa maneira, implementar as teorias no contexto social daqueles que na maioria das vezes passam toda a vida sem conseguirem a entrada, muito menos o contato com a universidade pública. Desse modo, pretendemos contribuir para com a área dos estudos da Argumentação ao viabilizar uma análise em um ambiente tão próprio quanto as batalhas de rimas mistas, em que buscaremos descrever e analisar a miscelânea de gêneros nessas batalhas, além de entender como as emoções e os valores sociais envolvidos interferem no percurso argumentativo e como se dá a construção ou contenção dessa *estase*.

Diante de tais considerações mencionadas, verifica-se a legitimidade, seriedade e relevância do que fora trabalhado até o momento, bem como o interesse de verticalizar progressivamente os estudos do Modelo Dialogal da Argumentação no Brasil, um segmento ainda pouquíssimo explorado, acrescido ainda da motivação particular de um *corpus* tão adjacente à vivência social. Desse modo, em face dessa relação pessoal e acadêmica com a Argumentação, comprometemo-nos por continuar nesta linha.

A partir desse parâmetro, podemos destacar alguns dos motivos que tornam essa pesquisa relevante e inédita nesse campo de estudo. A começar por expor que a área da Argumentação é infinitamente maior do que a imagem do senso comum, que na maioria das vezes enxerga a Argumentação exercida nos tribunais ou, se formos um pouco mais longe, nos debates políticos eleitorais. Entretanto, como Brockriede (2009) defende, a Argumentação pode ser encontrada nos lugares mais imprevisíveis e inimagináveis. Levando em conta essa dimensão gigantesca, sempre que se designa um trabalho nesta área, é necessário designar a

partir de qual vertente se está trabalhando. Aqui, por exemplo, ancoramo-nos no MDA como perspectiva teórica adotada, conforme já destacado.

Estaremos empenhados em ampliar também leituras teóricas atuais sobre o tema, respaldando-nos no exercício de enxergar o momento de dissonância, de dúvidas ou de conflito de opinião em situações diversas, em virtude de que, por se tratar de uma situação concreta de interação, a *estase* se faz presente (Plantin, 1990, 2005, 2016, 2025), pois temos, em um mesmo palco discursivo, a coexistência de ideias antagônicas voltadas para uma mesma *questão argumentativa*. Por nos fundarmos na perspectiva dialogal, a análise buscará, entre outros objetivos que serão apresentados à frente, verticalizar a análise da gestão do (des)acordo e de conflito de opiniões dentro das batalhas de rima mistas, analisar padrões e peculiaridades da Argumentação como produto, como procedimento e como processamento, sobretudo em situações de interação verbal, e compreender de que modo um argumento se constrói, de que forma ele se edifica ao longo do fogo-cruzado do contato entre A e B e como se transfigura em uma situação conflituosa.

Outrossim, nos interessa destrinchar as interações sociais, de modo micro e macro, compreendendo as influências sociais inerentes naquela dinâmica, observando de que forma elas podem moldar os sujeitos, seus discursos, enunciações e a performance própria (até mesmo dos papéis argumentativos) produzida naquele nicho de farpas. É importante destacar que a imagem, normalmente produzida por balizas morais, é algo habitual dentro da configuração da batalha, pois entendemos que a imagem social que um indivíduo tem interesse em refletir durante a interação social pode ser promulgada positivamente ou negativamente (ou seja, garante estabilidade ou instabilidade) a depender de sua performance. Além do mais, a fim de produzir impressões positivas e aprovadas, os sujeitos tendem a ajustar seus comportamentos para haver uma imagem favorável, coerente, admirável e harmoniosa. Já em contrapartida, o mesmo empenho usado para a construção de uma imagem positiva de si próprio é utilizado para um objetivo antagônico e frequente: destruir ou pelo menos danificar a imagem do adversário.

Baseando-nos no que fora discutido e apresentado até o momento, percebemos que ainda é inédito, pois não existem investigações que articulam a perspectiva dialogal da argumentação com a análise das batalhas de rima mistas como práticas discursivas permeadas por disputas identitárias e de resistência contra os ainda vigentes sistemas de opressão estatais. Nesse sentido, esta investigação busca realizar uma leitura crítica do rap como arena argumentativa e performática, observando como a construção de (des)acordos, o surgimento da *estase* e a recorrência de táticas como o uso da *improvivência* se articulam como denúncias às desigualdades enfrentadas pelos participantes. As batalhas de rima como manifestações

artísticas e culturais dão vazão para que sujeitos historicamente marginalizados possam expressar e reivindicar seus lugares por direito, que foram por tanto tempo apagados. É partindo de todo esse contexto que apresentamos a **questão norteadora** desta investigação:

- Como se constroem os processos argumentativos a partir da eclosão da *estase* nas batalhas de rima mistas enquanto gênero discursivo, e de que forma esses embates podem evidenciar disputas identitárias marcadas por desigualdades de gênero e raça? Nesse sentido, nosso **objetivo geral** é:

- Identificar como a Argumentação se manifesta nesses contextos em duas dimensões distintas: no plano micro, observando a interação entre os MCs em confronto direto; e no plano macro, compreendendo o rap como enfrentamento simbólico à sociedade capitalista e às suas estruturas excludentes.

Em alinhamento com o objetivo geral, como **objetivos específicos** temos:

- Analisar padrões e peculiaridades da Argumentação como produto, como procedimento e como processamento, sobretudo em situações de interação verbal e do gênero discursivo rinhas de rap;
- Descrever o jogo de atuação dos papéis argumentativos e questão argumentativa (Modelo Dialogal) no íntimo das batalhas de sangue mistas;
- Identificar como é efetuado o gerenciamento de táticas recorrentes ao longo da apresentação, como por exemplo o papel da negação;
- Aprimorar o termo “*improvivência*”, uma ampliação de “*escrevivência*” de Evaristo (2020a), no intuito de compreender como os rappers improvisam por meio de suas vivências;
- Observar a participação feminina nas batalhas mistas, refletindo sobre as dinâmicas de gênero que atravessam o espaço e as possíveis desigualdades e embates que se chocam nos discursos entre os MCs mulheres e homens;
- Contribuir para a ampliação dos estudos da Argumentação no Brasil, sobretudo do Modelo Dialogal de Plantin, utilizando de um *corpus* relevante socialmente por conta de seus impactos.

Para a realização do proposto, acerca dos aspectos estritamente metodológicos, este estudo abordará, de forma descritiva e/ou exploratória, os preceitos do Modelo Dialogal da Argumentação, a partir de um enfoque qualitativo (Salomon, 2014; Creswell, 2010). Nesse sentido, é um trabalho que busca analisar e compreender uma situação social específica, sobretudo no mundo midiático e das redes sociais. No que tange ao percurso metodológico, este estudo encontra-se dividido em algumas etapas: a começar pelo aprimoramento de um novo

corpus, em virtude de o recorte continuar dentro da seara do rap, mas com outras idiossincrasias, logo, a pesquisa, a observação, a verificação, o recorte e o delineamento serão norteados pelo interior das batalhas mistas. Tal seleção será realizada mediante a plataforma de vídeos on-line YouTube, em que há uma imensa diversidade desse tipo de manifestação artística. Voltaremos ao recorte metodológico em seção vindoura.

A segunda etapa consistirá na análise do *corpus* selecionado à luz dos preceitos teóricos estudados, com ênfase no Modelo Dialogal da Argumentação. Nesse sentido, objetivamos descrever a gestão do (des)acordo, bem como identificar eventuais estratégias retóricas de posicionamento adotadas em situações de *estase* argumentativa nas batalhas de rima mistas. A análise buscará compreender os desafios do improviso argumentativo diante de um oponente de sexo oposto, investigando as demandas envolvidas na construção desses argumentos, assim como as emoções e os valores sociais que podem emergir nesse embate entre homens e mulheres.

Esperamos que a presente pesquisa contribua para a área dos estudos do discurso, em especial para a área da Argumentação, visto que tentará promover uma compreensão acerca das situações argumentativas em um ambiente tão único como as batalhas de sangue mistas, em que focaremos nos comportamentos dos rappers que duelarão numa modalidade específica, com um oponente do gênero oposto. Além disso, entendemos como relevante a pesquisa primeiramente por seu tema como manifestação sociodiscursiva contemporânea, em que o interesse cresce a cada dia, e posteriormente pela oportunidade de produzir um trabalho mais robusto por meio da ampliação do objeto de iniciação científica⁵.

O plano teórico desta pesquisa encontra-se dividido em três seções. Na primeira delas, a seção 2, discutiremos inicialmente acerca de um breve percurso histórico do rap, no qual evidenciaremos alguns dos problemas que o movimento ainda enfrenta, tanto em seu interior quanto no seu exterior, como, por exemplo, o apagamento da mulher. Além disso, nessa seção

⁵A primeira iniciação científica de que participei resultou em uma pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Iniciação à Pesquisa Científica, Tecnológica e em Inovação (PIVIC), intitulada “*Entre rinhas e sangue: A erística como componente crucial nas rinhas de rap*”. O estudo investigou as construções argumentativas nas chamadas “batalhas de sangue”, mapeando as estratégias discursivas e sua relação com a dialética erística. Fundamentou-se na perspectiva dialogal da argumentação (Plantin, 1990, 2005, 2009, 2011, 2016, 2020, 2025; Plantin; Damasceno-Morais, 2021), nas contribuições de Grácio (2010, 2012) e de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), além da erística de Schopenhauer (2014), a fim de compreender como o conflito e a agressividade se integram à dimensão argumentativa dessas manifestações artísticas. Já a segunda pesquisa foi intitulada de “*Suas rima é uma bosta*”: *Argumentação e dupla função do terceiro em rinha de sangue feminina*”. O estudo analisou a gestão do desacordo e a construção da argumentação em batalhas de rima protagonizadas por mulheres, à luz do Modelo Dialogal da Argumentação (Plantin, 1990, 2005, 2016, 2020) e das contribuições de Grácio (2010, 2012) e Damasceno-Morais (2016, 2020, 2022, 2023), destacando a influência de fatores como modalidade, gênero, valores sociais e público nos embates discursivos.

também abordaremos conceitos muito importantes, como a interseccionalidade no íntimo das rinhas de rap e a transposição do termo *escrevivência* por *improvivência*.

Na seção 3, trataremos dos conceitos de gêneros do discurso (Bakhtin, 2016), com o intuito de introduzir o gênero analisado nesta pesquisa: a batalha de rima. Por se tratar de uma manifestação cultural urbana e contemporânea, torna-se imprescindível realizar essa abordagem. Com Bakhtin (2016), compreendemos a autenticidade do gênero, pois ele só poderia ter surgido nas circunstâncias em que surgiu, como expressão de um povo em busca de direitos e reconhecimento às margens da sociedade. Por isso, essa seção teórica dedica-se exclusivamente a apresentar uma descrição do “gênero batalha de rima”.

Em seguida, na última seção teórica, a seção 4, abordaremos alguns conceitos importantes do Modelo Dialogal da Argumentação, assim como as categorias de análise possíveis a partir desta perspectiva. Nesse sentido, abordaremos a situação e a interação argumentativa, papéis actanciais/argumentativos (Proponente, Oponente e Terceiro) e a noção de *estase*, propostos por Plantin (2020). Ademais, ainda nessa seção, abordaremos também as emoções e os contextos micro e macro das batalhas de rima.

Em continuidade, na seção metodológica, estaremos dedicados a explicar detalhadamente todos os processos e os procedimentos de descrição e de análise escolhidos neste trabalho. Esmiuçaremos sobre as questões e demandas que nos levaram às tomadas de decisão e recorte do *corpus*. Por fim, teremos três seções analíticas, por meio das quais efetuiremos a análise de dados com as teorias reunidas para nos servir de base, a partir da questão de pesquisa proposta e do objetivo principal e específicos que nos propusemos a cumprir.

Perante tudo o que foi exposto nesta introdução, e a fim de seguir os passos para compreender melhor a Argumentação no contexto das batalhas de rima, apresentamos, na seção a seguir, um histórico e os conceitos que envolvem o Hip-Hop. Vamos em frente.

2 DISSEMINAÇÃO DO RAP: DO BRONX ÀS BATALHAS DE RIMA

Considerando que a finalidade aqui proposta consiste em elaborar um panorama do gênero discursivo denominado “batalhas de rima” e, dentro deste segmento, abordar a categoria específica das chamadas “batalhas de sangue”, além de correlacionar suas características a alguns conceitos bakhtinianos, julgamos importante compreender o seu surgimento e, simultaneamente, percorrer a historicidade da cultura artística presente no *corpus* selecionado como objeto de investigação deste trabalho. Como fenômeno a ser destrinchado, as batalhas de rima, também conhecidas como rinhas de rap ou batalhas de sangue, ganharam recentemente uma projeção importante em todo o país, ainda que sua existência esteja vinculada às raízes e ao desenvolvimento do movimento Hip-Hop, desde os anos 1970.

Dessa forma, diversos processos contribuíram para a intensificação da produção e circulação do rap e do Hip-Hop de modo geral. Entre os agentes responsáveis por esse avanço rápido e impactante, destaca-se, com maior poder e influência, a chamada *era digital*, que, ao permitir o registro e a ampla divulgação desses eventos, expandiu de maneira imensurável a capacidade de alcance desses gêneros.

Segundo Macedo (2011), o movimento Hip-Hop começou a dar seus primeiros sinais de surgimento por volta das décadas de 1960 e 1970, nos subúrbios e bairros pobres de Nova York. Vale lembrar que o rap é apenas um dos elementos que compõem o Hip-Hop, sendo os demais: o MC, o DJ, o *graffiti*, o *breakdance* e o conhecimento (*knowledge*). Assim, o rap é uma combinação específica e posterior entre o DJ e o MC para a produção musical. Considerando que a proposta desta pesquisa é analisar o gênero discursivo batalha de rima (mais especificamente as batalhas de sangue), à luz do Modelo Dialogal e com um breve panorama de sua historicidade, faz-se necessário ressaltar seu contexto social. Isso porque, para Bakhtin (1992), só é possível analisar uma interação verbal se a compreendermos como um fenômeno sócio-histórico-ideológico. Nesse sentido, no que diz respeito às idiossincrasias no contexto do rap, nos guiaremos pela reflexão proposta por Vergne (2018, p. 11):

Dentro de uma perspectiva de múltiplas vozes, as quais, ajudaram a construir o fenômeno conhecido como RAP, torna-se contraditório pensar em um surgimento, uma vez que, o gênero não passou, de maneira simplista, a existir entre um momento e outro, mas sim, foi construído através de processos e disputas, dentro de um contexto social, econômico e cultural, que permitiu que ele se constituísse e desenvolvesse como tal.

Desse modo, atentemo-nos aos primórdios e às mediações contextuais dessa manifestação artística, condições históricas e sociais que impulsionaram, moldaram ou até

mesmo cercearam o movimento. O Hip-Hop é uma cultura prioritariamente juvenil, originada entre jovens imigrantes afro-americanos e outros grupos socialmente marginalizados pela extrema pobreza no bairro do Bronx. Esses jovens foram profundamente influenciados tanto pelo contexto da diáspora africana quanto pela luta por direitos civis e humanitários, em um momento historicamente crítico. O marco inicial desse movimento pode ser compreendido como um reflexo de diversas crises e acontecimentos políticos, como a quebra da bolsa de valores em 1929, a crise imobiliária e o abandono do bairro do Bronx. A região encontrava-se totalmente desassistida: nos anos 1960, metade da população branca havia deixado o bairro, o governo havia retirado seus serviços (inclusive os mais básicos) e os empregos haviam sido extintos. Nesse cenário, sem qualquer forma de resguardo ou proteção, a população que ainda permanecia no local passou a se organizar em gangues como forma de autopreservação e resistência (Souza, 2024).

O Bronx era uma região de classe média, habitada majoritariamente por judeus. No entanto, segundo Souza (2024), Robert Moses foi o principal responsável pela destruição e abandono do bairro. De acordo com a autora, Moses era um arquiteto com uma visão questionável de mundo, frequentemente guiada por intenções que prejudicavam minorias, como as populações negra e latina. Nesse contexto, Moses foi o responsável pelo projeto de construção de uma rodovia que ligaria os subúrbios de Nova Jersey aos do Queens. O grande impasse dessa obra foi a ausência de qualquer cuidado com o entorno: a rodovia foi construída sem considerar os impactos sociais e urbanos ao seu redor, tornando-se um dos principais fatores da precarização do Bronx, resultado do descaso, do despreparo e do desrespeito. Como consequência do isolamento em que o bairro se encontrava, além do sofrimento causado pela falta de recursos básicos, como saúde, segurança e saneamento, muitos moradores acabaram migrando, restando apenas aqueles com menores condições, que foram impedidos de sair daquele lugar por insuficiência financeira.

A comunidade enfrentava diariamente inúmeras atribulações, além dos problemas associados à pobreza, agravada pela falta de infraestrutura, altas taxas de desemprego e forte violência. Tal realidade expressava aspectos de uma cidade em período pós-industrial, sofrendo com a precarização urbana dentro de um ambiente de crise no método fordista de produção. Em consequência, o período seguinte a essa crise, conhecido como o “pós-fordismo”, foi marcado pela extrema decadência de empregos e ocupações remuneradas, além do aumento da pobreza e da criminalidade, com muitas ocorrências de mortes e brigas entre gangues, pois, sem educação e sem segurança, muitos jovens e crianças, almejando amparo, se filiavam a essas organizações perigosas.

Como mencionado por Souza (2024), havia um acordo de morte, a partir do qual todos sabiam que não era permitido transitar entre os territórios, independentemente de quem fosse. Caso alguém infringisse essa regra, o castigo era bastante violento e quase sempre resultava em morte. Apesar desse cenário, as gangues proporcionavam a muitos de seus membros algo ausente em outros contextos: um forte sentimento de pertencimento coletivo, associado à construção de uma identidade social, cultural, econômica e histórica. Tratava-se de sujeitos que compartilhavam experiências semelhantes, marcadas por dificuldades, exclusões e por um sentimento comum de invisibilização social.

Nesse contexto, os integrantes das gangues encontravam, no íntimo desses grupos, um apoio, um abrigo, uma base emocional semelhante à de uma família, em que se sentiam protegidos. Observando o movimento desde o seu advento, é importante ressaltar que as mulheres participavam de forma ativa desde o princípio, mas historicamente essa participação foi sendo negligenciada, o que reflete na atual luta das mulheres para conseguirem espaços dentro do movimento. Assim, o que realmente ocorre desde esse período pré-formativo é a invisibilidade da importância e da participação feminina.

A situação era tão devastadora que muitos moradores provocavam incêndios criminosos com o objetivo de adquirirem seguro (Vergne, 2018). Em busca de superar a crise dos abandonos dos prédios e casas, os proprietários optavam por incendiar, pois era mais benéfico receber o valor do seguro do que tentar alugar os imóveis naquela região. Como eram recorrentes os chamados, Souza (2024) afirma que, em algumas áreas, 97% das construções foram queimadas. O corpo de bombeiros não conseguia averiguar todas as solicitações e, sem uma comprovação do motivo real do incêndio, as seguradoras eram obrigadas a efetuar o pagamento.

Em meio a esse caos, um acontecimento específico gerou mudanças nessa realidade. Em 1971, líderes das gangues tiveram uma reunião para discutir a situação da violência e entraram em consenso por um acordo de paz, marcando a história para uma nova fase. Com a instauração da pacificação entre as gangues, foi possível que os jovens e as crianças voltassem a circular pelos bairros.

Mesmo sem a presença ameaçadora das gangues, a situação do Bronx ainda era precária e os moradores não conseguiam garantir seus recursos básicos em decorrência dos motivos elucidados anteriormente. Logo, estímulos à cultura e ao lazer se tornavam um luxo impensável, o que conseqüentemente fez com que as pessoas sem nenhum incentivo, projeto ou ocupação direcionada acabassem por procurar distrações, em seu tempo livre, literalmente nas ruas de seu bairro, em festas que somavam um enorme público. Tais eventos promulgavam interações que

expressavam as raízes dos povos ali instaurados, ou seja, as músicas que eram tocadas irradiavam questões da negritude, como críticas às segregações sociais.

Ao tratar dessas festividades, Teperman (2015) afirma que, nos finais de semana, o bairro do Bronx se transformava em um “barril de pólvora” no qual os moradores protagonizavam grande barulho ao juntar equipamentos de som a carrocerias de carros e/ou caminhões, denominados de *sound system* (carros com sons potentes). Além disso, eles usavam microfones para se comunicar com o público, tanto no intervalo entre as músicas quanto durante o tocar destas; essa interação durante as batidas era a abertura para o que hoje chamamos de MCs. Tais festas passaram a ter como organizador Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc, sempre realizadas com grande euforia e com a presença de muitos jovens. Assim, com a presença efetiva do DJ direcionando e movimentando a festa, o Hip-Hop estabeleceu sua primeira conexão com o contexto musical vivenciado. Desse modo, estabeleceram-se correlações com o estilo então denominado *Disco Music*, que lotava boates e clubes da cidade de Nova York. A única distinção entre os dois estilos se restringia entre os tipos de músicas escolhidas e reproduzidas: *soul e funk* (Vergne, 2018).

Conforme relatado por Dias (2019), James Brown foi uma figura marcante nesses eventos, conseguindo remanejar a juventude afro-americana para o centro de seu orgulho, incentivando-a a buscar alternativas diante do cenário de vulnerabilidade, a se reconstruir, a se reafirmar. Assim, com os impactos das suas performances não apenas musicais, mas também corporais, suas apresentações eram marcantes, de modo que suas músicas “se tornaram hinos libertários para essa juventude, cujas letras se eternizaram por sua atemporalidade, ao mesmo tempo que traziam questionamentos políticos” (Dias, 2019, p. 141).

Tais festividades⁶ ocorreram em meio a um período marcado profundamente por protestos, reivindicações, boicotes, nos quais a luta contra o intenso racismo fortificava as pautas e destacavam-se importantes nomes, como Martin Luther King, Malcolm X, Rose Parks, Ângela Davis, Panteras Negras, entre outros. Esses sujeitos citados tinham um mesmo propósito: findar as ideias que tornavam o racismo e a desigualdade algo normal e tolerável. Souza (2021) também destaca como ponto chave desse período o surgimento do movimento *Black Power*, implementando uma onda de respeito, autorrespeito e orgulho de ser preto, seguindo o *slogan* “*Black is Beautiful*”. Com a promulgação dessas ideias, Souza (2021, p. 62) outorga que viraram “expressão cultural musical, na estética das roupas e em especial nos

⁶Para exprimir e/ou traduzir a energia e o mecanismo de funcionamento destas festividades, Macedo (2011, p. 262) afirma que “Hip-Hop foi o termo que o DJ Afrika Bambaataa utilizou para designar as festas de rua no bairro do Bronx, significando, gramaticalmente, pular e mexer os quadris (*to hip to hop*)”.

cabelos – coloridos, crespos, levantados, enrolados –, mostrando como as proposições circulavam, [...] extrapolando fronteiras [...]”.

As festas contavam ainda com a presença de muitos DJs, entre eles DJ Kool Herc e o DJ Afrika Bambaataa (Macedo, 2011), dois personagens centrais dessa história. O DJ Kool Herc foi o responsável por transformar as festas de bairro em um movimento cultural de fato, ao passo que o DJ Afrika Bambaataa, que era membro de uma gangue autointitulada “*Black Spades*”, fez uma tentativa de organizar a comunidade e acabar com as possíveis disputas por meio da fundação da *Zulu Nation*. Dessa maneira, o DJ conseguiu induzir diferentes membros de distintas gangues a formarem um grande grupo de DJs, *B-boys* e *B-girls*, grafiteiros, MCs, originando com essa conexão o conhecimento, para que, assim, finalmente se formasse o movimento cultural conhecido e denominado atualmente como Hip-Hop⁷ (Vergne, 2018).

Acerca dos primeiros passos dados por essa arte, a autora Vergne (2018, p. 15) focaliza que

O movimento tomava forma a partir de uma apropriação dos espaços urbanos, reinterpretando temáticas de desigualdade, pobreza e decadência urbana, narrando a vivência da marginalização, frente às pressões sociais imprimidas pelo contexto pós-industrial moderno [...].

Dessa forma, em sua gênese, o Hip-Hop incorpora-se como transgressor de uma vertente artística: adotava-se e apresentava-se simultaneamente como um manifesto social, na medida em que se dava voz às temáticas precárias da população que vivenciava aquele cenário, além de estimular a ocupação dos espaços físicos que eram dela por direito. Entretanto, a cultura do Hip-Hop acaba por reproduzir alguns comportamentos prejudiciais para a sociedade em que surgiu, isto é, os contextos de misoginia, racismo, machismo, sexismo. Esses reflexos podem ser vistos no tratamento com as mulheres presentes na cena durante todo o seu processo de desenvolvimento (Souza, 2024). Tais condutas, as quais serão aprofundadas nas próximas seções, evidenciam-se como pontos-chave para a discussão da interseccionalidade.

Macedo (2011) valida que a constituição do Hip-Hop se dá a partir de alguns elementos básicos: o conhecimento, o *breakdance*, o *graffiti*, a arte visual, a dança e o rap. Este último ainda se divide em duas categorias, o DJ (disc-jóquei), responsável por criar as bases para as músicas, e o MC (mestre de cerimônias), que improvisa e canta as rimas.

⁷Esse percurso dos primeiros passos do movimento Hip-Hop é muito bem retratado na série *Hip-Hop Evolution*, disponível no serviço on-line de *streaming* norte-americano Netflix. Apresentada em formato de uma série curta (são quatro episódios por temporada, que duram cerca de 45 minutos), tem o intuito de retratar o reflexo didatismo neste período de nascimento. Para alcançar tal objetivo, são utilizadas muitas entrevistas com os principais artistas e nomes do movimento desse estilo musical, por exemplo, 2 Live Crew, Tupac Shakur, entre muitos outros.

2.1 Os pilares do Hip-Hop

Considerando que iremos trabalhar com o rap como eixo temático, é de suma importância aprofundar o conhecimento sobre as linguagens que o constituem, tradicionalmente divididas em quatro contornos: o(a) MC, o(a) DJ, o(a) grafiteiro(a) e o(a) dançarino(a). Esses elementos estruturam e caracterizam esse movimento, de maneira que compreendê-los não apenas enriquece a análise do rap, como também possibilita uma abordagem mais crítica, minuciosa e sensível às múltiplas expressões que o compõem. Isso porque o Hip-Hop é uma vertente que vai além da música e da dança: trata-se de uma forma de resistência, de luta, de reivindicação, de fazer política, de promover justiça, de ocupar espaços, de se fazer notar, de construir identidades, entre tantas outras possibilidades, mas sempre fortalecendo a coletivo por meio da arte.

Iniciaremos abordando o(a) MC, que denominamos como mestre ou mestra de cerimônia. É ele(a) quem canta, rima, declama poemas, veicula e transmite a mensagem, geralmente de sua própria autoria. O(A) MC acaba por se tornar a voz daqueles que integram sua esfera social, “gritando” aquilo que muitos setores da sociedade preferem não ouvir. Para Souza (2021), seu papel é utilizar seu principal instrumento, a voz, para expor o cotidiano, com seus aspectos sociais e culturais. Cada MC faz uso da palavra cantada e ritmada, por meio de versos, sobre a batida oferecida pelo DJ. Em muitos casos, quando não é possível utilizar essa batida, seja por falta de equipamentos ou de condições técnicas, os(as) MCs podem recorrer ao *beatbox*, “técnica de produzir com a boca sons de batidas e equipamentos musicais” (Souza, 2021, p. 74), ou apenas rimar sem o acompanhamento rítmico.

O(A) DJ é o(a) responsável pelas composições e batidas sonoras, criadas por meio de toca-discos ou computadores, utilizando das técnicas para elaborar diversas frequências por meio de colagens e remontagens de várias músicas. Nesse sentido, sua função é criar e manter um ritmo sonoro nos eventos, festas ou apresentações de Hip-Hop. Os estilos variam bastante, pois cada DJ costuma imprimir, por meio dos *beats*, a sua identidade na discotecagem, seja acompanhando um(a) MC, seja atuando de forma autônoma na condução musical de uma festa (Souza, 2021).

Os(As) grafiteiros(a) são os sujeitos que criam a arte do *graffiti*, uma expressão que mescla linguagem verbal e não verbal, utilizando diferentes técnicas artísticas e estilos para modificar a paisagem urbana. É comum encontrar, nas pinturas de *graffiti*, temáticas em evidência, geralmente com um viés crítico. Dessa forma, os(as) artistas se apropriam de muros

e fachadas para “deixar o seu recado”. O *graffiti* é um dos elementos mais delicados da cultura Hip-Hop, pois historicamente não foi reconhecido como arte. Por esse motivo, os(as) artistas dessa vertente já foram alvo de discriminação, prisões e violências, sendo vistos como “perturbadores da ordem” (Souza, 2021, p. 76). Em razão disso, foi necessário que esses sujeitos fossem criativos e rebeldes para encontrar maneiras de sustentar sua expressão artística, caracterizada por desenhos marcadamente insurgentes. A partir da leitura de Souza (2021), observamos que, atualmente, muitos grafiteiros, em sua maioria brancos e de classe média, conseguem ocupar com mais facilidade os espaços urbanos e institucionais. É cada vez mais comum ver suas obras expostas em galerias ou serem convidados a pintar locais específicos, inclusive espaços públicos. Outro ponto destacado pela autora é o papel atual das escolas como importantes difusoras dessa produção estética, por meio de eventos e oficinas que envolvem alunos, famílias e a comunidade, contribuindo para a compreensão da relevância social do *graffiti*. Todavia, nem todos os desafios foram superados. O *graffiti* ainda é uma arte de difícil acesso para muitos, sobretudo devido aos altos custos envolvidos em sua produção, como sprays, tintas, pincéis, fitas e outros materiais necessários.

Por fim, talvez como um dos pilares mais instigantes dessa cultura, chegamos aos(às) dançarinos(as), ou melhor, aos *B-Boys* e *B-Girls*, conhecidos(as) por dançar o *breaking*. Essa dimensão do Hip-Hop é extremamente rica, pois é constituída pela singularidade de cada sujeito, ou seja, pela forma como cada dançarino(a) se expressa: seu modo de vestir, seus acessórios, seus cabelos, suas cores. A sensibilidade despertada pela imagem dos(as) dançarinos(as) é marcante. Como observa Souza (2021), a aparência e o corpo do sujeito funcionam como elementos semióticos e ideológicos, nos quais se constroem, simbolizam e significam identidades. O corpo, que já foi tão machucado e massacrado, e cuja dor Elza Soares vocaliza na canção *A carne* (2002), ao dizer que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, passa – por meio do Hip-Hop, das apresentações dos rappers, dos *B-Boys* e *B-Girls* – a construir uma nova percepção: a do corpo negro (predominante nessa cultura) como símbolo de beleza e afirmação. O objetivo, agora, é exaltar o sujeito outrora subjugado. Dias (2019, p. 146) destaca que

O processo histórico, no Brasil, como ressaltado, anteriormente, deixou marcas no corpo cansado de nossa juventude e o grito dos jovens da favela fez surgir uma linguagem corpórea baseada no Hip-Hop, permitindo o ir e vir entre o passado e o presente, que os agrega e desnuda o sistema opressor e excludente.

Com base na citação de Dias (2019), articulada às reflexões de Souza (2021), podemos perceber que o corpo sempre foi peça-chave na historicidade da cultura negra. A corporeidade,

somada à arte, à musicalidade e às tradições, constituiu a base da socialização e da união de forças que permitiram a esses sujeitos se manterem firmes diante de seus destinos. Dessa forma, o Hip-Hop emerge como uma ferramenta impulsionadora da mudança na maneira como o corpo negro é visto, com o objetivo de garantir o seu respeito. Como afirma Dias (2019, p. 147-148), as ideologias eurocêntricas ensinaram “o africano colonizado a sentir ódio da própria pele, do próprio corpo e, assim, a negação de si passou a ser uma constante em sua vida”. Esse processo foi repensado e adaptado, de modo que, mesmo após a quebra do período colonial, tais pensamentos continuaram a ser implantados. Para confrontar diretamente essas barbaridades, surgiu o Hip-Hop:

Isso fez com que a juventude se movimentasse das periferias para o centro, dando-lhe autonomia no momento em que seu corpo, passível de ser aniquilado e morto, torna-se capaz de ressignificar a sua afromemória, ao mesmo tempo em que se conecta com um movimento mundial de jovens e se fortalece. Assim, as expressões estéticas do Hip-Hop convertem-se em arma de defesa e de denúncia do jovem afro-brasileiro, transformando-se em sujeito a partir do momento em que esse corpo lhe é restituído (Dias, 2019, p. 151).

Retomando os dançarinos, Souza (2021) salienta que o dançarino pode servir-se de incontáveis estilos e movimentos para transmitir sua mensagem, movimentos inteiros, quebrados, eletrizantes ou lentos. Isso porque é por meio do corpo que o sujeito se expressa. “As performances mostram flexibilidade, agilidade e destreza com técnicas criadas e recriadas por B.Boys e B.Girls” (Souza, 2021, p. 76). Assim, ao nos referirmos aos *B-Boys* ou *B-Girls*, devemos ter em mente que ambos celebram o corpo como um dispositivo de resistência: comunicando, questionando e identificando-se. Dessa forma, o corpo torna-se uma linguagem que interage com os indivíduos, com o ambiente e com as culturas, todavia, aprofundaremos melhor o conceito de corpo nas batalhas, relacionando a performatividade mais à frente, na seção 4.

A título de encerramento desta seção, destacamos, ainda que brevemente, um ponto que, embora não faça parte dos objetivos desta pesquisa, é constitutivo do Hip-Hop: a problemática em torno dos letramentos presentes nessas manifestações, frequentemente desconsiderados pela sociedade. Como visto até o presente momento, não há Hip-Hop sem linguagem, ou melhor, linguagens. Os rappers atuam como um reflexo de sentidos a todo tempo, utilizando das palavras improvisadas para argumentar, impactar, gerar sentimentos, desafiar, posicionar-se, por todo esse arranjo, podemos considerar as batalhas de rima um espaço de letramento.

Uma das tensões iniciais e mais persistentes em relação a esta afirmação baseia-se na contradição entre o uso da língua escrita e da linguagem oral, na qual uma se impõe como mais

importante do que a outra, em que a legitimidade é atribuída à escrita, em detrimento da oralidade, que foi e continua sendo intimamente ligada a povos marginalizados ao longo da história global, como os indígenas, negros e africanos. É nesse sentido que Kleiman (1995) se contrapõe a esses ideais e sustenta que, ao tratar de letramentos, devemos entendê-los como algo muito além de ler e escrever, sendo, na verdade, um conjunto de práticas sociais nas quais os sujeitos podem ou não estabelecer relações de poder. Assim, a autora problematiza o reducionismo das práticas de letramento à sala de aula, quando, na realidade, fora do espaço escolar existem inúmeras outras instituições reconhecidas e autorizadas que também instituem esses letramentos múltiplos: a casa, o trabalho, a rua, os espaços esportivos, os espaços religiosos etc. Logo, por que não o rap? Por que não as batalhas de rima?

Não obstante esse contexto, é importante destacar que o foco deste trabalho não reside no letramento acadêmico por meio do rap, mas sim na compreensão da amplitude e da potência que esse movimento carrega em si. O rap, enquanto prática cultural e discursiva, extrapola o campo escolar e revela-se como um espaço fértil de construção de saberes, identidades e resistências. Reconhecer seus benefícios é reconhecer sua capacidade de mobilizar discursos, promover debates e articular sentidos em constante movimento. Trata-se, portanto, de evidenciar a dinamicidade e a grandeza de um fenômeno que, ao mesmo tempo em que reflete a realidade social, também a ressignifica.

Ao contrário do que muitos ainda imaginam, o rap, em recorte as batalhas de rima, exige não apenas talento, mas um profundo domínio da linguagem. Existe todo um universo de preparação por trás de uma performance de *freestyle*: os rappers estudam métricas, exploram diferentes tipos de rima, constroem jogos de palavras e ampliam constantemente seu vocabulário. No momento do show, diante do calor e da pressão da disputa, é preciso mobilizar, em segundos, um repertório linguístico vasto, carregado de criatividade, sagacidade e crítica social. Durante a batalha, não é permitido (e nem há tempo) recorrer a nenhuma fonte externa: o único apoio possível está na própria mente, essa biblioteca interna na qual estão armazenadas referências, vivências, leituras, expressões culturais e sociais que se entrelaçam em versos afiados. Assim, improvisar é mais do que uma questão de talento nato: é um exercício constante de inteligência, criatividade e velocidade de raciocínio que, sem prática, estudo e treino, dificilmente se sustentaria. Ignorar esse empenho intelectual é deslegitimar uma prática cultural rica, complexa e cheia de significados.

É importante salientar que o que é debatido neste tópico não é a exclusão do letramento escrito e formal, até porque este é uma ferramenta de poder em nosso mundo, utilizada para segregar, hostilizar e excluir populações que não possuem habilidades relacionadas a ele, entre

outras. Pelo contrário, desejamos incluir e contemplar outras formas de letramento, principalmente as esferas marginalizadas e muitas vezes desconsideradas da sociedade, pois muitas das tradições que vieram desses povos foram apagadas. Agora é o momento de reconhecê-las, até mesmo como uma retratação histórica, a exemplo das tradições orais.

É chegado o momento de alterar as convicções: os conhecimentos produzidos pelas periferias possuem um poder imensurável e é um erro recorrente reduzi-las a imagens de carência e precariedade. Precisamos percebê-las e concebê-las em toda a sua força, como potência cultural, irreverência e presença histórica.

Mesmo diante do vasto campo de possibilidades artísticas que o movimento Hip-Hop proporcionou, o rap foi o elemento que mais sobressaiu. Em outras palavras, era o gênero que mais gerava lucros significativos para a indústria fonográfica, sobretudo nos Estados Unidos, seu local de origem (Macedo, 2011). Entretanto, nem sempre foi assim, muito pelo contrário: por um bom tempo, o rap foi considerado um estilo musical inferior. Muitos rappers, inclusive, foram severamente discriminados e tiveram que lutar muito para, enfim, conquistar seu espaço e serem respeitados, já que predominava a concepção de que suas produções não eram consideradas música. De acordo com Teperman (2015), muitos desses rappers foram acusados judicialmente de estimular o crime, a violência e fatores associados. Ainda sobre a incorporação e a designação do rap, Teperman (2015, p. 5) tece que

[...] gestado nas ruas de bairros pobres e predominantemente negros, o rap é uma música que nasce marcada social e racialmente – e que faz dessas marcas sua bandeira, sem que isso a tenha impedido de se tornar objeto de interesse no mundo todo. O rap é hoje ouvido e produzido nos quatro hemisférios.

Por meio do audiovisual, que se mostrou como uma forte ferramenta para difundir a cultura Hip-Hop por todo o mundo, isto é, “nos quatro hemisférios” (Teperman, 2015, p. 5), por intermédio das famosas campanhas publicitárias, filmes e comerciais que utilizavam dos elementos do movimento para chamar a atenção dos consumidores, essa manifestação artística passou a ser conhecida mundialmente. Já no Brasil, passou-se a conhecer o Hip-Hop na década de 1980, a partir de poucos vídeos que circulavam à época, devido ao contexto em que o acesso à informação internacional era bastante difícil, de maneira que às vezes as informações, referências e inclinações culturais demoravam meses para chegar de fato ao nosso país.

2.2 A chegada ao Brasil

Em relação à chegada dessa organização no Brasil, que se intitula mais do que uma simples vertente artística, podemos reiterar, de acordo com Macedo (2011), que o Hip-Hop se disseminou, a princípio, pela indústria fonográfica, por meio da dança *break* presente nos videoclipes tão afamados de Michael Jackson (1958-2009) e, posteriormente, pelos discos de rap. A autora ressalta que, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, o movimento sempre esteve relacionado ao contexto social, étnico e cultural específico ao que se passava à sua volta. Outrossim, o rap sempre esteve em processo de ressignificação conforme seu local de implementação, sua região e suas características, mesmo que sua gênese e, conseqüentemente, seu local de maior representação e desempenho sempre tenha sido a periferia. Em relação à situação brasileira, o rap chegou por volta de 1980 como reflexo do movimento norte-americano, atrelado às demandas dos negros moradores dos maiores centros urbanos do país. Nesses locais, eram fortes os movimentos, clubes, grêmios e associações em prol de dar assistência ao povo negro e pôr fim à marginalização e às más condições de vida decorrentes da pobreza.

Nesse ínterim, foi dessas lutas sociais que o rap nasceu e se difundiu. Além de enfrentar uma esfera social problemática, também precisou disputar espaço com o samba, então o gênero de maior sucesso, especialmente nos famosos bailes *black*. O fato de o rap ser considerado uma faceta de protesto, tanto no mundo quanto na música, como mencionado anteriormente, contribuiu muito para a sua popularização. Outrossim, outro fator que comprova essa característica é o crescimento do Hip-Hop no cenário brasileiro a partir da década de 1980, com o fim da ditadura e a ampliação dos movimentos sociais, que tomaram as ruas dos grandes centros urbanos por meio dos sindicatos e dos movimentos populares. Por conseguinte, observou-se o surgimento de um terreno fértil para um novo tipo de música e dança que mais tarde seria denominado rap, mas não exclusivamente para ele (Teperman, 2015); também houve espaço para o desdobramento de outras tendências musicais que ganharam destaque, como o reggae, o punk, o rock, o grunge, entre outras.

Nesse sentido, o centro urbano de São Paulo tornou-se um palco aberto para que grupos sociais apresentassem manifestações e questionamentos às estruturas políticas. Nessa perspectiva, Souza (2021) destaca que o movimento negro, em especial, ganhava destaque, promovendo denúncias e reivindicações que favoreciam pautas voltadas à população negra. Eram frequentes os encontros em sindicatos, centros universitários e igrejas, onde se discutiam questões relacionadas à raça e à classe social, além da divulgação e do compartilhamento de

materiais informativos, poesias, resenhas, entre outros. Com base no exposto, podemos destacar também a importância da Rua 24 de Maio, no centro de São Paulo, considerada o “marco zero da Cultura Hip-Hop” Souza (2024, p. 26), bem como da Estação São Bento, ambos pontos de encontro de relevância nacional, para os quais pessoas de todo o Brasil se deslocavam em busca de conexão com o movimento.

Empreendendo outros aspectos importantes em relação ao rap, podemos prontamente estabelecer a sua ligação à cultura de diáspora africana (Silva, 2018), aspirando certas características dessas modalidades, como a importância determinante da oralidade e a interpelação com a resposta, pois segundo Silva (2018), em massa, os provérbios e as histórias africanas utilizam-se dos mesmos requisitos para serem transmitidos. Assim, o autor ressalta como muitos costumes americanos com dissonantes africanos fazem revelar outras vinculações, como exemplifica por meio do jogo “*The Dozens*”.

The Dozens é o jogo dos insultos, e parece ser, por vezes, a síntese primária do RAP Freestyle: nele, o objetivo é ofender o oponente por meio de expressões e versos improvisados. Observando o formato da brincadeira, conferimos seu diálogo com as batalhas de rimas. Os insultos rimados são a base da manifestação, que está centrada em habilidades verbais improvisadas; as esquinas das ruas eram os locais favoritos para sua realização, que normalmente acontecia em rodas constituídas por adolescentes e jovens adultos; e a brincadeira surgiu e foi difundida como uma prática negra, alcançando outros grupos étnicos apenas posteriormente (Silva, 2018, p. 3).

Prontamente, na esfera brasileira, a eclosão do Hip-Hop ocorreu em lugares públicos na cidade de São Paulo, de modo mais específico no centro, pois mesmo que os participantes fossem predominantemente da periferia, faziam as suas apresentações em lugares centrais da cidade, como as praças (Macedo, 2011). O movimento se fortaleceu a partir das ações dos MCs nos encontros nas estações de metrô, nos anos de 1985 a 1988. Dessa maneira, a cidade de São Paulo resultou em alicerce, em verdade, um palco aberto para as aparições do rap nacional e, conseqüentemente, como um fruto para a cultura de rinhas de *freestyle* (que em tradução literal para o português seria “estilo livre”). No entanto, foi no Rio de Janeiro que as batalhas de rima ganharam suporte e eixo relevante e, juntamente à expansão do rap, Silva (2018) destaca o *freestyling*, conceito importante para esse escrito, dado que é a base das batalhas. Segundo o pesquisador, “o RAP nasceu em *freestyling*” (Silva, 2018, p. 4), logo, no tocante às batalhas de rima, “o bairro da Lapa, no centro do Rio, reconhecido por sua diversidade de bares e espaços culturais que abrigam manifestações de todos os tipos, foi onde o *freestyle* deu seus primeiros passos e articulou parte de suas especificidades” (Silva, 2018, p. 3).

Os primeiros grandes eventos já utilizavam o improviso rimado, assentando as raízes das batalhas de rima. Antes de nos debruçarmos sobre o cerne das batalhas, convém, primeiramente, compreender o seu significado. Para Souza (2021, p. 130),

No cerne do vocábulo “batalha”, encontra-se a ideia de empreender esforços para vencer adversidades, resolver problemas, criar saídas. A noção de batalha cria um campo semântico no qual figuram as acepções de colisão, conflito, peleja, contenda, duelo, encontro, ataque, vitória, derrota, morte e vida. As imagens que podem ser construídas a partir daí permitem a associação do conceito às táticas militares e remetem a cenas em que os oponentes belicosamente se enfrentam em disputa por algo ou algum bem, material ou simbólico.

Assim, discutir o que é batalha, segundo Souza (2021), parte da compreensão da autora de que se trata de uma metáfora usada para descrever as formas pelas quais, em uma “batalha”, os rappers utilizam palavras como armas. Em seu sentido original, uma batalha envolve estratégias, estudo do adversário e preparação para o confronto. De modo semelhante, o rapper deve analisar qual é a melhor postura a ser adotada e quais são os melhores métodos que devem ser implementados ao participar de uma batalha. Ao refletir sobre esse contexto, Souza (2021, p. 131) afirma: “Para pensar o universo Hip-Hop interessa [...] a aproximação com o conceito metafórico de que discussão é guerra, que remete aos sentidos de que discutir envolve a necessidade de atacar posições, defender-se, vencer, ganhar”. Esse é, portanto, o principal objetivo das batalhas analisadas nesta pesquisa.

As batalhas de rima mais comuns são divididas em duas modalidades: as “batalhas de conhecimento” e as “batalhas de sangue”. Na primeira, o objetivo é desenvolver rimas sobre temas pré-estabelecidos pela organização do evento ou pela plateia. “São focadas na articulação minimamente sofisticada dos saberes por intermédio das rimas” (Silva, 2019, p. 43). Em contrapartida, nas batalhas de sangue não há tema definido, sendo livre o conteúdo utilizado, desde que o foco permaneça nos ataques (verbais/discursivos) e nas respostas improvisadas. Nesse tipo de confronto, “ofender moralmente e falar palavrões são práticas permitidas e desejáveis [...]” (Silva, 2019, p. 43). Atentemo-nos ao fato de que

As batalhas de “sangue” são um tipo de batalha, cujo objetivo é humilhar o adversário, geralmente a partir de algum traço físico marcante. Cada dupla de MC se enfrenta duas vezes, podendo haver um terceiro *round* em caso de empate. O *round* dura em torno de 30 a 45 segundos, variando de acordo com a quantidade de inscritos (Cura, 2017, p. 2).

A batalha de rima no formato bem popular como conhecemos hoje teve sua primeira exibição quando as apresentações passaram a ser realizadas no CIC (Centro Interativo de Circo), no Rio de Janeiro, mas antes dessa mudança de local, as apresentações eram realizadas

na Riachuelo 19, na festa da Zoeira, evento no qual o *freestyle* começou a ganhar reconhecimento (Silva, 2018). O reconhecimento de um dos principais nomes precursores no país que contribuíram para o crescimento do *freestyle* é atribuído ao rapper Emicida, um grande mérito, considerado um dos executores da proliferação, por dar visibilidade ao movimento, pois ele foi o primeiro campeão (em 2006) da Liga de MCs a conseguir uma disseminação considerável em todo o país. A Liga dos MCs foi a primeira competição de rap improvisado no Brasil, tendo seu prelúdio em 2003 e sendo atuante até os dias atuais⁸.

2.3 Rima e *freestyle*

As batalhas de rima, mesmo que apresentem singularidades de acordo com os rappers participantes, a localidade, o tipo de público, entre outros fatores, compartilham um aspecto essencial: a rima. O papel desempenhado pela rima no contexto da batalha é extremamente relevante, a ponto de, muitas vezes, o MC (ou orador) se ver obrigado a reorganizar suas ideias e argumentos iniciais, substituindo-os por enunciados que se adequem à métrica e à sonoridade da rima cantada anteriormente, de modo a garantir a fluidez da apresentação. Dado que a rima se mostra indispensável nessas performances, é possível vinculá-la ao *freestyle*. Conforme Teperman (2013, p. 138), o “*freestyle* é uma vertente do rap que se caracteriza por ser ‘feita na hora’”, aproximando-se e entrelaçando-se com a prática da rima, ou seja, com o improvisado. Em consonância com as diretrizes dessa vertente, o autor afirma que

[...] buscando as características comuns entre o rap escrito e o *freestyle*, imediatamente se destaca um certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, que podemos definir a partir de um uso “precário” das alturas e uma organização rítmica específica, baseada nos *beats*: as batidas e bases musicais típicas do rap (Teperman, 2013, p. 130).

As rimas permanentemente regem as bases e batidas do rap, o *beat*, permitindo diversas variações rítmicas, mais rápidas ou compassadas, gerando efeitos como silêncios, ou até a má compreensão da fala por conta da rapidez com que o MC canta, por exemplo. Todas essas possibilidades subordinam-se ao ritmo do *beat* (Teperman, 2013). O autor ainda continua sobre as rimas e sua importância: “é tal que tanto no *freestyle* como no rap em geral, o verbo ‘rimar’

⁸A título de curiosidade, seus vencedores até hoje foram: Big Papo Reto (2003), Max B.O e Gil Metralha (2004), Beleza (2005), Emicida (2006), Simpson (2007), Maomé (2008), Coé (2009), TK (2010), Douglas Din (2012 e 2013), Laurício (2014), Orochi (2015), Sid (2016), César (2017), Miliano (2018), MC Charles (2019), Alves (2021), Big Mike (2022), Kaemy (2023) – destaque por ser a primeira mulher a ganhar o duelo nacional, representando o estado de Goiás, sua vitória repercutiu bastante – e MC Martzin (2024).

é sinônimo de ‘cantar’. ‘Rimar’ parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam” (Teperman, 2013, p. 131).

Para melhor denominar a maneira como o MC organiza e escolhe as palavras que são cantadas, podemos empregar o termo *flow*, que é o estilo adotado para compor e articular as palavras dentro do ritmo. Assim, cada verso ou rima será sempre produto do compasso, do tempo e da cadência musical. O pesquisador Teperman (2015) ressalta, por exemplo, que as rimas podem seguir estruturas como AA/BB/CC (no caso das rimas curtas) ou ABCB (no caso das mais longas).

É notório que rimar não se trata de uma tarefa fácil, sobretudo porque o improviso, o “feito na hora”, é de suma importância, a tal ponto que uma das maiores ofensas que um rapper pode sofrer, a ponto de manchar sua credibilidade, é ser acusado de utilizar versos decorados, de não improvisar ou de não ser o autor de sua própria rima. Na busca pela excelência em suas apresentações, os competidores estudam intensamente a arte da improvisação, explorando constantemente novas palavras e construções. No momento da performance, ocorre algo semelhante a um resgate na memória, em que elementos previamente treinados são acionados de forma criativa e espontânea.

Por fim, constatamos que o *freestyle* se faz base das batalhas, com as rimas, as cantadas improvisadas, juntamente com suas técnicas para derrotar o adversário. Ademais, vemos que, por meio de fatos e eventualidades sociais, algumas batalhas estão mudando pouco a pouco ou, em alguns casos, já mudaram sua estrutura, seja do modo presencial para on-line, mudança obrigatória devido à pandemia de covid-19, seja por consequência do aumento de público, seja por adotarem jurados para além do público (peça primordial, sendo o único jurado), ou mesmo outras exigências que partem dos patrocinadores. De todo modo, em quaisquer que sejam os tipos de batalhas, o auditório (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014) cumpre um papel fundamental, pois a sua participação efetiva serve como um balizador de valores tanto morais e culturais quanto políticos. Finalizando essa seção, é válido destacar que falar em batalha de rima, Hip-Hop ou rap é falar de um viral⁹ crescente, cujo fenômeno dessa eclosão pode ser atribuído à internet, que atrai os que buscam por esse tipo de conteúdo ao disponibilizá-los em plataformas on-line, como, por exemplo, o YouTube.

⁹Algo que cresce e se espalha rapidamente.

2.4 Tentativa de silenciamento das mulheres

Sabemos que, ao retomarmos uma origem, uma história, desde os seus primórdios, podem surgir várias versões, detalhes, acréscimos ou apagamentos. Independentemente do viés ao qual escolhermos “dar ouvidos”, no universo do Hip-Hop há historicamente uma tentativa de apagamento da mulher, mesmo estando sempre presente. Isso se deve, entre outros fatores, ao fato de a história ser quase sempre recontada por homens. Desse modo, aquelas que escolheram estar no movimento, mesmo sem serem enxergadas, passaram por inúmeras situações que, no mínimo, as definem como resilientes, pois, além de não serem reconhecidas, suas habilidades e capacidades eram constantemente questionadas (Souza, 2024). Embora o Hip-Hop possua uma dimensão política comprometida com a superação das desigualdades, ele também refletiu traços ruins da estrutura social vigente na época em que surgiu:

A cultura Hip-Hop surge dentro de um contexto machista, sexista, misógino e racista, mesmo sendo desenvolvida dentro das comunidades negras e latinas de um Bronx abandonado, a Cultura Hip-Hop acaba refletindo alguns comportamentos da sociedade com relação ao lugar da mulher negra, pobre e latina, tendo como ponto de vista a interseccionalidade – termo utilizado por KIMBERLÉ CRENSHAW em 1989, conceito também utilizado e desenvolvido por LÉLIA GONZALEZ no Brasil – que trata-se de um método para compreender como as questões que envolvem classe, raça e gênero e que criam pontos de intersecção que atravessam as vivências de mulheres negras em diversos segmentos (Souza, 2024, p. 53).

Perante o exposto, Souza (2024) torna visível que mesmo no interior de um movimento revolucionário como o Hip-Hop, ainda encontramos lacunas extremamente preocupantes, como o silenciamento das mulheres. Sob esse prisma, faremos um brevíssimo panorama de algumas figuras femininas que foram omitidas da história dessa cultura, apesar de terem desempenhado papéis extremamente significativos. A começar por Rita Fecher, artista e cineasta que esteve presente e próxima do Hip-Hop desde a época das formações das gangues. Ela mantinha uma relação direta com os jovens e, com o consentimento deles, produziu registros audiovisuais dessas organizações. O resultado foi o documentário *Flyin' Cut Sleeves* (1993), que por muito tempo foi a única obra a mostrar a cultura dessas gangues a partir de dentro. Além disso, Fecher foi responsável por diversos programas sociais voltados para o desenvolvimento da consciência cultural, histórica, humanitária, social e política de jovens e moradores de áreas impactadas por essas gangues (Souza, 2024).

Outra personalidade que devemos destacar é Evelina López Antonetty, que, ao perceber o contexto de precariedade e violência instaurado no Bronx, fundou a *United Bronx Parents* (UBP), com o objetivo de disponibilizar ferramentas, conhecimentos e apoio para que os pais

imigrantes porto-riquenhos pudessem oferecer um cuidado e uma defesa mais eficazes aos seus filhos contra os episódios de xenofobia (Souza, 2024).

Posteriormente ao tratado de paz, com o início das festividades do bairro do Bronx, em consonância com Souza (2024), a primeira figura de que nos lembramos é da “mãe da cultura Hip-Hop”, Cindy Campbell, responsável pela organização da primeira festa que marcou o ponto inicial do movimento. Cindy manteve sua atuação como organizadora dessas festas por um bom tempo, além de ter sido *B-girl* e produtora de várias iniciativas voltadas à promoção do movimento. No entanto, quase não se fala sobre ela e encontramos poucas informações a seu respeito, nem mesmo no site de seu irmão, DJ Kool Herc, considerado, junto com ela, um dos “precursores” dessa cultura. Assim, diante da grande quantidade de homens – em comparação com as mulheres – dentro do movimento, entendemos que a predominância masculina resultou na invisibilidade e no reconhecimento insuficiente das mulheres. É como se tudo o que fizeram pela cultura tivesse sido apagado, como se elas nunca tivessem existido.

No contexto brasileiro, também podemos citar alguns nomes importantes. A título de exemplo, temos Sueli Carneiro, escritora, filósofa e ativista antirracista que, em 1992, promoveu o projeto *Rappers*, com o principal intuito de acolher jovens periféricos envolvidos com a cultura Hip-Hop que sofriam com as violentas abordagens policiais, incentivando e oferecendo ferramentas para o desenvolvimento da consciência política e da cidadania desses indivíduos. Jouse Barata, fundadora da Organização Não Governamental (ONG) *Cores do Amanhã*, em Pernambuco, também se tornou uma figura importante na cena. Por meio de sua ONG, foi desenvolvido um trabalho social oferecendo atividades e oficinas de *graffiti* para crianças e jovens. Como ratifica Souza (2024), esse projeto se tornou uma iniciativa de sobrevivência, já que a comunidade participante compartilhava território com um presídio de segurança máxima, que recrutava muitos jovens para prestar serviços.

Pensando no apagamento e na desvalorização das mulheres, em especial a mulher negra e pobre, predominante nesta cultura, podemos pensar no que Kilomba (2019) destaca: a discriminação contra pessoas negras é muito antiga e recorrente, e a sociedade, de um modo geral, aprendeu a associar tudo o que é ruim ao corpo negro, como a sujeira, agressividade e violência.

Dentro dessa conjuntura, o apagamento do sexo feminino no rap se naturalizou, uma vez que a mulher negra sofre uma invisibilização ainda maior dentro da categoria “negro”, pois, conforme a autora, ela é “outro do outro”, ela é negada duplamente. Isso porque, ao se tratar de questões de gênero, a preocupação é com a definição de mulher branca de classe média, cujas demandas se generalizam e não suprem as demandas de uma classificação de mulher não

branca, de maneira que esta não é beneficiada e nem identificada. Paralelamente aos assuntos raciais, o foco é direcionado aos homens negros, o que consequentemente cria um ambiente sistematizado de exclusão das mulheres negras na história do mundo. Isso acontece de modo similar dentro do próprio movimento Hip-Hop, e em ambas as esferas citadas, as mulheres negras tiveram papéis fundamentais. No entanto, vemos suas vozes, personalidades, trajetórias sendo abafadas, assim como a escrava Anastácia¹⁰ fora silenciada com a máscara de ferro. Nesse domínio, Souza (2008, p. 111) enfatiza:

As várias situações em que as mulheres negras se destacaram na vida social, histórica e cultural brasileiras são praticamente ignoradas, apagadas, tal como o fato de as negras terem se sobressaído como arquivos vivos das tradições culturais e religiosas dos povos africanos trazidos para o Brasil durante três séculos. Elas reorganizaram as tradições de seus grupos étnicos, adaptando-as às realidades da diáspora; elas mantiveram as bases destas tradições que hoje constituem o conjunto de marcas identitárias de afro-brasileiros. Por outro lado, as mulheres negras conseguiram o sustento de suas famílias no exercício de atividades domésticas e no mercado informal e algumas delas chegaram a possuir pequenas propriedades e uma relativa ascensão social na sociedade brasileira. Elas exerceram e exercem atividades as mais variadas na história da vida brasileira. São mães de seus filhos, amantes de pessoas que escolhem, profissionais das mais variadas áreas, artistas. Entretanto, como já destaquei, representações que contemplem a diversidade dos papéis por elas exercidos e que não enfatizem apenas a sexualidade e a reprodução são ainda esparsas e vão predominar em textos de autoria de escritoras e escritores negras/os, os quais, como Conceição Evaristo, poeticamente representam gênero e raça entrelaçados à memória e à transmissão de saberes – como espaço ativo de produção de identidades.

Ao retomarmos a situação da mulher negra, observamos como ela se estabiliza em um patamar extremamente precário, não sendo incluída em nenhum dos grupos reconhecidos, ou ao menos percebidos pela sociedade supremacista. Ou seja, por não ser nem homem, nem branca, a mulher negra se encontra excluída de modo duplo, constituindo uma dupla carência, sem a branquitude ou a masculinidade esperadas. É justamente por esse motivo que se fala sobre a mulher negra ocupar o papel do “outro do outro”.

Diante desses eixos e problematizações, Ribeiro (2018) aborda a necessidade de trabalhar com um conceito desenvolvido por Crenshaw, em 1989: a interseccionalidade, conceito também utilizado, ampliado e difundido por Lélia Gonzalez (1984; 1988) no Brasil.

Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Gonzalez (1984) analisa muitos pontos importantes sobre a formação nacional do Brasil, o capitalismo e a modernidade nas periferias, mas principalmente as relações, as articulações entre racismo e sexismo na sociedade brasileira, destacando como essas formas de opressão atuam conjuntamente na produção de desigualdades. A autora critica o mito da democracia racial, evidenciando que ele mascara práticas

¹⁰A escrava Anastácia é uma figura simbólica da resistência negra no Brasil. Ela foi forçada a usar uma máscara de ferro que lhe impedia de falar ou comer como punição por se rebelar contra a opressão.

discriminatórias profundamente enraizadas na cultura nacional. Nesse contexto, a mulher negra ocupa uma posição específica, sendo duplamente atingida pelo racismo e pelo sexismo. Gonzalez (1984) demonstra como essas opressões se manifestam também na linguagem e nos estereótipos, que contribuem para a sua desvalorização e objetificação, sendo a mulher negra frequentemente vista de maneira estereotipada, marcando um lugar que limita o seu papel como empregada ou como objeto sexual. Em outros dizeres, o papel histórico atribuído à mulher negra sempre foi associado à subalternidade e à exploração.

Nesse sentido, já em 1984, Lélia Gonzalez antecipava discussões que posteriormente seriam sistematizadas sob o conceito de interseccionalidade, entendido como um aparato teórico-metodológico do feminismo negro voltado à análise dos entrecruzamentos entre diferentes eixos estruturais de opressão, como o racismo e o sexismo. Segundo Ribeiro (2018, p. 123),

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. [...] Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver, primazia de uma opressão sobre as outras e que é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, porque são indissociáveis.

São justamente essas categorias indissociáveis que promovem a arbitrariedade em relação a um único sujeito: a mulher negra. Torna-se inviável pensar em feminismo sem considerar a violência de gênero e o racismo, assim como é impossível refletir sobre este sem destacar a desigualdade econômica.

Levando em consideração esse histórico de apagamento das mulheres em diversos espaços, podemos pensar especificamente na desvalorização delas no coração do Hip-Hop no decorrer do tempo. Por mais que elas estejam presentes em todas as pautas e constituições do movimento, a mulher só é reconhecida se um homem afirmar ou defender isso. Nesse sentido, pouquíssimas vezes ao longo do desenvolvimento dessa cultura as mulheres foram citadas ou lembradas, e quando isso ocorreu, fora realizado justamente por um homem. É a validação masculina que dita o compasso do reconhecimento, como menciona a rapper Boombate no

projeto *Poetisas no Topo 4*¹¹, “Uma mentira de um homem vale tipo dez verdades de uma mina” (Poetisas [...], 2025), logo o suporte e a aprovação masculinos ainda são, infelizmente, desencadeadores de caminhos dentro do Hip-Hop.

Vinculado a essa pauta, Souza (2024, p. 65) discorre:

Pela dificuldade de furar a bolha do espaço e do reconhecimento, superar tudo isso e permanecer na cena da Cultura Hip-Hop, existem pouquíssimas mulheres que sobrevivem ao teste do tempo e ao fator exclusão, o que tem ligação direta com o poder da representatividade.

Por mais difícil que tenha sido percorrer o caminho em busca de reconhecimento, as mulheres nunca desistiram, assim como na história de conquistas sociais. Nesse sentido, ao abordar ainda o *Poetisas no Topo 4* (2025), podemos destacar dois trechos importantes para entrelaçar o raciocínio que estamos construindo nesta seção. Os primeiros versos são da baiana Luedji Luna¹², em que ela canta “Akwtu, Nzinga, Tereza de Benguela/ Dandara, Zeferina e Winnie Mandela¹³/ Todas vieram antes, peça licença a elas/ Toda preta tem dom pra ser guerreiro poeta” (Poetisas [...], 2025). Observamos que a cantora ressalta essa representatividade feminina, essa historicidade que o tempo não pode apagar, tanto que faz referência ao fato de que elas vieram antes, lutando, abrindo caminho, para que ela tivesse a oportunidade que tem hoje.

Em paralelo, alguns segundos à frente na música, Negra Li, nome extremamente marcante e reconhecido por ter se destacado desde os anos 1990 em um ambiente majoritariamente masculino e que abriu portas para outras mulheres na cena, enfatiza a dificuldade não só dela, mas de todas as mulheres de estarem nesse universo musical: “Nesse

¹¹O *Poetisas no Topo 4* é um projeto musical lançado pela Pineapple Storm, que foi publicado no YouTube e disponibilizado nas plataformas musicais no dia 7 de março de 2025, às vésperas do Dia Internacional das Mulheres e, como o próprio canal da Pineapple descreve, “Poetisas no topo é um projeto da Pineapple Storm Records focado em dar voz para as mulheres mais brabas da cena, a cada edição temos um time diferente que mistura lírica, flow e performance” (Poetisas [...], 2025). O projeto celebra o poder feminino no Hip-Hop, e essa sendo a sua quarta edição reuniu artistas como Negra Li, Luedji Luna, Duquesa, Boombeat, Azzy, Cynthia Luz e Clara Lima, representando diferentes gerações, vertentes do rap feminino e também mesclagem com MPB. O projeto buscou promover a inclusão, empoderamento, além claro de dar visibilidade à crítica social, abordando questões como identidade de gênero, sexualidade e pluralidade. Cada artista presente traz uma visão única de ser mulher na música, principalmente dentro do rap, quebrando estereótipos. O lançamento intensifica a necessidade de incentivar a presença das mulheres no Hip-Hop, reconhecer a sua importância e emplacar a mensagem de respeito e transformação cultural.

¹²Luedji Luna é uma cantora e compositora baiana, filha de um historiador e uma economista, cresceu em um ambiente com forte consciência política e social, o que reflete em sua música, e é conhecida por sua fusão de MPB, R&B e jazz. Seu trabalho aborda questões de identidade negra, racismo e feminismo.

¹³Todos os nomes citados são de mulheres históricas, que têm em comum a resistência ativa contra sistemas de opressão de sua época: colonialismo, escravidão, racismo. Todas foram grandes líderes, em quilombos, reinos africanos, entre outros. Foram símbolos de coragem e protagonismo feminino negro, e suas histórias inspiram lutas por liberdade, justiça e representatividade até hoje.

mundo dos macho, nunca foi fácil, minas/ Eu vim de baixo, fiz meu palácio em rimas/ O dia escasso, mas abri espaço pra Julias, Duquesas e Claras Limas¹⁴” (Poetisas [...], 2025). Ela ainda ressalta que as mulheres sempre estiveram envolvidas na música rap, só que ninguém as enxergava: “Essa força feminina que sempre 'teve no topo (ahn, uh)/ Cês que não olham pra cima (aham)” (Poetisas [...], 2025). Com os versos de Negra Li, entrelaçamos o que viemos discutindo até aqui: a persistência das mulheres em encontrar seu lugar dentro do rap, além de continuar ainda tolerando uma constante tentativa de apagamento.

2.5 Uma releitura de *Escrevivência*, de Conceição Evaristo: *Improvivência*

Nesta seção, nos debruçaremos sobre um conceito bastante conhecido na literatura brasileira contemporânea, com o intuito de propormos uma releitura que o insira no território do rap. O termo que trabalharemos aqui é *escrevivência*, cunhado por Evaristo (2020a) em sua obra expressiva, na qual a autora entrelaça vivências pessoais e coletivas enquanto parte integrante da população negra, destacando, em especial, a experiência das mulheres.

Conceição Evaristo é um nome marcante e singular na literatura contemporânea. Por sua maneira única de escrever, ela consegue ecoar as dores carregadas por gerações de negros e negras que sofrem sob os reflexos de uma nação com raízes escravocratas e estruturas ainda cruéis. Romancista, poeta e contista, premiada e homenageada inúmeras vezes, suas obras se destacam nacionalmente pelo recorte de sua matéria-prima literária: a vivência das mulheres negras (não como únicas, mas como principais protagonistas), acompanhada de profundas reflexões sobre as discrepantes desigualdades raciais no Brasil.

A autora, com uma escrita peculiar, mescla ficção, realidade e experiência de vida por meio do seu método de *escrevivência*, retratando e refletindo o cotidiano como um espelho social, além de constituir um instrumento de denúncia das múltiplas opressões enfrentadas pela população negra. Entre elas, a ausência de políticas públicas voltadas às mulheres, a desigualdade salarial entre os gêneros, a sub-representação feminina na política, ou seja, as opressões de raça, classe e gênero ainda presentes na sociedade contemporânea. Sua obra também demonstra um profundo compromisso com a valorização da ancestralidade da negritude brasileira, da beleza negra e, acima de tudo, da humanidade do povo negro, que foi sistematicamente apagada durante a colonização portuguesa por meio de processos calculados

¹⁴Duquesa, Clara Lima e Mac Júlia representam vozes novas e potentes no cenário do rap nacional. Com estilos distintos, suas rimas ecoam vivências periféricas, questões de gênero e resistência negra. Cada uma fortalece a presença feminina na cultura Hip-Hop com autenticidade e força.

e articulados de desumanização. Nesse contexto, a autora também reflete sobre o próprio processo de escrita, evidenciando que a construção narrativa não se dissocia da vivência de quem escreve. Assim, Evaristo (2009) afirma que:

Tenho concordado com os pesquisadores que afirmam que o “ponto de vista” do texto é o aspecto preponderante na conformação da escrita afro-brasileira. Estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade – às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influiu e influi em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (EVARISTO, 2009, p. 18)

A escrita produzida por Conceição Evaristo é marcada pelo uso da metalinguagem e da criação de novas palavras por meio da junção de vocábulos, que respectivamente criam novos significados. Como a própria escritora afirma, sua obra, com as invenções de termos, tem uma enorme preocupação para com a ancestralidade, as raízes e esse é um ponto que ela busca sempre retomar, para recuperar e valorizar o passado negro tanto ignorado e desqualificado, buscando trazê-lo ao presente e projetar, de maneira digna e humana, o futuro, fazendo brotar novos significados que julgam as linhas do texto. A autora cunhou o termo *escrevivência* para designar seu processo de criação: intercalar invenção e fato. Para Evaristo (2017, 2020a, 2020b), *escreviver* é contar, a partir de uma realidade particular, uma história que aponta para uma coletividade que por anos foi simplesmente apagada, negligenciada e roubada de seu aspecto humano. Em outros dizeres, a carne negra não passava de mercadoria. Segundo a contista, ao escrever, ela se recorda da função que as mulheres africanas tinham dentro das casas-grandes, isto é, a de adormecer os homens. Sua obra vem em contraposição a isso, visto que Evaristo (2020, p. 30) escreve justamente para incomodá-los:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”.

Nesse sentido, ao trazermos esse conceito para a esfera do rap e das batalhas de rima, os senhores donos da casa-grande aqui são o sistema opressor, o modelo capitalista e, ao pensarmos nas mulheres, o machismo estrutural. Os viventes da cultura rap, assim como Evaristo em sua obra, buscam ecoar vozes silenciadas historicamente. Por esse motivo, acreditamos que aqui cabe uma ampliação transformando *escrevivência* em “*improvivência*”, visto que seria uma junção do termo criado por Evaristo com o “improviso”, utilizado de modo obrigatório nas batalhas de rima. Assim, *improvivência*. Como Evaristo buscou, por meio de sua literatura, abordar temas importantes para negritude, o rap, por meio das suas letras, e os(as) MCs das batalhas, por meio de seus improvisos, também buscam o mesmo impacto. Para fins de conclusão, entendemos que o vocábulo *improvivência* busca traduzir a experiência dos(as) rappers, especialmente das mulheres que, ao improvisarem por meio de suas vivências, simultaneamente pessoais e coletivas, refletem essas dimensões na performance das mesmas durante as batalhas, nos permitindo enxergar as angústias e injustiças vividas por elas nesse mundo, ainda extremamente masculino.

3 GÊNEROS DO DISCURSO¹⁵

A preocupação com a noção de gênero discursivo não é nova; desde a Grécia, o Ocidente se envolve com essa questão. Nos tempos atuais, esmiuçar os gêneros é uma tarefa praticamente inesgotável, visto que a comunicação se faz presente em todo lugar e é necessária para a própria constituição do ser. Desse modo, com a modernização social mundial dos meios tecnológicos, de comunicação e discursivos, e com as metamorfoses dos velhos gêneros dentro das culturas e sociedades, constantemente emergem gêneros novos – ou são atualizados os que existem. Para compreendermos os gêneros discursivos de modo geral, é imprescindível retomar a noção de língua proposta por Bakhtin (2016), considerada uma constante presente no processo de interação mediado pelo diálogo. Assim, a língua, enquanto sistema histórico-social, não é produto da enunciação, mas sua condição material. Na enunciação, o que se produz são discursos, que se materializam em enunciados orais ou escritos, concretos, realizados por sujeitos em atividades interacionais humanas. A análise desses enunciados, bem como das seleções e dos filtros operados sobre os recursos lexicais, gramaticais, entre outros, permite identificar os objetivos e as finalidades de cada campo de atividade.

As possibilidades envolvendo os gêneros do discurso são imensas e sem restrições, de certa forma infinitas, porque as atividades humanas de comunicação, de contrato e de diálogo também o são. A cada vez surge uma nova maneira de mediar a interatividade, desdobrando-se em um novo campo discursivo, o que justifica a sua grande diversidade. Outrossim, não se considera como gênero discursivo apenas aqueles formais com estrutura bem definida e de grande repercussão na escala hierárquica social, ou seja, aqueles com enorme prestígio. Muito pelo contrário, até as pequenas trocas discursivas nos diálogos cotidianos se enquadram nessa nuance.

Grosso modo, gêneros discursivos são as divisões de textos separados em categorias a partir da seleção dos seus exatos traços comuns. Com o tempo, foram-se classificando conforme as propriedades formais, fixas e imutáveis. Contudo, com os embates das escolas literárias, os gêneros sofriam muitas mutações, ora eram codificadas duramente, ora se viam mais livres (Bakhtin, 2016).

¹⁵Ao filtrar o assunto “gêneros discursivos”, sabemos que há uma vasta opção para seleção de autores contemporâneos especialistas no assunto. No entanto, optamos por referenciar apenas Bakhtin, por ser o autor precursor na formulação do conceito de gênero discursivo, acrescido ao fato de o nosso objetivo não ser aprofundar o debate teórico sobre o tema, mas apenas mobilizá-lo de forma introdutória para situar o gênero das batalhas de rima. Logo, consideramos mais pertinente e conciso recorrer exclusivamente ao autor que inaugurou essa discussão.

Para compreender os gêneros do discurso, devemos partir do princípio inicial, firmado no vínculo que existe entre a utilização da linguagem e as atividades humanas, pois os gêneros se constituem através da linguagem em seu uso e, por conseguinte, os enunciados devem servir-nos certos papéis e funções de interação. Não existe produção de enunciado fora das esferas sociais de ação, portanto eles são determinados por meio do uso específico diante da situação e das finalidades de cada esfera de atividades. Durante sua formação, o sujeito transcorre por várias instituições, efetuando e participando de atividades como as da escola, da igreja, de uma empresa, das relações políticas, das relações de amizade e assim por diante; todas essas relações implicam a linguagem na forma de enunciados. É pela utilização desses enunciados em ocasiões e esferas diferentes que se formam os gêneros do discurso: “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (Bakhtin, 2016, p. 12). Os seres humanos se comunicam unicamente, seja pela fala, escrita, mensagem, texto verbal ou não verbal, por meio de gêneros do discurso; até nas conversas informais, o discurso é moldado pelo gênero em uso. Tais gêneros nos são dados, conforme Bakhtin (2003, p. 282), “quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática”.

Para Bakhtin (2016), os gêneros fazem uma espécie de ponte da linguagem com a vida social, pois eles estão sempre submetidos a um domínio de atividade humana. Também é importante salientar que, devido à diversidade entre as modalidades de atividades e diálogos do cotidiano, são enormes os tipos de gêneros que vão desde as réplicas de uma conversa até documentos oficiais e judiciais. Em virtude dessa vasta possibilidade de tipos de gêneros, o autor os organizou entre gêneros primários e secundários.

Os gêneros primários referem-se às situações comunicativas do dia a dia, aquelas espontâneas, sem planejamento, sem elaboração, que ocorrem de maneira informal, sugerindo uma comunicação imediata. Para exemplificar esses gêneros primários, temos a carta, o bilhete, o diálogo do cotidiano. Em paralelo, os gêneros secundários, frequentemente mediados pela escrita, aparecem naquelas situações comunicativas mais profundas e mais elaboradas, e para denotá-los podemos citar teses científicas, artigos, monografias, peças de teatro, romances, palestras entre outros. Para a teoria bakhtiniana, mesmo com uma distinção entre os tipos de gênero, a essência de ambos é igual, ou seja, são compostos pelos enunciados verbais, e seu único ponto de diferenciação apresenta-se no tipo e nível de complexidade que dispõem. De acordo com Bakhtin (2016), para que possamos distinguir os gêneros entre primários e

secundários, é necessário que se faça uma análise de todo o enunciado que o gênero carrega para que se possa definir a sua natureza.

Não falamos no vazio, pois não é possível nos comunicarmos fora das esferas de ações do sujeito humano, assim, para esmiuçar os gêneros discursivos, devemos nos atentar a três elementos constituintes importantes: conteúdo temático, conteúdo composicional e estilo; nossos enunciados se enquadram nessas três categorias, interligados às condições específicas, acrescidos das finalidades de cada gênero. Nessa seara, podemos destacar que a gramática e a estilística convergem e divergem nos fenômenos da linguagem, visto que se o foco for apenas no sistema da língua, nos restringimos a um fenômeno gramatical, mas se abrangermos os enunciados, já há a estilística, pois empregar uma forma ao invés de outra, isto é, apenas decidir por uma simples escolha gramatical, já se constitui um ato estilístico. Logo, para Bakhtin (2016), os enunciados são como linhas de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem, dado que não se pode integrar nenhum novo fenômeno sem antes passar por um projeto de experiência de gêneros e estilos.

Além disso, imersos nos gêneros discursivos, compreendemos também as construções de discursos institucionais e ideológicos, porque abordar os gêneros discursivos é entender e refletir o papel do homem diante da linguagem e o papel social frente à língua em seu uso concreto. Assim, é interessante que todo locutor ou interlocutor acabe tornando-se um respondente, independente do grau, pois em suas enunciações se relaciona um discurso alheio anteriormente defendido, dado que ele não é o dono do primeiro discurso existente no mundo, o que alimenta ainda mais essa cadeia de discursos e enunciados.

Em realidade, a questão é bem mais complexa. Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva. Essas reações têm diferentes formas: os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados (Bakhtin, 2016, p. 57).

Nesse ensejo, atentar-nos-emos ao enunciado, ou seja, o meio de comunicação social entre os falantes. O autor considera que essa corrente é efeito de uma recuperação discursiva efetivada pela memória. Em algum momento passado, o falante já ouvira direta ou indiretamente esses discursos que mais tarde são resgatados, mesmo que inconscientemente, para basear a sua enunciação presente. Em consonância ao pesquisador, os ecos citados no excerto anterior seriam as inúmeras vozes que preenchem o ato de fala do locutor. Assim, todo enunciado é edificado por essas vozes que dialogam, conversam e recriam diversificados discursos. Esse efeito polifônico, o qual pode ser apreendido como o diálogo entre as vozes internas, vai sendo costurado histórica e socialmente, principalmente no momento em que está localizado. Em cada situação ou momento social tende-se a criar um gênero, a exemplo disso podemos considerar as batalhas de rima, as quais há 30 anos não existiam, mas que atualmente são um sucesso e são conhecidas em toda a extensão territorial do nosso país. O autor vincula essas novas constituições de gêneros ao aparecimento e à criação de novas esferas de interação social.

Encaminhando-nos para a conclusão desta seção, cabe destacar outro fator importante: o enunciado pode ser citado, repetido, em paralelo a isso, todo enunciado sempre terá produção endereçada. Em outros dizeres, todo enunciado sempre possuirá um destinatário com intenção e objetivos definidos, ainda que não seja alguém necessariamente delimitado. Então, o estilo do discurso do falante será pensado a partir da imagem que este tem de seu destinatário argumentativo, de maneira que aspectos que podem moldar o discurso provavelmente serão adotados, como a escolha lexical, por exemplo. Dessarte, a escolha do gênero utilizado na situação de interação também é consequência da preocupação com esse destinatário associada às condições de produção dos enunciados.

3.1 Gênero batalha de rima

Tendo em vista que o objetivo do escrito nesse fragmento é categorizar o gênero batalha de rima, acreditamos que seja necessário um olhar minucioso, a fim de realizarmos uma síntese das configurações das batalhas, suas confluências e suas condições de produção. Para iniciarmos, consideramos as batalhas de rima como um dos principais segmentos do rap, um dos maiores e mais fortes locais de difusão atualmente. As batalhas de rima são eventos que geralmente ocorrem semanalmente, sempre em praças, centros culturais, metrô, locais reservados à feira livre, entre tantas outras possibilidades (podem ocorrer em espaços privados também), e que, na maioria das vezes, são gratuitos. Essa manifestação artística basicamente é

um duelo oral entre MCs (mestres de cerimônias) que disputam entre si, em uma competição, por meio de rimas cantadas improvisadamente e que são atreladas a um *beat* (batida) controlado por um DJ. Essa disputa é julgada por seus espectadores (ou, em algumas situações, um jurado anteriormente escolhido), os quais determinam quem performou melhor. Outro papel importante na batalha é o do apresentador ou mediador, pois ele tem por função mediar a disputa, animar os participantes e o público, conduzir e garantir o respeito às regras.

Em termos gerais, existem dois tipos de batalhas de rima: as batalhas de conhecimento e as batalhas de sangue. As batalhas de conhecimento abordam sempre conteúdos de temáticas sociais, as rimas são elaboradas como um debate de ideias de um tema estipulado (imagem, fato social, filme, debate). Nelas, os MCs são avaliados na capacidade de elaborar uma rima com base consistente e consciente, utilizando-se do viés político, socioeducativo ou mesmo das vivências pessoais, além de não serem permitidos a ofensa e o ataque direto ao adversário, sendo as batalhas de sangue uma alternativa para esse caso (Postali; Nicoletti, 2023). Este último tipo citado segue um fluxo totalmente contrário àquele: não se determina um tema específico, sendo livre o conteúdo utilizado, entretanto, tem-se o foco de atacar (verbalmente/discursivamente). É uma espécie de batalha que tem um único objetivo: atacar e contra-atacar seu opositor por meio da rima.

As batalhas de “sangue” são um tipo de batalha, cujo objetivo é humilhar o adversário, geralmente a partir de algum traço físico marcante. Cada dupla de MC se enfrenta duas vezes, podendo haver um terceiro round em caso de empate. O round dura em torno de 30 a 45 segundos, variando de acordo com a quantidade de inscritos. Segundo Alves (2013), as batalhas de “sangue” são praticamente um “Vale Tudo” da rima (Cura, 2017, p. 2).

Com esse propósito, a batalha se desenvolve em três *rounds*: os dois primeiros têm um espaço maior para a construção das rimas dos participantes, tendo a mediação do organizador somente para a troca das falas entre os MCs e para a apuração dos votos. Já o terceiro *round* tem alguns diferenciais, a começar por ele ser requisitado exclusivamente quando ocorre empate entre MCs nos dois primeiros *rounds*, ou seja, o terceiro *round* é usado apenas para desempate.

Além de discutir a historicidade da fundação batalha de rima como um projeto do rap, cabe a nós, sem mais delongas, nos atentarmos para os aspectos formativos e estruturais dessas manifestações, a começar pelo seu formato. Essas competições são comumente organizadas em um ambiente aberto e com público, como citado anteriormente. Conseqüentemente, o espaço da apresentação é estruturado bem próximo ao público, assim os organizadores, DJs e competidores ficam ao centro, enquanto os ouvintes ficam em volta, distribuídos em círculo.

Esse modo de organização permite um clima íntimo em que os fãs e os competidores acabam misturando-se. A depender da situação, como em eventos especiais ou comemorações, pode haver palcos comuns em que o público fica resguardado em frente ao espetáculo.

Partindo para o modo de execução das batalhas, elas seguem três *rounds*, sendo o terceiro *round* distinto dos demais, pois ele segue uma estrutura diferente, nomeada de “bate e volta”. Tal formato segue a dinâmica 4x4, o que significa que cada MC pode rimar quatro vezes com quatro versos, alternando, constantemente, com seu adversário. Esse tipo de disposição não acontece nos *rounds* normais, nos quais os participantes têm de 30 a 40 segundos aproximadamente para exercer sua elocução e, também, há uma pausa realizada pelo organizador para a troca das oportunidades de falas de um MC para o outro. Já o terceiro *round* é reservado para desempate.

Essas apresentações contam também com outra singularidade interessante: a cada *round*, há a troca da ordem de fala. Dessa maneira, quem termina um *round* recomeça o próximo, como na expressão bastante usada nesse meio, segundo a qual “quem terminou começa”. Esse é o principal padrão de quase todas as batalhas do país, contudo pode haver mudanças a depender da organização, ainda mais tendo em vista que, muitas vezes, essas manifestações partem de artistas independentes. São muito comuns as situações em que não há uma infraestrutura básica para as batalhas, as quais podem contar com pouca iluminação, falta de proteção ao sol ou à chuva, falta de microfones, de bons aparelhos sonoros e de caixas de som, entre outras situações, como é o caso da Batalha da Paz – batalha que ocorre na Praça da Paz, no bairro Nova Esperança, na região noroeste de Goiânia.

Vale ressaltar que, por motivos específicos e especiais, podem aparecer batalhas com diferentes formatos, como combate em dupla ou trios, como foi o caso da grande batalha de rimas em comemoração aos oito anos de existência da Batalha da Aldeia¹⁶, no dia 27 do mês de julho de 2024, que contou com premiação de cem mil reais. Nessa esfera, podemos também destacar que não são todas as batalhas que têm premiação, visto que na maior parte das vezes elas são simples, informais, em alguns casos até desconhecidas, não possuindo nem as ferramentas essenciais, como discorrido no parágrafo anterior. Com relação a essa realidade, Silva (2019, p. 46) destaca a criação da Batalha do Real, que também nasce em meio às dificuldades estruturais:

¹⁶A comemoração ocorreu em forma de torneio no Clube Juventus, na grande São Paulo, em que onze trios participaram de um disputa valendo um prêmio de cem mil reais. O evento contou com a presença dos seguintes trios: (1) Gomes, Noventa e Tubarão; (2) Zuluzão, Levinsk e Xamuel; (3) Jotapê, Guri e Barreto; (4) Big Mike, Kroy e Bask; (5) Tavin, Neo e Apollo; (6) Grafite, Brennuz e João Negro; (7) Kaemy, Martzin e Vitu; (8) Japa, Yoga e Jaya; (9) Magrão, Prado e Jhony; (10) Choice, Youngui e Alves; (11) Devilzinha, Ajota e WM.

A própria Batalha do Real surgiu assim: a inscrição de cada rimador participante no evento custava R\$ 1,00 e o vencedor ganhava, então, a soma das inscrições: normalmente R\$ 16,00. As batalhas subsequentes à Batalha do Real (exceto a Liga dos MCs, por sua dimensão nacional) tinham como parâmetro a concessão de prêmios similares, simbólicos e improvisados, ora como o dinheiro proveniente das inscrições, ora como os donativos voluntários recolhidos no evento, como pequenas contribuições financeiras, peças de roupas, artigos aleatórios trazidos pelos participantes, etc.

No que tange ao júri e à escolha do vencedor, as batalhas tendem a ser bastante democráticas, reservando essa missão ao público, por meio de um voto popular. Essa parte da batalha é mediada pelo apresentador, o qual reapresenta cada rapper e solicita que os espectadores elejam o favorito por meio de aplausos, gritos, mãos erguidas etc., então aquele que obtiver maior reação vence. Dentro desse contexto, é comum rappers e MCs serem acusados de desonestidade, uma vez que levam amigos, familiares e às vezes até suplicam aos fãs a participação para ter maior público e, por consequência, mais votos a seu favor. Com a constante modernização e divulgação, muitas batalhas estão crescendo consideravelmente. Assim, por exigências de alguns patrocinadores, por outro lado também para evitar possíveis fraudes, já está sendo adotada, em muitos coletivos, uma nova formulação, na qual o público não é mais o único jurado, sendo seu voto complementado pela avaliação de um membro do corpo do júri, constituído por outros jurados convidados.

Encaminhando-nos para o fim desta seção, no que se relaciona à divulgação, já comum à era em que vivemos, a digital, usa-se das plataformas digitais para a exposição dos eventos e dos embates. Além das páginas oficiais de cada batalha, os organizadores, os patrocinadores, os participantes e os fãs costumam ajudar nessa divulgação.

3.2 A Batalha da Aldeia

Em harmonia com o proposto no início desta investigação, iremos relacionar as teorias de Bakhtin (2016) acerca dos gêneros discursivos com uma das maiores batalhas de rima do país – a qual possui enorme notoriedade e reconhecimento entre os envolvidos nesta cena –, a Batalha da Aldeia, para a qual utilizaremos, a partir deste momento, a sigla BDA para referenciá-la.

A BDA surgiu em meio a uma brincadeira e uma busca por lazer. Seus criadores, Bruno de Souza, conhecido como Bob 13, e Giovanni Zinardi, GZ, saíram com um caderno em mãos buscando nomes de jovens que aceitassem fazer rima na Praça dos Estudantes, em Barueri, São Paulo. Assim, sem muita pretensão, eles buscavam apenas promover o entretenimento e o lazer

entre os frequentadores do local. Contudo, ao terem uma participação considerável do público, em menos de um mês os fundadores decidiram criar um canal na plataforma de vídeos YouTube para dar visibilidade aos eventos e principalmente aos MCs. A BDA acontece semanalmente, a partir das 20 horas, e tem transmissão ao vivo pelo seu canal do YouTube, que tem mais de 4,4 milhões de inscritos, e pela Twitch, assim milhares de pessoas acompanham as batalhas simultaneamente, mesmo à distância. Além das batalhas semanais, a BDA conta com eventos de aniversário, eventos interestaduais e um estúdio de gravação. Por tais motivos, a concorrência é grande; além dos mais famosos, qualquer rapper pode ter a chance de participar por meio de sorteio. A organização também conta com premiações para o melhor MC da temporada (a cada três meses), assim são premiados o “MC da galera”, ou seja, aquele mais carismático. O MC que mais ganhou de seus adversários por dois *rounds* a zero e MVP (*Most Valuable Player*), em outras palavras o “jogador mais valioso”, seria aquele julgado como mais completo, com um acúmulo de qualidade durante a batalha.

Esse coletivo é inquestionavelmente o maior da atualidade, tanto em relação a números de seguidores, visualizações e participantes quanto no que tange à quantidade de patrocinadores, o que permite a existência de premiação em dinheiro aos campeões. Contudo, isso raramente acontece devido, ainda, à simplicidade e à marginalização alta nesse meio.

Depois desse breve histórico acerca da BDA, relacionaremos e categorizaremos esta como um gênero discursivo. Para Bakhtin (2016), os gêneros devem ser classificados de acordo com seu uso interacional, ou seja, de acordo com o uso da linguagem. A partir disso, o autor os distinguiu em dois tipos: gêneros primários e gêneros secundários. O gênero primário é espontâneo, do uso da linguagem no cotidiano, nas primeiras relações sociais dos indivíduos falantes, sem uma elaboração prévia (como exemplo, podemos pensar nos bilhetes, nas receitas, nos diálogos e assim por diante). Em paralelo, o gênero secundário requer organização e conhecimento prévios. Orientando-nos por esse princípio, podemos intitular as batalhas de rima como um gênero secundário, e adentrando essa distinção, automaticamente “caímos” em uma polêmica social: a de que o rap e as batalhas de rima não são arte e os MCs não são artistas, o que se deve aos maus olhares que essa cultura marginalizada ainda recebe. Porém, o que ocorre é totalmente destoante e, em defesa desta manifestação, Bob 13 (2021) assegura: “O rap e as batalhas são marginalizados porque as pessoas não conhecem. Mas para o indivíduo entrar na disputa, ele estuda muito – história, matemática, cultura geral –, e o melhor, desvia dos caminhos errados”. Todos os envolvidos na cena do rap estudam, pesquisam e se dedicam bastante a fim de ter uma bagagem e experiência em diversos setores: a música, o rap, a métrica,

a rima, a política, a cultura, o raciocínio lógico e rápido, as influências exteriores ao movimento, entre tantas outras vertentes que influenciam e constroem um “bom MC”.

Outra característica fundamental do gênero discursivo é a presença de três elementos-chave: conteúdo temático, conteúdo composicional e estilo. Em primeiro momento, abordaremos o conteúdo temático das batalhas, que neste movimento trata de trazer a marginalidade à tona, de desenterrar vidas e promulgar esperança. A principal mensagem que os integrantes das batalhas vêm semeando há tempos é bem simples: retratar o quanto aquele universo dá a chance de os excluídos terem voz e vez na sociedade. Dessa maneira, mesmo em meio aos ataques pessoais e diretos, indispensáveis nas batalhas de sangue, todo o discurso dos MCs ecoa as suas histórias de vida e a sua redenção por estarem presentes naquelas disputas, superando o caos social que eles, como sujeitos, encontram: racismo, pobreza, desestruturação familiar, uso de drogas, propositalmente ou não; logo, suas rimas refletem suas ideologias.

Dessarte, o conteúdo composicional fora indiretamente bem detalhado anteriormente, quando tratamos da estrutura das batalhas de um modo geral. A BDA não altera a sua configuração, as batalhas são executadas verbalmente e/ou discursivamente, estruturadas em três *rounds*, sendo o terceiro aquele usado apenas quando há empate. Nessa dinâmica, o rapper que termina o primeiro *round* começa o próximo, ou seja, os competidores alteram a ordem e os papéis de fala. Em um primeiro momento, aquele que ficou responsável por responder aos ataques recebidos posteriormente terá o direito de atacar em primeiro plano, e nessa troca o falante usa de sua responsividade para responder a seu adversário. Ademais, na BDA, as modalidades das batalhas podem ocorrer entre gêneros iguais (masculino x masculino ou feminino x feminino) ou opostos (masculino x feminino), entretanto a participação de mulheres nas batalhas de rima é muito menor do que o percentual de homens, tendo então predominância masculina.

Por fim, no tocante ao estilo das batalhas, destaca-se que ela é totalmente dependente da linguagem oral, isto é, não existem batalhas de rima sem o discurso oral. As regras a respeito do uso da língua, seja formal ou informal, não impõem restrições, mas diante do contexto da manifestação, frequentemente as rimas são construídas dentro da informalidade da língua, sem preocupação com a adequação à norma culta padrão do idioma português brasileiro. Não existem balizas prescritivas/normativas, de forma que os rappers engendram suas rimas debruçando-se nas gírias, palavras informais, xingamentos. Diante do exposto, é perfeitamente compreensível observar o uso de verbos conjugados em dissonância com as regras da gramática normativa vigente, frases com estruturas sintáticas trocadas, porque a estrutura da batalha

prioriza o escandir¹⁷ das palavras e, para que o verso do MC se enquadre na melodia, pode ser que situações linguisticamente “incorretas” se sucedam. Teperman (2015, p. 46-47) discorre bem sobre esse tópico:

A primeira lição que rimadores experientes transmitem aos iniciantes, de maneira informal ou nas oficinas de Mc, trata do padrão rítmico da base sobre a qual serão construídas as rimas, o “*bum-clap*”. A ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada dos *breakbeats* (no geral tiradas de disco de funk e soul) e construída com bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos e caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos (ou oito tempos) [...].

É claro que isso é apenas a estrutura formal, sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos. A importância das rimas no rap é tão grande que o verbo “rimar” é usado como sinônimo de “cantar”. “Rimar” parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas rimam.

Assim, no íntimo desse gênero, nitidamente a linguagem é importante. Essa situação acontece inclusive porque, nesse campo, é considerada a existência de um linguajar próprio entre os rappers, dado que certos termos existem apenas naquela seara ou apresentam um sentido totalmente distinto na utilização dentro desse ambiente.

¹⁷É o mesmo que dar destaque às sílabas de palavras ou versos ao pronunciá-los.

4 BREVE PERCURSO DOS ESTUDOS DA ARGUMENTAÇÃO

A Argumentação é uma área considerada elementar em inúmeras vertentes de estudos, como a Linguística, a Retórica, a Lógica, a Filosofia, o Direito, a Política e a Comunicação de um modo geral. Desse modo, já de antemão, verificamos a sua relevância e importância – principalmente nas ciências humanas e sociais –, evidenciadas a cada dia pelas inúmeras movimentações, eventos e pesquisas, os quais demonstram que um grande público se dedica a essa área de pesquisa. Tal interesse pelos estudos da Argumentação, no Brasil, pode ser exemplificado concretamente por meio do 6º Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (SEDiAr), realizado pela Universidade Federal de Goiás (UFG), que em sua última edição, em maio de 2025, reuniu mais de um mil participantes, entre pesquisadores e estudantes de diversas instituições, visto que é um evento internacional. Já fora do país, podemos destacar também eventos consolidados como o *International Society for the Study of Argumentation* (ISSA), realizado regularmente em Amsterdã, e o *Ontario Society for the Study of Argumentation* (OSSA), no Canadá, ambos reunindo centenas de estudiosos dedicados às teorias e práticas argumentativas.

Cabe-nos reforçar que é de suma importância destacar e direcionar qual contexto argumentativo consideramos como nosso ponto de partida, visto que, nessa seara de estudos, a Argumentação é uma das recordistas em números de ramificações e campos de estudos. Trata-se, assim, de um campo que atualmente carrega consigo uma bagagem repleta de adjetivos favoráveis, diante a sua imensidão de teorias, perspectivas e possibilidades, o que acaba por seduzir, à primeira vista, quem se interessa de alguma maneira pela área dos estudos em Argumentação, disponibilizando uma farta gama de conceitos e *corpora*, nos quais a Argumentação se faz presente para investigações. No entanto, essa visão positiva não ecoa desde o início dos tempos, ela foi construída ao longo da história.

A Argumentação foi considerada como componente dos campos da lógica, retórica e dialética, sendo assimilada logicamente como “a arte de pensar corretamente”, retoricamente como “a arte de bem falar”, e dialeticamente como “a arte de bem dialogar” (Plantin, 2008, p. 9). Tais concepções nos levam a compreender a influência exercida pela noção de argumentação empreendida desde o período aristotélico até o final do século XIX. Entretanto, ao final do século referido, a retórica sofreu bruscos ataques e acabou sendo totalmente desconsiderada como conjunto disciplinar. Como consequência, foi excluída imediatamente dos currículos das universidades republicanas (Plantin, 2008, p. 13). Desse modo, perdurou, por um bom tempo, a deslegitimação não apenas desse campo, mas consequentemente da argumentação, dado que

“esta constitui-se como o coração da retórica” (Agapito, 2022, p. 56). Assim, já não havia um devido reconhecimento à relevância de que a área comporta (Reboul, 2004). Essa desvalorização conduziu a uma significativa mudança na percepção da retórica, principalmente em razão das transformações culturais, sociais, coletivas e científicas que estavam ocorrendo à época. Nesse ínterim, o que predominava como sinônimo da disciplina eram práticas manipuladoras, antiquadas e desrespeitosas. Tratava-se de um aglomerado de transições. Por exemplo, a pesquisa estava se concentrando em áreas técnicas e matemáticas, enquanto ignorava e desvalorizava as disciplinas clássicas, não apenas a retórica. Optava-se por um conhecimento racional no lugar de estratégias e competências persuasivas, uma vez que, como já foi mencionado, a persuasão estava sendo interpretada como equivalente a uma manipulação e ao engano. Conseqüentemente, a Argumentação, considerada o núcleo e a base da retórica, sofreu descréditos e marginalizações, perdendo seu prestígio tanto no campo científico quanto na política (Agapito, 2022). A quebra da visão negativa da Argumentação se deu apenas após a desvinculação dela para com o uso sofisticado (uso muito comum nesse período), realizada por Isócrates. Além de não ser mais vista como uma disciplina racional, o uso da retórica pelos sofistas contribuiu ainda mais para a degradação de sua reputação.

A título de contextualização, destacamos que a sofística era um método argumentativo criado pelos sofistas. Esses usos fazem uma clara reminiscência do que acontece frequentemente nas batalhas de rima e, conseqüentemente, nas de sangue. Esses sofismas se baseiam na concepção de verossimilhança, ou seja, argumentos que possuem grande semelhança com a verdade. Reboul (2004, p. 9) informa que “os sofistas criaram a retórica como a arte do discurso persuasivo, objeto de um ensino sistemático e global que se fundava numa visão de mundo”.

Embora a criação da retórica seja atribuída aos sofistas, ela não era amplamente aceita, pois o mundo dos sofistas era visto como desprovido de verdade (Reboul, 2004). Entretanto, após o século V, Isócrates rompeu com a imagem que associava sofística e retórica, fazendo com que o termo (“sofística”) passasse a ser entendido de forma pejorativa. Conforme Reboul (2004), Isócrates, grande mestre da arte retórica, recusava-se a empregar qualquer artifício ou desvio, defendendo sempre uma prosa sóbria, concisa e simples. Nos escritos de Capitani (2016, p. 28), é enfatizada a idealização de Isócrates que, diante da sua relevância, considerava-se pai dessa área, acreditava que a retórica só deveria ser aceita se estivesse “a serviço de uma causa nobre e honesta, e que, quando as pessoas a usam mal, é tão censurável quanto qualquer outra técnica”.

Ao analisarmos qualquer área do campo da Argumentação, é essencial, antes de tudo, considerar a imagem social que ela carrega. De acordo com Grácio (2012), do ponto de vista do discurso público, a sociedade, de maneira geral, reconhece a Argumentação como uma prática de grande relevância, associada às ideias de civilidade, direitos e diálogo.

Há uma imagem social da argumentação que leva a pensar a partir da sua oposição à ideia de violência física e que vê nas práticas argumentativas uma expressão da racionalidade sociologicamente dimensionada por valores democráticos como a paz, a liberdade, a expressão livre das opiniões, o direito ao contrário, o pluralismo e a justiça (Grácio, 2012, p. 34).

No entanto, a Argumentação não se limita apenas à sua relação com a justiça. Conforme Grácio (2012), ela também está fortemente vinculada ao poder de influenciar aqueles que estão interagindo. Vejamos:

Mas a imagem social da argumentação não a associa apenas à razão e à justiça. Ela associa-a também à política, ao poder da palavra e do discurso e, mais precisamente, à força que este pode revelar de um ponto de vista persuasivo, à influência impressiva que pode exercer tanto a nível privado como público. Nesta vertente a argumentação é conotada com os dotes artísticos através dos quais um orador é capaz de influenciar aqueles com quem interage e o desempenho discursivo torna-se ele próprio numa das dimensões fundamentais da eficácia argumentativa (Grácio, 2012, p. 42).

A adaptação da Argumentação entre razão e justiça, com convencimento e persuasão, destaca, segundo Grácio (2012), que a arte de argumentar é moldada pela discursividade. Todos os discursos são permeados por outros, como defende Bakhtin (2016) e, considerando que a sociedade está repleta de jogos de poder, de construção e destruição de imagens, a Argumentação deixa de estar exclusivamente vinculada ao racional, passando a se conectar à busca por interesses e estratégias na luta pelo poder. Por esse motivo, muitos discursos são cuidadosamente elaborados, priorizando o que será dito. Ainda sobre essa questão, Grácio (2010, p. 15) afirma que, diante da necessidade de nossos argumentos serem percebidos e aceitos, cabe a nós escolhermos o que utilizarmos, destacando: “sentimos que a decisão sobre o que vale ou não também é nossa”. Ao estabelecermos um diálogo entre os dizeres de Grácio e os dados da nossa pesquisa, podemos inferir que, frequentemente, nas batalhas de rima, não se considera o que é adequado ou não no discurso; a única preocupação é sair vitorioso. Nesse caso, dando continuidade ao diálogo supracitado, podemos concluir que em embates argumentativos como este, “sem dúvida, o orador busca persuadir e triunfar” (Grácio, 2010, p. 25), algo muito parecido com a postura adotada pelos rappers nas batalhas de rima.

Em um contexto geral dos estudos da Argumentação, Reboul (2004) explica que esta surgiu entre os gregos. Estes, conhecidos por sua cultura de esportistas, praticavam diversos

tipos de lutas e competições, repletas de rivalidades. No entanto, a disputa não se limitava às competições físicas. Os gregos também se destacavam em uma forma de disputa totalmente verbal, a dialética. Nesse contexto, nasce um tipo de jogo, uma contraparte da retórica, pois a dialética se constrói diante do público, com dois participantes defendendo suas teses. Ainda segundo o autor, “a retórica é o ‘rebento’ da dialética, isto é, sua aplicação, mais ou menos como a medicina é a aplicação da biologia” (Reboul, 2004, p. 34). Embora ambas tenham suas especificidades, a dialética, por exemplo, não se preocupa com a verdade. Ela existe pelo jogo, sem se importar com os meios utilizados para isso. A partir desse episódio, o autor afirma: “Portanto, a dialética renuncia à verdade das coisas em benefício da opinião aceita. Substitui a pergunta científica: ‘o que é?’ por essa outra: ‘o que lhe parece?’” (Reboul, 2004, p. 28).

No percurso da Argumentação, percebe-se que o estudo e a reflexão sobre essa área não são atividades simples, pois o procedimento de dialogar, disputar, discordar, contestar são elementos centrais das comunidades plurais desde os tempos dos gregos, ou até antes. Essencialmente, ao longo da história da existência e sobrevivência humana em sociedade, surge a necessidade de argumentar, visto que para se organizarem como sociedade os indivíduos são obrigados a tomarem posição em muitas situações de sua vida, defender suas opiniões e interesses, lidar com os desacordos e desavenças que surgem no convívio humano. Sobre a trajetória desse campo de estudos e suas diversas nuances até os dias atuais, podemos afirmar que, desde o término da Segunda Guerra Mundial, os estudos sobre Argumentação foram intensamente retomados e trabalhados por diferentes escolas, sob várias denominações. Em alguns casos, era possível ter um recorte com ênfase na lógica, em outros, nas questões relacionadas à dialética, à retórica ou à gramática, segundo os estudiosos Plantin e Damasceno-Morais (2021, p. 335):

Alguns exemplos dessas retomadas e reinvestidas nos estudos clássicos são trabalhos como a Nova Retórica da célebre dupla Perelman e Olbrechts-Tyteca; a Lógica substancial toulminiana, com seu célebre layout dos argumentos; a Teoria da argumentação na língua, proposta por Ducrot e Anscombe; a Lógica natural grizeana, a Teoria das falácias de Hamblin; estudos sobre a Lógica informal, desenvolvidos hodiernamente por autores como Kahane, Woods, Walton, Tindale; a Teoria Pragmadialética, apresentada inicialmente por van Eemeren e Grootendorst e em pleno desenvolvimento por autores como Garssen, Henkemans e, ainda, o estudo da argumentação nas interações verbais. Essas teorias colocaram em evidência novos fatos e novos problemas, redefinindo e reconceituando o campo da argumentação. E mais, tais estudos criaram uma ponte entre os estudos clássicos e as pesquisas contemporâneas nas ciências humanas.

Portanto, conforme apontam os pesquisadores, a partir da segunda metade do século XX, alguns estudiosos exerceram grande influência na forma como a Argumentação era percebida e utilizada. Entre eles, destacam-se Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), Toulmin

(2003), Hamblin (1970), Grize (1982), Ducrot (1987), além de Plantin (1990, 2008, 2025), entre outros. Essas contribuições continuam impactando o pensamento sobre a Argumentação, a qual é perspectivada de formas distintas, variando conforme a área de estudo em que é aplicada.

Dentre os nomes destacados, nesta seção nos interessamos de modo especial pelo autor do Modelo Dialogal, Plantin (1990), responsável pela criação de uma perspectiva que vai ao encontro de um movimento que engatinhava nesse domínio desde os anos 1980: os estudos das interações verbais. O foco daquele momento se resumia à linguagem nos mais variados contextos, nas conversas, nos diálogos. Dessa forma, os modelos dialogais só obtiveram vida porque se baseiam na lógica do diálogo a partir de Hamblin (1970). O Modelo Dialogal da Argumentação (doravante MDA) “renuncia a ver na Argumentação algo de elementar, em todos os sentidos do termo, e se propõe a repensar a atividade argumentativa em um quadro ampliado, no qual a enunciação está situada contra o pano de fundo do diálogo” (Plantin, 2020 p. 63). Nessas teorias dialogais, as práticas argumentativas têm como ponto de partida a dúvida que é imposta a alguma opinião, obrigando o interlocutor a justificar o questionamento.

Plantin (2020) aprimora um modelo que se preocupou em ir em contrapartida, uma espécie de resposta aos modelos clássicos, a partir das teorias da pragmática e das que envolvem os modelos que entendiam a Argumentação como unidirecional e formal. Já Simão (2021, p. 57-58) esclarece que este novo recorte de vertente protagonizado por Plantin “se baseia em um discurso biface e que tem como base fundamental a interação, a qual surge a partir de uma proposição ou pergunta que se manifesta como uma inquietação sobre algo”.

A reflexão em torno do MDA nos alude que essa visão concebe a Argumentação como um processo que envolve, de maneira pertinente, mais de um sujeito, mais de uma voz. Esse processo se caracteriza como um procedimento interativo e dialogal, em contraposição com os monólogos frequentemente presentes nos modelos tradicionais. Para o autor, o objetivo desse modelo é descrever como são gerados os pontos discordantes dentro de uma interação. Dessa maneira, tudo pode ser observável e passível de análise, interna ou externamente, a exemplo do modo como os argumentos foram organizados e apresentados e, conseqüentemente, como eles foram adaptados diante dos possíveis contextos identificados pelo interlocutor, incluindo suas estratégias argumentativas.

Para compreendermos os prelúdios do MDA, precisamos compreender alguns detalhes importantes. O primeiro deles é que o MDA foi proposto por Christian Plantin e proveio dos estudos de algumas das seguintes áreas:

A teoria dialogal da argumentação que, a partir de estudos no campo da Pragmadiálética (VAN EEMEREN E GROOTENDORST, 1991) e da Análise da

Conversa (SACKS, SCHEGLOFF E JEFFERSON, 1974; MOESCHLER, 1985; GALEMBECK, SILVA E ROSA, 1990; KERBRAT-ORECCHIONI, 1990, 1993, 2006; KERBRAT-ORECCHIONI E PLANTIN, 1995; FÁVERO E ANDRADE, 1998; MARCUSCHI, [1986] 2003; FÁVERO et al., 2010), tem sido desenvolvida por Plantin (2008, 2009, 2018), amplificada por Grácio (2010, 2011, 2012, 2013, 2019) e atualizada, no Brasil, por Damasceno-Morais (2017, 2020, 2021) [...] (Simão, 2021 p. 57-58).

Com efeito, ao mapear as matrizes do MDA, ficam evidentes os seus objetivos e sua principal motivação. Os estudos que precederam essa perspectiva, assim como ela própria, têm em comum o foco na comunicação, especificamente na interação verbal entre participantes de um diálogo interlocutivo ou interdiscursivo (Emediato; Damasceno-Morais, 2022). É nessa confluência linguageira que essas teorias buscam entender como os interlocutores produzem significados e como se moldam a linguagem e argumentos por meio dos contextos específicos em que os envolvidos na situação se encontram.

No MDA, de modo particular, além de se ter como pilar fundamental a comunicação, a interação concreta com todos os seus afins e o diálogo, o autor ainda veicula essa tríade a partir do desacordo localizado dentro desse espaço comunicativo. Esse dissenso, ou “*estase*”, termo reaplicado por Plantin, é o que origina a questão argumentativa (Simão, 2021). A questão argumentativa emerge justamente quando há o desacordo, por consequência da dúvida sobre um ponto de vista defendido, quando o Oponente não compactua com o exposto pelo Proponente com quem está interagindo. A não aceitação do ponto de vista alheio, ao ser colocado em xeque, impulsiona a Argumentação dentro da perspectiva de Plantin. Em conformidade com o autor: “A atividade argumentativa é desencadeada quando se põe em dúvida um ponto de vista. No plano epistêmico, duvidar é estar em um estado de ‘suspensão do assentimento’ acerca de uma proposição (seja ela rejeitada ou considerada a título de hipótese)” (Plantin, 2008, p. 63-64). Assim, nas origens do desenvolvimento do MDA, pensou-se que, a cada vez que se discorda, o interlocutor deve expressar suas razões, justificando-as, de modo preciso e eficaz, para que fique evidente qual ou quais motivos o levaram a discordar da proposição primeira, pois, se não há o desdobramento do diálogo, não haverá argumentação, em conformidade com o MDA. As possíveis ações projetadas na interação não se restringem apenas a discordar; é indispensável que, a partir da identificação da inquietação, do desconforto com a ideia postulada, se desenvolva uma contra-argumentação em torno da recusa em ratificar a tese que foi primeiramente proposta. Caso os discursos não façam alusão um ao outro, não é possível considerarmos a Argumentação sob o bojo da perspectiva dialogal (Agapito, 2022).

Desse modo, caso não haja concordância entre os *interactantes*, aquele ator que se vê discordante deve externalizar suas motivações que o fizeram estar num papel de oposição por

meio do diálogo, desenvolvendo um “discurso de justificativa” (Plantin, 2008, p. 64). Apreendemos, nesse sentido, que a argumentação é, acima de tudo, “trabalhosa”, independentemente a partir de qual lupa que se observe, visto que, para argumentar, é necessário que nos defrontemos com a tenacidade defendida pelo outro ou com a resistência do outro contra a opinião que nós defendemos, assim alimentando e produzindo um desacordo.

A essência da fundação do MDA é encontrada no centro da contraposição de discursos acerca de um único ponto de vista, uma mesma questão argumentativa. Em paralelo, nas palavras de Grácio (2012), a análise da argumentação ultrapassa o dialogismo da linguagem. Nesse campo, para que se efetive a situação argumentativa, deve-se encontrar o confronto de ideias sobre um mesmo assunto. Nos termos de Plantin (2008, p. 76):

[...] uma situação linguística dada começa assim a se tornar argumentativa quando nela se manifesta uma oposição de discursos. Dois monólogos justapostos, contraditórios, que não fazem alusões um ao outro, constituem um díptico argumentativo. É, sem dúvida, a forma argumentativa de base: cada um repete a própria posição. A comunicação é plenamente argumentativa quando esta diferença é problematizada numa Pergunta e quando são nitidamente distinguidos os três papéis: Proponente, Oponente e Terceiro.

Portanto, nas configurações do MDA, o núcleo reside na contraposição de discursos voltados para um mesmo problema. A Argumentação não reside em um lugar vazio, mas sim em uma gama de outros discursos contrapostos, voltados para um mesmo tema, uma questão argumentativa. Para Plantin (2008), a Argumentação constitui-se como um tipo de interação problematizante, dado que seu objetivo não é apenas expressar uma opinião, mas também questionar e problematizar um assunto. O movimento de criação de pontos de vista divergentes torna-se, nesse cenário, fundamental para a perspectiva dialogal.

Assim, é partindo desse breve contexto inicial e desses primeiros apontamentos teóricos acerca do MDA que nos deparamos com a necessidade de fazer algumas ressalvas antes de verticalizar alguns conceitos importantes dessa abordagem para esta pesquisa. Podemos começar por enfatizar um ponto de notoriedade e protagonismo da teoria de Christian Plantin, que condiz com uma perspectiva aberta. O autor em questão não exclui nenhuma perspectiva teórica, não se limita nem restringe a uma única possibilidade; inversamente, o teórico aproveita-se do livre acesso para utilizar uma rede extensa de aspectos que se relacionam e são proveitosos à Argumentação. A maneira como Plantin explora a Argumentação é um dos pontos ápices que destacam a sua perspectiva teórica. Graças a essa abertura crítica às diversas teorias argumentativas, compreende-se que não existe uma única teoria ou uma visão tomada como verdade absoluta. Nessa vertente, o interesse reside na possibilidade de filtrar tanto os pontos

fortes quanto as limitações de diferentes perspectivas em desacordo, delineando, assim, um quadro teórico fluido, articulado a saberes múltiplos (Grácio, 2012). Prova disso é o seu *Dicionário de Argumentação* (Plantin, 2025), publicado originalmente em francês no ano de 2016, posteriormente em inglês (em 2018) e que recentemente recebeu uma edição em língua portuguesa (em 2025). O referido dicionário engloba diversos aportes teóricos no domínio dos estudos da argumentação.

O MDA surge a partir dos estudos sobre argumentação e análise do discurso, especialmente dentro da tradição da linguística interacional e da teoria da Argumentação. Plantin desenvolveu sua abordagem na França, influenciado tanto pela retórica clássica de Aristóteles quanto pela Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca. Um ponto central em seu trabalho é a ênfase no processo de interação dialogal. Para Plantin (2020), a Argumentação é um movimento essencialmente dialogal, no qual os interlocutores entram em embate e negociam argumentos.

Sabendo-se da vasta dimensão da história da Argumentação, compreendemos que a revalorização da retórica, por volta dos anos de 1960, foi responsável pelos primeiros contornos que abriram caminho para o surgimento das demais perspectivas, existindo algumas que continuam seguindo a tradição, os conceitos e as bases elaborados por Aristóteles. Entretanto, tantas outras, como o MDA (focalizado nesta seção), transitam por rumos distintos. Nesse sentido, Simão (2021, p. 56) outorga que, ao elaborar sua teoria, Plantin buscava uma “visão integrativa desses estudos”, almejando a junção de variados elementos ou perspectivas no intuito de conseguir uma compreensão mais completa e coesa. Continuando nessa definição, no que diz respeito ao surgimento desse modelo de investigação, Grácio (2012, p. 304), um dos revisores e ampliadores dessa abordagem, faz uma ressalva ao sublinhar um dos focos de Plantin: “Neste sentido a abordagem que propõe da Argumentação não é normativa mas, sim, descritiva. Não que com isso negue a questão da avaliação das argumentações”. Trata-se de problematizar a forma como a Argumentação foi construída e, desse modo, analisar todas as estratégias e consequências envolvidas nessa etapa de construção, que ocorre dentro da interação. Sob essa perspectiva, é fundamental destacar que Plantin não se preocupa em identificar um vencedor ou quem se sobressai no embate. Seu empenho está voltado para compreender como os *interactantes* exercitam seus dotes argumentativos e quais ferramentas utilizam como auxílio, bem como para fazer a descrição do sistema argumentativo implementado. Por tais fatos que sua perspectiva é conhecida como descritiva, visto que sua intenção é descrever, e não nomear um campeão (Damasceno-Morais, 2023).

Na perspectiva integrada de Plantin, abordaremos alguns conceitos-chave essenciais para nossa análise, como a *estase*, que imediatamente abre espaço para uma *questão argumentativa*. Além disso, buscamos compreender que todo embate tem origem na relação entre discurso e contradiscurso e que, para que haja espaço e voz nesse sistema de diálogos, os papéis de atuação também são definidos: *Proponente*, *Oponente* e *Terceiro* (Plantin, 2025, p. 420). Nesse enfoque, a base fundamental está no comparecimento de interações conflitantes, nas quais enxergamos nitidamente o discurso biface, que se prontifica por meio de uma inquietação, embate, proposição ou interrogação.

4.1 A situação e a interação argumentativa

Conforme o MDA, proposto por Plantin (1990, 2016, 2020, 2025), a situação argumentativa típica configura-se pelo desenvolvimento articulado e pelo confronto de pontos de vista contraditórios, elaborados em resposta a uma mesma questão problematizadora. Nessa configuração, para argumentar e vincular seus ideais à questão debatida, todo e qualquer elemento comunicativo é considerado, podendo inclusive ser fundamental e decisivo no processo argumentativo. Complementando essa ideia, Plantin (2020, p. 64-65) propõe que “as justificativas podem se fazer acompanhar de uma série de ações concretas, co-orientadas pelas falas e visando tornar sensíveis as posições defendidas”.

Dessa maneira, na situação argumentativa, todos os elementos semióticos são organizados com o intuito de auxiliar o interlocutor a atingir seu objetivo. O diálogo nas batalhas de sangue, por exemplo, ocorre de forma presencial, face a face, e, por meio da presença física de todos os participantes, inclusive do público, é possível observar uma série de elementos que vão além da linguagem oral: reações não verbais, paralinguísticas (como gritos, vaias, aplausos e assobios), visuais, corporais, numa mescla de semioses. Nesse sentido, a Argumentação pode ser construída também por meio de ações concretas, funcionando como uma extensão ou complemento das falas. Acerca disso, Plantin (2020, p. 67) faz algumas considerações:

A oposição a uma intervenção pode ser verbal (“não concordo”) ou paraverbal. Neste último caso, ela se manifesta por fenômenos bem definidos: tentativas de um dos interlocutores de tomar a palavra e recusa do outro a ser dela; surgimento de sobreposições entre turnos de fala, aceleração de locução, elevação do tom de voz; recusa a emitir reguladores, ou excesso irônico de sinais de aprovação; comportamento de parceiro não interpelado, não ratificado (“Você é surdo, ou o que?”); emissão de reguladores negativos, verbais ou não (balançar negativamente a cabeça, suspiros de impaciência, agitação) etc. A ausência de ratificação positiva equivale a desacordo.

Assim, independentemente de a situação argumentativa surgir em um contexto oral ou escrito, sua base constitui-se, no mínimo, por dois discursos antagônicos, que podem estar em contato direto ou relativamente distantes. A Argumentação, nessas situações, pode assumir formas, camadas e graus distintos, dependendo de como as ideias em conflito se relacionam, da indagação que orienta o debate e de como os interlocutores constroem seus discursos para sustentar as conclusões (Plantin, 2020).

Nas batalhas líricas, fica evidente, como sugere o autor, que há infinitas demonstrações de divergência, seja pela elevação do tom de voz, pelo uso da ironia, por sinais de provocação, por xingamentos ou por outras formas de confronto. São muitas as deixas que apontam para uma ausência de consenso. Os poucos momentos de harmonia nesses embates são pontuais; não se pode nem os descrever como acordos, mas sim como um gerenciamento dos atos para que haja continuidade no embate, uma espécie de regra de conduta. A título de exemplo, diferentemente da citação acima, nas batalhas não há sobreposição de falas: os turnos de fala são bem definidos. Podemos compreender as batalhas de rima como um reflexo de uma situação argumentativa, uma vez que, a partir de uma questão-problema implícita (quem é o melhor rapper da competição), constrói-se um embate de discursos potencialmente argumentativos. Esse cenário transforma-se em uma interação argumentativa no momento em que os interlocutores efetivamente iniciam o confronto, passando de uma possibilidade de Argumentação para a concretização do processo argumentativo.

Portanto, é fundamental destacar que o Modelo Dialogal da Argumentação só pode ser efetivamente aplicado por meio da interação, pois o diálogo, por sua própria natureza, não é um discurso unilateral. Ele exige a participação de pelo menos dois interlocutores para se constituir. Além disso, o diálogo não se limita à mera troca de símbolos linguísticos, mas envolve um processo complexo de construção de discursos e significados. Para Plantin (2020), a argumentação se dá na interação entre os participantes (interdiscursiva ou interlocutiva), em que ocorre o confronto de ideias, a divergência de opiniões e a busca pela adesão intelectual ou pelo consenso. É seguindo, pois, os aspectos fulcrais do MDA que previamente interpellaremos a noção de interação:

Remetendo, de forma bastante genérica, à ação recíproca de dois (ou vários) objetos ou fenômenos, a interação é um conceito “nômade”: tendo aparecido por primeiro no domínio das ciências da natureza e das ciências da vida, foi adotado, a partir da segunda metade do século XX, pelas ciências humanas, para qualificar as interações comunicativas, isto é, “toda a ação conjunta, conflituosa ou cooperativa, que coloca em presença dois ou mais atores. Nesse sentido, recobre tanto as trocas

conversacionais quanto as transações financeiras, os jogos amorosos e as lutas de boxe” (Vion, 1992, p. 17 *apud* Charaudeau; Maingueneau, 2020, p. 281).

De acordo com o que enfatiza Vion, podemos entender a interação como uma ação de troca, independentemente de qual tipo, conversacional, amorosa ou mesmo financeira. Sob essa ótica, a interação é um processo que pode ser encontrado em diversos contextos, dentro das esferas sociais, tecnológicas, biológicas e fisiológicas. Entre as citadas, as que nos interessam são as interações sociais, nas quais há a troca comunicativa por via da linguagem, da comunicação entre os participantes. As interações sociais são extremamente comuns, e se dão por meio dos diálogos cotidianos, conversas, colaborações, debates, no entanto, as que encheram os olhos desta pesquisadora são as argumentativas, que para Plantin (2011) são aquelas que manifestam uma oposição entre discursos.

Para o teórico da argumentação, a interação discursiva se torna argumentativa a partir do momento em que essa oposição de discursos se torna uma questão, isto é, vira um ponto nítido de embate, e dessa forma se designam os papéis de atuação: Proponente (aquele que propõe a tese/proposição), Oponente (aquele que recusa/rejeita a tese/proposição) e Terceiro (que questiona ambos os envolvidos sobre a tese debatida) (Plantin, 2005, 2011, 2025). Nas palavras de Agapito (2022, p. 63) “O papel actancial de Terceiro é o responsável por garantir a estabilidade da questão, pois atua como um mediador na medida em que não ratifica os argumentos apresentados tanto pelo Proponente, quanto pelo Oponente. Sua função consiste em questionar as teses em confronto”.

Entretanto, o papel argumentativo do Terceiro ainda suscita inúmeras incógnitas. As definições propostas por Plantin, bem como a descrição apresentada por Agapito podem ser problematizadas na medida em que deixa margem para uma compreensão excessivamente restritiva dessa função. Nessa perspectiva, o Terceiro não é visto apenas como uma instância neutra e mediadora, mas como um participante argumentativo efetivo, cujas intervenções incidem diretamente sobre o teor do desacordo, influenciando-o tanto quanto as ações dos dois primeiros papéis argumentativos.

O autor do Modelo Dialogal da Argumentação (MDA) não se deteve em um aprofundamento sistemático desse papel argumentativo, o que abriu espaço para o desenvolvimento de pesquisas posteriores. Nesse sentido, destaca-se a dissertação de Figueiredo (2025), que amplia e sistematiza a função do Terceiro mediador, propondo sua

categorização em, ao menos, seis tipos: Terceiro neutralizador, apaziguador, refutador, impositivo, impositivo-justificativo e impositivo-não justificativo¹⁸.

Em palavras resumidas, podemos descrever a situação argumentativa em harmonia com o que Damasceno-Morais (2023, p. 369) descreve: “indica a confrontação de um discurso e de um contradiscurso orientados por uma questão-problema”.

4.1.1 O funcionamento da interação das rinhas de rap

Tendo em vista que um dos objetivos aqui propostos é trabalhar com as interações, especialmente as argumentativas, o campo das batalhas de rima se transforma em um terreno fértil. Isso porque estas são um tipo de interação, visto que envolvem mais de um movimento dialógico, caracterizando-se por uma dinâmica fervorosa, na qual se estabelece um desafio de argumentos improvisados, que instiga e recebe réplicas no mesmo formato, uma espécie de espetáculo brutal, feroz e eletrizante.

O enredo das batalhas de rima envolve tramas que contemplam continuidades e discontinuidades de elementos retóricos, estratégias persuasivas, estratégias de domínio de batalhas, expressões corporais, palco de uma linguagem exclusiva etc. Porém, o grandioso mundo das batalhas não se restringe necessariamente aos pontos destacados. As configurações dessa batalha verbal, em sua composição multimodal, tornam-se um palco para a voz daqueles que antes eram marginalizados e, de certa forma, ainda são. As batalhas, na verdade, assim como toda a seara do hip-hop, carregam uma historicidade cultural que foi, por muito tempo, sufocada e silenciada, mas que hoje se ergue com força para enfrentar as desigualdades ainda presentes. Os questionamentos que essas representações culturais trazem por meio dos argumentos contidos em seus discursos vão além do objetivo de simplesmente vencer uma disputa momentânea; eles integram uma luta que atravessa séculos: a valorização da cultura negra e a inclusão das diásporas negras de maneira integral, ressignificando o que a sociedade brancocêntrica entende por ser humano.

¹⁸O Terceiro neutralizador caracteriza-se por uma atuação mínima, pois não intervém diretamente no conflito, limitando-se a ignorar os contendores, o que os leva a encerrar a situação estática por conta própria. O Terceiro apaziguador já intervém de forma direta, porém moderada, solicitando que os envolvidos retornem ao julgamento, sem adentrar no mérito da controvérsia. O Terceiro refutador exerce uma mediação mais incisiva, ao intervir diretamente no conflito e refutar o raciocínio de um dos contendores, desmontando os argumentos que sustentam a situação estática atípica. Por fim, o Terceiro impositivo apresenta o mais alto grau de intervenção, impondo o encerramento da situação estática atípica, inclusive com a suspensão da sessão de julgamento. Esse subtipo subdivide-se em Terceiro impositivo-justificativo, quando o Presidente justifica a medida adotada, e Terceiro impositivo-não justificativo, quando a imposição ocorre sem justificativa explícita (Figueiredo, 2025).

O hip-hop faz parte da cultura negra e a cultura negra faz parte do hip-hop, assim, de modo indissociável. A motivação de ambos para conseguirem manter e abranger o seu mínimo espaço conquistado, com respeito e dignidade, é esvaír e edificar o seu contradiscurso da modernidade, um discurso que confronta o dito da matriz branca que desconsidera o negro como um sujeito e, em via de mão dupla, despreza toda a sua bagagem histórico-social, como língua, cultura, religião, costumes, saberes.

Convém mencionar que a cultura hip-hop, além de lutar para manter sua voz e presença ativas, também questiona de forma contundente o binarismo cartesiano entre mente e corpo, um conceito central nas teorias eurocêntricas. Essas teorias não apenas contribuíram para diversas atrocidades contra a natureza, mas também serviram de base para o colonialismo, que buscou apagar os saberes indígenas e negros. Nesse contexto, o movimento hip-hop ressignifica e reposiciona essa questão, demonstrando, por meio de seus elementos essenciais, como os corpos, especialmente os marginalizados, são fundamentais para sua constituição. E é na arena das batalhas de rap que essa resistência se materializa, onde cada verso se torna um ato de afirmação e cada rima, uma reivindicação de existência. O corpo não é silenciado; ao contrário, ele é uma peça-chave nessas performances. A forma como os rappers se posicionam, assim como a sua postura e expressividade, influenciam diretamente a aceitação e validação da temática “sou o melhor rapper”. Essas questões serão aprofundadas na próxima seção.

À esteira da interação, entre todas as outras definições, nos interessam as argumentativas, ou seja, as interações que expressam um debate antagônico. Desse modo, Plantin (2020, p. 130) outorga, no *Dicionário de Análise do Discurso*, que

As interações fortemente argumentativas repousam na verdade sobre um desacordo que não é imediatamente reparável no curso da interação em que surgiu. Esse desacordo é ratificado, tematizado, e pode ser levado a um lugar argumentativo específico (tribunal, plateia de televisão). A interação que então se desenvolve é organizada em torno de um conflito preexistente; ela dá lugar a intervenções desenvolvidas e planejadas; o conflito (a ser resolvido ou aprofundado) é a razão de ser da interação e ele estrutura seu desenvolvimento.

Nessa configuração interacional, o desacordo não é algo simples nem pode permanecer “gratuito”; trata-se de um processo estruturado em torno de pontos de vista divergentes, em que um se contrapõe ao outro. A partir do momento em que esse conflito é reconhecido, cada participante defende sua tese, empregando estratégias próprias para desenvolver seus argumentos. Por essa razão, Plantin (2008, p. 64) afirma que “[...] a situação argumentativa típica é definida pelo desenvolvimento e pelo confronto de pontos de vista em contradição [...]”. De maneira semelhante, isso ocorre nas interações improvisadas de rap, em que os competidores

aprofundam o questionamento sobre quem é o melhor artista. Logo, quando falamos de Argumentação, expande-se a mera expressão de opiniões, em um processo de troca que se influencia em conjunto. Plantin (2011, p. 18) abrange mais especificamente:

Logo, a argumentação não está localizada nem “na língua”, nem como uma simples postura enunciativa pela qual o locutor coloca em cena e gere, em um discurso monológico, imagens do mundo, dos objetos, dos interlocutores e de seus discursos, mas como uma forma de interação problematizante formada de intervenções orientadas por uma questão.

Na reflexão proposta por Plantin (2011), compreendemos que a Argumentação é uma atividade no mínimo desafiadora, na qual o interlocutor, ao interagir, precisa responder e criar proposições, construindo, assim, significados de forma conjunta. No domínio das interações, podemos denominar as batalhas como uma forma de interação discordante, que, nas palavras de Emediato (2011, p. 146): “Em certas interações polêmicas, embora não haja acordo e negociação entre os participantes, não ocorre ruptura e o diálogo prossegue regularmente. A esse tipo de interação, daremos o nome, aqui, de ‘interação discordante’”. Dessa forma, os duelos de rima se caracterizam como uma interação discordante, pois, mesmo sem concordância entre os participantes, o “show” deve continuar. A discordância é justamente o combustível que nutre e dá vida a essas competições. É natural que os rappers não cheguem a um consenso, já que, tendo em vista o objetivo em comum, ambos buscam consolidar argumentativamente a adesão dos espíritos e convencer o público de que são os melhores artistas em cena e que merecem sair como vencedores.

Nesse tocante, Emediato (2011, p. 146) detalha que “[...] na interação discordante, não há, pelo menos no nível das opiniões e dos conteúdos expressos, nenhum acordo, negociação ou concordância, constituindo um objeto importante para a análise do discurso e das interações”. Dessa forma, igualmente ocorre nos preâmbulos das batalhas, pois, caso os rappers concordassem entre si sobre o que está sendo disputado, não haveria mais razão para argumentar – a “questão” estaria solucionada. Conseqüentemente, o público perderia uma das suas principais funções: a de juiz. Em contrapartida, faz-se importante entender que existem interações em que o acordo e o desacordo se entrelaçam, “[...] nas quais podem ocorrer, ao mesmo tempo, comportamentos concordantes e discordantes, além de acordos e negociações entre os participantes”(Emediato, 2011, p. 146) . São muito comuns esses tipos de interações, que têm a instabilidade e variam entre oposição e consenso, contendo essa dinamicidade, acumulando tentativas de ajustar incompatibilidades.

4.2 Os papéis de atuação

O Modelo Dialogal da Argumentação (MDA), proposto por Christian Plantin, funda-se na interação e no diálogo para debater alguma controvérsia, cujo vetor inicial “é a costura de um discurso e um contradiscurso, a partir do estabelecimento de papéis de atuação: proponente, oponente e terceiro” (Simão, 2021, p. 57-58). Tais discursos e contradiscursos giram em torno de um problema a ser resolvido, uma questão argumentativa, e, para empreendê-los, o criador resgata configurações da Argumentação tradicional, buscando resolver uma inquietação por meio de um discurso bilateral e também resgatando alguns conceitos da dialética, como respondente e questionador (Simão, 2021).

Dessa maneira, para que uma atividade comunicacional se torne argumentativa, devem ocorrer dois estágios consecutivos: a questão problematizante norteadora e a presença de um modelo tripolar, ou seja, que estejam claramente presentes e diferenciados os três papéis actanciais: Proponente, Oponente e Terceiro.

Os papéis têm como função o que seus próprios nomes indicam: o Proponente gesta a proposição inicial do debate, é quem propõe, realizando o ato inicial e fundamental na Argumentação; o Oponente está diretamente ligado à resposta e à refutação, sendo, portanto, aquele que responde criticamente à proposição inicial, almejando contestá-la. Em outras palavras, é aquele que cria uma nova perspectiva em contraposição a perspectiva inicial. Segundo Bacelar (2021), esses dois papéis são herança da dialética formal e, por isso, são considerados exigências fundamentais para a interação argumentativa, pois, sem a proposição, não há tema a se debater, e sem a refutação ou resposta, não há discordância. Bacelar (2021) ainda destaca que o ponto chave, o diferencial na proposta de Plantin está na definição do Terceiro papel de atuação. Na perspectiva exposta, principalmente acerca do Terceiro, Grácio (2012, p. 307) analisa:

Quando o discurso pode ser conotado com uma iniciativa discursiva propositiva a quem incumbe o ónus argumentativo, o argumentador está a ocupar o papel do Proponente. Quando o discurso pode ser conotado com uma problematização do discurso do outro, o argumentador está a ocupar o lugar do Oponente. Finalmente quando o discurso toma um ponto de vista arbitral relativamente à problematidade do assunto debatido, seja para retomar os termos da questão, seja para interrogar avaliações em função do consenso de circunscrição que define o que está em causa, seja ainda porque mantém a questão em aberto (atitude do céptico radical), o argumentador assume o papel da Questão ou do Terceiro.

O papel do Terceiro é ser o responsável por articular o discurso da dúvida e do questionamento, aquele que não se contenta com nenhuma das formulações construídas pelos outros papéis de atuação. Nesse parâmetro, delimitando uma função ao Terceiro, Damasceno-Morais (2023, p. 373) afirma que “o Terceiro papel de atuação é a chama de uma interação argumentativa, fazendo as vezes de combustível da dissonância de pontos de vista”. Logo, em alguns casos, o Terceiro pode acumular mais responsabilidades do que fazer refutações, pode metamorfosear-se numa postura avaliativa e reguladora, como ocorre nos duelos de rima, em que essa postura argumentativa também ocupa o lugar de auditório e simultaneamente de jurado.

Aprofundando nas camadas do Terceiro, convém compreender a importância e a funcionalidade do auditório, especialmente nos duelos de *freestyle*. À luz do que defendem Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), na célebre obra *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, não há argumento eficaz ou com poder de convencimento que despreze o auditório¹⁹, razão pela qual sua presença é fundamental em qualquer contexto argumentativo. Para que a argumentação obtenha êxito, é necessário observar a aceitação, por parte do auditório, das teses apresentadas. É a partir dessa avaliação que se pode distinguir a força do que foi argumentado.

Para se ordenar o discurso, no sentido de alcançar com êxito o seu objetivo, o orador deve saber o peso e a equivalência dos argumentos escolhidos. Conforme os autores, essa potência é, de certa forma, medida por meio da intensidade de adesão dos ouvintes às premissas.

O objetivo de toda argumentação, como dissemos, é provocar ou aumentar a adesão de espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeia nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção) ou, pelo menos, crie neles uma disposição para a ação, que se manifestará no momento oportuno (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014, p. 50).

Ao conseguir detectar a intensidade promulgada pelos seus argumentos, o argumentador (rapper, no nosso *corpus*) pode adaptar sua construção discursiva, sua linguagem, sua postura, sua performance diante de um único objetivo: dispor da aceitação de sua tese por parte de quem assiste, o público. Um mesmo argumento pode ser explanado de diferentes maneiras, a depender de sua plateia, e essa pluralidade pode ser enorme, indo desde uma sala de promotores até comentários nas redes sociais, ou mesmo uma plateia de jovens em batalhas de rima.

¹⁹Não temos como objetivo problematizar e/ou aprofundar a questão do auditório, todavia, diante do nosso *corpus*, não há como fazer análises sem abordar, mesmo que brevemente, o auditório.

Na conjuntura das batalhas, a plateia que ali se faz presente é o público-alvo, e sua adesão ou não se torna perceptível por muitos fatores, respostas verbais e bem audíveis, como os eufóricos gritos e aplausos ou as constrangedoras vaias e silêncio. Ao contrário do senso comum, a persuasão não é algo que o orador faz para o público (Lucas, 2014), mas sim, algo que se constrói com o público. Nas batalhas de rima, de modo particular, os competidores avaliam a recepção de seus argumentos por meio de um processo contínuo de interação com o público. A eficácia persuasiva de suas rimas é percebida instantaneamente a partir das reações da plateia, manifestadas em aplausos, gritos e ovações. Nesse sentido, a persuasão nas batalhas não se configura como uma ação unilateral, mas como um processo interativo, construído na relação entre quem fala e quem escuta. Essa participação do público será aprofundada nas análises, ao trabalharmos com os papéis argumentativos, especialmente no que se refere à atuação do terceiro.

Sendo assim, pensando em como os argumentos podem impactar o seu auditório a depender da pluralidade identificada e de qual objetivo que se tenha diante deste, o modo como o interlocutor expõe seus argumentos pode variar: “Evidentemente, como a Argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar” (Perelman, 1970, p. 21, *apud* Amossy, 2018, p. 51). Para culminar a isso, os autores do *Tratado da Argumentação: a nova retórica* (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014) afirmam que a contundência dos argumentos provém amplamente do contexto à sua volta. A partir dessa lógica, pode-se haver arenas livres para que se aborde diversos temas, mesmo aqueles mais sensíveis e polêmicos, sem nenhuma restrição ou contraindicação.

Para que uma argumentação tenha continuidade e seja bem-sucedida, é primordial que o auditório participe desta troca de ideias e esteja de fato envolvido, interessado e atento, que haja uma escuta ativa e receptiva. Como afirma Benveniste (1976), a contar do momento em que o sujeito se posiciona como detentor da palavra, ele automaticamente define e institui o outro, pois, para se dizer algo, é necessário que exista “a quem dizer”. Dando continuidade a esta reflexão sobre a relação entre orador e auditório, interessamo-nos por examinar a definição proposta por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 22) a esse respeito:

É por essa razão que, em matéria de retórica, parece-nos preferível definir o auditório como o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação. Cada orador pensa, de uma maneira mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem seus discursos.

Comumente, na Argumentação, o ato de pesquisar, buscar informações, presumir ideologias, em resumo, significa ter o mínimo de conhecimento acerca do público que estará

em contato com sua exposição de teses. Além do mais, estudar o adversário, descobrir seus pontos fracos e estar ciente de quais estratégias serão bem aceitas na tribuna na qual debaterá é quase que uma regra básica. Isso porque, ao discernir claramente as opiniões, crenças e filosofias daquele grupo, o orador poderá construir pontos de concordância e, assim, ampliar significativamente suas chances de obter êxito.

O desinteresse na preparação voltada ao conhecimento do auditório, de estar familiarizado com a imagem que este constrói, pode acarretar situações desagradáveis. Desse modo, as discrepâncias entre o locutor e seus ouvintes podem gerar consequências irreparáveis para o orador. O melhor método preventivo a erros dessa latitude, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), seria buscar os pontos de acordo, advindos comumente da doxa do auditório, o que automaticamente nos leva para um terreno movediço: os valores sociais. Sobre este complexo assunto, Fiorin (2015, p. 200) nos diz que

[...] basta dizer que são balizas morais que uma dada sociedade numa determinada época considera como verdade. Assim, há valores como o bem, a beleza, a bondade, a pureza, o absoluto, a perfeição, a verdade, etc. Os valores são sempre condicionados a uma época: por exemplo, a virgindade era um valor que não é mais levado em conta na atualidade.

À vista disso, é de suma importância estar atento, de maneira cautelosa, aos valores, pois, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), é comum que o orador se depare com um auditório heterogêneo, composto por pessoas distintas em caráter, função social e outros aspectos. De acordo com Emediato (2023, p. 15-16),

A Doxa, esse conjunto de opiniões que nos permite discutir, escolher e deliberar, não é aleatória, ela é construída socialmente e legitimada socialmente. E ela é plural, heterogênea, contraditória e antitética, como deve ser. Os direitos humanos não são uma imposição moral sobre o mundo e sobre as pessoas, mas um resultado do nosso processo civilizatório e uma consequência também de nossa barbárie, da autoavaliação de uma humanidade que busca aprender com seus erros, suas tragédias e seus próprios crimes humanitários. Não é apenas uma questão moral, de submeter-se à ordem do Bem contra o Mal. A Doxa é, sobretudo, um resultado de imperativos éticos que orientam o nosso agir, a nossa ação social dentro da ordem do preferível, daquilo que condiz com a condição humana, com o viver juntos, com o contrato social, com essa liberdade convencional que renuncia à liberdade natural para proteger direitos e resistir às tiranias.

Em grande parte das vezes, são justamente essas diferenças que os constituem como os indivíduos que são. Além disso, pode ocorrer de o interlocutor se aproveitar da sensibilidade que envolve a discussão de certos valores como estratégia para desestabilizar seu adversário.

Outrossim, para além da atualização do Terceiro na conduta interacional, há ainda outro fator que diferencia os papéis no MDA em relação à dialética: o poder de mutação. Conforme

Plantin (2020), na perspectiva dialogal, os papéis podem trocar entre si suas posições, havendo a possibilidade de um assumir o lugar do outro em determinado momento, diferentemente do que ocorria na dialética, em que, segundo Simão (2021), as atribuições eram fixas e os indivíduos ocupavam sempre um mesmo posto do início ao fim da interação.

Nesse sentido, é necessário fazer uma distinção básica, porém fundamental: a diferença entre os papéis de atuação e os atores da interação. Como mencionado anteriormente, os papéis são flexíveis, variáveis ou mutáveis, pois se referem às funções actanciais, ou seja, são posições argumentativas que os atores podem assumir durante o debate. Por outro lado, os atores são fixos, pois dizem respeito às pessoas concretas envolvidas na situação argumentativa. No corpus selecionado para esta pesquisa, os atores são os rappers, os quais, ao longo da interação, assumem diferentes papéis actanciais. Assim, o participante X continuará sendo o participante X, e o rapper Y será sempre o rapper Y; no entanto, ambos podem alternar entre as posições argumentativas de Proponente, Oponente ou Terceiro, conforme o desenrolar da disputa.

Nas batalhas improvisadas, assim como em outras situações de interação argumentativa, ocorrem trocas de turnos individuais que organizam o diálogo. É por meio dessas trocas que os participantes intercalam seus papéis actanciais. Simão (2021) afirma que a forma como a ordem e a alternância dos turnos são estruturadas visa a organizar racionalmente as dinâmicas interacionais, regulando não apenas a interação em si, mas, em um nível amplo, a própria vida social.

Cada situação apresenta normas e formas específicas de realização dos turnos, com regras próprias a serem seguidas. Não é por acaso que, em cada contexto social, nos comportamos de maneira distinta. Nas batalhas de rima, por exemplo, as normas de interação são bem definidas: os competidores se enfrentam em dois *rounds*, podendo haver um terceiro em caso de empate. Em cada *round*, o participante tem cerca de 45 segundos para desenvolver seu argumento em forma de improviso. Ao encerrar, passa-se a vez para o adversário, momento em que ocorre a troca de turnos.

É seguindo, pois, os passos de registros argumentativos de uma interação que podemos nos deparar com discursos antagônicos e conseqüentemente com o surgimento da *estase*, conceito elementar no MDA, assim, atentando-nos para uma dinâmica linguageira focada no ápice da discordância, como aprofundaremos na seção a seguir.

4.3 A *estase*

Compreendendo que a visão da Argumentação perante Plantin é definida como uma interação problematizante entre dois discursos contraditórios, introduziremos o conceito elementar em sua teoria, isto é, o de *estase*. Nas palavras de Bacelar (2021, p. 61) “a *estase* representa o momento de colisão de pontos de vista antagônicos, é o momento de máxima tensão do desacordo, quando os indivíduos envolvidos na cena argumentativa assumem seus papéis de atuação”. Com esse olhar, a *estase* (ou *stase*, original em francês, também podendo ser conhecido como *stasis*) é um momento específico do desacordo, o clímax entre os debatedores.

No que se refere à *estase*, Simão (2021) aponta que ela só pode surgir em meio a uma oposição de discursos em relação a um assunto em comum. Desse modo, ao surgir a *estase*, cada participante vai ter sobre ela a sua imagem e ao debater sobre essa construção é que se desenrola a argumentação, a defesa de sua perspectiva a partir do ponto de partida comum. A autora reflete que nem sempre a *estase* pode ser perspectivada, defendida sob um olhar singular, e quando isso ocorre podemos denominar de *díptico argumentativo*, que é o momento em que a interação, o diálogo não tem aprofundamento, a concordância se resume ao primeiro contato, aquele de exposição de ideias, e, logo ao identificarem a concordância ou a discordância, o assunto encerra. O *díptico argumentativo* é uma falsa interação argumentativa, na qual não há nenhuma argumentação efetiva de fato, não há a perspectivação, conceito designado por Grácio, ou seja, a colocação de pontos de vista pelos argumentadores.

Ao reintroduzir o conceito de *estase*, Plantin (2016) retoma sua acepção original, no intuito de clarear seu significado. Segundo o pesquisador, o termo *estase* advém do campo da medicina; ele é utilizado para designar o momento em que os fluídos corporais são por algum motivo bloqueados e, dessa maneira, os profissionais da saúde usam de suas melhores estratégias para reestabelecer o fluxo normal, visando ao bem-estar do paciente. Transportando o conceito para a área da Argumentação, a *estase* seria quando o curso da Argumentação é interrompido por uma contradição (Plantin, 2018, p. 531, 53258, *apud* Camelo, 2020).

Levando à conclusão a contextualização desse conceito, podemos encerrar com a definição que Grácio (2010, p. 83) adota acerca desses episódios: “A *stasis* representa um choque de discursos e o problema ou as questões que levanta estarão na base da especificação das exigências segundo as quais se poderão desenvolver os argumentos apropriados”, ou seja, uma divergência brusca entre as partes ao longo de uma discussão.

Em alguns casos, a *estase* é a causadora do fim do embate (mas não necessariamente solução do que se vinha debatendo), dado que o choque de opiniões pode ser tão devastador que os argumentadores não conseguem contornar a situação e restabelecer um ambiente em que se tenha a abertura para o confronto.

4.4 As emoções no duelo de *freestyle*

No desenvolvimento desta seção, discorreremos sobre a questão das emoções, as quais, por incontáveis vezes, representam o diferencial em uma tribuna argumentativa. Isso porque, ao se tratar de Argumentação, comumente se pensa, de forma equivocada, apenas em lógica e questões relacionadas à impessoalidade, desconsiderando que as dimensões afetivas podem ser, justamente, a mais poderosa das estratégias. A cognição emocional, portanto, não se desvincula da cognição racional: o ser humano é, por natureza, um ser afetivo, equacionando o que Lima (2023, p. 104) assevera: “as emoções estão sempre presentes, visto que somos atravessados por elas”. A partir dessa lógica, Emediato (2023, p. 24) enriquece os estudos da Argumentação ao expor que, contrariamente, as emoções são aspectos determinantes em nossas decisões e ações, pois somos seres movidos por esse anseio interior e

É indiscutível o valor das emoções e dos engajamentos emocionais nos processos decisórios. A racionalidade não é uma exclusividade dos processos mentais lógicos, desprovidos de emoções. Ao contrário, os seres humanos são movidos por desejos, emoções e pulsões que orientam mais suas decisões do que cálculos racionais e lógicos. O corpo humano necessita de satisfação e as pulsões internas, muitas vezes dominadas pelo medo, pela repulsa, pela cólera, pela angústia, pela frustração, pela indignação, pela tristeza, ou pela alegria, pelo amor, pelo afeto, pela compaixão, pela esperança, pelo ressentimento, e por crenças cristalizadas, podem orientar decisões importantes na vida pessoal, grupal, nacional. Racionalidade da ação não significa racionalidade lógica, pois a racionalidade patêmica é igualmente poderosa e fundamenta decisões e ações, das mais simples às mais importantes.

Portanto, por meio da exposição de Emediato (2023), podemos refletir sobre como, em certos contextos argumentativos, a estratégia mais relevante pode ser justamente direcionar adequadamente o debate para o campo emocional. Assim, em uma realidade discursiva argumentativa, especialmente em temas sensíveis e polêmicos, a racionalidade das ações e decisões inclui também uma racionalidade patêmica. Complementarmente, Emediato (2023) discorre sobre aquilo que denomina *temas sensíveis*, por, primeiramente, serem de interesse público e, paralelamente, carregarem um alto potencial polêmico. As discussões pautadas nesses temas evocam crenças e valores. Nesse ponto, podemos estabelecer uma ligação direta com as batalhas de rima. No universo das batalhas de sangue, não há temas pré-definidos: o

confronto é livre. Por não existirem normas que restrinjam as temáticas, é recorrente que o rapper opte por utilizar temas sensíveis como forma de afetar o adversário. Como consequência, isso traz à tona subjetividades afetivas e delinea áreas do *pathos* social.

A esse respeito, Vidrio (2023) ressaltava pontos importantes dos estudos de Plantin acerca das emoções, que dialogam diretamente com o que foi debatido nesta seção. A autora afirma que, segundo Plantin, o significado das emoções, assim como a forma como elas são moldadas, advém de valores culturais. Dessa forma, as emoções não seriam completamente inatas, mas socialmente construídas por meio da linguagem, da cultura e das *doxas*. Lima (2023, p. 105) discorre:

Nesse direcionamento, parto do princípio de que as emoções são da ordem da cognição e, portanto, fundamentam-se em crenças e valores. Logo, conduzem a julgamentos. Além disso, as emoções se dão a partir da relação entre sujeitos, um eu e um outro: identidade e alteridade são fundamentais à sua compreensão.

Ainda segundo Vidrio (2023), Plantin aborda o conceito de inteligência emocional, entendendo como essa habilidade é utilizada nas construções e negociações por meio de interações. Desse modo, pretendemos entender como a capacidade de reconhecer e gerenciar tanto as próprias emoções quanto as dos outros, principalmente porque Plantin, diferentemente das teorias contemporâneas da Argumentação que não se preocupam com nada referente ao emotivo, reflete acerca das implicações das emoções nos momentos pré e pós-discursos, indo além de seus efeitos imediatos para investigar como elas moldam intencionalidades, estratégias retóricas e construções de sentido. Esse tipo de inteligência é fundamental no contexto das batalhas, pois se trata de um ambiente intenso, onde intrigas e ofensas são constantemente impulsionadas. Assim, caso o interlocutor não consiga se manter emocionalmente estável, pode acabar perdendo completamente o fio da argumentação.

Em busca de articular sua possível vitória, ainda no campo das emoções, os participantes se preocupam com um ponto fulcral: a imagem que o orador transmite tanto ao seu adversário quanto aos demais presentes, pois ela é decisiva naquele momento. A imagem construída de um indivíduo está diretamente ligada ao afeto e às emoções expressas no discurso. Na retórica, essa necessidade de “provar-se” por meio da fala, de validar um sentimento ou causar uma boa impressão naqueles que o cercam, pode ser compreendida a partir de três aspectos: *logos*, *ethos* e *pathos*. O *logos* se refere às provas proposicionais, enquanto o *ethos* e o *pathos* se relacionam às provas não proposicionais. Ou seja, *ethos* e *pathos* envolvem diretamente o desenvolvimento dos afetos no discurso, ao passo que o *logos* privilegia principalmente o aspecto racional (Amossy, 2018; Reboul, 2004).

Nessa averiguação, como trabalharemos com interação verbal, situação argumentativa face a face, composta por plateia, e ainda considerando que essa plateia tem papel determinante de consagrar o vencedor dos embates, temos um caldeirão que ferve as emoções. Para Grácio (2013), em termos retóricos, podemos dizer que todo discurso faz transparecer uma imagem de si que não é dissociável da força do seu impacto, que é construída diretamente a partir do outro: “O olhar do outro é fundamental à projeção de nossa imagem no discurso, a qual se pauta em uma relação emocional com o outro: [...] Como eu poderia tocá-lo? Como eu poderia mostrar o que sou (ou o que desejo ser)? Como desejo (espero) que ele me veja? Como ele me vê?” (Lima, 2023, p. 105). Logo, ao argumentarmos, nossas teses são sempre milimetricamente pensadas em relação ao outro, e imaginando sua avaliação moldamos nossos discursos para que possamos ser compreendidos e, acima de tudo, bem avaliados.

É com base no *ethos* que muitos discursos deixam de ser aceitos, tanto coletiva quanto individualmente. Isso ocorre quando aquele que enuncia não se apresenta como exemplo daquilo que defende, ou seja, não pratica o que prega, logo vende uma imagem falsa, sem credibilidade. Desse modo, protagonizam-se contradições entre o que o indivíduo propaga e a forma como conduz suas ações. Em uma situação argumentativa, a partir da faísca provocada pela *estase*, na qual há a exigência de convencer alguém, a construção de uma boa imagem é imprescindível. Isso porque tentar alterar a opinião dos ouvintes após a formação de uma visão negativa já consolidada é uma tarefa quase impossível. Dito isso, na maioria das vezes, quem pretende convencer o outro e alcançar o ápice de sua performance deve estar atento à imagem de si que transmite. Em uma rinha de rap, por exemplo, essa imagem é fundamental para conquistar a simpatia ou antipatia da plateia.

No que concerne ao *pathos*, e sem a pretensão de realizar aqui uma exegese do tema, este tem nas emoções seu sustentáculo, ou seja, nos sentimentos e afetos, tanto positivos quanto negativos, suscitados ao longo de uma troca argumentativa. Conforme a leitura de Vidrio (2023), foi ao compreender como as emoções se expressam discursivamente (neste ponto depende da capacidade do indivíduo de interpretar o *modus operandi* com que o outro expressa suas emoções) e ao desenvolver tantos outros estudos aprofundados sobre o tema que Plantin conseguiu, inclusive, sugerir um modelo de análise. Isso porque, conforme essa leitura, os estudos das emoções circundam o desempenho proporcionado pela linguagem em todas as suas múltiplas expressões: oral, gestual, sonora e visual. Vidrio (2023) interpela que além das emoções serem construídas e reestruturadas, negociadas, elas também são contagiosas, de modo que podemos notar o poder que o emocional tem. Imaginemos um *ring* de rimas, lotado (como costumeiramente são), em que uma emoção argumentada, evocada corretamente, pode

“contaminar” uma enorme quantidade de pessoas simultaneamente, criando uma onda “eufórica ou disfórica”²⁰(Emediato, 2023, p. 36).

O *pathos* é um território do convencer, é amplamente almejado por aqueles que visam à arte de conseguir a “adesão dos espíritos” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014, p. 4), pois, para que essa adesão ocorra, o enunciador precisa, de alguma maneira, convencer aquele que o escuta. Assim, o interlocutor, por meio de elementos da linguagem (nas rinhas, contam-se também os elementos musicais e de improviso rimado), pode mudar, mover e/ou transformar os estados mentais, para então alcançar o seu objetivo. A *doxa*, que se vincula aos valores de cada um dos interagentes (e também da plateia presente), torna-se peça-chave nas rinhas, visto que aderir ou não a um ponto de vista depende do aspecto doxal, incrustado na manifestação das emoções pelo *pathos* durante uma batalha, seja ela qual for. Para Aristóteles, ao falarmos de *pathos*, e de todo o estudo que o envolve, devemos nos atentar a “analisar o que pode se mover, conhecer a natureza das emoções e o que as desperta, perguntar-se a que sentimentos o falante acessa particularmente de acordo com seu status, sua idade, etc.” (Vidrio, 2023, p. 82).

²⁰“O funcionamento eufórico da comunicação depende de uma boa inserção dos interactantes nos seus papéis respectivos. A má inserção, por outro lado, é um dos fatores da disforia e remete a um mal-estar na interação (constrangimento, vergonha, perda de autoestima, desconforto diante do outro, sentimento de discriminação, ressentimento etc.). O problema da euforia e da disforia é complexo e envolve diferentes parâmetros: físicos, estéticos, étnicos, raciais, linguísticos, afetivos, de classe social, hierarquia, etc., que evidenciam a complexidade social, ética e moral em que vivemos. Esses variados fatores condicionam o sucesso de uma interação, ou seja, a sua euforia, ou podem ser determinantes da disforia, tornando a comunicação mais ou menos defeituosas” (Emediato, 2023, p. 36-37).

5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No capítulo em questão, sistematizaremos o percurso realizado na implementação dos procedimentos metodológicos necessários a esta pesquisa. Nesta dissertação, entendemos metodologia como o conjunto de escolhas e procedimentos que orientam o percurso investigativo, desde a definição e delimitação do *corpus* até a forma de análise adotada. Mais do que uma sequência de etapas técnicas, a metodologia aqui é compreendida como um caminho reflexivo que articula teoria e prática, considerando os desafios, recortes e decisões que emergem no processo da pesquisa. Trata-se, portanto, de um exercício de sistematização que não apenas organiza as fases do estudo, coleta, transcrição e categorização dos dados. Nesse sentido, apresentaremos todas as etapas executadas para o desenvolvimento da investigação, desde as adversidades encontradas ao longo do processo de escrita da dissertação até as motivações para a seleção dos dados que compõem o *corpus*. Incluímos ainda as decisões de recorte durante a coleta, os parâmetros de transcrição adotados e, por fim, a organização das transcrições em apêndices.

Para viabilizar a análise, tornou-se indispensável a transcrição integral do *corpus*, uma vez que os conflitos de opinião e a gestão do desacordo se manifestam nas batalhas de rima, ou seja, em um processo de argumentação oral. A partir dessa etapa, compusemos o nosso banco de dados denominado *Batalhas de Sangue (BS)*, composto por quatro batalhas de sangue mistas (com participação de homens e mulheres), que compuseram o banco de dados central da pesquisa. Cabe salientar a complexidade desse processo de transcrição: diante da euforia do público, do calor humano característico do evento, da rapidez das rimas e da batida musical que acompanha a disputa, a tarefa se mostrou desafiadora, apresentando trechos de difícil compreensão até mesmo para *softwares* especializados nesse tipo de demanda.

Antes de prosseguirmos para as etapas seguintes da dissertação, é fundamental destacar que esta investigação se caracteriza como qualitativa (Salomon, 2014; Creswell, 2010; Flick, 2009; Denzin; Lincoln, 2006). Tal escolha metodológica se justifica porque o foco da pesquisa não é medir variáveis ou estabelecer generalizações estatísticas, mas descrever como as construções argumentativas foram edificadas em contexto específico: batalhas de sangue mistas. A pesquisa qualitativa parte do princípio de que a realidade é construída socialmente e que os sentidos produzidos pelos sujeitos em interação não podem ser reduzidos a números ou frequências.

No caso das batalhas de rima, a natureza performática, a improvisação constante, a oralidade marcada pela emoção do momento, a influência do público, configuram um cenário

em que os significados são produzidos em tempo real, carregados de subjetividade e de valores sociais e culturais. Esse tipo de manifestação demanda um olhar atento às singularidades, aos detalhes e às nuances dos discursos argumentativos, elementos que só podem ser captados por meio de um enfoque qualitativo.

Outrossim, essa perspectiva metodológica permite descrever e interpretar os modos como os MCs constroem estratégias argumentativas diante do improviso, observando como questões de gênero, poder e pertencimento social atravessam suas performances. Trata-se, portanto, de um caminho investigativo que privilegia a análise contextualizada, a profundidade interpretativa e a compreensão da complexidade das práticas discursivas, em vez de simplificá-las em termos estatísticos. Em suma, ao optar pela abordagem qualitativa, buscamos valorizar o caráter vivo, dinâmico e situado da argumentação nas batalhas de rima, reconhecendo sua dimensão social, cultural e simbólica.

O percurso metodológico propriamente dito está estruturado em etapas sucessivas: procedimentos de coleta de dados, delimitação do *corpus*, parâmetros de transcrição e definição preliminar de categorias de análise. O processo teve início com a busca e seleção das batalhas para a constituição do banco de dados e, posteriormente, do *corpus* final, considerando condições específicas de recorte. A seleção foi realizada na plataforma de vídeos on-line YouTube, que disponibiliza uma grande diversidade de registros dessa manifestação artística, variando conforme a região do Brasil, o contexto temporal, as regras do embate e o perfil do público presente.

Na segunda etapa, descrevemos e analisamos o *corpus* selecionado à luz dos preceitos teóricos do Modelo Dialogal da Argumentação. O objetivo central foi identificar e compreender os conflitos de opinião, bem como as estratégias retóricas mobilizadas para o posicionamento em situações de *estase* argumentativa no contexto das batalhas mistas. Buscamos observar de que maneira o improviso, especialmente quando direcionado a um Oponente do sexo oposto, pode influenciar a construção argumentativa. Além disso, atentamo-nos a reflexos mais sutis que emergem nesses embates, como emoções e valores sociais evocados, os quais revelam a densidade simbólica e cultural desse espaço de disputa.

Na primeira seção analítica, a seção 6, nosso objetivo é aplicar o Modelo Dialogal articulado à importância dos papéis argumentativos, de modo a analisar como essa perspectiva teórica pode contribuir para compreender a dinâmica da interação. Ao realizar essa aplicação crítica (pois faremos reflexões durante a utilização do modelo teórico), buscamos observar e descrever em que medida os participantes, ao assumirem diferentes posições discursivas, mobilizam recursos para sustentar seus pontos de vista. A partir disso, será possível identificar

quais estratégias argumentativas são adotadas, como elas se estruturam e de que maneira se articulam à construção de sentidos no diálogo, como, por exemplo, a negação dos argumentos *ad hominem*.

Dando seguimento, na seção 7, trataremos de modo detalhado a utilização da negação nas rimas, a qual foi identificada pela sua recorrência no *freestyle* dos rappers. Ao quantificar e categorizar quando é utilizada, foi entendida como um recurso com dois objetivos, quais sejam: objetar ou refutar, sendo a primeira uma busca por criar obstáculos nas argumentações alheias, sem intenção de findar o diálogo, enquanto a segunda busca aniquilar o argumento alheio e encerrar o debate.

Já na última seção analítica, a seção 8, deixaremos mais evidente o que neste trabalho estamos chamando de *improvivência*, isto é, um olhar macro para o *corpus* e que vai além da interlocução entre os duelistas das batalhas selecionadas. A intenção é evidenciar a noção de *improvivência*, ressaltando como esse aspecto se manifesta no fluxo argumentativo e impacta o desenvolvimento da situação comunicativa. Pretendemos mostrar que a ausência de previsibilidade ou a abertura para o inesperado não apenas tensiona o processo interacional, mas também cria condições para que novas formas de argumentação emergjam. Nessa seção, olharemos para os enfrentamentos simbólicos e sociais mais amplos, na dimensão macro presente no *corpus* que selecionamos a partir do banco de dados, refletindo sobre como os participantes constroem os seus discursos improvisados por meio da sua vivência e do improviso.

5.1 Seleção e delimitação do *corpus*

Este trabalho tem como objetivo descrever e analisar – na iminência de compreender – uma situação social específica que envolve expressões como arte, música, rima, rap, *freestyle*, luta, denúncia e resistência. O ponto de partida para a escolha do banco de dados foi o fato de se tratar de uma manifestação artística originada, criada e produzida por grupos historicamente marginalizados da sociedade, tendo como espaço de surgimento as periferias dos grandes centros urbanos. A pesquisa foi desenvolvida a partir de situações concretas de interações argumentativas, mais especificamente das batalhas de rima mistas, que foram complementadas por estudos e referências bibliográficas os mais atuais possível, objetivando um estado da arte que pudesse nos ajudar a compreender as idiossincrasias do *corpus*.

Para alcançar o proposto, tivemos um processo de seleção que sofreu algumas alterações expressivas, considerando que houve mudança de parte integral desde o primeiro contato com

o *corpus* até o processo de análise. O primeiro recorte e seleção foi realizado na escrita do projeto desta pesquisa. Desde o início da escrita do projeto, definimos convictamente que o interesse era trabalhar com as batalhas de rimas entre MCs de sexos opostos. Desse modo, para a primeira seleção, obtivemos como produto um recorte de sete batalhas que ocorreram nos anos de 2022 e 2023 e foram publicadas na plataforma YouTube, em diferentes canais de comunicação que compartilham esse tipo de evento: Batalha da Aldeia, Batalha Crias de Aracruz e Batalha do Forte. Em complemento ao requisito inicial, nesse primeiro filtro foram seguidos alguns outros pormenores selecionados por algumas características em comum: a) a escolha por um tipo de batalha específica: Batalha de sangue mistas; b) recorte de tempo: anos de 2022 e 2023; c) definição do tipo de batalha: em duplas ou individuais; d) atuação do público: presencial e participativo. Esses critérios resultaram em um banco de dados exemplificado, em ordem cronológica de sua publicação, exposto no Quadro 1.

Quadro 1 – Relação de primeiro recorte dos *corpora*

Data de publicação	Título da Batalha	Canal de publicação	Disponível em:
19/08/2022	A MAIS ESPERADA DEPOIS DE ANOS FAEL X LYA 2ª FASE 16ª BATALHA DO FORTE CABO FRIO 2022	Batalha do Forte	https://youtu.be/XFc4lj8nxMC?si=8KyESsk6-hef5wW_
13/05/2023	(QUE VIBE) Maria x Schuler Semifinal 28ª Edição Batalha do Forte Cabo Frio	Batalha do Forte	https://youtu.be/dyi5qagGkDQ?si=q0JJsn_48NhPmoSn
06/06/2023	(FALOU DO PESSOAL) LILI X TAZZ PRIMEIRA FASE 328ª Batalha da Aldeia	Batalha da Aldeia	https://youtu.be/AVz1A1yVZQg?si=4EJMEwSawE7fVhOY
01/07/2023	(Calma gatinha) Maria X Guri 2ª fase Batalha do Forte Cabo Frio	Batalha do Forte	https://youtu.be/L54uA1GqbQA?si=_iLPenudAN07b8b4
26/07/2023	KANT X MARIA SEGUNDA FASE 335ª Batalha da Aldeia	Batalha da Aldeia	https://youtu.be/6ikyHrjStMs?si=NPgSrAefpjktDJ0Y
22/07/2023	(NAMORADOS?) BRENUZ (SP) X MARIA (SP) CDA 4 ANOS SEMIFINAL ARACRUZ-ES	Batalha Crias de Aracruz (C.D.A)	https://youtu.be/5hyjuuwHMjk?si=XMvshCkXnFL7rfkm
09/08/2023	JORGIN X CLEÓPATRA	Batalha da Aldeia	https://youtu.be/ZVogUmr-

	PRIMEIRA FASE 336 ^a BATALHA DA ALDEIA		k8o?si=i6WV4G7A0q7Q 2hM0
--	--	--	-----------------------------

Fonte: Elaborado pela autora.

Inicialmente, a intenção era selecionar todas as sete batalhas mencionadas, com o objetivo de identificar aspectos recorrentes na gestão da *estase* nos embates entre gêneros opostos. No entanto, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, percebemos a necessidade de reduzir esse número para quatro, principalmente devido ao tempo limitado imposto pelo cronograma de uma dissertação de mestrado, o que tornaria a análise de todas as batalhas não impossível, mas certamente mais exaustiva. Além disso, avaliamos que seria possível realizar uma explanação consistente, com aprofundamento teórico e analítico satisfatório, a partir de quatro batalhas, tornando desnecessária a transcrição e análise das três apresentações restantes.

Em complemento, acerca do critério “a) a escolha por um tipo de batalha específica: Batalha de sangue mistas”, como o foco se trata de batalhas mistas e o cenário ainda apresenta certas dificuldades de inserção e visibilidade, optamos por escolher artistas que já possuem reconhecimento dentro do movimento. Essa decisão se justifica pela importância de valorizar trajetórias que procuram essa consolidação, dar destaque a vozes femininas que buscam espaço por meio de talento e resistência e, ao mesmo tempo, garantir maior representatividade em um ambiente que ainda é, muitas vezes, desigual.

Nesse sentido, encontramos uma figura emblemática: a MC Maria Zn, uma das principais representantes femininas na cena do Brasil. Ela começou sua trajetória nas batalhas de rima e, em 2024, ganhou bastante repercussão e reconhecimento após ter um vídeo batalhando compartilhado pelo ator Will Smith, ganhando uma projeção internacional.

Ainda nesse contexto, um marco importante na história das batalhas de MCs nos levou a reconsiderar a inclusão de uma batalha específica em nosso banco de dados. Em dezembro de 2023, pela primeira vez na história da disputa nacional de batalhas de rima, uma mulher, MC Kaemy, conquistou o título de campeã, um acontecimento simbólico e representativo que reforça a relevância de discutir questões de gênero nesse cenário. A MC Kaemy é uma artista goiana que marcou a história do rap *freestyle* brasileiro ao ganhar o maior título dentro do movimento, além de ser tricampeã estadual.

O Duelo Nacional de MCs é a maior competição de rap, ou melhor dizendo, de *freestyle* do Brasil, reunindo anualmente, em Belo Horizonte, os melhores rimadores do país, selecionados por meio de etapas estaduais. Organizado pela Família de Rua, o evento acontece sob o Viaduto Santa Tereza, marco simbólico da cultura hip-hop. A disputa se dá considerando

critérios como criatividade, *punchlines*, *flow* e presença de palco. O evento se tornou mais do que um torneio, mas um espaço de resistência cultural, visibilidade periférica e fortalecimento do rap, promulgação de artistas e forma de expressão política e artística.

Diante de todo esse contexto, acabou-se culminando em uma nova organização de um conjunto de dados, apresentado no Quadro 2, em ordem cronológica de sua publicação.

Quadro 2 – Relação dos *corpora* atual e definitivo

Data de publicação	Título da Batalha	Canal de publicação	Disponível em:
29/01//2023	Lili e Maria x Billy e Matheus 76ª Batalha da Norte	Batalha da Norte	https://youtu.be/QkiuLHqtQxo?si=WfO2NxmQgnm2e9sS
03/12/2023	HISTÓRICO! KAEMY (GO) VS NEO (RJ) - FINAL - DUELO NACIONAL 2023 - A GRANDE FINAL (03/12/2023)	Família de Rua (Duelo Nacional)	https://youtu.be/K1Sa-XISIf?si=Xy3juqwCqhDcQvLE
13/08/2024	TORVI (RJ) X MARIA (SP) PRIMEIRA FASE 382ª BATALHA DA ALDEIA	Batalha da Aldeia	https://youtu.be/3gBqVcn74yA?si=uMbrfc5gyVW0rtBV
24/09/2024	SALVADOR X MARIA PRIMEIRA FASE 388ª BATALHA DA ALDEIA	Batalha da Aldeia	https://youtu.be/pfj_iiRENbo?si=zdFbkmyEHL9pRN_0

Fonte: Elaborado pela autora.

Inquestionavelmente, a atuação artística, discursiva, argumentativa e corporal das duas MCs escolhidas como destaque para o recorte serão muito proveitosas, tratando-se dos objetivos propostos nesta investigação. Ambas são mulheres que demonstram força e potência nesse campo, sustentadas por suas trajetórias, habilidades e pela visibilidade que vêm conquistando ao longo do tempo. Atualmente, seus nomes são amplamente reconhecidos e ambas reúnem milhões de seguidores nas redes sociais.

Buscamos discursos que abordassem, de forma implícita ou explícita, problemáticas relacionadas à identidade, gênero, classe e raça, temas que fazem total sentido de serem encontrados, considerando os espaços que essas mulheres ocuparam e conquistaram ao longo de suas carreiras. Portanto, para adequar-se ao escopo de uma pesquisa de mestrado, optamos por concentrar a análise nos embates que contassem com a presença das MCs Kaemy e Maria ZN, cujas trajetórias e intervenções artísticas dialogam diretamente com os objetivos desta investigação. A escolha dessas artistas se justifica pela relevância que ambas vêm adquirindo

na cena do rap nacional, não apenas pelo talento e visibilidade conquistados, mas também pela forma como suas rimas incorporam e tensionam questões já citadas anteriormente.

Na parte analítica, para a seção 6, foram selecionados 22 excertos, todos eles sendo trechos, recortes das quatro batalhas, por meio de *prints* das transcrições (Apêndices A, B, C e D), utilizados como exemplos para evidenciar de que forma a questão argumentativa se multiplica e se desdobra nas batalhas. Esses excertos serviram como material central para observar as estratégias discursivas e dar suporte às interpretações desenvolvidas.

Dando continuidade ao planejamento metodológico, iniciamos com a seleção, aprimoramento e transcrição dos *corpora*. Buscamos eleger um conjunto de dados que correspondesse plenamente aos objetivos teóricos da pesquisa. Para isso, realizamos uma busca por vídeos de batalhas de rima, em especial as batalhas mistas, amplamente disponíveis em plataformas on-line, meio pelo qual pretendemos conduzir nossa investigação.

Para compreender os próximos passos, em que houve o manuseio do *corpus*, podemos fazer uma interessante relação com o texto de Damasceno-Morais (2021, p. 677), em que alude a forma de pesquisar com o modo em que o carpinteiro manuseia a madeira, sua matéria-prima: “[...] ressaltamos que gerar, selecionar e seccionar um *corpus* é trabalho que não se distancia do ofício desse profissional da madeira, pois, assim como ele, devemos conhecer a fundo a matéria com a qual trabalharemos para sabermos exatamente onde/como lixar, limar [...]”. Para o autor, somente pesquisadores que estabelecem uma relação profunda e íntima com seus dados são capazes de identificar, com precisão, onde são necessárias mudanças, ajustes ou recortes, bem como de definir quais recortes são mais adequados.

Em síntese, o *corpus* desta análise é composto por quatro batalhas de rima, sendo três da Batalha da Aldeia, uma da Batalha do Norte e uma do Duelo Nacional de MCs. Das quatro batalhas, três têm a participação da MC Maria Zn, como uma figura crescente e marcante no universo das batalhas – assim como a MC Kaemy, a primeira mulher campeã do duelo nacional.

Nesse sentido, como já imaginado anteriormente, foi necessária uma grande demanda de tempo para assistir aos vídeos disponibilizados na internet, até que se filtrasse os escolhidos. Posteriormente, eles foram reassistidos várias vezes, a fim de captarmos todos os detalhes que nos fossem interessantes e que despertassem a atenção para suprir os objetivos elencados. Posteriormente a esse momento de avaliação e observação, iniciamos a transcrição de todos os quatro vídeos. Nas análises, utilizaremos apenas alguns dos trechos específicos transcritos, todavia, a transcrição completa se encontra nos apêndices deste trabalho. Ademais, para facilitar a visualização dos argumentos, também elaboramos alguns quadros com os argumentos expostos de uma maneira mais direta, nítida e sucinta.

5.1.1 Parâmetros de transcrição

A transcrição constituiu uma etapa minuciosa e exigente, que demandou tempo considerável, sobretudo devido ao volume do material (ao todo, quatro batalhas de rima). Para a realização dessa tarefa, foram adotadas as orientações propostas por Marcuschi (2000), cujos princípios metodológicos se mostraram mais adequados às especificidades do *corpus* desta investigação. Apenas algumas adaptações pontuais foram realizadas, com o intuito de ajustar o modelo ao contexto particular das interações analisadas. As falas transcritas foram grafadas na fonte Courier New, tamanho 10, com espaçamento simples (1,0). Em síntese, foram utilizadas as convenções de transcrição expostas no Quadro 3.

Quadro 3 – Convenções de transcrição

1.	”	entonação de pergunta
2.	’	pausa breve
3.	*	vozes de fundo
4.	::	alongamento de vogal
5.	[[falas simultâneas que se iniciam ao mesmo tempo
6.	[sobreposição de vozes
7.	[]	interferência do público por meio de ruídos de diversos
8.	()	dúvidas e suposições durante a transcrição
9.	XXX	ênfase (gritos e alteração do tom de voz)
10.	(())	descrição do ambiente
11.	/	truncamento brusco
12.	-	separação de sílaba

Fonte: Elaborado pela autora.

No que diz respeito às questões éticas, esta pesquisa não envolveu a coleta de dados que possam representar riscos a indivíduos ou grupos específicos, uma vez que não houve contato direto com seres humanos durante a coleta. O estudo se baseia exclusivamente em dados oriundos de situações públicas, amplamente divulgadas em plataformas digitais de acesso livre e domínio público. Dessa forma, não se fez necessária a submissão do projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), conforme as normativas vigentes. Embora os materiais analisados incluam vídeos, o foco da investigação recai sobre os discursos neles presentes, os quais serão devidamente transcritos para fins analíticos.

Ainda que as imagens estejam presentes nos registros audiovisuais, seu uso não requer autorização prévia, tendo em vista que se tratam de conteúdos disponíveis em ambientes

públicos e acessíveis a qualquer pessoa. Outrossim, seria impossível identificar cada pessoa que aparece no vídeo (público, produção etc.).

Por fim, faz-se primordial, para a conjuntura de contextualização, compreender as batalhas mistas, as quais, assim como as batalhas de rima comuns, são uma espécie de “show de rimas”, em que, por meio do improviso rimado, competidores (normalmente rappers e MCs) disputam entre si para se intitulem campeões. Isso é feito por meio do convencimento dos jurados e da plateia (dado que são os espectadores que definem o vencedor) daqueles que foram superiores aos seus adversários. Nesse viés, para alcançar a vitória com triunfo, os competidores usam de variadas artimanhas e estratégias, que serão destrinchadas durante o seguimento desta pesquisa.

5.1.2 As quatro batalhas selecionadas: BDN1, BFN2, BDA3, BDA4.

O *corpus* é composto por quatro batalhas. A primeira delas é a 76ª edição da Batalha da Norte, realizada em formato de duplas, com o enfrentamento de Lili e Maria contra Billy e Matheus. O evento ocorreu em um espaço sem grandes recursos técnicos, caracterizado pela ausência de palco e microfones, sendo conduzido apenas pela batida direcionada pelo DJ e pela projeção das vozes dos MCs à capela. A disputa foi marcada pela alternância entre ataques e respostas, em um ambiente onde a improvisação e a interação direta entre os participantes e o público se destacaram como principais elementos estruturais.

A segunda batalha analisada é a final do Duelo Nacional de 2023, ocorrida em Belo Horizonte (MG), no Viaduto Santa Tereza, entre Kaemy (GO) e Neo (RJ). Diferentemente da anterior, esse evento contou com uma infraestrutura robusta, composta por palco, iluminação profissional e sistema de som, atraindo milhares de pessoas. O Duelo Nacional é um dos maiores eventos do circuito e possui apoio de patrocínios, o que possibilitou premiações financeiras aos participantes, incluindo a premiação principal de R\$ 30.000 para a campeã. O embate seguiu o formato individual, com rodadas em que cada MC apresentou seus versos, dentro de uma estrutura competitiva marcada pela alternância de ataques e defesas líricas.

Na sequência, a 382ª edição da Batalha da Aldeia colocou frente a frente os MCs Torvi (RJ) e Maria (SP). Esse embate individual manteve a estrutura clássica de ataque e resposta característica das batalhas de *freestyle*, com um ritmo acelerado e participação intensa do público, que reagia a cada intervenção dos MCs. A disputa apresentou diferentes estratégias discursivas, incluindo ironia, humor e insinuações de cunho afetivo, que foram respondidas com construções líricas de oposição. A dinâmica entre os dois demonstrou a multiplicidade de

recursos que podem compor uma batalha, em especial quando se trata de enfrentamentos entre gêneros diferentes, nos quais surgem temáticas específicas.

Por fim, a quarta batalha analisada foi entre Salvador e Maria Zn, também realizada no contexto da Batalha da Aldeia (BDA). O evento ocorreu dentro da estrutura tradicional da BDA, com infraestrutura de palco, microfones e acompanhamento de DJ. O embate foi caracterizado pelo confronto direto entre um MC experiente e uma MC com menos tempo de trajetória na cena, revelando diferentes níveis de domínio de técnica e performance dentro do mesmo espaço. Essa disputa, assim como as anteriores, foi marcada pela oralidade improvisada, pelo uso de metáforas e *punchlines*, bem como pela interação constante com o público presente.

5.1.3 Critérios de análise

Nesta pesquisa, os critérios de análise estão orientados pelos objetivos estabelecidos na dissertação. A revisão e ampliação da bibliografia especializada em Argumentação e Retórica, dialogando com autores clássicos e contemporâneos, serve de base para fundamentar a leitura dos excertos selecionados. O *corpus*, composto por rinhas de rap mistas, foi transcrito e organizado de forma a permitir a escolha de trechos que contenham situações de *estase* argumentativa, isto é, momentos de conflito discursivo que evidenciam a centralidade da disputa retórica no gênero. O Modelo Dialogal da Argumentação (MDA) é utilizado como ferramenta para mapear os papéis interacionais assumidos pelos MCs ao longo do embate, observando os movimentos de ataque, defesa e contra-ataque.

Entre os critérios adotados, destacamos a análise da negação por objeção e da refutação. Esses recursos são fundamentais para compreender como os MCs estruturam suas respostas, tensionam as colocações dos adversários e reorientam a direção da interação. A partir da objeção e da refutação, abre-se espaço para a implementação do argumento *ad hominem*, que frequentemente emerge como estratégia para fragilizar a imagem e o posicionamento do Oponente. Essa ênfase permite observar não apenas a força persuasiva dos versos, mas também o modo como os rappers constroem a argumentatividade em situações de improviso.

Outro critério importante diz respeito à descrição dos padrões e peculiaridades da argumentação no contexto das rinhas de rap, entendida em três dimensões: como produto (resultado do enfrentamento), como procedimento (as técnicas e recursos retóricos mobilizados) e como processamento (a interação em movimento). Nessa perspectiva, serão observados elementos que marcam a especificidade das batalhas mistas, incluindo a influência

da patemização e do embate entre gêneros (masculino x feminino) na constituição da performance e na recepção do público.

Por fim, a análise se orienta para dois planos complementares. No **plano micro**, buscamos descrever a dinâmica interacional dos MCs em confronto direto, analisando como os papéis actanciais são desempenhados e de que forma objeções, refutações e argumentos *ad hominem* estruturam a progressão da disputa. Já no **plano macro**, pretendemos compreender o rap como manifestação cultural e enfrentamento simbólico, verificando as consequências sociais, financeiras e morais dessa prática artística na vida dos participantes. Dessa maneira, a pesquisa almeja evidenciar como a Argumentação se manifesta nesse gênero discursivo, articulando dimensões estéticas, retóricas e sociais.

No que diz respeito às **questões éticas**, esta pesquisa não demandou aprovação em Comitê de Ética, uma vez que se trabalha exclusivamente com materiais de domínio público, batalhas de rap disponibilizadas em plataformas digitais de acesso aberto, já amplamente circuladas e divulgadas. Os MCs participantes são artistas que se apresentam voluntariamente nesses eventos, cientes da gravação e posterior publicação de suas performances. Assim, não há contato direto com os sujeitos nem coleta de informações pessoais, restringindo-se a análise ao material discursivo e performático disponibilizado publicamente.

6 CAPÍTULO DESCRITIVO ANALÍTICO: A MULTIPLICAÇÃO DA QUESTÃO ARGUMENTATIVA E O PAPEL DO PR(O)PONENTE

Em consonância com os objetivos desta pesquisa, isto é, compreender a dinâmica interacional nas rinhas de rap, buscaremos mostrar, a partir de agora e por meio do *corpus* selecionado, como os participantes articulam seus discursos, buscando construir ou desconstruir argumentos a partir de brechas ou estratégias, com o intuito de alcançar êxito por meio das rimas.

Além disso, empenhamo-nos em investigar como se dá a gestão do (des)acordo nessas interações marcadas por intensos conflitos verbais, procurando identificar os fatores que desencadeiam a *estase* argumentativa. Isso se justifica pelo fato de que, segundo o MDA de Plantin (1990, 2005, 2016, 2020), enriquecida pelos estudos de Grácio (2010, 2012), Damasceno-Morais (2016, 2017, 2020, 2021, 2022, 2023), Agapito (2022, 2025), Agapito, Fernandes e Damasceno-Morais (2021), Bacelar (2021), Camelo (2020) e Simão (2021), só há argumentação quando há desacordo real, isto é, quando há confronto nítido entre pontos de vista, de forma interdiscursiva ou interlocutiva (Emediato; Damasceno-Morais, 2022). A partir da identificação desse desacordo, torna-se possível aprofundar outros conceitos fundamentais que nos permitem compreender o desenrolar da argumentação no interior de uma interação: questão argumentativa, situação argumentativa, papéis argumentativos ou actanciais, *estase*, *doxa*, adesão e os modos de envolvimento que atravessam as ações dos participantes.

A análise que ora propomos está organizada e dividida em três seções analíticas, cada uma com um recorte específico que, acreditamos, contribuirá para a compreensão da dinâmica da argumentação presente nas batalhas de rima que compõem o *corpus* desta pesquisa. Nesta primeira seção analítica, o nosso foco será o Modelo Dialogal da Argumentação (MDA), abordando as estratégias argumentativas e discutindo a argumentação em sua dimensão micro, centrada nos embates diretos entre os MCs, e a interação face a face.

Ao optarmos por contemplar quatro batalhas de rima, acreditamos ser possível descrever como se consolidam diferentes situações argumentativas, questões argumentativas e *estases*, ainda que tratando-se do mesmo tipo de interação, ocorrida no mesmo local e com os mesmos atores sociais. Tentaremos deixar evidente, ainda, como esses atores podem apresentar diferentes desempenhos e contrastes, a depender dos papéis argumentativos que assumem em cada momento da interação (Proponente, Oponente, Terceiro). Consideramos que o número de quatro batalhas é adequado às demandas da proposta, equilibrando profundidade analítica e viabilidade prática, sem tornar o trabalho cansativo, ao mesmo tempo em que atende aos

critérios esperados para uma pesquisa em nível de pós-graduação. Nesse sentido, a fim de evitar qualquer confusão por parte do leitor durante as seções de análise, todas as batalhas foram devidamente catalogadas e enumeradas em ordem cronológica de realização, sendo referidas ao longo do texto como Batalha 1, Batalha 2, Batalha 3 e Batalha 4. Para recapitular, foram extraídas da plataforma YouTube quatro batalhas de rima, sendo a primeira a Batalha da Norte, doravante BDN1, disputada entre os MCs Lili e Maria x Billy e Matheus. A segunda, a disputa da Final do Nacional 2023, BFN2, entre os artistas Kaemy e Neo. A terceira batalha é retirada da Batalha da Aldeia, BDA3, em que disputaram Torvi x Maria. Por fim, a última apresentação também é da Batalha da Aldeia, BDA4, disputada entre Salvador e Maria. A etiquetagem que utilizamos foi pensada para facilitar a compreensão e evitar repetições. O critério seguido para essa nomeação atentou-se à abreviação de cada batalha, seguida por uma numeração de 1 a 4, em ordem cronológica em que ocorreram as apresentações.

A partir deste momento, nesta primeira seção de análise, buscaremos contemplar os principais conceitos do Modelo Dialogal de Argumentação trabalhados na parte teórica e metodológica, reservando uma seção específica para cada um deles. Nosso objetivo é mostrar como esses conceitos se articulam na prática analítica, permitindo uma leitura mais aprofundada dos dados. Além disso, procuraremos evidenciar de que maneira cada conceito contribui para a compreensão dos movimentos argumentativos no contexto investigado.

Começaremos por entender a situação argumentativa na subseção 6.1, na qual destrincharemos seus principais elementos: os papéis de atuação e a *estase*, responsáveis por iniciar e dar vida a todo o embate argumentativo. Optamos por analisar cada batalha em uma subseção separada, considerando a dificuldade de expor todo o *corpus* coletivamente, pois é bastante extenso. Assim, em cada subseção seguinte, teremos uma aplicação do MDA individualmente, por meio da qual discutiremos como a *estase* se configura e de que maneira ela evidencia pontos de vista totalmente distintos orientados por um mesmo tema em debate. A partir da identificação desse embate, os participantes assumem as suas respectivas posições que serão defendidas, e nesse momento os papéis argumentativos são delineados, como indicaremos. Aproveitaremos esta seção para discutir como cada ator desenvolve o seu respectivo papel de Proponente, Oponente ou Terceiro, analisando as estratégias utilizadas na construção de suas posições no diálogo.

Julgamos pertinente destacar um ponto-chave observado no modo de funcionamento das batalhas analisadas. Como apresentado na seção 2 desta dissertação, as batalhas se estruturam em blocos denominados *rounds*, tendo dois obrigatoriamente, com possibilidade de um terceiro em caso de empate. No decorrer do diálogo em cada *round*, as temáticas são livres;

logo, a questão argumentativa, na maioria dessas apresentações, inicia-se por um ponto de partida que inaugura e acende o contraste do desacordo. Esse ponto pode multiplicar-se, subdividir-se ou até duplicar-se, já que os participantes têm liberdade para trazer qualquer temática com o intuito de reforçar sua tese ou levantar um novo questionamento. Além disso, nessas trocas de *rounds*, há também a alternância na ordem das falas. Por essa razão, ocorre uma mudança nos papéis argumentativos: um ator que inicialmente se encontrava na posição defensiva pode, em seguida, adotar uma postura ofensiva, assumindo o papel de quem argumenta ou ataca.

Em síntese, todos esses atenuantes abrem espaço para que uma mesma batalha envolva mais de uma questão argumentativa, permitindo que ela se transforme, se desdobre em múltiplos aspectos e, por vezes, até se repita. Em certos casos, a interação pode iniciar com uma questão específica, percorrer diversos pormenores ao longo do embate e, eventualmente, retornar ao ponto argumentativo de origem. Tudo isso será descrito e analisado em seguida, de acordo com os objetivos já expressos nesta dissertação.

6.1 Descrição e análise da Batalha da Norte (BDN1) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação

Nesta subseção e nas próximas três, partiremos do MDA para explorar a dinâmica argumentativa das quatro batalhas selecionadas. Em cada seccionamento, abordaremos o *corpus* em torno da identificação da *questão argumentativa*, responsável por surgir, por iniciar o embate. Logo, seguiremos mapeando o confronto, entre os discursos divergentes, identificando os papéis argumentativos desempenhados ao longo dos *rounds*. A observação ainda buscará se atentar para as estratégias discursivas que emergem no duelo.

A Batalha da Norte será a primeira apresentada das quatro batalhas recortadas do YouTube. Essa é uma das maiores disputas do país, sendo considerada a maior da Zona Norte de São Paulo. Essas apresentações ocorrem semanalmente, todas as sextas-feiras na praça Margarida de Albuquerque Gimenez, em Santana. Essa batalha reúne MCs veteranos e iniciantes de toda a cidade e é conhecida por sua energia intensa e acolhedora, além de ter um forte papel de revelar novos talentos na cena do hip-hop paulista, sendo atualmente um dos principais espaços de expressão cultural periférica. Os artistas rimam no improviso e à capela; não há barreiras físicas entre os competidores e o público. A seguir, apresentamos a capa da batalha conforme exibida no YouTube, a fim de ilustrar visualmente o material analisado.

Imagem 1 – *Lili e Maria x Billy e Matheus | 76ª Batalha da Norte*



Fonte: Lili [...], 2023.

Nota: Print realizado pela autora.

Nossa análise será iniciada atentando-se para a questão argumentativa, pois ela é o ponto central no MDA. É a partir do confronto entre pontos de vista divergentes, orientados por uma questão principal, que a argumentação dialogal se estrutura. Nesse sentido, o conflito discursivo se apresenta como um dos elementos fundamentais do modelo, funcionando como um traço determinante do roteiro e como uma regra subjacente ao seu modo de funcionamento.

Sem mais delongas, partiremos agora para a descrição e análise concretas. O contexto, como descrito anteriormente, é de um ambiente com estrutura técnica mínima, situação que, em alguns momentos, dificulta a compreensão do que é falado pelos participantes. A temática em debate refere-se à tentativa das duplas de conquistar a adesão do auditório, para ser considerada superior à dupla adversária, com o objetivo de obter o título de campeã da semana, correspondente à 76ª edição da batalha. Para alcançar tal objetivo, muitos são os argumentos mobilizados, a qualidade no *freestyle*, a representação de figuras associadas à criminalidade, defesa de valores a serem preservados no movimento, entre outros temas que despertaram reações do público.

Vejamos agora, por meio de um quadro geral analítico, o Quadro 4, os papéis argumentativos, com o objetivo de facilitar a interpretação e análise.

Quadro 4 – Papéis argumentativos na primeira batalha do banco de dados²¹

Papéis argumentativos batalha_1_Lili e Maria x Billy e Matheus 76ª Batalha da Norte			
<i>Rounds</i>	Papéis argumentativos		
1º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Lili e Maria	Billy e Matheus	Organizadores, mediadores e plateia
2º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Billy e Matheus	Lili e Maria	Organizadores, mediadores e plateia
3º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Lili	Billy	Organizadores, mediadores e plateia

Fonte: Elaborado pela autora.

Por meio do Quadro 4, conseguimos visualizar de modo mais nítido como foram distribuídos os *rounds* e, respectivamente, os procedimentos individuais de cada MC. No entanto, é comum que as batalhas de rima apresentem uma especificidade curiosa: a questão argumentativa surge antes mesmo de os duelistas começarem a rimar. Isso ocorre porque o que impulsiona o desacordo nesse nicho é uma pergunta norteadora habitual: “*Quem é o(a) melhor MC?*”. O desacordo nasce dessa questão, pois ambos os competidores almejam provar que são superiores e que possuem melhores habilidades como rappers. Por essa razão, os MCs partem dessa indagação para se promoverem como o melhor competidor. Entretanto, para alcançarem tal objetivo, a questão argumentativa se desdobra em outras subtemáticas. Vejamos abaixo como essa transmutação ocorre.

Conforme o Quadro 4, observa-se que o *round* 1 tem início com o estabelecimento do desacordo, centrado na questão argumentativa principal: “*Quem é o(a) melhor MC?*”. Nesse contexto, a dupla feminina assume o papel de Proponente, provocando os adversários ao afirmar que, embora a batalha represente um desafio, elas não sentem o peso da disputa. Isso porque consideram que o nível da dupla masculina é tão inferior que nem sequer pode ser considerado digno de um confronto real. Confirmamos, lembrando que as análises a seguir foram desenvolvidas a partir das transcrições integrais das batalhas, disponíveis nos apêndices,

²¹Nos Apêndices A, B, C e D está disponível a transcrição completa de todas as batalhas analisadas, de modo a facilitar o acompanhamento integral de cada uma delas, caso necessário.

todavia, começaremos as análises a partir da linha de número 58 da transcrição, realçada no Excerto 1:

Excerto 1 – Lili e Maria x Billy e Matheus

58 Mc3 realmente não é desafio' eles resolveu desafiar a gente' só que aqui na
 59 frente num importa porque para mim cês nem é um oponente' porque na ver-
 60 dade sabe que eu mato' na verdade é rima que eu bato' eu não não vejo
 61 como oponente porque o freestyle de vocês é fraco

Fonte: Lili [...], 2023, 2 min 47 s.

A deslegitimação proposta pela dupla feminina surge na linha 58 quando afirmam: “realmente não é desafio’ eles resolveu desfiar a gente’ só que aqui na frente num importa porque para mim cês nem é um oponente’”. Os Oponentes sentem o peso das acusações e rebatem, tentando sobressair ao afirmarem que sentem a mesma deslegitimação pela dupla feminina, na linha 75 (Excerto 2):

Excerto 2 – Lili e Maria x Billy e Matheus

74 Mc1 claro que ele não é billy bombom' até porque é sensacional' você falou
 75 que nós é biribinha' eu tô mais para rojão de natal' vocês não tá enten-
 76 do vocês querem expor ao ridículo' a gente não é mc' ainda bem que isso
 77 é recíproco'

Fonte: Lili [...], 2023, 3 min 43 s.

Ao longo de todo o primeiro *round*, a dupla masculina retoma algumas deixas lançadas pelas Proponentes, buscando manter sua linha argumentativa centrada em demonstrar que são, sim, MCs competentes e que possuem um nível digno de respeito, ou seja, seus argumentos centram-se na questão argumentativa inicial.

Na sequência, no segundo *round*, com a troca da ordem de fala, por conseguinte há a inversão e troca dos papéis argumentativos, como mostrado no Quadro 4. Nesse ponto da apresentação, a dupla masculina, que antes era Oponente, agora se transforma em Proponente e, nessa dinâmica, a sua estratégia argumentativa muda. Nesse momento, buscando amedrontar a dupla feminina, podemos verificar, da linha 113 em diante (Excerto 3), que os MCs tentam construir uma imagem de criminosos, revoltados, perigosos, potentes como bomba.

Excerto 3 – Lili e Maria x Billy e Matheus

113 **Mc1** vai chega na cobrança' quem deve vai morrer e hoje nem as criança' foda-
 114 se os boy' porque nós é a revolta' manda vim lacrimogênio' nós chuta
 115 a bomba de volta'
 116 **Pla** U:::::::::::::OU UOU UOU UOU UOU UOU UOU
 117 **Mc4** aê aê' nois chuta a bomba de volta' nós é a revolta e nois da cara a ta-
 118 pa não precisa da escolta' então pode pá que os menor veio do gueto a
 119 bomba eu joguei para cima para pagar os meus boleto'
 120 **Pla** UOU:::
 121 **Mc2** iê iê iê iê iê
 Fonte: Lili [...], 2023, 5 min 59 s.

As Oponentes (sendo a dupla feminina), nessa altura da batalha, aproveitaram novamente a alegação de que “eles são a revolta” (linhas 114 e 117, Excerto 3) dada pelos adversários para usá-la contra eles próprios. Assim, as meninas criticam toda essa revolta que os MCs sugerem ter, visto que, segundo as Oponentes, não adianta estar no movimento rap e ter todo um movimento e espírito de revolta, mas não valorizar a educação, não ajudar a ser resistência ao sistema, não contribuir com o movimento (linhas 123 e 128, Excerto 4). Ainda ressaltam, de forma negativa, essa tentativa de construir uma imagem de criminosos por parte dos MCs (linhas 128 e 129, Excerto 4), visto que tal atitude reforça a pejorativização do movimento, o qual demorou tantos anos para ser legitimado como arte. Nesse sentido, diante o contexto argumentativo, a dupla de meninas tece:

Excerto 4 – Lili e Maria x Billy e Matheus

123 Mc2 mano' sem estudo sua revolta não é nada oh arrombado' não gostou do jure
 124 vira jurado' outa fita que eu falo no improvisado ceis não escuta pois
 125 ceis tem o pensamento fechado
 126 Mc3 é isso que o sistema quer' cê não entende a parada' que você falhe na
 127 batalha' na sua vida num faz nada' na verdade' você não tem o sentimen-
 128 to' cê fala que cê apoia e faz porra para o movimento'
 129 Mc2 foda mesmo é que esses cara ainda paga de bandido' eu não sou do rap'
 130 mas ele me fez escolhido' pega a sua visão que se ainda é menino' você
 131 pisou em mim e por isso que hoje foi explodido'|
 132 Pla UO:::::U
 133 Mc3 iê iê por isso mesmo' cê entendeu aqui que cês entende' cês paga de cri-
 134 me na frente é só o creme' por isso memo que cês veste a carapuça' vocês
 135 paga que é criado' quem é crime num divulga'

Fonte: Lili [...], 2023, 2 min 47 s.

Portanto, no segundo *round*, emergem novos discursos que avançam para a terceira fase, atuando como catalisadores de mudança na abordagem da questão argumentativa. Como exemplificação, podemos citar: “*é isso que o sistema quer cê não entende a parada' que você falhe na batalha' na sua vida num faz nada' na verdade' você não tem o sentimento' cê fala que apoia e faz porra para o movimento*” (linhas 126, 127 e 128, Excerto 4); “*cê paga de crime na frente é só o creme' por isso memo que cês veste a carapuça' vocês paga que é criado' quem é crime num divulga*” (linhas 133, 134 e 135, Excerto 4). Os apontamentos realizados pelas Oponentes desse *round* não apenas retomam a questão, mas transformam a forma como ela foi abordada: enquanto a dupla masculina construiu essa imagem com orgulho, a dupla feminina apontou as problemáticas envolvendo essa tese, exatamente como um papel de um catalisador.

No último *round* disputado, decidido na sorte²², a MC Lili assume o papel de Proponente, como já evidenciado no Quadro 4. Como estratégia, ela retoma como pauta a imagem construída por seu adversário dentro do movimento. Nesse contexto, por meio de suas argumentações críticas, como em l. 124 e l. 125 (“*outa fita que eu falando improvisado ceis não escuta pois ceis tem o pensamento fechado*”) ou em l. 127 e l.128 (“*você não tem o sentimento' cê fala que cê apoia e faz porra para o movimento*”), a MC consegue mudar o rumo da batalha e da questão argumentativa, que era evidente, “*Quem é o(a) melhor MC?*”, e passa a ser algo como “*Você é um(a) MC que representa o movimento?*”. A rapper Lili

²²A expressão “decidido na sorte” aqui indica que a escolha foi feita de forma aleatória, sem critérios técnicos, mas sim disputando um jogo de sorte ou azar, denominado “ímpar ou par” entre os participantes, para ver quem iniciaria o terceiro *round*.

questiona comportamentos assumidos por seu adversário em *rounds* anteriores, como vimos na crítica à construção de um *ethos* de criminoso (linha 129, Excerto 4). Esse posicionamento pode ser observado na linha 129 (Excerto 4): “*foda mesmo é que esses cara ainda paga de bandido*”. Outro ponto de questionamento é a atitude de soltar fogos de artifício sem considerar suas consequências, especialmente para pessoas sensíveis a esse tipo de estímulo, como autistas e animais: “*enquanto cês tão assustando autista e cachorro*” (linhas 161 e 162, Excerto 5). Essa crítica pode ser relacionada à tradição histórica do movimento hip-hop de valorizar e proteger minorias, defendendo atitudes que promovam cuidado e respeito, como, nesse caso, a conscientização sobre os impactos em autistas e animais.

Excerto 5 – Lili e Maria x Billy e Matheus

161 **Mc2** um fala que usa bomba' o outro acha bonito falar de estourar rojão' en-
 162 quanto cês estão assustando o autista e cachorro' eu deveria ver esses
 163 cuzão é perder na mão' vocês acham que tá bom" vocês acham que tá fofo"
 164 por isso eu provo que não vão chegar no topo' até porque lírica não é
 165 sempre ganhar e atirar' é só na rima que eu sei trocar pipoco'

Fonte: Lili [...], 2023, 8 min 42 s.

Por fim, a MC2 ainda levanta o questionamento sobre ações de seu adversário que transformam a união no rap apenas em utopia (linhas 198 a 202, Excerto 6), diferentemente de como deveria ser, segundo a rapper:

Excerto 6 – Lili e Maria x Billy e Matheus

194 **Mc2** foda memo é que cê acha que só você pagar suas contas tá vivendo isso tá
 195 manero' eu aprendi que rir' é bom' mas rir de tudo e chorar da tristeza
 196 dos outros ainda em desespero'[porra então cê vê se aprende não é por-
 197 **Pla** [UO:::U:::
 198 que eu tô no topo que os outros tão' então o rap não é sobre si' é sobre
 199 falar em proporção e falar em união'[mas infelizmente falaram que é fato
 200 **Ale2** [e aê
 201 você falou ih as palavras engoliria' foda é que você olha só pro seu um-
 202 bigo' por isso que união hoje em dia virou utopia'

Fonte: Lili [...], 2023, 10 min 33 s.

Ao longo do desenvolvimento dos argumentos, observa-se que a preocupação inicial, demonstrar ou provar “*Quem é o(a) melhor MC?*”, foi progressivamente ofuscada por outra

questão argumentativa: a de verificar se a dupla masculina realmente representa o movimento (linhas 124 e 125, Excerto 4; linhas 194 a 202, Excerto 6). Com base em certas críticas, o debate passa a abordar a legitimidade e a índole da dupla como MCs, considerados responsáveis pela manutenção simbólica do movimento. Nesse contexto, ao comentar o comportamento do adversário, a MC2 responsabiliza-o pelo enfraquecimento da união no hip-hop, apontando que atitudes como as dele tornaram essa união utópica: “*porra então vê se aprende não é porque eu tô no topo que os outros tão’ então o rap não é sobre si’ é sobre falar em proporção e falar em união’ mas infelizmente falaram que é fato você falou ih as palavras engoliria’ foda é que você olha só pro seu umbigo’ por isso que união hoje em dia virou utopia*” (linhas 196 a 202, Excerto 6).

Para fins de conclusão, nessa batalha de Lili e Maria contra Billy e Matheus, observamos que os ânimos se exaltaram de maneira mais intensa ao final do confronto. Vejamos no Excerto 7:

Excerto 7 – Lili e Maria x Billy e Matheus

206 **Pla** UOU::::: ((há uma discussão entre os mcs’ no entanto o áudio fica
 207 **incompreensível por conta da euforia da plateia, organizador entra no**
 208 **meio de ambos, lili se afasta mas billy continua gritando revoltado))**

Fonte: Lili [...], 2023, 11 min 8 s.

É comum que, nesse tipo de disputa, os nervos fiquem à flor da pele, dada a natureza competitiva e performativa das batalhas de rima, mas ficou evidente que Billy se sentiu particularmente afetado pelos argumentos lançados por Lili ao final do terceiro *round*. Após o encerramento oficial do momento separado para as rimas, Billy continuou discutindo de forma exaltada (linha 208, Excerto 7), tentando prolongar a argumentação mesmo diante da finalização do *round*. Sua postura tornou-se mais incisiva quando se aproximou de Lili, causando a intervenção imediata do mediador, que precisou entrar fisicamente entre os dois para evitar a continuidade do embate (linhas 207 e 208, Excerto 7). Dessa forma, com a discussão não programada ao final dos três *rounds*, percebe-se que a *estase* discursiva, até então contida durante as rimas como um roteiro a ser seguido, se manifestou plenamente apenas após o término das rimas, revelando a intensidade da disputa e os efeitos da argumentação para além da cena performática.

Nesse contexto, a questão argumentativa não permaneceu fixa nem se limitou a um único ponto; inicialmente centrada em “*Quem é o(a) melhor MC(a)?*”, ela gradualmente se

deslocou para “*A dupla masculina realmente representa o movimento?*”, evidenciando a dinâmica e a complexidade da interação.

6.2 Descrição e análise da Batalha Final de MCs (BFN2), na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação

A segunda batalha da nossa análise é a final do Duelo de MCs Nacional 2023, realizada em 3 de dezembro de 2023, em Belo Horizonte. O evento reuniu 32 MCs, incluindo representantes de todos os estados e participantes da repescagem. Nesse confronto, Kaemy consagrou-se campeã após apresentar uma performance de forte impacto que a levou a vencer por 2 a 0 contra o MC Neo. A vitória inédita feminina foi um marco significativo na história do movimento de batalhas de rima. Além de evidenciar o crescimento da participação das mulheres no cenário, também ressaltou a necessidade de ampliar ainda mais o espaço feminino na cena. Apesar de já haver acontecido esse evento por anos, apenas em 2023 ocorreu uma vitória feminina, e Kaemy continua sendo a única mulher a conquistar o título até o momento.

A título de contextualização, nessa batalha, uma das concorrentes é de Goiás e o outro, do Rio de Janeiro, ambos de origem humilde e negros. Essas informações ajudam a compreender a orientação de algumas argumentações salientadas pelos MCs durante o embate. Esta batalha, diferente das demais, teve apenas dois *rounds*.

Imagem 2 – Kaemy x Neo - Final - Duelo Nacional



Fonte: Histórico [...], 2023.

Nota: Print realizado pela autora.

Na Imagem 2, é possível observar como a batalha se apresenta na plataforma do YouTube, quando pesquisada por seu título e, logo abaixo, apresentamos o Quadro 5, com a divisão de como os papéis argumentativos foram administrados durante o embate.

Quadro 5 – Papéis argumentativos na segunda batalha do banco de dados

Batalha_2_ Histórico Kaemy (GO) vs Neo (RJ) - final - Duelo Nacional 2023 - A grande final (03/12/2023)			
<i>Rounds</i>	Papéis argumentativos		
1º <i>round</i>	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Neo	Kaemy	Organizadores, mediadores e plateia
2º <i>round</i>	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Kaemy	Neo	Organizadores, mediadores e plateia
3º <i>round</i>	Não houve necessidade do Terceiro <i>round</i> nesta batalha		

Fonte: Elaborado pela autora.

Neo, Proponente do *round* inicial, experiente e favorito, abre o desacordo em torno da questão argumentativa “*Quem é o(a) melhor MC do Brasil?*”. Em seu primeiro ataque, inicia com teses que enaltecem a presença de dois “*pretos*” e afirma que isso o deixa muito contente: “*tem dois pretos na final’ isso me deixa tão feliz*”(linha 22, Excerto 8). Em seguida, utiliza estratégias com o intuito de autopromoção, tentando demonstrar que tem muita habilidade no *freestyle* e que venceria de qualquer forma. Podemos verificar isso a partir da linha 23 do Excerto 8:

Excerto 8 – Kaemy x Neo

22 **Mc1** tem dois preto na final' isso me deixa tão feliz'isso é vibe de final' a
 23 plateia pede bis' hoje eu sei que você faz o que eu sempre quis' hoje eu
 24 hoje eu mato essa bandida no pique do vis a vis' hey' isso é ataque'
 25 *freestyle* apalpável' fazendo rima boa' me sinto inabalável' éh' agora
 26 cê sabe que é sem sensura' PELOS MANO' AS MINAS' AS MONAS E PELA ESSA
 27 CULTURA ISSO É ABALAR TODAS ESTRUTURAS mano nas palavras eu não derramo
 28 feiúra porque essa é uma situação oportuna' o rap é meu castelo eu me
 29 tornei uma coluna' e a medula óssea nunca vai ser fácil eu sei que tem

Fonte: Histórico [...], 2023, 1 min 12 s.

Iniciar as teses, sempre por meio do improviso, tendo que demonstrar suas competências na argumentação, na rima e na criatividade instantânea pode ser uma situação bastante desafiadora. Nesse sentido, muitas vezes o MC que atua primeiramente como Proponente pode

encontrar mais dificuldade em impor rimas de impacto e estabelecer uma *punchline*²³ forte, uma vez que o público funciona como um termômetro de aprovação das rimas enunciadas. Nas primeiras linhas do excerto transcrito, observa-se a ausência de reação do público. Nesse *round*, não se fugiu desse padrão: o Proponente Neo, apesar de apresentar um ataque bem estruturado, não foi tão ofensivo ou impositivo como o que ocorre costumeiramente, como podemos comparar por meio das reações do público na linha 116 do Excerto 3, na seção anterior “U:.....:OU UOU UOU UOU UOU UOU UOU UOU”.

Em contrapartida, a Oponente Kaemy, no primeiro *round*, retomou praticamente todo o discurso de seu rival para debatê-lo com veemência. Um dos primeiros argumentos de Kaemy foi afirmar sua presença, legitimidade e capacidade de ocupar aquele palco. Isso pode ser observado nas linhas 46 e 47, bem como nas linhas 49 e 50 do Excerto 9, nas quais ela reivindica com firmeza seu lugar de fala por meio de argumentos que destacam sua identidade, gênero e direito à expressão, vejamos:

Excerto 9 – Kaemy x Neo

45 Mc2 ele falou de vis a vis' eu entendi nessa palavra' mc de netflix' só que
 46 o seu wi-fi acaba' deu pu cê entender as mina amou na disciplina' você
 47 não vai falar por mim néo' eu já tô aqui em cima' eu também aqui em cima
 48 sou cultura' eu sou l de livro' sim' literatura' deu pu cê entender' cê
 49 vai lá pro meu porta-mala' cê é negro' eu também sou' mas dá meu espaço
 50 de fala' não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um
 51 improvisado' quero ver a sua ideia' esse daqui que é o melhor mc do brasil
 52 faz 10 anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU::'[só que hoje eu
 53 Pla [uô:u uô:u]

Fonte: Histórico [...], 2023, 2 min 26 s.

Nesses primeiros versos, nas linhas 46 e 47, notamos uma forte marca de militância e resistência: “*deu pu cê entender as mina amou na disciplina' você não vai falar por mim néo eu já tô aqui em cima*”. Em um espaço predominantemente masculino, Kaemy reforça que nenhuma figura masculina pode falar por ela, já que conquistou por mérito próprio o mesmo nível do grupo majoritário dessas batalhas. Em ligação com o discurso que a MC está expondo, ela retoma o argumento de seu adversário MC1 sobre ambos serem pretos, mas modifica a orientação do sentido, ao ressaltar que além de serem pretos ela solicita o seu espaço de fala como mulher: “*cê é negro' eu também sou' mas dá meu espaço de fala*” (linhas 49 e 50, Excerto

²³*Punchline* é a parte mais forte e impactante de uma rima numa batalha de *freestyle*, a qual geralmente gera reações da plateia, como risos, aplausos e gritos.

9). A Oponente, para fechar sua construção argumentativa, questiona a fama que o rapper tem de ser o melhor rapper do país, e compara-se outorgando que há anos ela também tem esse mesmo talento, na mesma dimensão, mas sem *hype*²⁴, pois ninguém a notou: “*esse daqui que é o melhor MC do brasil faz dez anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU:.*” (l. 51 e 52, Excerto 9).

Em paralelo, no segundo *round*, a MC Kaemy, que antes era Oponente, agora retorna como Proponente a partir da troca de turnos de fala. A artista, observando que as temáticas de suas rimas tiveram uma boa adesão no *round* anteriormente disputado, por meio da reação da plateia, segue dando continuidade ao argumento e reitera a desconstrução da imagem e do prestígio de seu rival como “o melhor MC do Brasil”. Conferimos as rimas abaixo, no Excerto 10:

Excerto 10 – Kaemy x Neo

64 eu quero ver você me encarar e mostrar aqui sua função' porque eu sei
 65 que você é verdadeiro' eu também sei que você é o brabo lá no rio de
 66 janeiro' mas a minha levada é uma montanha' já ganhei uma batalha no
 67 rio' nunca vi você lá em goiânia' sinal que você não tá percorrendo' eu
 68 não tô entendendo o que cê tá dizendo' aí' parceiro' eu faço r-a-p'
 69 como o cara é melhor do brasil' só ni rj e sp' só se for porque em campo
 70 eu domino' tá vendo' parça" é a linha de raciocínio' e na sua frente
 71 agora eu vou passar o rodo' esquece o estado' tá aqui a maiorial de todos
 72 todos' rolling shit' em cima do beat' fazendo a rima' eu sei que tô

Fonte: Histórico [...], 2023, 3 min 50 s.

Nas linhas 66 e 67 (Excerto 10), a provocação feita pela rapper baseia-se na ideia de que, se o MC não percorre o Brasil inteiro nem participa de batalhas em todos os estados, então ele não pode ser reconhecido como o melhor rapper do país. Essa tentativa de descredibilização é reforçada na rima: “/como o cara é melhor do brasil, só no RJ e SP/” (l. 69, Excerto 10). Como se observa, Kaemy recorre ao descrédito como principal estratégia para invalidar a reputação e a narrativa que envolvem o nome de Neo. Tal abordagem pode ser relacionada ao argumento *ad hominem*²⁵, uma vez que a Proponente realiza ataques diretos à credibilidade do artista com quem compete.

²⁴*Hype*, neste contexto, entendemos como fama, reconhecimento, alguém muito badalado ou viralizado.

²⁵Pode ocorrer por meio de ataques diretos à credibilidade do Oponente (*ad hominem*), pela exposição de contradições, incoerências, falta de evidências ou pela apresentação de fatos que enfraquecem a argumentação adversária. Ataca o caráter, a personalidade, as intenções ou outras características pessoais do interlocutor para desqualificar sua opinião ou argumento.

Ainda no segundo *round*, o MC1, Neo, assume um papel oposto ao desempenhado no primeiro *round*, agora como Oponente direto, e busca responder aos ataques recebidos, ao mesmo tempo em que tenta reverter o placar, visto que Kaemy ganhou a primeira rodada. Na tentativa de reabilitar sua reputação, observamos no Excerto 11, a seguir, que o MC1 relativiza o reconhecimento regional questionado pela adversária (MC2), afirmando que ser considerado o melhor apenas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro não é “*nada demais*” (linha 81, Excerto 11). Em seguida, lança uma ameaça simbólica à Oponente ao declarar que ela perderá aquela batalha realizada em Minas Gerais, e ainda prevê uma nova derrota em seu estado natal, Goiás: “*eu te bato em bh, próxima surra é em goiás*” (l. 81 e 82, Excerto 11).

Excerto 11 – Kaemy x Neo

80 **Mc1** não precisa nem puxar uma vibe' eu represento os ancestrais' agora você
 81 sabe que eu sou eficaz rj e sp' normal' nada demais' eu te bato em bh
 82 próxima surra é em goiás' agora você vai ver que tem resposta' infeliz-
 83 mente' você sabe que essa é a proposta' você não teve hype' eu também
 84 sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama'
 85 fazendo rap' esse é o freestyle' hoje você perdeu pro black do miles mo-
 86 rales' isso aqui é a roubada' mano ela tá falando muito e não faz nada'
 87 agora cê sabe que esse é o desfecho' cê já tirou os sem hype' tirou
 88 os fora do eixo' falou do jp para poder ganhar o croi' ganhou o antago-
 89 nista' ih vai perder para o anti-herói'

Fonte: Histórico [...], 2023, 4 min 52 s.

No restante de todo o seu discurso, o MC1, Neo, esforça-se por recompor sua imagem e credibilidade “*você não teve hype' eu também sem a grana' / eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' /*” (linha 83, Excerto 11), na tentativa de justificar o merecimento de sua notoriedade e fama, pois segundo o Oponente da rodada, ele conquistou por sua força de vontade. Em estratégia semelhante à que a adversária adotou, Neo também emprega o descrédito, intensificado por uma minimização “*isso aqui é a roubada' / mano ela tá falando muito e não faz nada'*” (linha 86, Excerto 11). Neste trecho, o MC1, Neo, demonstrou discursivamente desmerecer a qualidade do talento da MC2, Kaemy.

Durante toda a apresentação, o Terceiro (plateia, jurados e organizadores) participou de modo intenso do duelo. Podemos verificar quando, antes mesmo de a organização, os mediadores do evento, começar a contagem dos votos, os gritos por parte da plateia dominam o ambiente: “*TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO'*” (l. 94, Excerto 12). A transcrição por meio de caixa alta nos sinaliza os gritos e a elevação do tom de

voz dos participantes, assim como um reflexo de euforia. Então, em tom de brincadeira, uma das mediadoras exprime: “*cês é sem educação' cês num deixa nós nem pedir votação' CRE::DO*” (l. 95, Excerto 12).

Excerto 12 – Kaemy x Neo

94 Pla [TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO'
 95 Org2 *cês é sem educação' cês num deixa nós nem pedir votação' CRE::DO*
 96 todo mundo aqui' ó' ó' desculpa' kaemy'

Fonte: Histórico [...], 2023, 6 min 3 s.

Como foi adiantado pelo Quadro 5 dos papéis argumentativos, nessa batalha não houve o Terceiro *round* e, por conseguinte, as estratégias argumentativas se esgotaram aqui. Nessa batalha, a questão argumentativa durante todo o embate girou em torno de uma única temática, do início ao fim: a preocupação dos MCs participantes (Neo e Kaemy) era demonstrar para o seu público e jurados “*Quem é o(a) melhor MC?*”, mesmo com os artistas utilizando de diferentes estratégias, não houve a distorção na questão que gere o desacordo. A seguir, por meio da Imagem 3, é possível visualizar como essa situação se desenvolve: o desacordo tem início a partir de uma questão argumentativa central, em torno da qual todo o debate se organiza, sem que haja destoamento, fuga ou adesão a uma segunda questão argumentativa.

Imagem 3 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo A



Fonte: Elaborada pela autora.

Na BFN2, não se realizou o terceiro *round*, que geralmente exerce papel decisivo nas batalhas. Nesse caso específico, a definição do campeão ocorreu já no segundo *round*, de modo

que o terceiro não foi necessário. A decisão sobre a continuidade da disputa ficou a cargo da plateia, dos jurados e dos mediadores, que optaram pelo encerramento da batalha, sem a realização de uma nova rodada. Nesse cenário, as estratégias do MC1 não foram suficientemente convincentes e não conquistaram adesão, resultando em sua derrota. Caso os jurados tivessem votado pela realização de um terceiro *round*, o placar ficaria empatado, oferecendo ao MC1 a oportunidade de tentar uma virada. Assim, o terceiro *round* atua aqui como um agente paralisador da questão argumentativa, interrompendo o avanço da disputa e consolidando o desfecho em favor da MC2.

6.3 Descrição e análise da Batalha da Aldeia (BDA3) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação

A batalha analisada nesta seção foi realizada na primeira fase da 382ª edição da Batalha da Aldeia. Nesse confronto, Torvi, representando o Rio de Janeiro, enfrentou Maria, de São Paulo. A disputa exibiu rimas variadas, com uso de humor, desafio e diferentes estratégias discursivas. O MC1, Torvi, construiu sua argumentação a partir de referências às próprias vivências e à identidade carioca, recorrendo a versos que ressaltam pertencimento e autoconfiança como forma de afirmar sua presença no palco. Parte de suas rimas, mesmo em tom performático, incluiu alusões de caráter amoroso dirigidas à adversária, às quais o público reagiu de forma expressiva. Por sua vez, a MC2, Maria, desenvolveu uma performance centrada em rimas estruturadas e respostas rápidas, com o objetivo de refutar as investidas discursivas do MC1. Em sua atuação, também buscou reforçar sua própria imagem e legitimidade enquanto participante do cenário das batalhas.

Para iniciarmos, veremos a capa do vídeo da batalha no YouTube (Imagem 4), que auxiliará na compreensão visual do conteúdo abordado na análise.

Imagem 4 – Torvi x Maria - 382ª Batalha da Aldeia



TORVI (RJ) X MARIA (SP) | PRIMEIRA FASE | 382ª BATALHA DA ALDEIA

230 mil visualizações • há 1 ano



BDA - Batalha Da Aldeia

Sobre Viver - Magrão Prod. PsicoBeats - Mixtape NOVSET Vol.1 <https://youtu.be/EHr0M10IT0M?si=FHKXnjnrLUkn7k1...>

4K

Fonte: Torvi [...], 2024.

Nota: Print realizado pela autora.

Após estarmos ambientados com os duelistas, observemos, no Quadro 6, como os papéis argumentativos foram divididos nessa apresentação:

Quadro 6 – Papéis argumentativos na terceira batalha do banco de dados

Batalha _4_ Torvi(RJ) x Maria (SP) primeira fase 382ª Batalha da Aldeia			
Rounds	Papéis argumentativos		
1º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Torvi	Maria	Organizadores, mediadores e plateia
2º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Maria	Torvi	Organizadores, mediadores e plateia
3º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Maria	Torvi	Organizadores, mediadores e plateia

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse embate, assim como em todas as batalhas de rima, a questão argumentativa se dá por meio da discordância sobre quem é o melhor MC, aquele que tem as melhores habilidades, rimas e respostas rápidas; quem, por meio do improviso, mais impacta os jurados e a plateia. Nesse sentido, ambos discursam em torno dessa dúvida. Entretanto, em consequência das rimas em tom de investida, a temática desta batalha mudou. Adiante, entenderemos o porquê.

No primeiro *round*, Torvi, assumindo o papel argumentativo de Proponente, aposta como estratégias investidas românticas em sua adversária, com o intuito de desestabilizá-la, envergonhá-la ou ao menos constrangê-la. Antes de abordarmos os versos, aqui, faz-se muito importante destacar que o fato de a participante ser mulher parece ter deslocado o foco da batalha para um campo de conotação afetiva ou romântica, evidenciando como o gênero influencia a construção argumentativa e a percepção do público. A partir de pesquisas anteriores, entendemos que se o duelo fosse entre dois MCs homens, provavelmente os argumentos se concentrariam em um outro vasto universo de argumentos, como força, habilidade ou domínio da palavra, sem recorrer a estereótipos pessoais, pois muitas vezes o ponto em comum que gera o respeito ali é justamente a masculinidade. Essa diferença indica que o discurso reproduz normas sociais que posicionam a mulher de forma simbólica inferior, reforçando a ideia de fragilidade emocional e sentimentalismo excessivo, de maneira que ela é percebida como ingênua e emocionalmente vulnerável, inclinada a se apaixonar facilmente, enquanto o homem ocupa uma posição de autoridade e controle. Assim, a batalha reflete além da competição artística, pois também atualiza desigualdades de gênero presentes na sociedade, mostrando que o desempenho argumentativo das mulheres pode ser avaliado de forma distinta, simplesmente em função de seu sexo. Eis os versos expressos no Excerto 13:

Excerto 13 – Torvi x Maria

24 Mc2 **ei como pode você ser tão bonita" é a mulher mais linda que eu já vi na**
 25 **nha vida(+)** [então calma não se exhiba' vamos dar um rôlé lá em pedra de
 26 Pla [a:::h
 27 guaratiba aí' eu sou cria lá não tem PORRA NENHUMA **mas tem a minha com-**
 28 **panhia(+)** **acabo com a melancolia' a matemática resulta na sua alegria**
 29 **entendeu" é o argumento' mas é claro só se tiver o seu consentimento(+)**
 30 **entendeu" abatido chuva de referências de homens desconstruídos eu tô**
 31 **bolado' tranquilo' vem comigo vagabundo que eu assimilo Aí maria' eu**
 32 **não ((incompreensível)) cinco maria' mas se a gente se relacionasse eu**

Fonte: Torvi [...], 2024, 0 min 42 s.

No decorrer da batalha, o MC2, Torvi faz investidas na parceira de embate, por exemplo, convidando-a para visitar lugares em seu estado natal, o Rio de Janeiro, e elogia sua beleza e aparência física incontáveis vezes, sempre em um tom de quem busca uma chance amorosa: “*ei como pode você ser tão bonita/ é a mulher mais linda que eu já vi na minha vida!*” (l. 24 e 25, Excerto 13).

Em toda a sua proposição, Torvi em nenhum momento aborda a intenção de vencer a batalha ou sequer comenta sobre sua própria qualidade enquanto MC, tampouco a de sua adversária. Seu foco está inteiramente voltado para conquistar a MC Maria. Nesse sentido, há um claro deslocamento do topos competitivo tradicional²⁶ “*Quem é o(a) melhor MC?*”, para um topos de investimento romântico,²⁷ estruturado como um cortejo: “*Como conseguir uma chance com a MC Maria?*”. Essa mudança na temática do embate pode ser observada na reação do público. Em vez dos típicos gritos de apoio ao ataque, como “*mata ele, caralho!*”, nessa batalha ouvimos reações como “*dá fora nele! dá fora nele*” (l. 39 e 40, Excerto 14), sinalizando uma inversão na dinâmica tradicional: o público, em vez de apoiar o ataque verbal, passou a incentivar a rejeição das investidas de Torvi:

Excerto 14 – Torvi x Maria

39 Org1 E AÍ MARIA” (+) ((toca beat)) **dá fora nele’ dá fora nele’**
 40 Pla **dá fora nele’ dá fora nele’**
 41 Org2 ((incompreensível)) não maria’ calma aê’ porra

Fonte: Torvi [...], 2024, 1 min 38 s.

Em resposta às provocações, a MC1, Maria, retoma o embate negando todo o afeto investido por seu rival e tenta trazer a temática central de volta, isto é, provar ser a melhor artista na disputa e vencer a batalha “*você vai vai tomar fora e a batalha vai perder*” (l. 45 e 46, Excerto 15).

Excerto 15 – Torvi x Maria

44 Mc1 pedra de guaratiba tem companhia na quebrada ou seja’ tem porra nenhuma
 45 lá não tem nada’ **eu num quero você’ você vai se fuder’ você vai vai**
 46 **tomar fora e a batalha vai perder’** é simples parceiro cê num tá enten-

Fonte: Torvi [...], 2024, 1 min 50 s.

No segundo *round*, MC Maria, agora Proponente, continua com a estratégia de retomar a questão argumentativa principal, logo utiliza argumentos acerca das habilidades, ou melhor, da ausência de habilidade de seu adversário:

²⁶Aqui entendemos como topos competitivo a categoria temática ou motivação central que orienta os argumentos. Quando dizemos “tradicional”, nos referimos ao que esperávamos encontrar como argumentos comuns daquela seara.

²⁷Ao citarmos o topos de investimentos romântico, dizemos que o competidor tece todos os seus argumentos como forma de conquistar romanticamente a sua concorrente.

Excerto 16 – Torvi x Maria

59 novo você nascer' que é feio' **num tem ideia' num tem uma rima' num tem**
 60 **critério'** cê num aumenta a autoestima' **sinceramente' sua rima é horrorosa**
 61 realmente eu tô bonita igual penelope charmosa' mas não preciso do seu
 62 elogio' porque eu sou uma bomba que tem o curto pavio' e não tenho relô-
 63 gio num tem esse cronômetro você é momentâneo e **você é catastrófico'**
 64 **catastroficamente PÉSSIMO irmão sinceramente não manda uma improvisação**
 65 olha para sua cara entende essa conversa quem em consciência ia querer
 66 **uma merda dessa" NÃO"** só se tiver louco' vai tomar a rima e ainda vai
 67 **tomar pipoco' cê vem dar em cima e acha que eu dou ibope' vai tomar no**
 68 **seu cu' eu tô no palco pelo hip hop**

Fonte: Torvi [...], 2024, 3 min 1 s.

Assim, podemos ver nas linhas 59 e 60, “*num tem ideia' num tem uma rima'/ num tem critério'*”, “*sinceramente' sua rima é horrorosa*”, e na linha 63, “*você é catastrófico' catastroficamente PÉSSIMO irmão sinceramente não manda uma improvisação*” (Excerto 16), as críticas da MC1 perante as habilidades artísticas de MC2, Torvi. Por fim, ainda em seu ataque, a MC Maria expõe um argumento impactante ao tecer que não iria ser conivente com esse tipo de atitude, pois sua única intenção é de estar no palco, por conta da sua afeição ao hip-hop: “*cê vem dar em cima e acha que eu dou ibope'/ vai tomar no seu cu' eu tô no palco pelo hip hop*”(l. 67 e 68, Excerto 16). Já neste momento do embate, é possível perceber um notório incômodo por parte da MC Maria diante da forma como Torvi constrói suas rimas e conduz sua abordagem no duelo, quando ela afirma, por exemplo, não dar ibope a essas atitudes de Torvi (l. 67 e 68, Excerto 16), o que reforça a ideia de que, caso a estratégia de Torvi fosse desestabilizá-la, ele não estava sendo bem-sucedido.

No segundo *round*, o MC2, Torvi, assumindo o papel de Oponente, não demonstra grande importância às provocações da adversária e segue reforçando sua tese de investir afetivamente nela. Com o desenvolvimento da batalha, só ao final do segundo *round*, pela primeira vez em seu discurso, Torvi aposta em defender a tese de que vai ganhar a batalha (l. 81 e 82, Excerto 17): “*Alí meu mano'(+)* tu apanha' / *hoje nem o orochi²⁸ em dois mil e quinze aqui me ganha' / véi*”:

²⁸MC Orochi ganhou bastante reconhecimento entre os anos de 2015 e 2020. Ele se destacou jovem nas batalhas de rima, principalmente após vencer o Duelo de MCs Nacional de 2016, o que deu a ele enorme *hype* na cena do *freestyle*.

Excerto 17 – Torvi x Maria

81 na final do nacional **Aí' meu mano' (+)tu apanha' hoje nem o orochi em**
 82 **dois mil e quinze aqui me ganha' véi**

Fonte: Torvi [...], 2024, 4 min 42 s.

No último *round* da batalha, ao perceber que MC Torvi continua insistindo em uma chance com ela, MC Maria se exalta

Excerto 18 – Torvi x Maria

129 Mc1 **já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' eu num tô enten-**
 130 **dendo para onde o conceito de rap aqui está indo' só que tudo bem' cê**
 131 **não entende' isso não é legal' se cê continua dando em cima de mim chamo**
 132 **o meu namorado ele te dá um pau' e na rima eu já tô te batendo' cê num**

Fonte: Torvi [...], 2024, 6 min 22 s.

Nesse momento, MC Maria faz uma indagação pertinente: “*já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' / eu num tô entendendo para onde o conceito de rap aqui está indo' / só que tudo bem' cê não entende' isso não é legal' / se cê continua dando em cima de mim chamo o meu namorado ele te dá um pau' /*” (l. 129 a 132, Excerto 18). Com esse discurso, MC Maria debate sobre o conceito de rap. Como trazido na seção 2, o rap é um espaço (ou deveria ser) de inclusão, respeito e resistência contra desigualdades, injustiças, violências, mas, ainda que lute contra tantos estigmas, continua tendo reflexos destes comportamentos. A exemplo disso, Maria coloca em pauta a insistência de MC Torvi, mesmo com a constante negação dela, “*já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo*” (linhas 129 e 130, Excerto 18). Ainda neste mesmo verso, também fica nítido o momento em que a *estase*, ou seja, o ponto ápice, em que o desacordo chega em seu momento mais dramático eclode, quando MC Maria sai do papel apenas de negar e diz que, se isso continuar, o próprio namorado dela irá bater em MC Torvi: “*se cê continua dando em cima de mim chamo o meu namorado ele te dá um pau' /*” (l. 132, Excerto 18). A *estase* se faz aqui, perante a possível violência acima da argumentação, a resolução de uma questão por meio da força bruta e física a um acordo entre duas partes ou mais.

A partir desse momento, percebemos que o debate, tal como vinha sendo conduzido, se desfaz, já não há mais troca argumentativa dentro daquela dinâmica nem sustentação do argumentário anterior. A temática envolvendo uma possível relação afetiva entre os dois se encerra por completo. MC Torvi muda radicalmente seu discurso: deixa de lado qualquer

investida em Maria e passa a adotar uma nova estratégia, buscando construir a imagem de um homem que respeita a negativa de uma mulher, como, em suas palavras, um homem consciente: “na moral vai se foder’/já qui você não quer’ eu *DISISTO DE VOCÊ*’/entendeu” calma’ eu tô tranquilão/ sou homem consciente e sei que não é não’/ mas calma’ salve pas mulher’/ si ela num me quer a sua amiga quer’/” (l. 138 a 141, Excerto 19).

Excerto 19 – Torvi x Maria

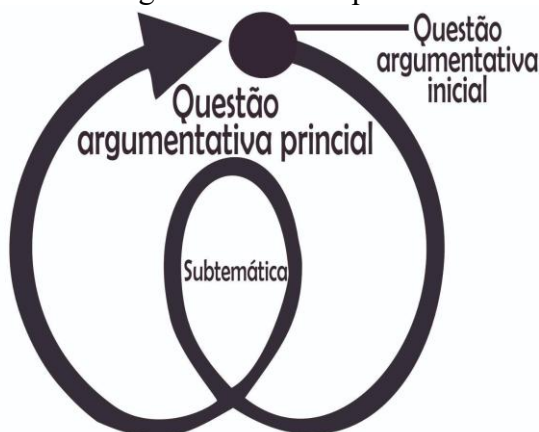
137 Org2 não' não' não' eu sou valioso' vasco é o caralho o caralho' é o botafogo
 138 é o glorioso' então vem(+) na moral' vai se foder' já qui você não quer'
 139 eu DISISTO DE VOCÊ' entendeu" calma' eu tô tranquilão sou homem conscie-
 140 te i sei que não é não' mas calma' salve pas mulher' si ela num me quer
 141 a sua amiga quer

Fonte: Torvi [...], 2024, 6 min 22 s.

A mudança nas rimas de MC Torvi só se efetiva após MC Maria questionar seu comportamento, relacionando-o aos valores e ideais que se esperam do rap. Nesse momento, Torvi sente sua credibilidade ameaçada, já que, como membro do movimento, suas atitudes acabam por contrariar os princípios que ele próprio deveria representar. Diante disso, em seu papel argumentativo de Oponente, ele passa a tentar construir a imagem de um homem consciente, que adota posturas respeitáveis em relação ao sexo oposto.

A partir dos versos apresentados nesse embate, torna-se evidente que a questão argumentativa inicialmente proposta “*Quem é o(a) melhor MC?*” da 382ª edição da Batalha da Aldeia foi deixada em segundo plano durante a maior parte do duelo. Isso mostra como a linha argumentativa pode se transformar ou se desdobrar em múltiplas direções ao longo de um único *round*, o que, por consequência, amplia ainda mais essa possibilidade em batalhas completas, que podem se estender por até três *rounds*. Analisemos o esquema apresentado na Imagem 5.

Imagem 5 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo B



Fonte: Elaborado pela autora.

Na Imagem 5, observa-se o desenvolvimento desse processo: o desacordo parte de uma questão argumentativa inicial, “*Quem é o(a) melhor MC?*”. Contudo, ao longo do embate, emerge uma segunda questão, de caráter subtemático, “*MC Maria aceitar as investidas de MC Torvi*”, que atravessa a batalha, mas, ao final, retoma-se a problemática inicial, retornando ao ponto de partida.

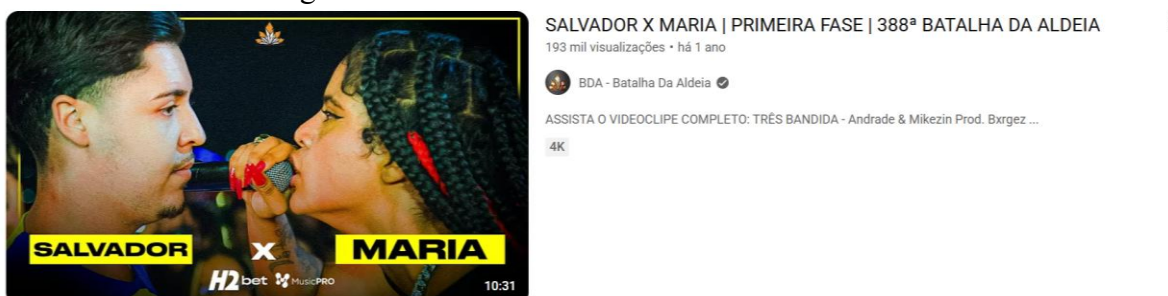
Para finalizar as considerações sobre os papéis argumentativos dessa apresentação, devemos reiterar que o Terceiro se fez presente no duelo. Sua presença é constante, reagindo instantaneamente a cada verso, além de ter o seu próprio momento de fala bem delimitado entre os *rounds*, como representado no Quadro 6. Assim, além de impulsionar no momento pré-definido, vemos reações espontâneas que podem ser determinantes na escolha ou rejeição de certos argumentos.

6.4 Descrição e análise da Batalha da Aldeia (BDA4) na perspectiva do Modelo Dialogal da Argumentação

Chegando à última batalha recortada para este capítulo, a 388ª edição da Batalha da Aldeia, tem-se o confronto entre Salvador e Maria, realizado na primeira fase do evento. Ambos são MCs com trajetória consolidada no movimento, o que resultou em uma disputa marcada pela troca constante de rimas. Salvador manteve uma abordagem de confronto direto, direcionando seus versos a Maria ao longo de toda a apresentação. Em suas respostas, Maria estruturou suas rimas de forma organizada, respondendo aos ataques dentro da lógica argumentativa da batalha. O embate apresentou elementos recorrentes desse tipo de evento,

como ritmo contínuo, uso de *punchlines* e construções rimadas baseadas em contra-argumentações.

Imagem 6 – Salvador x Maria - 388ª Batalha da Aldeia



Fonte: Salvador [...], 2024.

Nota: Print realizado pela autora.

Assim como na segunda batalha, essa também se desenvolve a partir de uma única questão central: “*Quem é o(a) melhor MC?*”. Todos os argumentos apresentados ao longo do confronto têm como foco sustentar esta tese perante os juízes e o público. A batalha, portanto, assume um caráter fortemente competitivo, em que cada rima e resposta é construída estrategicamente para destacar as qualidades que se esperam de um MC e desqualificar o seu Oponente. O discurso se estrutura em torno da valorização de habilidades como criatividade, fluidez, métrica, histórico e experiência, domínio de palco e improviso. No que diz respeito aos papéis argumentativos, essa batalha se organizou da maneira apresentada no Quadro 7.

Quadro 7 – Papéis argumentativos na quarta batalha do banco de dados

Batalha _4_ Salvador x Maria primeira fase 388ª Batalha da Aldeia			
<i>Rounds</i>	Papéis argumentativos		
1º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Salvador	Maria	Organizadores, mediadores e plateia
2º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Maria	Salvador	Organizadores, mediadores e plateia
3º round	PROPONENTE	OPONENTE	TERCEIRO
	Maria	Salvador	Organizadores, mediadores e plateia

Fonte: Elaborado pela autora.

Logo abaixo, temos um trecho da transcrição (Excerto 20) que demonstra três tentativas de desqualificação dos participantes:

Excerto 20 – Salvador x Maria

122 dilema' nós tá rimando com a rima parada' cê sabe que agora cê não **es-**
 123 **perava que cê ia falar mais uma mentira' igual face da verdade deu uma**
 124 **travada.**
 125 Pla uo[u::
 126 Mc2 [**sinceramente' não" você não tem um neurônio' eu travei por causa da**
 127 **minha dicção' na sua face eu só enxergo o demônio'** por isso memo não im-
 128 porta' parceiro' cê não entendeu que eu rimo com esmero" ela foi apedre-
 129 jada' as pedras que me jogaram foi assim que eu construí um castelo'
 130 Mc1 **é' mas eu nunca errei na rima' por isso memo que eu atiro em você'** você
 131 ta falando que eu sou demônio' é nessa memo cê vai se foder' porque eu
 132 sou timão' eu sou o time que é do povão' você com o seu espírito de
 133 porco' cê num tem um demônio' cê tem legião'

Fonte: Salvador [...], 2024, 5 min 13 s.

O trecho recortado inicia-se ao final da linha 122 com as rimas do MC1, MC Salvador, que retoma um gancho de sua Proponente: um erro de sua adversária em sua enunciação no segundo *round*, em que ela é a Proponente, isto é, uma espécie de “travamento/engasgo” ao proferir as suas rimas resultou no comprometimento de sua performance ao quebrar a fluidez de sua rima. Logo, o MC1 empreende: “*esperava que cê ia falar mais uma mentira' igual face da verdade deu uma travada*” (l. 122 a 124, Excerto 20).

MC Maria retruca: “*não" você não tem um neurônio' eu travei por causa da minha dicção' na sua face eu só enxergo o demônio*” (l. 126 e 127, Excerto 20) e o debate se intensifica em torno dessa falha. Salvador reinveste na deslegitimação da MC2, Maria, e se autointitula superior por nunca ter passado por situação semelhante: “*é' mas eu nunca errei na rima' por isso memo que eu atiro em você*” (l. 130, Excerto 20). Assim, o Oponente utiliza esse deslize momentâneo como base de questionamento do nível de habilidade da rival, tentando deslegitimar sua competência. Toda essa interação, ocorrida no segundo *round*, leva o público ao êxtase, que, tomado pela euforia, começa a suplicar pela continuidade do embate: *Terceiro' Terceiro' Terceiro'* (linha 146, Excerto 21):

Excerto 21 – Salvador x Maria

145 Org1 [PRU:.....
 146 Pla [UO:U ((aplausos, barulhos e gritos))terceiro' terceiro' terceiro'
 147 Org1 foi direto para cá ((incompreensível))

Fonte: Salvador [...], 2024, 6 min 33 s.

No último *round*, MC Salvador, na mesma estratégia da desqualificação, formula seu próximo argumento rimando que MC Maria tem um jeito específico de ser MC, ou seja, particularmente ruim. Isso fez com que ele a considerasse uma eterna freguesa²⁹. Em resposta a tal argumentação, MC Maria aproveita-se da tese presente na rima de seu adversário e a utiliza contra o próprio Salvador, alegando que não tem como ela ser freguesa, dado que era o primeiro confronto que eles tiveram, logo, Salvador estaria mentindo: “*primeira vez que nós batalha' tá mentindo para caralho' agora cê já deu falha' cê não entendeu' vou partir seu pescoço' na primeira vez você já vai morar dentro do bolso*”, o que pode ser verificado a partir da linha 183 (Excerto 22):

Excerto 22 – Salvador x Maria

182 Mc1 de cabeça para baixo' nós faz tudo ao contrário' desse jeito tá ligado'
 183 é hereditário' você já perder para mim'eu falo aqui para vocês que o seu
 184 jeito de mc é ser minha eterna freguês'
 185 Mc2 primeira vez que nós batalha' tá mentindo para caralho' agora cê já deu
 186 falha' cê não entendeu' vou partir seu pescoço' na primeira vez você já
 187 vai morar dentro do bolso'

Fonte: Salvador [...], 2024, 8 min 3 s.

Dando prosseguimento à disputa verbal, o MC1 apresenta um novo argumento e, em uma tentativa de restabelecer sua credibilidade perante o público, procura deslegitimar sua Oponente ao comparar suas próprias ações com as dela, que cobra para realizar apresentações. Tal estratégia pode ser observada a partir da linha 202 (Excerto 23):

²⁹O termo “freguês” é uma gíria usada para provocar alguém referindo a uma pessoa que sempre perde para o mesmo adversário, indicando, assim, uma superioridade constante de um lado sobre o outro.

Excerto 23 – Salvador x Maria

202 Mc1 mais isso é o que o público não sabe' desse jeito' falo na sinceridade'
 203 sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos mc's sou o
 204 único que não cobra cachê'
 205 Mc2 mas eu tô cobrando' vim da zona norte' uma hora pra tá aqui batalhando
 206 sinceramente' essa é minha trajetória' cala a boca e lava ela para falar
 207 da minha história'

Fonte: Salvador [...], 2024, 0 min 42 s.

Salvador, nesse *round*, sendo Oponente, opõe: “*sabe qual que é a diferença de mim para você/ que de todos MC’s sou o único que não cobra cachê’/’*” (l. 203 e 204, Excerto 23). A fala sugere que a prática de cobrar cachê comprometeria a legitimidade ou a autenticidade da Oponente. A MC Maria se mostra bastante enfurecida após essa argumentação e em resposta rima: “*mas eu tô cobrando’/ vim da zona norte' uma hora pra tá aqui batalhando/ sinceramente' essa é minha trajetória'/ cala a boca e lava ela para falar da minha história’/’*” (l. 205 a 207, Excerto 23). A resposta de Maria revela não apenas um incômodo com a acusação, mas também uma tentativa de legitimar sua prática ao contextualizá-la: cobrar pela batalha seria, para ela, uma necessidade logística (relacionada ao tempo e à distância que percorre) e uma valorização de seu trabalho como artista. Ao final, ela impõe um limite simbólico ao adversário, exigindo respeito à sua história e trajetória.

Esse embate direto de argumentos marca o ápice do terceiro *round*, momento em que se instala a *estase*, o ponto de máxima tensão discursiva, no qual o diálogo, até então fluido e ritmado, encontra uma barreira. Para MC Maria, o debate sobre essa questão se encerra ali, demonstrando o esgotamento do tema e a intensidade emocional do confronto.

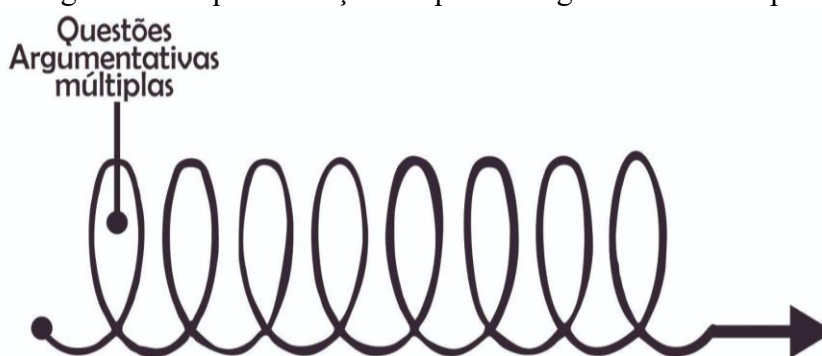
Diante desse breve panorama sobre o desdobramento das quatro situações argumentativas analisadas e da forma como os conceitos do Modelo de Dialogal da Argumentação (MDA) se articularam nesses eventos, é possível perceber que as questões argumentativas não se mantêm estáticas. Pelo contrário, tendem a se multiplicar ou a se desdobrar em subtópicos, o que frequentemente desloca para um segundo plano a questão original que motivou o desacordo. Com base nessa observação, propomos ao menos três tipos de estrutura argumentativa possíveis nas batalhas analisadas:

- a) Uma única questão argumentativa mantida ao longo de toda a batalha, sendo debatida de forma contínua pelos MCs do início ao fim, como ocorre na **segunda** e na **quarta** batalhas analisadas;

- b) Uma questão inicial que, embora atravesse uma subtemática no decorrer do embate, retorna ao seu ponto de partida ao final, como observado na **terceira** batalha;
- c) Uma questão inicial que se abre para múltiplos subtópicos ao longo do confronto, sem, no entanto, retomar o tema original, como acontece na **primeira** batalha analisada.

Para melhor visualizarmos e entendermos, vejamos a Imagem 7, com a esquematização da questão argumentativa que se multiplica em várias e não retorna à temática principal:

Imagem 7 – Esquematização da questão argumentativa - Tipo C



Fonte: Elaborado pela autora.

Na esquematização da Imagem 7, podemos observar que a questão argumentativa inicial se desdobra em várias outras temáticas e não retorna ao tema original durante toda a interação. Ao contrário, ela continua a se multiplicar a cada nova curva, conforme mostra a imagem. A título de recapitulação, organizamos no Quadro 8 os três tipos de questões argumentativas, a descrição da sua atuação e qual das batalhas da análise se enquadra na categoria.

Quadro 8 – Organização da multiplicação das questões argumentativas

Síntese da multiplicação das questões argumentativas		
Tipos de organização argumentativa	Descrição	Batalhas correspondentes
Tipo A - Uma única questão mantida ao longo da batalha	Uma única questão argumentativa é sustentada do início ao fim, sem desvios na temática.	Na segunda e na quarta batalha (2ª e 4ª batalha).
Tipo B - Uma subtemática é adotada no meio do percurso	Uma questão inicial é atravessada por uma subtemática no decorrer do embate, mas o debate retorna à questão original ao final.	Na terceira batalha (3ª batalha).
Tipo C - Um questão inicial se desdobra em múltiplos subtópicos	A questão inicial se abre para outras temáticas ao longo do	Na primeira batalha (1ª batalha).

	confronto, sem retomada do ponto de partida.	
--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

No que diz respeito aos papéis argumentativos, observamos, conforme exemplificado nos quadros, que esses são claramente definidos e distribuídos por meio da alternância dos turnos de fala. Tal dinâmica é especialmente interessante, pois exige que todos os MCs estejam preparados para desempenhar tanto o papel de Proponente, responsável por iniciar a argumentação, quanto o de Oponente, encarregado de refutar ou responder. Nesse contexto, podemos dizer que os MCs assumem uma função híbrida, atuando como uma espécie de *PrOponente*, uma vez que transitam entre os dois papéis ao longo da apresentação (importante ressaltar que são em momentos distintos; nas batalhas, os papéis são muito bem delimitados, pois há uma divisão e respeito aos momentos de fala). Vale destacar ainda que, a cada momento da batalha, diferentes fatores, como o adversário em questão e o perfil do público presente, influenciam diretamente as estratégias adotadas, gerando demandas argumentativas específicas.

Como vimos, na perspectiva do MDA, não se trata apenas de discordar: quando surge uma posição contrária, é necessário que os interlocutores explicitem os fundamentos que os levam a recusar determinada proposição. É justamente esse movimento que transforma uma situação de uso da linguagem em uma situação argumentativa (Agapito, 2022), conferindo dinamismo ao debate e fazendo com que o desacordo impulse seu desenvolvimento.

Logo, a reflexão proposta nesta seção diz respeito aos desdobramentos das questões argumentativas. Com base na abordagem de Plantin (2020), o conceito central aqui explorado emerge precisamente no momento em que há desacordo, ou seja, quando um ponto de vista é colocado em dúvida ou contestado. Nas batalhas de MCs, esse desacordo é instaurado antes mesmo do início da interação propriamente dita. Isso porque o embate se estrutura em torno de uma questão previamente estabelecida, uma pergunta a ser respondida (“*Quem é o(a) melhor MC?*”) que, como discutido na seção anterior, já delimita um terreno de oposição.

Assim, o Proponente inicia seu enunciado defendendo por que ele(a) deveria ser considerado(a) o(a) melhor. Em seguida, é a vez do Oponente, cuja função é justamente refutar essa proposição. Este não concorda com a posição do Proponente durante a interação, e é essa rejeição ou problematização da perspectiva alheia que impulsiona o processo argumentativo.

Como demonstrado em seção antecedente, nas circunstâncias das batalhas de MCs, as questões argumentativas não se limitam a um único eixo temático fixo. Pelo contrário, ao longo da interação, essas questões se multiplicam, desdobram-se e, muitas vezes, sofrem

ressignificações de acordo com o desenvolvimento do embate verbal. Essa fluidez é resultado direto da dinâmica dialógica que caracteriza o gênero, em que cada intervenção do Oponente (pois é ele o responsável por refutar) pode deslocar o foco argumentativo, introduzir novos temas ou reformular os já existentes.

Além disso, a própria natureza performática da batalha exige dos participantes uma constante adaptação. É esperado do competidor, ao ver que sua linguagem argumentativa rimada não está gerando resultados – e esse assentimento pode ser notado por alguns elementos como a resposta do público, a postura do adversário –, que ele mude de estratégia e, caso a questão argumentativa não o esteja favorecendo, que tente impor um desvio de temática. Por esse motivo, os MCs precisam lidar com múltiplas questões simultaneamente, muitas das quais emergem espontaneamente no calor do improviso.

Por essa razão, é possível afirmar que as questões argumentativas, nesse contexto, são essencialmente não estáticas (apesar de estáticas): elas não apenas se multiplicam, mas também se transformam à medida em que o embate avança. Cada linha proferida pode abrir caminho para novas interpretações, desafios ou contra-ataques, o que demanda agilidade cognitiva e domínio discursivo e argumentativo por parte dos participantes. Nesse fluxo dinâmico, a negação surge de forma recorrente como um recurso estratégico fundamental, sendo ela o elo que organiza, tensiona e direciona os argumentos, aspecto esse que será explorado na próxima seção.

7 DA OBJEÇÃO À REFUTAÇÃO: A NEGAÇÃO COMO FERRAMENTA ARGUMENTATIVA

Em anuência com os estudos de Plantin (2025), e numa forma sintética, entendemos que argumentar nada mais é que debater, colocar em confronto pontos de vista antagônicos, e essa semelhança de sentido é adotada quando se trata dos assuntos “debate” ou “discussão à ocidental”, pois são um gênero discursivo em que podemos perceber a atividade argumentativa em seu modo mais completo. O debate não se resume apenas em sequências argumentativas, podemos verificar distintas instâncias: “apresentação dos participantes, busca de informação, apreciações, registro dos atos, gestão da interação, digressões, brincadeiras etc.” (Plantin, 2025, p. 181). Todavia, a base do debate continua sendo construir e sustentar pontos de vista, tentar a conquistar a adesão dos ouvintes, além de “integrar/refutar/destruir” (Plantin, 2025, p. 181) posicionamentos controversos.

À luz dessa abordagem, ao compreendermos a configuração básica do confronto de ideias, observamos que o tríptico “integrar, refutar e destruir” se apresenta com alta recorrência como uma espécie de *modus operandi* em situação de conflitos de opinião. Em meio a outras estratégias, esse trio articula o desencadeamento da integração, da refutação e da destruição dos pontos de vista adversários por meio do uso recorrente da negação. Diante desse quadro, é importante salientar que não nos propomos a analisar a negação sob um enfoque linguístico-semântico, uma vez que já existem numerosos trabalhos consolidados sobre a linguagem³⁰.

Embora esta pesquisa destaque a recorrência de formas negativas (por meio de léxicos como *não, nem, num, ninguém, nunca*)³¹, a atenção aqui se concentra estritamente na dimensão argumentativa. Mais do que um recurso linguístico, a repetição da negação configura um eixo

³⁰Diante desse quadro, é importante salientar que não nos propomos a analisar a negação sob um enfoque linguístico-semântico, uma vez que esse viés já foi amplamente explorado por trabalhos consolidados na área. Estudos como a coletânea *Cadernos WGT: Negação* (Moreno, 2010) evidenciam a diversidade de abordagens dedicadas à descrição formal, semântica e tipológica da negação. De modo semelhante, pesquisas voltadas aos níveis morfológico e semântico, como a dissertação de Oswald (2015), *Negação: um olhar semântico-argumentativo sobre os morfemas a-, i- e des-*, demonstram a produtividade analítica desse enfoque ao examinar os efeitos de sentido produzidos por mecanismos linguísticos específicos. Soma-se a esse conjunto o artigo *Tipologia da negação em Kanoê* (Bacelar; Silva Junior, 2008), que propõe uma tipologia da negação na língua Kanoê, reforçando a existência de descrições sistemáticas e aprofundadas do fenômeno em diferentes sistemas linguísticos.

³¹No contexto formal da língua portuguesa, a palavra “num” não representa, isoladamente, uma forma de negação, mas sim a contração da preposição *em* com o artigo *um*. Entretanto, nas batalhas de rima, devido à linguagem informal, ao ritmo acelerado da fala e aos costumes orais do gênero, o uso de “num” frequentemente substitui o “não” da linguagem formal, funcionando como marcador de negação. Esse fenômeno é consequência do ajuste natural da fala rápida, em que a sonoridade e a economia linguística predominam sobre a forma normativa. Portanto, embora “num” não seja considerado negação na norma culta, na dinâmica das rimas e no *corpus* analisado, ele cumpre a função de negação, o que justifica sua inclusão no quadro de formas negativas.

estruturante da dinâmica argumentativa no *corpus* que trazemos para esta pesquisa, atuando como estratégia de enfrentamento e tática fundamental: deslegitima o adversário, instaura incompatibilidade entre posições e reforça a autoafirmação.

Assim, a negação é compreendida como um mecanismo operacional que organiza a disputa e sustenta os papéis argumentativos. No nosso *corpus*, especialmente nas batalhas de rimas mistas, ela funciona como recurso estratégico para refutar, questionar, reorientar ou desqualificar o adversário e suas teses. Dessa forma, a negação tem a capacidade de destruir argumentos, construir imagens e identidades, evidenciar implícitos, entre outras funções discursivas.

Empreender uma análise das estratégias argumentativas significa atentar para o fato de que a negação de algo, principalmente quando exposto por meio da oposição, pode ser detectada de modo verbal ou não verbal, por algumas diferentes maneiras. Entretanto, para esta análise, o recorte baseou-se em direcionamentos lexicais que se repetiram de modo significativo, caracterizados pela ausência de ratificação positiva e pela presença de unidades lexicais que expressam sentidos negativos de discordância.

Embora o objetivo desta pesquisa não seja realizar uma análise linguístico-semântica da negação, é relevante apresentar a definição de Ducrot (1972, 1987) sobre o fenômeno, a fim de fornecer contextualização teórica e justificar a abordagem adotada. Essa definição funciona, nesse sentido, como uma porta de entrada para a análise propriamente argumentativa, permitindo que, a partir do entendimento do funcionamento da negação como estratégia, possamos acessar, examinar e identificar os tipos argumentos brutos presentes no *corpus*, na forma como o apresentaremos nesta seção.

Perante as novas configurações acerca da negação, como apreendê-las e, principalmente, como analisá-las mediante ao recorte desta pesquisa? Seguindo os parâmetros de Ducrot (1972, 1987), é necessário compreender que a negação não se limita a negar estados de coisas, mas se constitui como ato argumentativo nas interações discursivas, no nosso caso, concretas e face a face. O papel desempenhado pela negação distingue-se de três formas: a *descritiva*, que apenas descreve o mundo; a *polêmica*, que se contrapõe a uma proposição anterior; e a *metalinguística*, que questiona a própria linguagem ou estrutura do discurso. Nesse sentido, o tipo de negação abordado no escopo desta pesquisa é a polifônica, pois compreende a negação como componente estruturante da argumentação linguística, capaz de carregar força argumentativa e de atuar de forma ofensiva ou confrontativa no contexto interacional.

Embora entendamos que a negação atravessa os três papéis argumentativos, ela se manifesta de forma mais recorrente nos dois papéis que se encontram em confronto direto, isto

é, os papéis argumentativos de Proponente e de Oponente. Nesse sentido, entendemos que a negação é componente constante dos discursos de ataque e contra-ataque, funcionando como estratégia estruturante da interação argumentativa e como recurso recorrente na organização e sustentação do embate discursivo. Outrossim, além de a negação estar constantemente presente nos discursos dos Proponentes e nos de Oponentes dentro dos duelos de rima, essa estratégia abre o caminho para o desenvolvimento da argumentação, pois se inicia justamente pela oposição entre discursos.

É na recusa, na negação do dito pelo outro, na negação do sentido que o embate tomou, na negação da situação vivenciada pelos participantes, que se estabelece o primeiro movimento de confronto, capaz de organizar a interação. Esse gesto inaugural não se limita a rejeitar um enunciado, mas instaura o espaço do embate argumentativo, no qual se articulam estratégias diversas de ataque e contra-ataque. Assim, ao denegar, a negação pode se posicionar de três modos diferentes: pela refutação, objeção e concessão. A fim de diferenciá-los, podemos seguir as denominações de Plantin (2025, p. 405), o qual define que “refutar é abater, objetar é somente fazer obstáculo pontual”. Logo, ao refutar, o enunciador ou Proponente não tem intenção de que o debate continue, a sua motivação é aniquilar o argumento alheio e conseqüentemente finalizar o debate. Em paralelo, a objeção busca somente botar obstáculos nas argumentações alheias, mas não necessariamente encerrar o diálogo. Ao tocarmos na parte da concessão, entramos numa seara um pouco diferente: o argumentador ajusta sua posição, reduzindo suas exigências ou concordando em partes com o adversário em pontos de controvérsia. Estratégicamente, esse é um recuo que ocorre em prol do bom andamento do debate e pode ser usado em momentos críticos, como uma espécie de pausa do ápice do conflito.

Nesse contexto em que observamos uma recorrência significativa da negação, compreendemos que ela funciona como um recurso estratégico para refutar, questionar, reorientar ou mesmo desqualificar o adversário. Assim, entendendo que a negação pode não apenas desconstruir argumentos, mas também construir imagens, identidades e evidenciar implícitos, optamos por tomá-la como um dos focos de nossa análise. Para tornar essa abordagem mais visível e concreta, realizamos um levantamento quantitativo das ocorrências de palavras que produzem efeito de negação no *corpus* em questão, que pode ser conferido no Quadro 9.

Quadro 9 – Levantamento de recorrências de negação

Nome da batalha ³²	Duração da batalha	Termo	Recorrência de usos da negação três atores da situação comunicativa
Batalha_1_Lili e Maria X Billy e Matheus 76ª Batalha da Norte	11:51	não	39
		num	5
		nada	4
		ninguém	0
		nunca	3
Batalha_2_Histórico" Kaemy (Go) vs Neo (Rj) - Final - Duelo Nacional 2023 - A Grande Final (03/12/2023)	12:06	não	31
		num	1
		nada	2
		ninguém	3
		nunca	4
Batalha_3_Torvi (Rj) X Maria(Sp) Primeira Fase 382ª Batalha da Aldeia	10:59	não	41
		num	15
		nada	1
		nenhuma	2
		nunca	1
Batalha_4_Salvador X Maria Primeira Fase 388ª Batalha da Aldeia	10:31	não	37
		num	15
		nada	1
		ninguém	1

³²Convém reiterar que as transcrições das batalhas estão disponíveis integralmente nos apêndices deste trabalho, e que os registros audiovisuais correspondentes podem ser acessados no YouTube.

		nunca	1
--	--	-------	---

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 9 apresentado fornece uma visão quantitativa da presença da negação no *corpus*. Essa visualização permite perceber padrões que serão explorados na análise qualitativa a seguir. O foco agora se volta para o modo como a negação atua estrategicamente nas interações entre os debatedores. Na próxima seção, examinaremos exemplos concretos que ilustram seu papel na construção e refutação de argumentos.

7.1 O argumento *ad hominem* como estratégia de deslegitimação em disputas argumentativas

Discutir estratégia nesses confrontos é, antes de tudo, reconhecer a fraqueza de um dos participantes, pois, ao se declarar um campeão da batalha, automaticamente se estabelece o outro como perdedor, não havendo espaço para empate ou concordância quanto à validade de ambos os argumentos. Logo, ao se definir o perdedor do embate, automaticamente seus argumentos são considerados como fracos, inconsistentes etc. Trazemos, desse modo, uma asserção dos autores da Nova Retórica que endossam nosso ponto de vista, quando dizem:

Apresentar proposições como contraditórias é tratá-las como se, sendo a negação uma da outra, elas fizessem parte de um sistema formalizado. Mostrar a incompatibilidade de dois enunciados é mostrar a existência de circunstâncias que tornam inevitável a escolha entre as duas teses em presença. (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014, p. 228).

Nesse sentido, a negação é retratada como uma “contra-argumentação [que] surge quando, na argumentação em defesa de um ponto de vista, o interlocutor apresenta um ponto de vista diferente” (Plantin, 2025, p. 166) e que, para apresentar a sua contradição, ele parte primeiro da rejeição de algo, de uma proposta, sugestão, assunto, argumento ou referência anterior.

Ao longo das batalhas de rima, a negação atua como uma estratégia constante de objeção, permitindo ao MC iniciar uma rejeição ao que está sendo debatido. Essa prática funciona como uma barreira ao desenvolvimento do argumento do adversário, dificultando a construção de respostas coerentes ou a continuidade do raciocínio durante a disputa. A negação, nesse âmbito, não se limita a contrariar ideias, mas cria um espaço de tensão no qual o oponente precisa reagir, evidenciando a dimensão estratégica dessa técnica na dinâmica competitiva das batalhas.

Em muitas rimas, a negação assume um caráter ainda mais incisivo, chegando a refutar

diretamente o argumento do adversário. Essa refutação visa não apenas a contestar a ideia apresentada, mas também a silenciar ou desestabilizar o oponente. Dessa forma, a negação, quando usada para refutar, torna-se uma ferramenta de controle do debate, permitindo que o enunciador conduza a disputa verbal de maneira mais favorável, ao mesmo tempo em que exerce efeito performático e retórico sobre quem assiste.

Uma das estratégias mais recorrentes para operacionalizar a negação como refutação é o uso do argumento *ad hominem*. Ao atacar o adversário diretamente, questionando sua credibilidade, habilidades ou características pessoais, o MC tenta destruir o argumento do outro por meio da desacreditização, reforçando sua própria posição e prestígio diante do público. Assim, a combinação da negação com o *ad hominem* cumpre múltiplas funções: configura uma tentativa de bloqueio do avanço do debate, provoca reações emocionais no adversário e contribui para a espetacularização da batalha, consolidando certa construção de autoridade do enunciador e evidenciando a dimensão estratégica e performativa da linguagem nesse contexto.

No terreno argumentativo, o argumento *ad hominem* é um argumento muito conhecido e disseminado, mesmo que para alguns seja reconhecido como não tão ético e possa ser comparado a uma falácia. (Fiorin, 2015; Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014). Todavia, trata-se de um recurso recorrente e estrategicamente valorizado, justamente pelo êxito que alcança em sua função. Mais do que contestar ideias, ele atua atingindo diretamente a imagem e a credibilidade do adversário, visto como um adversário fraco, despreparado ou desestabilizado. O deslocamento do foco que o argumento constrói voltando-se para a pessoa amplia o efeito performático, já que expõe fragilidades ou concebe uma identidade deslegitimada do outro diante do público.

É importante lembrar que, no cenário em que se insere o debate analisado nesta pesquisa, o contexto competitivo das batalhas de rima, o *ad hominem* não é compreendido como um argumento inválido, isto é, como aquele cuja relação entre premissas e conclusão pode ser falaciosa. Ao contrário, ele funciona como uma habilidade retórica, uma estratégia reconhecida e admirada, na medida em que é capaz de gerar impacto, risos e aplausos, produzindo, em outras palavras, efeitos positivos para o enunciador. Esse tipo de visão sobre o uso do *ad hominem* se caracteriza por as batalhas serem um ambiente com uma liberdade grande para que o artista arquitete o seu argumento. As configurações de negar ou desqualificar o oponente não apenas enfraqueceria seu discurso, mas também fortaleceria o prestígio de quem enuncia, evidenciando domínio do artista naquele contexto. Essa dinâmica mostra que, nas batalhas de rima, a eficácia do *ad hominem* está diretamente ligada ao seu potencial de espetacularização e à sua função de

consolidar hierarquias provisórias, tornando explícito quem, ainda que de modo momentâneo, se sobressai no confronto verbal. Importa, enfim, perceber como o *ad hominem* se manifesta:

Esse argumento, em que não se discutem os méritos intrínsecos do ponto de vista ou da dúvida do oponente, mas se desqualifica o adversário como interlocutor sério, apresentando-o com alguém incompetente, não confiável ou inconsequente, recebe o nome latino de *argumentum ad hominem* (= argumento dirigido à pessoa). Essa forma de resposta dirige-se à audiência e não ao oponente. Ela busca silenciá-lo, ao pôr em dúvida sua confiabilidade. Nesse argumento, confrontam-se a pessoa com seus discursos ou atos (Fiorin, 2015, p. 171).

O argumento *ad hominem* pode ser identificado ou definido quando o MC ataca o adversário diretamente, desviando o foco das ideias ou propostas apresentadas. A utilização do argumento *ad hominem* nas batalhas de rima pode ser compreendida como uma estratégia de natureza erística, aproximando-se do que Arthur Schopenhauer descreve em *A Arte de Ter Razão* (2014), obra em que o autor sistematiza procedimentos argumentativos voltados à vitória no debate, independentemente do método utilizado para isso. Nesses embates, observamos que, em diversos momentos, o rapper abandona a avaliação das habilidades artísticas e do improviso do oponente para direcionar ataques à sua pessoa, deslocando o foco do conteúdo das rimas para acusações pessoais, numa tentativa de desqualificar o adversário discursivamente. Esses ataques podem se manifestar de diferentes formas, como questionamento da credibilidade, críticas pessoais ou menção a circunstâncias particulares, sendo classificáveis em tipos como *ad hominem* abusivo, circunstancial ou *tu quoque*, a depender da natureza da deslegitimação³³.

Os efeitos do *ad hominem* vão além da simples contestação: deslegitimam o adversário diante do público, provocam impacto emocional e funcionam como estratégias de persuasão que permitem ganhar vantagem na disputa sem necessidade de refutar ideias diretamente. Em termos argumentativos, ao reforçarem a imagem de quem os emite e destruir valores e respeito a quem o ataque é direcionado, provocam reações emocionais no adversário e contribuem para o humor, entusiasmo e espetáculo da batalha, tornando-se elementos centrais para a construção do domínio verbal e de uma suposta autoridade simbólica durante o confronto.

A seguir, analisamos as negações, que atuam como formas de objeção ou refutação, e identificamos quais delas foram reforçadas pela estratégia do *ad hominem*, conforme apresentado no Quadro 10.

³³O *argumentum ad hominem* é um tipo de estratégia considerada uma falácia informal caracterizada pela tentativa de refutar uma proposição a partir de ataques dirigidos à pessoa que a enuncia, e não ao conteúdo do argumento apresentado. Entre os seus principais tipos, temos o *ad hominem* abusivo, que ocorre quando há ataques diretos à pessoa, por meio de insultos ou desqualificações de caráter. Já o *ad hominem* circunstancial questiona a validade do argumento como sendo parcial, ou seja, que tem interesses ou algo a ganhar com isso. Por fim, temos o *tu quoque*, no qual se acusa o Oponente de incoerência entre o que diz e o que faz, de praticar algo muito semelhante ou idêntico a algo que ele critica.

Quadro 10 – Levantamento de argumentos *ad hominem*

Tipo de argumento: <i>Ad hominem</i>		
Qtd. de ocorrências	Localização	Argumento/rima
Ocorrência 1	Batalha 1, linha 54	<i>iê iê iê iê batalha da norte modo desafio' mas não me sinto desafiada'</i>
Ocorrência 2	Batalha 1, linhas 58 e 59	<i>eles resolveu desviar a gente' só que aqui na frente num importa porque para mim cês nem é um oponente'</i>
Ocorrência 3	Batalha 1, linha 60	<i>/eu não vejo como oponente porque o freestyle de vocês é fraco/</i>
Ocorrência 4	Batalha 1, linha 62	<i>da hora mesmo eu te falo agora que cê não sabe de improvisação'</i>
Ocorrência 5	Batalha 1, linha 123	<i>/mano' sem estudo sua revolta não é nada oh arrombado' não gostou do jure vira jurado'</i>
Ocorrência 6	Batalha 1, linhas 124 e 125	<i>outa fita que eu falo no improvisado ceis não escuta pois ceis tem o pensamento fechado</i>
Ocorrência 7	Batalha 1, linhas 127 e 128	<i>youcê não tem o sentimento' cê fala que cê apoia e faz porra para o movimento'</i>
Ocorrência 8	Batalha 1, linha 135	<i>quem é crime num divulga'</i>
Ocorrência 9	Batalha 1, linhas 196, 198 e 199	<i>porra então cê vê se aprende não é porque eu tô no topo que os outros tão' então o rap não é sobre si' é sobre falar em proporção e falar em união'</i>
Ocorrência 10	Batalha 2, linha 86	<i>mano ela tá falando muito e não faz nada'</i>
Ocorrência 11	Batalha 3, linhas 49 e 50	<i>eu mando rima que a atiça' nunca nessa vida que eu pego essa carniça</i>
Ocorrência 12	Batalha 3, linhas 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65 e 66	<i>num vou pegar você e nem se duas vezes de novo você nascer' que é feio' num tem ideia' num tem uma rima' num tem critério' cê num aumenta a autoestima' sinceramente'sua rima é horrorosa realmente eu tô bonita igual penelope charmosa' mas não preciso do seu elogio' porque eu sou uma bomba que tem o curto pavio' e não tenho relógio num tem esse cronômetro você é momentâneo e você é catastrófico' catastroficamente PÉSSIMO irmão sinceramente não manda uma improvisação olha para sua cara entende essa conversa quem em consciência ia querer uma merda dessa" NÃO" só se tiver louco'</i>
Ocorrência 13	Batalha 3, linhas 145, 146 e 147	<i>minha amiga não quer' que ela não pega bosta' minha amiga é a ravenna' e mando proceder' ravenna lili e também a levinsk' qualquer uma das três ganha de você</i>
Ocorrência 14	Batalha 3, linhas 163 e 164	<i>cê não entendeu que esse que é o procedimento é o mesmo nível de rima sua cara tá lenta e seu pinto é pequeno</i>

Ocorrência 15	Batalha 4, linhas 34 e 35	<i>mas corrige a sua frase' você já fica no quase' não atropela o mc' você atropela a base' você atropela o beat'</i>
Ocorrência 16	Batalha 4, linhas 40 e 41	<i>num bati a nave' num entendeu você é zé' para subir é só pra cima que foguete num dá ré'</i>
Ocorrência 17	Batalha 4, linhas 48 e 49	<i>respeito'' só que pa mim você não é ninguém porque eu respeito quem merece e respeito pa quem tem'</i>
Ocorrência 18	Batalha 4, linha 53	<i>e a batalha pra você não é um bom lugar'</i>
Ocorrência 19	Batalha 4, linhas 126 e 127	<i>sinceramente' não'' você não tem um neurônio' eu travei por causa da minha dicção' na sua face eu só enxergo o demônio'</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir do Quadro 10, vemos que os argumentos *ad hominem* derivados das negações podem ser distinguidos em três categorias, de acordo com o foco da desqualificação, conforme Quadro 11³⁴.

Quadro 11 – Tipo de argumentos *ad hominem*

Classificações dos argumentos <i>ad hominem</i>		
Desqualificação da capacidade artística	Desqualificação moral e de valores do movimento hip-hop	Desqualificação física
Ocorrências 1, 2, 3, 4, 10, 12, 15, 16, 18 e 19.	Ocorrências 5, 6, 7, 8, 9 e 17.	Ocorrências 11, 12, 13 e 14.

Fonte: Elaborado pela autora.

A primeira categoria (Desqualificação da capacidade artística) se refere à capacidade ou habilidade do adversário de rimar, atacando suas competências técnicas e artísticas, de modo a enfraquecer sua posição na disputa. A segunda categoria (Desqualificação moral e de valores do movimento hip-hop) envolve a moral ou valores do MC, questionando sua legitimidade, ética ou conduta dentro do movimento hip-hop, aspectos essenciais para ser respeitado e reconhecido como participante autêntico das batalhas. Por fim, a terceira categoria diz respeito à desqualificação física, na qual se atacam traços corporais ou aparência do sujeito, deslocando a atenção do conteúdo da rima para características pessoais, muitas vezes visando a provocar risos ou reações do público. Esse uso é eminentemente falacioso do *ad hominem*.

Cada uma dessas formas de *ad hominem* (Quadro 11) cumpre funções estratégicas distintas: enquanto a primeira busca atacar a capacidade artística do oponente, a segunda

³⁴Convém reiterar que as transcrições das batalhas estão disponíveis integralmente nos apêndices deste trabalho e que os registros audiovisuais correspondentes podem ser acessados no YouTube.

compromete sua legitimidade social e significativa no movimento e a terceira atua sobre a percepção do público, reforçando o impacto cômico e humilhante da disputa.

Para fins de conclusão desta subseção 7.1, compreendemos que uma das principais estratégias argumentativas nas batalhas mistas é a negação, expressa por meio da objeção ou da refutação. Esses movimentos, por sua vez, são frequentemente sustentados por argumentos *ad hominem*, que se edificam em uma tríplice forma: ataques às habilidades artísticas, à moral do sujeito no interior do movimento e à ridicularização da aparência física, como sintetizamos nos Quadros 10 e 11.

7.2 A negação como gatilho provocativo

Nesta subseção, abordaremos como se observou que a negação, no *corpus* selecionado, não tem unicamente o objetivo de aniquilar a sequência argumentativa adversária, pois, em alguns momentos, ultrapassa a simples recusa de um argumento e assume o papel de uma estratégia meramente provocativa. Nesse caso, negar não significa apenas rejeitar o que foi enunciado, mas utilizá-lo como um recurso para acender o embate e tensionar a disputa, podendo inclusive servir como combustão para uma *estase*, na perspectiva do MDA. O gesto da utilização da negação aqui atua como um gatilho discursivo, abrindo espaço para que a troca verbal ganhe intensidade e o confronto se torne mais acirrado.

Esse caráter provocativo da negação teve como efeito central a desestabilização do interlocutor, que, diante da recusa de suas teses e rimas pela utilização recorrente da negação, é desafiado a responder de forma rápida, criativa e convincente. O adversário não apenas vê seu argumento ser questionado, mas é colocado à prova, em xeque, vendo-se obrigado a reagir de modo imediato, o que pode gerar insegurança, hesitação ou mesmo perda de ritmo no fluxo da batalha. Assim, a negação se converte em ferramenta de pressão psicológica, obrigando o oponente a reafirmar sua habilidade diante das regras da improvisação, carro-chefe do embate. Vejamos alguns exemplos recortados no Quadro 12.

Quadro 12 – Levantamento de negações provocativas

Tipo de argumento – Negação provocativa		
Qtd. de ocorrências	Localização	Argumento/rima
Ocorrência 1	Batalha 2, linhas 50 e 51	<i>não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um improviso' quero ver a sua ideia'</i>
Ocorrência 2	Batalha 1, linhas 56 e 57	<i>you me encara' mas eu não tenho medo até porque tenho cara de malvada'</i>
Ocorrência 3	Batalha 1, linha 76	<i>you não tá entendendo yous querem expor ao ridículo' a gente não é mc' ainda bem que isso é recíproco'</i>
Ocorrência 4	Batalha 1, linha 164	<i>por isso eu provo que não vão chegar no topo'</i>
Ocorrência 5	Batalha 2, linhas 27 e 28	<i>mano nas palavras eu não derramo feiúra porque essa é uma situação oportuna'</i>
Ocorrência 6	Batalha 2, linhas 51 e 52	<i>esse daqui que é o melhor mc do brasil faz 10 anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU.</i>
Ocorrência 7	Batalha 2, linhas 63 e 64	<i>não adianta fazer negação' eu quero ver you me encarar e mostrar aqui sua função'</i>
Ocorrência 8	Batalha 2, linhas 66 e 67	<i>mas a minha levada é uma montanha' já ganhei uma batalha no rio' nunca vi you lá em goiânia' sinal que you não tá percorrendo'</i>
Ocorrência 9	Batalha 2, linha 68	<i>eu não tô entendendo o que cê tá dizendo'</i>
Ocorrência 10	Batalha 2, linha 80	<i>não precisa nem puxar uma vibe' eu represento os ancestrais'</i>
Ocorrência 11	Batalha 2, linhas 83, 84 e 85	<i>you não teve hype' eu também sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama' fazendo rap' esse é o freestyle'</i>
Ocorrência 12	Batalha 3, linha 25	<i>então calma não se exiba'</i>
Ocorrência 13	Batalha 3, linha 27	<i>ai' eu sou cria lá não tem PORRA NENHUMA mas tem a minha companhia(+) acabo com a melancolia' a matemática resulta na sua alegria</i>
Ocorrência 14	Batalha 3, linhas 75, 76 e 77	<i>eu não fico puto' é urubu' eu rimo para milhões aqui num é urubu' são paulo é GAVIÕESXXXXX''</i>
Ocorrência 15	Batalha 3, linhas 81 e 82	<i>hoje nem o orochi em dois mil e quinze aqui me ganha' véi</i>
Ocorrência 16	Batalha 3, linhas 137 e 138	<i>não' não' não' eu sou valioso' vasco é o caralho o caralho' é o botafogo é o glorioso'</i>
Ocorrência 17	Batalha 3, linha 148	<i>não' não'' ganha de mim' mas tá tranquilo' meu parceiro' eu vou até o fim'</i>

Ocorrência 18	Batalha 4, linha 47	<i>eu não digo o que eu sou' só mostro essa parada' toda vez que eu tô no palco fazendo a improvisada'</i>
Ocorrência 19	Batalha 4, linhas 51 e 52	<i>então começa respeitando porque eu não te respeitei' porque se o papo é respeito da onde eu venho eu sou rei'</i>
Ocorrência 20	Batalha 4, linha 130	<i>é' mas eu nunca errei na rima'</i>
Ocorrência 21	Batalha 4, linhas 203 e 204	<i>sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos mc's sou o único que não cobra cachê'</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir dessas menções, vemos que a negação provocativa pode ser compreendida como um recurso que busca não o consenso, mas a intensificação do conflito, atijando o seu opositor. Nesse sentido, ela ultrapassa a função clássica de refutar ou invalidar o argumento alheio e se converte em uma estratégia de ataque indireto: ao negar, o MC não anula a fala do adversário, mas a reinscreve dentro de um jogo de poder em que a recusa é combustível para manter o embate vivo.

Do ponto de vista performático, essa forma de negação assume papel central na constituição da batalha como espetáculo. A plateia, que atua como uma terceira parte, uma instância avaliadora, reconhece nesta negação provocativa uma demonstração de boa argumentação e de capacidade de improvisação, pois alicerçou um argumento em que encurrala o seu adversário. O efeito não está somente na desestabilização do adversário, mas também no engajamento do público, que reage a esse jogo de tensão. A negação, então, opera como um ato de performance verbal que reorganiza o fluxo da disputa, mantendo a expectativa alta e produzindo um espetáculo linguageiro e argumentativo em que a contradição se torna entretenimento.

Uma das primeiras funções da rima provocativa é tentar desestabilizar o adversário emocionalmente, colocando-o sob pressão e levando-o a cair nela, a partir principalmente do questionamento da qualidade de sua apresentação. Esse tipo de estratégia aparece em diferentes batalhas e se repete em várias ocorrências, ainda que com variações. Por exemplo, em algumas situações o argumento gira em torno da ideia de que a performance do outro é fraca e depende de recursos externos: recorrer ao apoio da plateia (ocorrências 1 e 7), tentar desmerecer o oponente (ocorrência 3) ou até mesmo intimidar (ocorrência 2). Em outras passagens, a provocação se dá pela desqualificação direta de que “sua rima não faz sentido” (ocorrência 9) ou pela autovalorização: “eu sou muito bom, sou o melhor MC desta disputa” (ocorrências 5, 6, 15, 18 e 20); “eu represento os que vieram antes de mim” (ocorrências 10 e 19); “eu conquistei minha fama com garra” (ocorrência 11). Há ainda ataques mais diretos, como “baixa

a sua bola” (ocorrência 12) ou comparações explícitas: “*mas a minha levada é uma montanha' já ganhei uma batalha no rio' nunca vi você lá em goiânia' sinal que você não tá percorrendo'*” (ocorrência 8). Nesta última ocorrência, por exemplo, a provocação se dá com a comparação de movimento, de lugares percorridos e batalhas ganhas em diferentes lugares, assim, se você não sai e percorre o Brasil, como pode ser considerado o melhor do país inteiro? Por fim, algumas rimas ressaltam a diferença de postura entre os MCs, contrapondo a ideia de batalhar “pela arte e pelo amor” ao fato de o adversário cobrar cachê para se apresentar (ocorrência 21).

Por fim, é possível compreender a negação provocativa como um mecanismo que articula pressão psicológica, criatividade linguística e malícia para provocar o oponente. Se, em outros contextos, negar poderia ser apenas uma forma de encerrar a discussão, nas batalhas de rima ela cumpre função contrária: amplia o embate, expõe o oponente e valoriza o improviso. Ao obrigar o adversário a se reposicionar imediatamente, a negação não apenas questiona, mas desafia. Nesse sentido, ela se mostra como um recurso discursivo de grande valor competitivo, que equilibra racionalidade argumentativa e jogo performático, evidenciando que o poder da palavra está tanto na recusa quanto na provocação.

Por fim, é possível compreender a negação como parte do efeito performático das batalhas de rima, na medida em que o público reconhece o poder de provocar e desestabilizar como sinal de domínio e habilidade argumentativa. A recusa, nesse sentido, não visa a encerrar o debate, mas deseja ampliá-lo, criando tensão e expectativa que alimentam o espetáculo. Desse modo, a negação, quando empregada de forma estratégica, reforça tanto a imagem de superioridade de quem a enuncia quanto a dimensão competitiva e lúdica do confronto.

7.3 A negação como recurso argumentativo de autoafirmação feminino

Como encaminhamento conclusivo, destacamos um fenômeno recorrente nas batalhas mistas: o uso da negação como estratégia para interromper e invalidar discursos e ações de caráter intimistas direcionados ao gênero feminino. Para ilustrar esse movimento, apresentamos, a seguir, os Excertos 24 e 25, selecionados do *corpus*.

Excerto 24 – Lili e Maria x Billy e Matheus

181 Mc2 aplaude e abre a cortina só que eu vim pra fazer rima' me respeita e
 182 respeita as minas' porque mc não tem palhaça nesse palco aqui em cima'
 183 Pla UOU::
 Fonte: Lili [...], 2023, 9 min 53 s.

Excerto 25 – Kaemy x Neo

45 Mc2 ele falou de vis a vis' eu entendi nessa palavra' mc de netfrix' só que
 46 o seu wi-fi acaba' deu pu cê entender as mina amou na disciplina' **você**
 47 **não vai falar por mim néo**' eu já tô aqui em cima' eu também aqui em cima
 48 **sou cultura'** eu sou l de livro' **sim'** literatura' deu pu cê entender' **cê**
 49 **vai lá pro meu porta-mala'** **cê é negro'** eu também sou' mas dá meu espaço
 50 **de fala'** não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um
 51 improviso' quero ver a sua ideia' **esse daqui que é o melhor mc do brasil**
 52 **faz dez anos que eu sou'** só que sem hype **NINGUÉM VIU::'** [só que hoje eu
 53 Pla [uô:u uô:u

Fonte: Histórico [...], 2023, 2 min 27 s.

No Excerto 24, observamos que a MC2, uma artista feminina, utiliza a negação (linha 182) para impor seu lugar e reivindicar respeito para todas as “minas”. De modo semelhante, no Excerto 25, aparece Kaemy, que recusa explicitamente a tentativa do adversário de falar por ela ao afirmar: “*você não vai falar por mim, néo, eu já tô aqui em cima*” (linhas 46 e 47). Logo em seguida, a MC formula uma objeção sem o marcador negativo explícito: “*cê é negro, eu também sou, mas dá meu espaço de fala*” (linhas 49 e 50, Excerto 25), de modo a delimitar seu direito à palavra e marcar a sua presença, impondo igualdade de condições. Ainda no Excerto 25, na linha 52, a negação já aparece bem explicitamente, com o uso do termo “*NINGUÉM*”³⁵, quando ela rima “*esse daqui que é o melhor mc do brasil faz dez anos que eu sou' só quem sem hype NINGUÉM VIU::*”, por meio do qual a MC denuncia a invisibilização de seu trabalho. Tomados em conjunto, embora emitidos por MCs distintas, esses enunciados mostram a recorrência da negação como estratégia de autoposicionamento e resistência ao silenciamento feminino nas batalhas.

À vista dos problemas enfrentados pelas mulheres expressados neste recorte de rimas, é possível retomar o que Carla Akotirene compreende por interseccionalidade, uma vez que o conceito permite analisar a articulação entre diferentes formas de opressão que não se dissociam. A autora afirma que “considero a interseccionalidade como um ‘sistema de opressão interligado’” (Akotirene, 2018, p. 15). A partir dessa perspectiva, entende-se que as desigualdades sociais não atuam de forma isolada, mas se cruzam e se reforçam mutuamente, envolvendo marcadores como raça, gênero e classe.

³⁵O uso de caixa alta foi mantido para evidenciar o destaque presente na transcrição.

Nesse sentido, observam-se demarcações evidentes dessa exclusão articulada. Em primeiro lugar, destaca-se a dimensão de classe, uma vez que o movimento em questão se configura como uma expressão cultural enraizada nas periferias, oriunda das experiências das classes historicamente excluídas, populações que não dispõem das mesmas oportunidades de acesso ao lazer e à cultura. Assim, o simples fato de estar presente e participar ativamente dessa manifestação artística já se constitui como uma forma de resistência e contestação das desigualdades sociais.

Em segundo lugar, ao mobilizar o argumento de que ambos são periféricos e negros, mas ainda sim a rapper necessita de seu espaço de fala, evidencia-se uma dupla dimensão de violência, que incide simultaneamente sobre raça e gênero. Assim, a interseccionalidade possibilita uma análise mais complexa das experiências sociais, ao evidenciar que o sujeito marginalizado não sofre uma única forma de opressão, mas é atravessado pela inseparabilidade de estruturas discriminatórias, revelando como diferentes relações de poder operam de maneira simultânea na produção das desigualdades de classe, raça e gênero.

Em continuidade, a recorrência da negação nesses enunciados permite compreendê-la não apenas como um recurso pontual de oposição, mas como uma estratégia discursiva de resistência mobilizada por MCs mulheres. Ao negar, essas artistas não apenas refutam falas ou atitudes específicas, mas tentam, por meio dessa estratégia, reconfigurar a interação das disputas das batalhas, interrompendo tentativas de silenciamento e reivindicando legitimidade para sua presença e sua voz. A negação opera, assim, como um mecanismo de autoposicionamento, por meio do qual as MCs afirmam e reafirmam sua autoridade discursiva.

Como desdobramento do que fora discutido, no Excerto 26, apresentado a seguir, a negação surge como estratégia de questionamento, trazendo à tona uma reflexão sobre o próprio conceito de rap. Trata-se de um espaço que, em sua essência, deveria ser marcado pelo respeito mútuo, pela valorização entre os participantes e pela abertura à atuação das mulheres, uma vez que esses princípios constituem valores historicamente associados ao movimento. Todavia, em vez de sustentar sua performance na disputa de rimas, o adversário recorre ao assédio como recurso argumentativo, insistindo repetidamente em investidas de cunho amoroso, apesar das recusas firmes e reiteradas da MC. Essa insistência deslegitima não apenas a rapper enquanto competidora, mas também o próprio campo da batalha, que passa a assumir um sentido contraditório. Ao rimar, a MC além de negar essas investidas românticas, também introduz uma carga exclamativa ao afirmar: “*eu num tô entendendo para onde o conceito de rap aqui está indo*” (linhas 129 e 130, Excerto 26). Desse modo, questiona diretamente qual é, afinal, o conceito de rap que está sendo defendido naquele espaço: um ambiente que deveria pautar-se

pela igualdade e pelo respeito ou um palco que reproduz práticas de silenciamento e desrespeito às mulheres?

Excerto 26 – Torvi x Maria

129 Mc1 já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' eu num tô enten-
130 dendo para onde o conceito de rap aqui está indo' só que tudo bem' cê
131 não entende' isso não é legal' se cê continua dando em cima de mim chamo
132 o meu namorado ele te dá um pau' e na rima eu já tô te batendo' cê num

Fonte: Torvi [...], 2024, 6 min 20 s.

No último excerto trazido a esta seção, Excerto 27, a negação se manifesta de duas formas: primeiro, no discurso do rapper masculino, que tenta negar a legitimidade da participação de sua adversária ao afirmar que a batalha não seria um espaço adequado para ela. Trata-se de uma tentativa de exclusão, sustentada por um discurso que define quem pode ou não pode ocupar determinado lugar no movimento. Em contrapartida, a MC responde também por meio da negação, recusando essa imposição e afirmando que não cabe ao outro decidir sobre sua presença e seu lugar de fala. Assim, a negação não opera apenas como recusa de um argumento adversário, mas como um mecanismo de resistência e reafirmação de autonomia: ao negar o direito dele de decidir por ela, a rapper legitima sua própria voz e questiona as hierarquias de gênero presentes na batalha.

Excerto 27 – Salvador x Maria

51 Mc1 [então começa respeitando porque eu não te respeitei' porque se o papo é
52 respeito da onde eu venho eu sou rei' mas, aê' só vale lembrar que respei-
53 to é para quem tem e a batalha pra você não é um bom lugar'
54 Pla uo[:::u
55 Mc2 [é um bom lugar que eu encontrei no R-A-P' fazendo verso e proceder' e
56 num é o que você falou ser' sinceramente' eu vou causar o seu fim' POR-
57 **QUE NÃO É VOCÊ QUE DECIDE O QUE É QUE É MELHOR PRA MIM'**
58 Org1 PRU:::::::::: ((aplausos e buzinas))

Fonte: Salvador [...], 2024, 2 min 13 s.

Compreendemos, portanto, as negações utilizadas pelas rappers como estratégias argumentativas de oposição a práticas como o machismo, o sexismo e o autoritarismo exercidos por sujeitos masculinos no interior das batalhas. Nesse sentido, a partir dos excertos analisados ao longo desta seção, constatamos que ainda persiste uma discrepância de gênero nesses

espaços. Tal dinâmica reflete desigualdades que extrapolam os ringues de rap e se inscrevem em um contexto social mais amplo, uma vez que a experiência de estar em sociedade como mulher implica lidar constantemente com situações de deslegitimação e assédio. Assim, as recusas enunciadas pelas MCs ultrapassam o plano de simples respostas retóricas, pois se ancoram em vivências concretas. Essa dimensão torna-se central para a próxima seção de análise, seção 8, na qual aprofundamos questões relacionadas ao gênero e desenvolvemos com maior rigor o conceito de “*improvivência*”, compreendido como o modo pelo qual as vivências dos rappers são mobilizadas e ressignificadas no improviso rimado.

8 IMPROVIVÊNCIA: COMPREENDENDO O RAP COMO ENFRENTAMENTO SIMBÓLICO AOS DISCURSOS DA SOCIEDADE

“*Eu não herdei o trono, eu recuperei e pronto/ Perdi noites e noites de sono/ Entre foices da côrte e sangue/ Derramado de quem veio antes/ E o resultado, tu não quer que eu cante? Eu canto*” (BK’ [...], 2022). Este trecho da canção gravada pelo cantor de rap BK’³⁶ constrói uma imagem de alguém que recuperou um lugar de fato, o trono, o qual não foi herdado, mas sim recuperado por meio de muita luta e do sangue derramado de quem veio antes dele. Ao final deste trecho, o rapper faz um questionamento que ele próprio responde, num gesto de alegria e orgulho por poder evidenciar o resultado dessa luta. Nesse sentido, sua música estabelece um paralelo com o sentimento que Evaristo produz em sua escrita: um espaço de reconhecimento e exaltação de vozes que, por muito tempo, foram marginalizadas e silenciadas.

Conceição Evaristo tem como principal objetivo, em sua escrita, reaver memórias individuais e coletivas como forma de literatura de resistência, representação identitária e emancipação. Em busca dessa transformação na literatura brasileira, repensando-a para além do cânone e registrando experiências e vivências com valorização da ancestralidade de sujeitos antes invisibilizados ou estereotipados, nasce o termo *escrevivência*, advindo da brincadeira com as palavras “escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se” (Moraes; Amorim Filho; Feitosa; Carvalho, 2024, p. 97). Sua narrativa, além de demarcar o que antes eram não lugares, passa a sinalizar opressões estruturais por meio de personagens reais, não animalizados e não estereotipados, que evidenciam dramas historicamente apagados.

Diante disso, sua escrita, assim como a poética do rapper BK’, conecta-se profundamente à ancestralidade do povo brasileiro, uma herança trazida de outro continente nos navios negreiros e que, ainda hoje, permanece sujeita a diferentes formas de exclusão. Voltando-nos ao termo que passa por uma expansão e que confere título a esta seção, *escrevivência* pode ser compreendida como “[...] um texto que parte de uma vivência, mas essa vivência pode ser sentida por uma coletividade, pois é para essa coletividade que ele é escrito, representando vozes silenciadas que aparecem como personagens cotidianas, humanas, sentindo-se representadas nas histórias” (Moraes; Amorim Filho; Feitosa; Carvalho, 2024).

³⁶Abebe Bikila Costa Santos (Rio de Janeiro, 20 de março de 1989), conhecido artisticamente como BK’, é rapper, escritor e compositor brasileiro, reconhecido como um dos nomes mais influentes do rap nacional. Em suas letras, aborda temas como violência policial, combate ao racismo, desigualdade social, ancestralidade, relações afetivas, boemia e outras dimensões da experiência contemporânea.

Buscando transcender os parâmetros da literatura tradicional hegemônica, Evaristo aborda diversos temas ainda segregados, como assevera Matias-Ferreira Júnior (2022, p. 240): “Seu fazer literário composto de outras compreensões, a partir da óptica dos esquecidos e silenciados pela cultura hegemônica [...]”. Essa tentativa de nova organização literária, somada à similaridade entre os aspectos notados no nosso *corpus* e os objetivos da escrita evaristiana, permitiu-nos propor uma releitura do termo, que buscamos sintetizar nas duas colunas do Quadro 13. Na primeira delimitamos o conceito de “escrevivência”, e na segunda falamos do que entendemos ser um tipo de “escrevivência no rap” e que estamos caracterizando, neste trabalho e a partir do *corpus* analisado, de “*improvivência*”. Eis o quadro:

Quadro 13 – Categorização do termo “*Improvivência*”

ESCREVIVÊNCIA	IMPROVIVÊNCIA
<p>Conceito criado por Evaristo (2017, 2020a, 2020b) para definir uma escrita que nasce das experiências reais, especialmente das memórias, dores, afetos e resistências de mulheres negras. A partir de suas vivências e das histórias de seu grupo social, Conceição Evaristo, mulher negra oriunda da periferia de Belo Horizonte, transforma a vida em literatura, produzindo uma escrita que funciona simultaneamente como testemunho, denúncia e afirmação identitária.</p>	<p>Releitura do conceito formulado por Conceição Evaristo, <i>improvivência</i> é aqui proposta para definir uma operação discursiva oral em que a rima improvisada nasce das experiências reais, especialmente das memórias, dores e afetos dos(as) rappers. Assim, o termo busca traduzir o modo como esses(as) artistas evocam suas vivências, angústias e as injustiças que atravessam suas trajetórias. Em outras palavras, converte-se em vivência real, marcada por desigualdades, em força discursiva dentro da batalha.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Observando esses novos movimentos e esse tipo específico de improviso, identificamos uma lacuna que emerge da própria vivência dos artistas, uma vivência, muitas vezes, silenciada. É nesse contexto que surge o conceito de *improvivência*, categoria que busca nomear uma rima que reverbera as experiências vividas por determinados sujeitos. Se, por um lado, a escrevivência, formulada por Conceição Evaristo, valoriza a potência narrativa do vivido, a *impro-vivência*, por sua vez, desloca o olhar para essa mesma potência quando ela se manifesta de maneira particular: por meio da rima improvisada. Assim, mais do que uma simples extensão terminológica, trata-se de um operador tático do improviso, uma criação instantânea que ilumina percursos frequentemente árduos, consequências de ser um sujeito apartado, vulnerável

a situações de racismo, pobreza e violência estrutural, o que revela como esses cenários podem marcar vidas que muitas vezes mal chegam a se constituir como histórias.

A partir dessa tessitura, nesta seção, nosso objetivo é apresentar e discutir o conceito de *improvivência*, discutindo bases teóricas que podem dar robustez, abordar a relevância analítica e sua articulação com a argumentação, principalmente pensando que esta se articula de modos heterogêneos nessa apresentação que possui um processo operacional imprevisível, além de suas colaborações com a literatura contemporânea especialmente aquelas voltadas para os estudos decoloniais e comprometidos com a memória e com as denúncias das desigualdades que atravessam alvos historicamente relegados.

Como apresentado previamente, o termo surge como complemento e contraponto à noção de *escrevivência*, uma vez que evidencia as condições estruturais, que limitam ou inviabilizam a realização plena de existência de certos sujeitos (nessa trama, o periférico). A *improvivência* permite analisar, no campo argumentativo, literário e social, experiências marcadas pela pertinente luta, pela ausência, pela perda e pela não realização, oferecendo uma ferramenta crítica para compreender como o apagamento e a violência delineiam trajetórias individuais e coletivas.

Ao longo desta seção, nossas reflexões se organizarão em três eixos analíticos: a) a *improvivência* como estratégia discursiva e argumentativa no desacordo direto individual, de natureza **dialogal**; b) a *improvivência* como ato de resistência e de denúncia, presente nos desacordos indiretos, de caráter **dialógico**; c) a *improvivência* como prática que se difunde por meio das vivências, configurando um confronto que pode se dirigir tanto ao adversário direto, presente no momento do embate, quanto a adversários indiretos.

Examinando as batalhas com cuidado, notamos um desacordo prático, entendido como o conflito entre planos ou intenções práticas que se opõem. Nesse sentido, a controvérsia presente nesse embate está alicerçada na prática de vencer a competição, na qual os competidores não entram em sintonia e, ao longo do duelo, o impasse é disputado individualmente, um contra o outro. No impasse interno à batalha, torna-se perceptível um confronto em que ambos são, simultaneamente, Proponentes e Oponentes um do outro. Contudo, ao ampliarmos o olhar numa escala mais ampla, eles também se colocam como antagonistas de um debate maior e mais antigo: o embate social.

Ao repensarmos os duelos de rima com uma visão macro, podemos ver como historicamente o movimento hip-hop, de modo geral, mas principalmente o rap, se posiciona como um oponente ativo diante das injustiças sociais. Desde a sua origem, a música negra norte-americana exalava a negritude em suas letras, que denunciavam o sistema segregacionista e

violento, reafirmando toda a luta pelos direitos civis e o poder do povo preto. James Brown, com sua performance musical e corporal, recolocou a juventude afro-americana no centro e o orgulho negro foi fundamental para que esta se identificasse e buscasse formas alternativas de se reconstruir diante do caos instaurado em suas vidas, de maneira que essas músicas se tornaram grandes hinos libertários para tal juventude, cujas letras se eternizavam por sua atemporalidade, ao mesmo tempo em que traziam questionamentos sociopolíticos (Dias, 2019).

Dias (2019), ao revisitar o advento do movimento, destaca a luta social contra todas as violações sofridas aos seus adeptos (maior parte negra e periférica). Por conseguinte, ao participarem de dois ambientes ao mesmo tempo, os rappers ocupam diferentes papéis sociais, primeiramente no embate concreto, efetivado por meio da rima, em que eles podem ser tanto Proponentes quanto Oponentes de seu adversário, a depender da alternância turnos de fala, mas acima de tudo, ambos são oponentes de um outro antagonista: os sistemas de opressão. Esse embate é antigo e o rap nasceu justamente com este objetivo: ser oponente direto daquilo ou de quem corrobora as injustiças contra os seus, principalmente os que estão na linha de frente (pretos e pobres). No entanto, a luta do hip-hop, escrachada no rap, se coloca em oposição a diversos outros discursos e bolhas sociais: violência do Estado, abandono de comunidades, luta LGBTQIA+³⁷, marginalização das produções artísticas, entre outras.

Um dos objetivos desta pesquisa é justamente abordar o desacordo em suas dimensões micro e macro no contexto do modelo dialogal, buscando compreender como os rappers debatem e dialogam tanto dentro quanto fora do duelo presencial ritmado. A proposta é observar como a Argumentação se manifesta nesses embates performáticos, em que o dissenso não apenas emerge, mas é fundamental para a construção do discurso (nível micro, durante as batalhas, face a face) e para a manutenção de existência da arte periférica e da cultura urbana (nível macro, questionamento da sociedade em geral, valores etc.). Assim, o rap se sustenta

³⁷De acordo com o *Manual de Comunicação LGBTI+*, elaborado pela Aliança Nacional LGBTI+, a sigla LGBTQIA+ pode ser compreendida da seguinte forma: L (lésbicas): mulheres que sentem atração afetiva e/ou sexual por outras mulheres; G (gays): homens que sentem atração afetiva e/ou sexual por outros homens; B (bissexuais): pessoas que sentem atração afetiva e/ou sexual por mais de um gênero, não estando essa orientação relacionada a poligamia, promiscuidade, infidelidade ou comportamento sexual inseguro; T (transgênero): refere-se às identidades de gênero, e não à orientação sexual, abrangendo pessoas cuja identidade de gênero difere do sexo atribuído ao nascer, como homens e mulheres trans, travestis e pessoas não binárias; Q (queer): pessoas que transitam entre as noções de gênero e sexualidade, compreendidas, segundo a teoria queer, como construções sociais; I (intersexo): indivíduos cujas características biológicas — como cromossomos, genitais e hormônios — não se enquadram no padrão binário masculino/feminino; A (assexual): pessoas que não sentem atração sexual por outras, podendo haver diferentes níveis de assexualidade; +: o símbolo indica a inclusão de outras identidades de gênero e orientações sexuais não explicitamente mencionadas na sigla. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-que-significa-a-sigla-lgbtqia-e-a-importancia-do-termo-na-inclusao-social/>. Acesso em: 12 abr. 2026.

como um espaço potente de negociação (face a face), além de um agente reforçador da crítica social e disputa de sentidos.

O cerne desse ponto da análise está em assimilar e reconhecer que a *improvivência* surge como um fenômeno discursivo que tem como base as interações discordantes, seja num nível micro, seja num nível macro. É justamente no espaço da discordância, no desacordo cara a cara dos MCs na busca por prêmio e título de campeão da batalha – desacordo esse que é condição basilar das batalhas de rima e paralelamente também do modelo dialogal –, que a *improvivência* se atualiza, operando como mecanismo argumentativo capaz de tensionar posições, produzir sentidos e sustentar o confronto discursivo. Cumpre ainda destacar que, por meio dos desacordos, essas *improvivências* relacionam-se às dinâmicas polêmicas que estruturam os embates nas batalhas de rima e nos conflitos sociais mais amplos.

Com o propósito de delimitar com maior rigor os conceitos mobilizados nesta pesquisa – isto é, as marcas de *improvivência* que se manifestam no interior dos desacordos operantes nas batalhas de rima enquanto manifestações artísticas – e evitar que a análise se torne fatigante, optamos por apresentar em um quadro, de forma sucinta, nesta seção inicial, todas as condutas argumentativas de *improvivência* identificadas no *corpus* (quatro batalhas). Convém recordar a relevância dessas divisões para uma melhor compreensão dos modos pelos quais a *improvivência* se manifesta, a fim de cumprir o objetivo central desta seção: compreender como, por meio da *improvivência*, os rappers constroem a argumentação em duas dimensões distintas, no plano micro, observando a interação entre os MCs em confronto direto; e no plano macro, entendendo o rap como enfrentamento simbólico à sociedade capitalista e às suas estruturas excludentes.

Nesse empreendimento, estruturamos o Quadro 14 em cinco colunas. A primeira apresenta a quantidade de ocorrências de manifestações da *improvivência*; a segunda indica a localização, isto é, a batalha e a linha em que cada trecho pode ser encontrado, com base nas transcrições em apêndices. Na terceira coluna, registramos o argumento de *improvivência* propriamente dito, seguido, na quarta, da justificativa correspondente ao critério aplicado para caracterizar o argumento como tal. Por fim, a quinta coluna identifica se a *improvivência* analisada se dirige exclusivamente ao adversário presencial, no contexto imediato da interação (aspecto micro, dialogal), ou se também opera como um enfrentamento aos discursos que atravessam a sociedade em nível mais amplo (aspecto macro, dialógico). Dito isso, eis como produto, o quadro analítico de *improvivência*:

Quadro 14 – Levantamento das ocorrências de *improvivência*

Identificação de episódios de <i>improvivência</i>				
Qtd. de ocorrências	Localização	Argumento/rima	Critério aplicado	Tipo
Ocorrência 1	Batalha 1, linhas 106 e 107	<i>mas eu entendo ele votar pra a primeira dama' mas eu faço a cultura' não por fama' ela me chama'</i>	O trecho mobiliza vivências transformando experiências pessoais em argumento improvisado para construir <i>ethos</i> e posicionamento, evidenciando seu modo de viver a arte, de maneira subjetiva e ética. Ele contrapõe duas formas de estar no mundo artístico: motivação superficial (fama) versus motivação existencial (cultura/propósito). Isso transforma vivência pessoal em argumento.	Micro
Ocorrência 2	Batalha 1, linhas 118 e 119	<i>então pode pá que os menor veio do gueto a bomba eu joguei para cima para pagar os meus boleto'</i>	O trecho recorre à própria vivência de precariedade socioeconômica de moradores da periferia: “veio do gueto”.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 3	Batalha 1, linhas 126 e 127	<i>é isso que o sistema quer' cê não entende a parada' que você falhe na batalha' na sua vida num faz nada' na verdade'</i>	Este trecho traz à tona uma vivência de consciência estrutural: a MC denuncia como o sistema capitalista deseja sua falha e a paralisação de sujeitos periféricos.	Macro
Ocorrência 4	Batalha 1, linhas 153, 155, 157 e 158	<i>ãn oitenta tiros é o que separa um militar de um militante' a favela chora o que” SANGUE::::: bandido é quem mata inocente no baile funk' o que a midia quer ver”</i>	Neste recorte, coloca-se em jogo a experiência periférica real de um fato ocorrido em 2019, na cidade do Rio de Janeiro. Neste cenário, o carro do músico e segurança Evaldo	Macro

		<i>SANGUE:.....</i>	dos Santos Rosa, que estava acompanhado da família, foi fuzilado com mais de oitenta tiros, justificados “que foram por engano”.	
Ocorrência 5	Batalha 1, linhas 174, 175 e 176	<i>por isso que eu te mostro memo que você não sobrevive em trincheira' é fácil ver eles te aplaudindo quando cê venceu e não quando cê tava sendo uma guerreira'</i>	O trecho evoca vivências de luta invisibilizada, ao denunciar que o reconhecimento só aparece após a vitória, nunca no momento do sofrimento ou resistência: “quando você estava sendo uma guerreira”.	Micro
Ocorrência 6	Batalha 1, linhas 178 e 179	<i>tá na retina' eles aplaudiram quando abriram a cortina' sabe que eu faço com amor dá a medalha pra esse boys safado que eles atira em TRABALHADOR</i>	Este recorte traz à tona a experiência periférica real de diversos casos em que policiais atiram em inocentes, trabalhadores, moradores da favela etc.	Macro
Ocorrência 7	Batalha 1, linhas 181 e 182	<i>aplaude e abre a cortina só que eu vim pra fazer rima' me respeita e respeita as minas' porque mc não tem palhaça nesse palco aqui em cima'</i>	Articula-se uma posição de resistência, contestação do machismo no cenário do rap, afirmação e busca pelo seu lugar e sua legitimidade de mulher MC, a partir de sua função ali: “pra fazer rima”.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 8	Batalha 1, linhas 203, 204 e 205	<i>virou utopia' isso que cê fala' enquanto o vizinho ria' a minha coroa chorava e eu sou um sangue verdadeiro' minha mãe brindou com cálice' mas era com o sangue do cordeiro'</i>	O trecho põe em circulação as vivências que retomam as adversidades enfrentadas pelas mãos periféricas e marginalizadas, além de expor as desigualdades sociais: “enquanto o vizinho ria' a minha coroa chorava”	Macro

Ocorrência 9	Batalha 2, linhas 22 e 23	<i>tem dois preto na final' isso me deixa tão feliz' isso é vibe de final' a plateia pede bis' hoje eu sei que você faz o que eu sempre quis' hoje eu</i>	O trecho faz emergir, a partir de sua vivência de estar em uma final de um evento nacional, a felicidade de duas pessoas pretas, estas que são normalmente quem resiste à falta de oportunidades, o apagamento histórico e o peso de alcançar lugares de destaque. Essa vivência confronta diretamente os discursos racistas que circundam a sociedade brasileira, ainda muito preconceituosa.	Macro
Ocorrência 10	Batalha 2, linhas 25, 26 e 27	<i>agora cê sabe que é sem sensura' PELOS MANO' AS MINAS' AS MONAS E PELA ESSA CULTURA</i>	O trecho opera o seu trabalho dentro do movimento como um luta pelo reconhecimento ligada à pluralidade das identidades periféricas e urbanas.	Macro
Ocorrência 11	Batalha 2, linhas 28 e 29	<i>porque essa é uma situação oportuna' o rap é meu castelo eu me tornei uma coluna'</i>	O trecho projeta o rap como espaço de pertencimento, proteção e construção pessoal.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 12	Batalha 2, linhas 46, 47, 48, 49, 50, 51 e 52	<i>deu pu cê entender as mina amou na disciplina' você não vai falar por mim néo' eu já tô aqui em cima' eu também aqui em cima sou cultura' eu sou l de livro' sim' literatura' deu pu cê entender' cê vai lá pro meu portamala' cê é negro' eu também sou' mas dá meu espaço de fala' não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um</i>	O trecho articula uma posição de resistência, contestação do machismo no cenário do rap, reivindicando lugar de fala, reconhecimento e autenticidade na batalha. Aqui evidentemente conseguimos explorar o conceito do “outro do outro”, de Kilomba (2019). Mesmo que seu oponente tente	Híbrida (Micro e Macro)

		<i>improviso' quero ver a sua ideia' esse daqui que é o melhor mc do brasil faz 10 anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU::'</i>	colocá-los em pé de igualdade pela sua cor, a MC contesta o seu lugar de fala, ou seja, mesmo entre os negros, que já são um classe subalternizada, ainda há outra distinção social, a do gênero.	
Ocorrência 13	Batalha 2, linhas 64, 65, 66, 67 e 68	<i>porque eu sei que você é verdadeiro' eu também sei que você é o brabo lá no rio de janeiro' mas a minha levada é uma montanha' já ganhei uma batalha no rio' nunca vi você lá em goiânia' sinal que você não tá percorrendo' eu não tô entendendo o que cê tá dizendo' aí parceiro' eu faço r-a-p'</i>	O trecho atualiza as experiências dentro das batalhas e a invisibilidade feminina e regional.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 14	Batalha 2, linhas 80 e 81	<i>não precisa nem puxar uma vibe' eu represento os ancestrais' agora você sabe que eu sou eficaz rj e sp' normal' nada demais' eu te bato em bh</i>	Neste trecho, a <i>improvisância</i> aqui se constitui pelo conhecimento do próprio potencial e da reafirmação da sua história e ancestralidade.	Micro
Ocorrência 15	Batalha 2, linhas 82, 83, 84, 85 e 86	<i>infelizmente' você sabe que essa é a proposta' você não teve hype' eu também sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama' fazendo rap' esse é o freestyle' hoje você perdeu pro black do miles morales' '</i>	O trecho constrói a <i>improvisância</i> por meio de relatos pessoais de superação ainda que sem recursos, comparando sua trajetória com a do oponente e reforçando sua identidade negra como elemento argumentativo no improviso.	Micro
Ocorrência 16	Batalha 3, linhas 5, 6, 11, 12 e 13	<i>i se cêis ama essa cultura como eu aMO ESSA CULTURA GRITA HIPE:::HOP i se o hip hop um dia</i>	Aqui, vemos a <i>improvisância</i> expressa pela transformação de vida pelo hip-hop, demonstrando a	Híbrida (Micro e Macro)

		<i>salvô sua vida ACREDITA</i>	relação de sobrevivência e afeto com a cultura.	
Ocorrência 17	Batalha 3, linhas 27 e 28	<i>vamos dar um rôlé lá em pedra de guaratiba aí' eu sou cria lá não tem PORRA NENHUMA mas tem a minha companhia</i>	O trecho recorre à sua vivência para autoafirmar suas origens: "sou cria de lá".	Micro
Ocorrência 18	Batalha 3, linhas 67 e 68	<i>tomar pipoco' cê vem dar em cima e acha que eu dou ibope' vai tomar no seu cu' eu tô no palco pelo hip hop</i>	Aqui ressoa a vivência por meio de um compromisso real com o hip-hop, usando-o inclusive para denunciar tentativas de deslegitimação, resistência e afirmação identitária.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 19	Batalha 3, linhas 80, 81 e 82	<i>na moral' porra' parece que eu tô na final do nacional AÍ' meu mano'(+)tu apanha' hoje nem o orochi em dois mil e quinze aqui me ganha' véi</i>	Neste trecho, vê-se a <i>improvivência</i> marcada pelas experiências do MC dentro do movimento, já que se faz referência mostrando conhecimento de um fato de anos atrás.	Micro
Ocorrência 20	Batalha 3, linhas 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135 e 136	<i>já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' eu num tô entendendo para onde o conceito de rap aqui está indo' só que tudo bem' cê não entende' isso não é legal' se cê continua dando em cima de mim chamo o meu namorado ele te dá um pau' e na rima eu já tô te batendo' cê num entendeu' você falou de são paulo' o corinthians que é um dos times que é um dos melhores do estado' só que você é carioca' por isso</i>	O trecho manifesta <i>improvivência</i> ao transformar a experiência de assédio, as dinâmicas de gênero, as referências territoriais e culturais periféricas, como por exemplo, a sua rima por meio de uma situação corriqueira na vida das mulheres: a insistência masculina mesmo após uma negativa.	Híbrida (Micro e Macro)

		<i>isso memo que eu sou seu carrasco' lembra do apolo' eu mudei a frase' vai tomar no cu' você torce pro vasco'</i>		
Ocorrência 21	Batalha 3, linhas 137 e 138	<i>não' não' não' eu sou valioso' vasco é o caralho o caralho' é o botafogo é o glorioso' então vem(+) na moral' vai se foder' já qui você não quer'</i>	Neste recorte, a vivência retomada é cotidiana, exaltando o time em que se torce.	Micro
Ocorrência 22	Batalha 3, linhas 137 e 138	<i>sinceramente' vou te mandar resposta' minha amiga não quer' que ela não pega bosta' minha amiga é a ravenna' e mando proceder' ravenna lili e também a levinsk' qualquer uma das três ganha de você</i>	Nesta rima, a <i>improvivência</i> é construída pela força e união feminina, em que são exaltados o poder, habilidade e competência de outras MCs mulheres.	Micro
Ocorrência 23	Batalha 4, linhas 25 e 26	<i>pensando nessa doutrina' é made in em brasil eu tô a mil' perante os meu fãs lembrei do tempo que eu quebrava as bonecas da minha irmã é desse jeito</i>	A <i>improvivência</i> , neste momento, é recuperada por vários elementos: uma memória pessoal de infância, pertencimento cultural brasileiro e interligação da sua relação com o público, convertendo elementos biográficos de sua história.	Micro
Ocorrência 24	Batalha 4, linhas 29, 30, 31, 32 e 33	<i>não brincava de boneca' eu brincava de carrinho' fui seguindo na estrada construindo no passinho' e hoje em dia o que eu faço no free é brincadeira de carrinho' eu atropelo o mc' ih não importa é made in brasil' e hoje sua vida é que vai tá por um fio' cê não entendeu' não compete aqui</i>	Neste trecho, a <i>improvivência</i> é constituída por uma recuperação da infância, orgulho territorial e afirmação de sua origem.	Micro

		<i>comigo' viva o solo brasileiro' o europeu fica fodido'</i>		
Ocorrência 25	Batalha 4, linhas 51, 52 e 53	<i>então começa respeitando porque eu não te respeitei' porque se o papo é respeito da onde eu venho eu sou rei' mas aê' só vale lembrar que respeito é para quem tem e a batalha pra você não é um bom lugar'</i>	Aqui compreendemos que a <i>improvisância</i> é marcada pela sinalização de suas origens, articulando que tem uma história a ser respeitada tanto quanto um rei.	Micro
Ocorrência 26	Batalha 4, linhas 55, 56 e 57	<i>é um bom lugar que eu encontrei no R-A-P'fazendo verso e proceder' e num é o que você falou ser' sinceramente' eu vou causar o seu fim' PORQUE NÃO É VOCÊ QUE DECIDE O QUE É QUE É MELHOR PRA MIM'</i>	Podemos notar a <i>improvisância</i> primeiramente pelo improvisado que destaca o seu pertencimento e paralelamente incorpora vivências comuns de mulheres que têm suas escolhas invalidadas, inclusive dentro da cultura hip-hop.	Híbrida (Micro e Macro)
Ocorrência 27	Batalha 4, linhas 115 e 116	<i>num sou barrabás' cê não entendeu' tenho minha trajetória' eu tava na cruz ao lado de Jesus' fui perdoada' vida louca na história'</i>	Neste recorte, identificamos a <i>improvisância</i> ao ecoar a própria trajetória.	Micro
Ocorrência 28	Batalha 4, linhas 127, 128 e 129	<i>por isso memo não importa' parceiro' cê não entendeu que eu rimo com esmero" ela foi apedrejada' as pedras que me jogaram foi assim que eu construí um castelo'</i>	Operaciona-se neste trecho a <i>improvisância</i> por meio de afirmação da sua própria vida, em que superou as dificuldades (pedras) utilizando-as para se fortalecer (e construir um castelo).	Micro
Ocorrência 29	Batalha 4, linhas 130, 131, 132 e 133	<i>você tá falando que eu sou demônio' é nessa memo cê vai se foder' porque eu sou timão' eu sou o time que é do povão' você com o seu</i>	A <i>improvisância</i> aciona elementos a partir das vivências ao constituir uma imagem de um sujeito do povão por mobilizar	Micro

		<i>espírito de porco' cê num tem um demônio' cê tem legião'</i>	pertencimento real (torcida, classe, identidade periférica).	
Ocorrência 30	Batalha 4, linhas 202, 203 e 204	<i>mais isso é o que o público não sabe' desse jeito' falo na sinceridade' sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos mc's sou o único que não cobra cachê'</i>	Neste trecho, é marcada a <i>improvisação</i> por ações, atitudes e comportamentos do MC como profissional.	Micro
Ocorrência 31	Batalha 4, linhas 205, 206 e 207	<i>mas eu tô cobrando' vim da zona norte' uma hora pra tá aqui batalhando sinceramente' essa é minha trajetória' cala a boca e lava ela para falar da minha história'</i>	Neste recorte, a <i>improvisação</i> é marcada por justificativa de certas ações, atitudes e comportamentos do MC como profissional.	Micro

Fonte: Elaborado pela autora.

Diante da expansão do *corpus*, que pode ser verificada nos apêndices, viu-se a necessidade de uma sistematização das ocorrências de *improvisação* para garantirmos uma análise mais precisa. Nesse sentido, com o Quadro 14, como apresentado acima, podemos agora visualizar de modo mais apurado o conjunto dos dados analisados neste capítulo, isto é, manifestações do que estamos chamando de *improvisação* em nível micro, macro e híbrido.

Nesse mapeamento, é interessante observar a diversidade de formas e experiências levantadas, como registros da infância, das dificuldades, dos aprendizados e ensinamentos, que conseqüentemente acabam expressando argumentação rimada.

A noção de *improvisação*, tal como a propomos neste trabalho, emerge da necessidade de nomear uma prática discursiva recorrente nas batalhas de rima: a capacidade de produzir sentido, resistência e argumentação no calor da improvisação. Nesse empreendimento, várias condições podem acentuar essas vivências expostas, nas quais as desigualdades atuam como um dos eixos estruturantes.

O conceito de *escrivência* de Evaristo (2020a) inscreve discursivamente lacunas da marginalização; em completude, aqui, esse projeto se estende não apenas narrando a vida, mas improvisando. Conseqüentemente, esse improviso constitui-se como um ato de resistência frente à violência simbólica e material. Pensando-se que oralizar, falar, escrever e registrar são formas de manter histórias, momentos ou mesmo culturas inteiras vivas, esse tipo de denúncia

encontrada é um meio estratégico válido de evitar as tentativas de apagamento social de determinados estratos sociais.

Para tratar da *improvivência*, nosso primeiro passo foi assistir atentamente aos vídeos das batalhas, acompanhando cuidadosamente as transcrições e identificando quais possíveis argumentos rimados foram engendrados por essa categoria. Posteriormente, esquematizados em um quadro, mapeamos todos os casos verificados e justificamos por que tal argumento se configurava como uma *improvivência*.

Mais adiante, no início das análises, notamos uma distinção no interior da *improvivência*: primeiramente, os argumentos que se restringiam ao foco no adversário presente, no confronto direto; e, em seguida, aqueles que, de modo intencional ou não, se transfiguravam em um interdiscurso mais amplo, atravessados por questões sociais e ideológicas, bem como por problemáticas atuais ou históricas. No entanto, mesmo quando o argumento se desdobra em um argumento macro, alcançando esferas para além do embate direto, ele é, inicialmente, lançado como confronto direto.

Em outros dizeres, a macro *improvivência* é enunciada como uma argumentação ou contra-argumentação direcionada ao adversário, em uma interação direta que inicia na esfera micro, todavia, acaba por sofrer atravessamentos e por atravessar outros discursos, transformando-se em um argumento macro. Nesse sentido, não há possibilidade de uma *improvivência* ser considerada apenas como argumentação macro. Faz parte do processo de constituição da macro *improvivência* constituir-se primeiramente como micro. Portanto, analisaremos as *improvivências*, neste escrito, em suas esferas micro e macro, isto é, aquelas que se configuram como embates diretos e aquelas que ultrapassam esse limite; não obstante, não podemos perder de vista que as consideradas como macro partem, em sua gênese, de uma micro. É importante destacar uma terceira via de análise: quando há nitidamente a presença dos dois tipos de *improvivências* juntas, ao mesmo tempo. Tomando como norte o quadro de identificação das *improvivências* (Quadro 14), as ocorrências foram reorganizadas no Quadro 15 conforme os tipos propostos.

Quadro 15 – Levantamento das ocorrências de *improvivência*: micro, macro e híbrida

Tipos de <i>improvivência</i>			
Tipos	Definição	Qtd. de ocorrências	Localização
Micro	A <i>improvivência</i> parte da vivência individual, ao mesmo tempo que também evoca coletividades, dos sujeitos e à contra-argumentação direta ao seu	16	Ocorrências 1, 5, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30 e 31.

	opponente presente. ³⁸		
Macro	A <i>improvivência</i> expande-se para além do confronto exclusivo com o adversário presente na interação face a face. Nessa dinâmica, a vivência individual articula-se às experiências de outros grupos sociais, de modo que o argumento deixa de se restringir à contra-argumentação dirigida ao oponente imediato e passa a operar como um gesto de enfrentamento e resistência a discursos e problemáticas sociais mais amplos. Nesse caso, o oponente já não se configura como um sujeito individual, mas como um sistema produtor e reproduzidor de práticas que sustentam e impulsionam a marginalização de determinados outros sujeitos.	6	Ocorrências 3, 4, 6, 8, 9 e 10.
Híbrida (Micro e Macro, simultaneamente)	A <i>improvivência</i> híbrida é o fenômeno em que ocorre a representação micro e macro ao mesmo tempo.	9	Ocorrências 2, 7, 11, 12, 13, 16, 18, 20 e 26.

Fonte: Elaborado pela autora.

Após esse levantamento e categorização, iremos avançar para uma análise mais detida de mapeamento da *improvivência* no *corpus* de que dispomos. Na seção 8.1, examinaremos a *improvivência* em sua dimensão micro, observando como ela se constrói no nível primário, em que sua extensão atinge apenas o seu adversário direto, ou seja, o outro MC disputante pela vitória da batalha, face a face. Na seção 8.2, voltamo-nos para as situações em que a *improvivência* passa a se reproduzir de forma híbrida, operando em uma dupla direção: ao mesmo tempo em que atinge diretamente o oponente, seus efeitos extrapolam a relação imediata entre os MCs e passam a incidir sobre outras esferas do evento discursivo. Em seguida, na seção 8.3, abordaremos a dimensão macro, discutindo os efeitos discursivos que essas *improvivências* podem produzir de maneira mais ampla, na configuração dos embates, na circulação de sentidos e nos atravessamentos interdiscursivos e dialógicos. Dessa forma, esta primeira seção funcionou como preparação e apresentação dos dados que analisaremos mais em detalhes nas três subseções seguintes.

³⁸Para fins de análise e de categorização, entendemos o nível micro como aquele que abrange vivências singulares, isto é, individuais e únicas de um sujeito, mas que, ao mesmo tempo, evocam experiências coletivas de um mesmo grupo social. Em contraste, o nível macro, além de mobilizar questões próprias de grupos sociais específicos, evidencia lacunas consolidadas sócio-historicamente. É importante destacar que, ao categorizarmos o termo micro, não excluimos, de modo algum, as dimensões coletivas dessas experiências, sobretudo quando consideradas à luz da escrevivência, uma vez que as vivências de sujeitos periféricos e negros, mesmo quando analisadas a partir da individualidade, são atravessadas pelo coletivo.

8.1 *Improvivência* articulada argumentativamente de modo micro

Depois de termos mostrado, na seção 8, os tipos de *improvivências* encontradas no *corpus* (micro, macro, híbrida), iremos debruçar o olhar para a *improvivência* articulada em nível micro, compreendida como aquela que se ancora na experiência singular do sujeito. Tratam-se de manifestações que, embora situadas e particulares, revelam modos de sentir, reagir e significar o mundo a partir de vivências concretas e imediatas. O foco recai, portanto, na forma como o eu discursivo mobiliza sua própria trajetória como recurso argumentativo no calor da improvisação.

Aproveitando a menção à trajetória, iniciamos a análise das estratégias recorrentes mobilizadas na *improvivência* micro. Observam-se duas principais: o uso da própria trajetória como mecanismo de imposição de respeito e a construção de um *ethos* positivo, associado à imagem de alguém integrado e legitimado pelo movimento. Ambas as estratégias são acionadas com o objetivo de afirmar superioridade simbólica em relação aos adversários.

Neste ponto desta averiguação, demonstraremos como a primeira estratégia argumentativa identificada se constrói aqui. Por meio dos recorte a seguir, notamos uma espécie de imposição de respeito por conta sua história, da sua experiência na cena, como podemos ver no Excerto 28, linha 115 (“*tenho minha trajetória*”) e no Excerto 29, linhas 205 a 207 (“*mas eu tô cobrando’ vim da zona norte’ uma hora pra tá aqui batalhando sinceramente’ essa é minha trajetória’ cala a boca e lava ela para falar da minha história*”).

Excerto 28 – Salvador x Maria

115 Mc2 num sou barrabás' cê não entendeu' **tenho minha trajetória'** eu tava na
116 cruz ao lado de jesus' fui perdoada' vida louca na história' e eu conti-
Fonte: Salvador [...], 2024, 4 min 51 s.

Excerto 29 – Salvador x Maria

205 Mc2 **mas eu tô cobrando' vim da zona norte' uma hora pra tá aqui batalhando**
206 **sinceramente' essa é minha trajetória' cala a boca e lava ela para falar**
207 **da minha história'**
Fonte: Salvador [...], 2024, 9 min 9 s.

Neste último trecho, essa imposição fica explícita pelo verso “*cala a boca e lava ela pra falar da minha história*” (linhas 206 e 207, Excerto 29). Tal imposição, mobilizada por meio de sua trajetória, isto é, de sua experiência enquanto indivíduo participante do movimento, atua como uma espécie de prova irrefutável. Nesse sentido, é possível associar essa estratégia a um

argumento de apelo à autoridade, uma vez que a MC constrói sua trajetória como um fato legitimador que a posiciona como superior no embate, como se sua vivência a qualificasse como especialista nas batalhas, no rap e no hip-hop.

Considerando essa atitude, podemos estabelecer um diálogo com o que destaca Agapito (2025, p. 81): “Este tipo de argumento refere-se ao apelo à autoridade, ou seja, quando se mobiliza o discurso ou a imagem de um especialista em determinado assunto no intuito de produzir um efeito de verdade e/ou credibilidade naquilo que se diz ou se pretende dizer”. Observamos, assim, que MC Maria tende a recusar críticas ou questionamentos acerca de seu desempenho ao acionar sua trajetória como elemento de validação. Tal estratégia aproxima-se do argumento de apelo à autoridade, no qual aquilo que é sustentado por um especialista tende a não ser colocado a prova. Nesse contexto específico, a trajetória funciona como uma forma simbólica de titulação, conferindo à MC um estatuto de especialista no interior do campo discursivo das batalhas.

No último trecho que apresentamos nesta seção de análise, temos um recorte de uma rima do MC Neo, no qual, nessa mobilização da trajetória como argumento irrefutável, ou como uma espécie de carta na manga associada à figura do especialista, observamos uma construção semelhante por parte do rapper. Nas linhas de 83 a 85 (Excerto 30), Neo descreve as experiências que vivenciou no interior das batalhas: “*você sabe que essa é a proposta' você não teve hype' eu também sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama' fazendo rap' esse é o freestyle*”.

Excerto 30 – Kaemy x Neo

82 próxima surra é em goiás' agora você vai ver que tem resposta' **infeliz-**
 83 **mente' você sabe que essa é a proposta' você não teve hype' eu também**
 84 **sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama'**
 85 **fazendo rap' esse é o freestyle' hoje você perdeu pro black do miles mo-**
 86 **rales' isso aqui é a roubada' mano ela tá falando muito e não faz nada'**

Fonte: Histórico [...], 2023, 5 min 2 s.

Nesse recorte, compreendemos essa descrição como uma estratégia de construção de credibilidade, que legitima a defesa de uma trajetória marcada pela luta e pela persistência. A partir disso, o MC reivindica não apenas reconhecimento, mas também uma posição de superioridade discursiva, apresentada como inquestionável em razão da experiência acumulada no movimento.

Em prosseguimento a nossa proposta de análise, ainda que não tenhamos abordado *ethos* nos capítulos teóricos, o próprio *corpus* conduziu a análise para outros pormenores relevantes. Compreendemos, ao iniciar as análises, que a imagem de si projetada nas batalhas de rima é tão determinante quanto em qualquer outro contexto argumentativo que vise à adesão do público. A eficácia argumentativa e a força do que se defende encontram-se intimamente vinculadas à credibilidade do orador e à maneira como este se apresenta ao auditório. Nesse sentido, vemos de forma recorrente que os rappers, em determinados momentos, buscam estabelecer vínculos de identificação com o público, acionando estratégias voltadas à construção de um *ethos* positivo. Tal aproximação manifesta-se, por exemplo, na assunção de torcidas por clubes de futebol populares no cenário brasileiro, recurso que opera implicitamente na construção de uma imagem favorável. Atentemo-nos aos Excertos 31 e 32, a seguir.

Excerto 31 – Torvi x Maria

137 Org2 não' não' não' eu sou valioso' vasco é o caralho o caralho' é o botafogo
 138 é o glorioso' então vem(+) na moral' vai se foder' já qui você não quer'
 Fonte: Torvi [...], 2024, 6 min 51 s.

Excerto 32 – Salvador x Maria

130 Mc1 é' mas eu nunca errei na rima' por isso memo que eu atiro em você' você
 131 ta falando que eu sou demônio' é nessa memo cê vai se foder' porque eu
 132 sou timão' eu sou o time que é do povão' você com o seu espírito de
 Fonte: Salvador [...], 2024, 5 min 38 s.

Podemos observar, respectivamente, nos Excertos 31 e 32, que tanto o MC Torvi (linhas 137 e 138, Excerto 31), ao enunciar que torce para o Botafogo, referenciado como “o Glorioso”, quanto o MC Salvador, ao afirmar ser integrante da torcida do “timão” – ou seja, o Corinthians – (linhas 131 e 132, Excerto 32), evocam, por meio de um apelo à afinidade com o público, a construção de uma imagem positiva de si. Essa imagem positiva é ainda reforçada na rima de MC Salvador quando ele afirma “eu sou o time que é do povão” (linha 132, Excerto 32). Nessa enunciação, o MC não apenas mobiliza uma identificação com o público, mas também reivindica sua legitimidade no interior do movimento hip-hop, historicamente reconhecido como um movimento popular, urbano e periférico. Nesse viés, considerando que o Brasil tem uma relação efetiva com o futebol (não à toa é conhecido como “país do futebol”), possivelmente essas foram boas estratégias.

O próximo trecho será analisado também nesta seara de compreendemos a tentativa de construção de um *ethos* positivo; continuaremos com as *improvivências* do MC Salvador. No próximo fragmento, este, na tentativa de provocar sua adversária, colocando-se em posição de superioridade, rima: “*sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos os mc's eu sou o único que não cobra cachê*” (linhas 203 e 204, Excerto 33).

Excerto 33 – Salvador x Maria

202 Mc1 mais isso é o que o público não sabe' desse jeito' falo na sinceridade'
 203 sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos mc's sou o
 204 único que não cobra cachê'

Fonte: Salvador [...], 2024, 8 min 57 s.

Na rima acima, Salvador (MC1), nesse embate, busca posicionar-se como superior ao afirmar que não recebe nenhum valor monetário por sua participação no evento, diferentemente de sua adversária, MC Maria, e de outros MCs. Ao apresentar essa postura como um ato de amor, ou como algo nessa direção, parecido com esse caráter emocional, o rapper constrói, em contrapartida, um argumento que questiona a legitimidade de sua oponente por receber remuneração em troca de sua apresentação, conferindo-lhe uma imagem de “bonzinho”.

Finalizando os destaques da micro *improvivência*, na seção 8.2 entenderemos como funciona a *improvivência* de um modo que além de notificar uma vivência individual, também são notadas emergências plurais atuando juntas.

8.2 *Improvivência* articulada argumentativamente de modo híbrido

No desenvolvimento da análise da *improvivência*, chegamos a uma zona de passagem em que a vivência individual deixa de operar isoladamente e passa a articular-se a experiências de grupos sociais afins, compartilhando coletividades mais amplas ao mesmo tempo em que aborda a individualidade, ou seja, agem juntas. Assim, para além das manifestações de *improvivência* restritas ao embate direto entre os MCs, observamos a emergência de ocorrências em que o argumento, embora ancorado na vivência individual do sujeito enunciador, articula-se a experiências compartilhadas por outros grupos sociais. Nesses casos, a *improvivência* não se limita à contra-argumentação dirigida ao oponente imediato, mas amplia seu alcance ao mobilizar discursos, memórias e problemáticas que extrapolam a interação face a face.

Trata-se, portanto, de uma configuração híbrida de *improvivência*, na qual o plano individual e o coletivo coexistem e se interpenetram, produzindo argumentos que operam

simultaneamente no nível micro do confronto imediato e no nível macro das relações sociais mais amplas. Para exemplificar, recortamos seis trechos, sendo ao menos um de cada batalha, nos quais identificamos configurações recorrentes que serão examinadas a seguir. Iniciamos com o trecho da primeira batalha, a Batalha da Norte, com a disputa entre os MCs Lili e Maria versus Billy e Matheus. No Excerto 34, a MC2, a rapper Lili, exclama nas linhas 181 e 182:

Excerto 34 – Lili e Maria x Billy e Matheus

181 Mc2 aplaude e abre a cortina só que eu vim pra fazer rima' me respeita e
182 respeita as minas' porque mc não tem palhaça nesse palco aqui em cima'

Fonte: Lili [...], 2023, 9 min 44 s.

No que concerne a esse trecho, é nítido que há uma reivindicação realizada por meio de sua *improvivência*, dado que a MC primeiramente legitima, por meio seu ofício, o seu trabalho, a sua arte, ao dizer o porquê de estar naquele espaço: “*Só que eu vim pra fazer rima*” (linha 181, Excerto 34). Em seguida, pede respeito ao seu sujeito constituinte ali como artista, mulher e rapper, mas também ao grupo no qual as suas condições sociais a constituem como integrante, as minas, “*me respeita e respeita as minas' porque não tem palhaça aqui em cima*” (linhas 181 e 182, Excerto 34).

Em suas palavras de encerramento, a MC fundamenta sua solicitação por respeito a partir de uma escolha lexical particularmente categórica, “palhaça”, em referência ao feminino do termo palhaço. Tal escolha nos conduz à observação de um ponto central da análise. De acordo com o Dicionário Online de Português (Dicio), o vocábulo “palhaço” designa tanto uma “personagem cômica que provoca o riso” quanto uma “pessoa que apenas profere tolices ou desempenha papéis ridículos”. Nesse sentido, a opção lexical mobilizada pela MC pode ser compreendida como um reflexo dos modos pelos quais, em diversos âmbitos sociais, as mulheres têm sua seriedade e legitimidade sistematicamente questionadas. No interior desta batalha, tal dinâmica não se apresenta de forma distinta. O cerne do questionamento reside no fato de que a MC reivindica o reconhecimento de sua legitimidade para ocupar aquele espaço discursivo: sua presença no palco não se orienta pela intenção de assumir uma função cômica, mas pela exigência de respeito ao seu potencial enquanto rapper, em condições de equivalência com seu oponente, um homem.

Em continuidade com a análise, o próximo excerto é da segunda batalha transcrita, um embate na final da disputa nacional de batalhas, em que disputaram pelo título de melhor do Brasil os MCs Neo e Kaemy. Nesse único excerto, desenvolvido por Kaemy, MC2, localizamos

não um, mas dois trechos de sua *improvivência* que dialogam com o excerto anterior, em que é questionada a representação das minas dentro do movimento Hip-Hop e, conseqüentemente, das batalhas. Em seus primeiros versos, linhas 46 e 47 (Excerto 35), Kaemy enuncia: “*deu pu cê entender as mina amou na disciplina’ você não vai falar por mim néo’ eu já tô aqui em cima*””. Observemos:

Excerto 35 – Kaemy x Neo

45 **Mc2** ele falou de vis a vis' eu entendi nessa palavra' mc de netfrix' só que
 46 o seu wi-fi acaba' deu pu cê entender as mina amou na disciplina' você
 47 não vai falar por mim néo' eu já tô aqui em cima' eu também aqui em cima
 48 sou cultura' eu sou l de livro' sim' literatura' deu pu cê entender' cê
 49 vai lá pro meu porta-mala' cê é negro' eu também sou' mas dá meu espaço
 50 de fala' não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um
 51 improviso' quero ver a sua ideia' esse daqui que é o melhor mc do brasil
 52 faz 10 anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU::'[só que hoje eu

Fonte: Histórico [...], 2023, 2 min 25 s.

Sua rima prossegue e, nas linhas 48 e 49 (Excerto 35), encontramos os versos: “*deu pu cê entender’ cê vai lá pro meu porta-mala’ cê é negro eu também sou’ mas dá meu espaço de fala*”. Em um primeiro momento, Kaemy, a partir de sua vivência no contexto do rap, evidencia a subalternidade da mulher e, em seguida, desloca a análise para uma problemática ainda mais complexa: a condição da mulher negra. Trata-se de uma discussão recorrente na literatura, sistematizada por Kilomba (2019) ao demonstrar que a mulher negra não ocupa apenas uma posição de alteridade, mas é situada como o “outro do outro”, sendo atravessada por formas imbricadas de violência racial e de gênero.

Ao *improviver* com a rima “*cê é negro eu também sou’ mas dá meu espaço de fala*”, podemos traduzir essa *improvivência* como a afirmação de que, embora haja uma aparente condição de igualdade, uma vez que se tratam de dois sujeitos periféricos e negros em um espaço de grande visibilidade, a MC evidencia que, ainda assim, no interior das hierarquias sociais, sua posição permanece inferiorizada em relação à do adversário, exclusivamente em função de sua condição de mulher. Por tal motivo, ela reivindica o seu espaço de fala, constituindo uma estratégia de afirmação de sua legitimidade discursiva no interior dessa hierarquia. Neste âmbito, vemos como preconceitos estruturais como o capitalismo, o são “produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo

cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.” (Akotirene, 2018, p. 14)

No contexto desses debates, difundidos no Brasil a partir das contribuições de Kilomba (2019), Ribeiro (2017, p. 24) afirma que “nesse esquema, a mulher negra só pode ser o Outro e nunca si mesma. Para ela, existe um status oscilante que ora pode permitir que a mulher branca se coloque como sujeito, assim como o homem negro, entretanto a autora rejeita a fixidez desse status”.

Essa manifestação de *improvivência*, portanto, além de um desabafo, configura-se como a exposição de uma violência de alteridade em dupla dimensão, ao evidenciar o lugar ocupado pela mulher negra na base da pirâmide social, na qual as hierarquias tornam sua posição particularmente vulnerável e difícil de ser transposta. Considerando o exposto, observamos que, a partir de sua experiência individual, Kaemy dá voz a inúmeras outras mulheres negras que também são atravessadas por essa forma específica de violência, funcionando como denúncia de vozes historicamente ignoradas, não ouvidas e silenciadas.

Dando continuidade à análise, abordaremos outro ponto recorrentemente enfrentado pelas mulheres: o assédio moral e sexual. No Excerto 36, apresentamos um trecho em que a MC Maria, na Batalha da Aldeia, edição 382, após sucessivas investidas de cunho romântico por parte de seu oponente, MC Torvi, reage de forma defensiva. Diante do cansaço provocado pela necessidade constante de negar qualquer possibilidade de envolvimento amoroso, a rapper contrapõe a postura de seu adversário, que aparentemente atribuiu a crença de que tais investidas seriam aceitas, e rebate afirmando que sua única função e motivação para estar naquele espaço dizem respeito exclusivamente ao movimento hip-hop.

Excerto 36 – Torvi x Maria

67 tomar pipoco' cê vem dar em cima e acha que eu dou ibope' vai tomar no
68 seu cu' eu tô no palco pelo hip hop

Fonte: Torvi [...], 2024, 3 min 42 s.

No Excerto 36, ao rimar “*cê vem dar em cima e acha que eu vou dar ibope' vai tomar no seu cu' eu tô no palco pelo hip hop*” (linhas 67 e 68), notamos que a MC Maria demonstra incômodo explícito diante da situação vivenciada. Tal incômodo se manifesta por meio de uma postura discursiva de defesa-ataque, marcada, inclusive, pelo uso de um xingamento como estratégia de enfrentamento. Ademais, a rapper afirma não atribuir relevância a esse tipo de investida, uma vez que seu propósito naquele espaço não se orienta por relações de cunho afetivo ou sexual, mas pela vivência e afirmação de seu lugar no hip-hop. O aspecto mais

significativo dessa ocorrência reside no fato de refletir um fato comum na vida social das mulheres, que é a intimidação sexual no ambiente de trabalho, como já dissemos, uma prática bastante recorrente. No contexto das batalhas de rima, entretanto, tal prática assume contornos ainda mais complexos, por tratar-se de um espaço artístico de ampla visibilidade e circulação discursiva. Ainda assim, essas situações não parecem inibir aqueles que as perpetram, evidenciando a naturalização desse tipo de violência nesse cenário.

De acordo com a pesquisa Equidade de Gênero e Trabalho no Brasil, realizada em 2024, nove em cada dez mulheres profissionais já foram vítimas de assédio (Nove [...], 2025). Quando tais situações envolvem o gênero masculino, elas ocorrem em proporções significativamente menores. Esse dado se reflete também no *corpus* analisado: enquanto em todas as batalhas houve ao menos uma ocorrência de embate direcionado ao gênero feminino, não se identificou qualquer registro de ações que evidenciassem desrespeito ao gênero masculino. Assim, enquanto as mulheres enfrentam manifestações de machismo, sexismo, hipersexualização, *gaslighting* e infantilização, os ataques dirigidos aos homens, ainda que ofensivos, não se articulam a marcadores de gênero.

Ao refletir sobre esse tipo de prática, Rodrigues (2013) afirma que, nesse universo, a mulher solteira é frequentemente considerada disponível para investidas de natureza amorosa, afetiva ou sexual. Observa-se, assim, a existência de uma pressão social para que as mulheres se vinculem a algum homem, sendo que, em muitos casos, apenas esse vínculo é capaz de lhes conferir determinado grau de respeito, na medida em que a mulher passa a ser compreendida como posse de uma figura masculina. Nessa perspectiva, o respeito somente é legitimado quando mediado pela presença masculina. Tal dinâmica torna-se evidente no Excerto 37, no qual, ao se ver coagida pelas investidas românticas de seu adversário e ao perceber que sua voz e sua recusa não seriam ouvidas nem respeitadas, ao contrário do que ocorreria com a intervenção de um homem, a MC recorre, como estratégia discursiva e argumentativa, à ameaça de acionar seu parceiro afetivo para intervir na situação, inclusive por meio de agressão física: “*se cê continua dando em cima de mim chamo o meu namorado ele te dá um pau*” (linhas 131 e 132, Excerto 37).

Excerto 37 – Torvi x Maria

129 **Mc1** já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' eu num tô enten-
 130 dendo para onde o conceito de rap aqui está indo' só que tudo bem' cê
 131 não entende' isso não é legal' se cê continua dando em cima de mim chamo
 132 o meu namorado ele te dá um pau' e na rima eu já tô te batendo' cê num

Fonte: Torvi [...], 2024, 6 min 20 s.

Nesse recorte, além de se evidenciar a falta de respeito e de consideração para com a figura feminina, observamos também o questionamento de uma contradição interna ao movimento: embora o rap se constitua como um discurso que prega inclusão e igualdade, as mulheres ainda enfrentam perseguições, confrontos, questionamentos e atitudes que refletem práticas contrárias aos princípios defendidos por esse próprio discurso.

Para finalizar a discussão, destacamos outro fator já mencionado: a expressiva predominância masculina nas batalhas e a forma como essa configuração reforça uma imagem de poder masculino no interior do movimento. Tal poder manifesta-se de maneira tão naturalizada que o gênero masculino passa a se perceber como detentor de autoridade sobre o feminino, reproduzindo dinâmicas semelhantes às observadas fora do contexto das batalhas, nas quais homens, sustentados em crenças patriarcais, julgam-se autorizados a controlar decisões, trajetórias e consequências na vida das mulheres. Conseguimos conferir uma atitude que demonstra essa situação logo abaixo, quando o MC1, Salvador, rima: “*só vale lembrar que respeito é para quem tem e a batalha pra você não é um bom lugar*” (linhas 52 e 53, Excerto 38).

Excerto 38 – Salvador x Maria

51 **Mc1** [então começa respeitando porque eu não te respeitei' porque se o papo é
52 respeito da onde eu venho eu sou rei' mas aê' só vale lembrar que respei-
53 to é para quem tem e a batalha pra você não é um bom lugar'

Fonte: Salvador [...], 2024, 2 min 12 s.

Trata-se de uma tentativa que vai além do constrangimento e do silenciamento, configurando-se também como um processo de deslocamento e restrição, na medida em que se afirma que as batalhas não são um espaço legítimo para a MC Maria e, por consequência, para as mulheres. Tal perspectiva encontra-se na contramão do discurso historicamente construído e defendido pelo movimento feminista, de maneira unânime, em suas diversas vertentes, que “o lugar da mulher é onde ela quiser”. Não por acaso, em sua resposta, a rapper reage de maneira exaltada (podemos constatar pelas letras da transcrição estarem em caixa alta) em “*Porque não é você que decide o que é melhor pra mim*” (linhas 57 e 58, Excerto 39).

Excerto 39 – Salvador x Maria

55 Mc2 [é um bom lugar que eu encontrei no R-A-P' fazendo verso e proceder' e
56 num é o que você falou ser' sinceramente' eu vou causar o seu fim' POR-
57 QUE NÃO É VOCÊ QUE DECIDE O QUE É QUE É MELHOR PRA MIM'

Fonte: Salvador [...], 2024, 2 min 24 s.

Atentos à particularidade do trecho em questão, percebemos que, por meio da *improvivência* experienciada enquanto mulher, marcada pela rejeição no interior das batalhas, a MC Maria, em sua réplica, resiste e denuncia essa violência sutil ao rebater a rima argumentativa e afirmar que Salvador não detém qualquer poder sobre suas decisões.

Esse embate analisado, assim como os demais excertos observados nesta seção, é sintomático de uma dinâmica social mais ampla. Assim, embora emerja de uma situação individual, enunciada por meio de uma rima improvisada, tal experiência materializa vivências compartilhadas por diversas outras mulheres, muitas as quais sequer estão inseridas no contexto do rap, mas estão no de serem mulheres em uma sociedade ainda profundamente patriarcal e machista.

Um ponto relevante a ser destacado é que, a partir das *improvivências* híbridas, percebemos que esse fenômeno não se manifesta exclusivamente no discurso feminino, uma vez que tanto rappers mulheres quanto homens mobilizam suas experiências pessoais no improviso. Entretanto, ao atentarmos-nos à composição dessas vivências improvisadas, evidenciam-se diferenças de ordem social. As *improvivências* femininas aparecem sistematicamente atravessadas pelos reflexos das violências vivenciadas pelas mulheres, tornando explícitas as questões de gênero que permeiam seus discursos, aspecto que não verificamos nas *improvivências* masculinas. Nesses casos, são recorrentes relatos de dificuldades financeiras, injustiças sociais e obstáculos impostos pelo contexto socioeconômico, mas sem que o gênero se apresente como uma barreira ou vulnerabilização específica.

8.3 *Improvivência* articulada argumentativamente de modo macro

Interessa-nos, neste momento final, a fim de culminar o escopo desta análise, deslocar o foco das manifestações pontuais de *improvivências* para compreender de que modo elas se articulam quando alcançam uma dimensão mais ampla. Partimos do entendimento de que toda *improvivência* tem origem em uma vivência individual, isto é, naquilo que afeta o sujeito e produz sentidos, mas que, ao ser enunciada, projeta-se para uma dinâmica que se transforma

explicitamente em denúncia social. Desse modo, o olhar analítico deixa de privilegiar apenas o ponto de partida da experiência para concentrar-se em seu ponto de chegada, isto é, em seus efeitos de generalização e conclusão. Quando mobilizadas argumentativamente, tais experiências ultrapassam o plano do singular e passam a operar como mecanismos de tensionamento das estruturas sociais mais amplas.

Ao termos em mãos essas denúncias palpáveis, a *improvivência* extrapola totalmente o individual e parte para uma esfera política e social. As *improvivências* argumentadas se tornam índices, registros de problemas estruturais, desigualdades, relações de poder e desconsideração das minorias. No escopo desta análise, entendemos como as articulações macro possibilitam ver as repetições de certos padrões sociais, servindo como evidências, provas de práticas como exclusão, silenciamento, violência simbólica e não simbólica que vão para além do contexto imediato da batalha.

Assim, ao analisarmos as *improvivências* sob uma perspectiva macroargumentativa, buscamos evidenciar de que maneira essas experiências são estrategicamente mobilizadas para sustentar posicionamentos, contestar discursos hegemônicos e produzir efeitos de sentido que dialogam com debates sociais mais amplos. Tal abordagem permite compreender as batalhas de rima não apenas como espaços de disputa estética e performática, mas também como arenas discursivas nas quais se articulam, de forma explícita (predominantemente) ou implícita, críticas às estruturas sociais vigentes.

No Excerto 40, da Batalha da Norte, observamos a mobilização de um argumento que se configura como denúncia pública do modo como o sistema, de orientação capitalista, adotado no contexto brasileiro, negligencia as necessidades das camadas socialmente mais vulnerabilizadas. Esse sistema não tem como objetivo criar igualdade ou justiça social; esse modelo se beneficia, inclusive, do fracasso social, que passa a operar como mais uma engrenagem de sua lógica de funcionamento. Nesse sentido, a MC Maria rima: “*é isso que o sistema quer' cê não entende a parada' que você falhe na batalha' na sua vida num faz nada*”, conforme se observa nas linhas 126 e 127 (Excerto 40).

Excerto 40 – Lili e Maria x Billy e Matheus

126 **Mc3** *é isso que o sistema quer' cê não entende a parada' que você falhe na*
127 *batalha' na sua vida num faz nada' na verdade' você não tem o sentimen-*

Fonte: Lili [...], 2023, 6 min 42 s.

Ao enunciar o trecho por meio da *improvivência*, a rapper constrói um argumento que desloca a responsabilidade pelo fracasso, comumente atribuída exclusivamente ao indivíduo, e

evidencia como esse fracasso é previamente engendrado por uma lógica estrutural. Ao mobilizar a noção de “sistema”, a enunciadora convoca-nos a refletir sobre a organização social que opera pela produção de exclusões e insucessos, incidindo de forma mais contundente sobre sujeitos historicamente marginalizados. A rima projeta, com isso, uma extensão simbólica de um projeto social que espera a falha do indivíduo tanto no espaço artístico quanto em sua trajetória de vida, uma vez que a ascensão e o sucesso em larga escala das classes subalternizadas representam uma ameaça anunciada ao funcionamento do sistema vigente.

À esteira desta rima, também devemos nos atentar ao fato de que a associação entre “*falhar na batalha*” e “*na sua vida num faz nada*” amplia o alcance da crítica, pois o desejo para o fracasso do indivíduo por parte do sistema se estende a todas as esferas de sua vida, mas a batalha e a arte são uma forma de ascensão social. Nesse sentido, podemos vincular o desempenho momentâneo à valoração social do sujeito, assim, essa rima funciona como uma crítica à internalização das expectativas do sistema.

Em continuidade, temos um outro recorte muito interessante para ser destacado. No Excerto 41, a MC3 pede autorização ao organizador da batalha para “puxar a plateia” em meio aos turnos de fala, e para isso ela *improvisa*: “*oitenta tiros é o que separa um militar de um militante’ a favela chora o que’ bandido é quem mata inocente no baile funk’ o que a mídia quer ver’ sangue:::*” (linhas 153 a 158, Excerto 41).

Excerto 41 – Lili e Maria x Billy e Matheus

153	Mc3	ou ou ou ou ou ou ãn oitenta tiros é o que separa um militar de um
154	Pla	ou ou ou ou ou ou ou ou
155		militante’ a favela chora o que’
156	Pla	SANGUE:::::
157	Mc3	bandido é quem mata inocente no baile funk’ o que a mídia quer ver’
158	Pla	SANGUE:::::

Fonte: Lili [...], 2023, 8 min 25 s.

No registro desta *improvisação*, há a correlação a um fato de grande repercussão nacional e internacional, ocorrido em 7 de abril de 2019, no Rio de Janeiro, no qual houve o fuzilamento de um carro com uma família inteira do músico Evaldo Rosa dos Santos, que morreu no local. Além disso, Luciano Macedo, catador de recicláveis que tentou prestar socorro, também foi baleado e morreu dias depois. Os militares do Exército Brasileiro responsáveis pelo fato efetuaram cerca de 80 disparos contra o automóvel.

O caso gerou forte comoção, evidenciando o uso desproporcional da força e o impacto da militarização da segurança pública sobre a população civil, sobretudo a negra e periférica. Ao discorrer sobre o fato e seu peso, em denúncia contra o racismo estrutural que o Brasil, um país ex-escravocrata, enfrenta, o professor e cientista político Santos (2019) defendeu, em artigo publicado na plataforma de notícias “Brasil de fato”, que

Na prática o que ocorre é o uso indiscriminado desta violência institucionalizada do Estado para ameaçar, prender, aterrorizar e, no limite, assassinar pessoas e grupos considerados “inimigos internos”.

Os 80 disparos contra um carro que conduzia uma família negra e assassinou mais um homem negro não foi um “acaso”, um “engano” ou um “incidente”, conforme dito por Sérgio Moro, ministro da Justiça e Segurança Pública do atual governo, em entrevista no programa Conversa com Bial. Alguém precisa dizer ao ministro que não existem fuzilamentos “incidentais” em nenhum lugar do planeta! Fuzilamentos ocorrem por motivações muito específicas!

Não se sabe ainda quem atirou ou quantos atiraram. O fato é que a raiva, o ódio, a indiferença de quem apertou os gatilhos resultam de uma cultura política e social perversa, atravessada de cabo a rabo pelo racismo estrutural que caracteriza a sociedade brasileira.

O episódio, de grande impacto social, tornou-se um símbolo da violência estatal e do racismo estrutural no Brasil. Em torno desse acontecimento, assim como MC Maria o fez por meio de sua rima, muitas pessoas expressaram sua indignação nas redes sociais, como evidenciam as Imagens 8, 9 e 10, retiradas da plataforma Instagram.

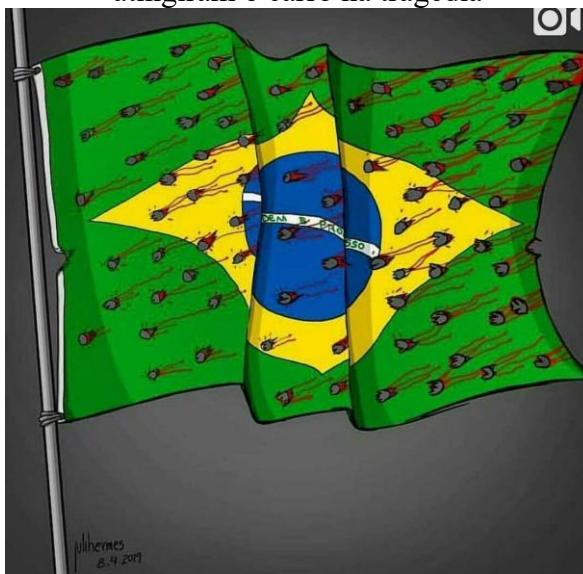
Imagem 8– Placa como recurso simbólico de representação do número de tiros registrados na tragédia



Fonte: Instagram @wallacemaddalon, 2019.

Nota: Print realizado pela autora.

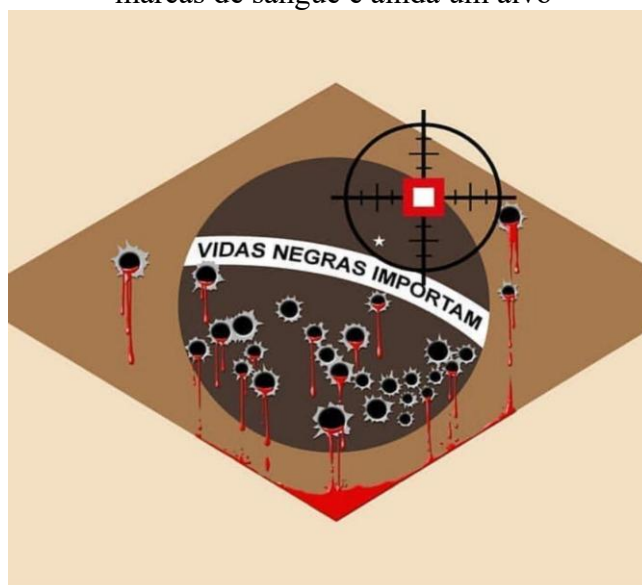
Imagem 9 – Bandeira nacional com 80 perfurações, correspondentes aos tiros que atingiram o carro na tragédia



Fonte: Instagram @tanniaayres, 2019.

Nota: Print realizado pela autora.

Imagem 10 – Bandeira brasileira com cores diferentes, em alusão à cor de pele dos atingidos na tragédia, e perfurada por marcas de bala, com marcas de sangue e ainda um alvo



Fonte: Instagram @movimentomaesdemaio, 2019.

Nota: Print realizado pela autora.

Em todas as imagens registradas por meio dos *prints*, somadas às *improvivências* enunciadas pela rapper Maria, observamos que a problemática analisada se desvincula completamente do plano singular. Tal deslocamento torna-se evidente, por exemplo, no fato de que, em duas das três imagens, a bandeira nacional aparece perfurada, simbolizando os orifícios

correspondentes aos mais de oitenta disparos efetuados, os quais resultaram na morte de uma família inteira em um dia comum de 7 de abril, que passou a ser uma dia de resistência e luta. Em outra imagem, a vivência em questão assume contornos de um problema de alcance ainda mais amplo, configurando-se como uma denúncia que extrapola o episódio específico. O interdiscurso segundo o qual o ocorrido teria sido apenas um engano não se sustenta diante do dado de que mais de oitenta disparos foram direcionados a um único veículo. Tal episódio evidencia uma questão profundamente enraizada na formação social do Brasil: o racismo estrutural.

Para fins de conclusão, no último excerto escolhido, que encerra a nossa explicação sobre *improvivência*, recortado da batalha disputada na Final do Nacional de 2023, Neo, aqui no papel do MC1, defende nas linhas 26 e 27 (Excerto 42): “*cê sabe que é sem censura’ PELOS MANO’ PELAS MINAS’ AS MONAS E PELA ESSA CULTURA ISSO É ABALAR TODAS AS ESTRUTURAS*”.

Excerto 42 – Kaemy x Neo

22 Mcl tem dois preto na final' isso me deixa tão feliz'isso é vibe de final' a
 23 plateia pede bis' hoje eu sei que você faz o que eu sempre quis' hoje eu
 24 hoje eu mato essa bandida no pique do vis a vis' hey' isso é ataque'
 25 freestyle apalpável' fazendo rima boa' me sinto inabalável' éh' **agora**
 26 **cê sabe que é sem censura' PELOS MANO' AS MINAS' AS MONAS E PELA ESSA**
 27 **CULTURA ISSO É ABALAR TODAS ESTRUTURAS** mano nas palavras eu não derramo

Fonte: Histórico [...], 2023, 1 min 11 s.

A *improvivência* macro manifesta-se, nesse caso, quando a rima, embora parta de uma vivência individual, projeta-se para a defesa de uma causa significativamente mais ampla. Já no primeiro trecho, ao afirmar “*cê sabe que é sem censura*” (linha 26, Excerto 40), o MC estabelece uma relação direta com o histórico silenciamento imposto a diversos indivíduos e grupos sociais, enunciado que passa a operar como um gesto de resistência e persistência. Nesse sentido, a rima afirma que não haverá mais espaço para a censura, compreendendo a batalha como um lugar legítimo de enunciação.

Tal posicionamento se amplia quando o rapper afirma lutar “*PELOS MANO’ PELAS MINAS’ AS MONAS E PELA ESSA CULTURA*” (linhas 26 e 27, Excerto 40), deslocando o foco do eu para um coletivo heterogêneo e historicamente marginalizado. Ao reivindicar voz para sujeitos que vão além de sua própria experiência, a rima explicita o potencial de abalo das estruturas dominantes, geralmente responsáveis por determinar quais discursos serão

legitimados e quais permanecerão à margem. É nesse movimento que se inscreve o sentido de confronto escancarado no verso “*ISSO É ABALAR TODAS AS ESTRUTURAS*” (linha 27, Excerto 40).

Aqui, mais uma vez, temos a ratificação de uma defesa a um grupo muito inferiorizado: as monas. Se na seção anterior trabalhamos a problemática das questões de gênero e do feminismo negro, pensando em como a mulher negra está na posição base da pirâmide social, em contrapartida, travestis, gays e lésbicas nem sequer são considerados para entrar nessa contagem.

Consolidando que a violência contra pessoas LGBTQIA+ no Brasil não se trata de episódios isolados, mas de um fenômeno estrutural e sistemático, trazemos dados oficiais da cartilha ObservaDH, Monitoramento de violações de direitos humanos no Brasil, publicada em dezembro de 2025. A cartilha, elaborada pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC) a partir de registros do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), reúne e sistematiza dados referentes a diferentes grupos socialmente vulnerabilizados, entre eles a população LGBTQIA+.

Conforme os dados apresentados, as notificações de violência contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais mais que triplicaram entre 2015 e 2024, totalizando 139.739 registros no período. Apenas no ano de 2024, foram contabilizadas 22.906 notificações, o que corresponde a uma média de 63 casos diários. O levantamento evidencia ainda que travestis e mulheres trans figuram entre os grupos mais expostos a situações de violência, seguidos por gays e lésbicas, confirmando a incidência desproporcional de agressões motivadas por orientação sexual e identidade de gênero (Brasil, 2025). Tais dados corroboram a leitura de que essas violências se articulam a uma lógica de LGBTQIA+fobia estrutural, sustentada por relações de poder que produzem silenciamentos, exclusões e agressões reiteradas no tecido social brasileiro.

Diante do exposto, nesta pesquisa, a diferença entre improvivência micro e macro não está no fato de uma denunciar e a outra não, pois ambas têm a mesma função, mas na forma como essa denúncia ocorre. A improvivência micro evidencia a opressão a partir da experiência individual (que, ao mesmo tempo, mobiliza experiências coletivas), mostrando situações vividas sem necessariamente transformá-las em uma denúncia mais ampla. Já a improvivência macro dá um passo além ao transformar essas experiências em crítica social, articulando-as como parte de estruturas mais amplas, como o racismo, o machismo ou a LGBTQIA+fobia.

Isso se deve ao fato de que, conforme a categorização proposta, ela não apenas mobiliza experiências individuais, mas potencializa a denúncia de esferas opressoras estruturais, ao

deslocar as vivências para um plano mais generalizante e politizado, no qual são reelaboradas como expressão de dinâmicas sociais mais amplas. Nesse sentido, ao serem mobilizadas argumentativamente nas batalhas de rima, essas experiências passam a tensionar estruturas de poder, tais como o racismo, o patriarcado, a LGBTQIA+fobia e a lógica excludente do sistema social vigente.

Assim, a batalha de rima configura-se como um espaço de resistência simbólica e de denúncia, no qual vozes historicamente silenciadas encontram meios de produzir sentidos coletivos, transformar experiências particulares em enunciados políticos e disputar narrativas sobre pertencimento, legitimidade e direito à fala.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertar sobre a conclusão de qualquer objeto de estudo implica, de certo modo, decretar sua finitude, o encerramento de algo, o que pode se tornar uma tarefa, no mínimo, delicada, na medida em que supõe que esse objeto esteja finalizado. O mundo, os discursos, os movimentos e a própria humanidade não são estáticos; assim, partimos do entendimento de que nada se esgota por completo. Há sempre novos aspectos a serem observados, novos ângulos de análise e detalhes que, em um primeiro momento, podem não ter sido perceptíveis. Nesse sentido, não consideramos esta pesquisa como um ponto final. Os estudos da argumentação não se constituem como um campo fechado, mas se mantêm em permanente construção, justamente porque acompanham a historicidade, a heterogeneidade e o caráter conflitivo da linguagem.

Todavia, nesta última seção, propomo-nos a reunir e apresentar, a seguir, os aspectos mais marcantes desta incursão investigativa. A título de contextualização, esta pesquisa de dissertação foi motivada por uma inquietação decorrente do desejo de ampliação de uma pesquisa prévia acerca da manifestação artística das batalhas de rima. No âmbito de um Projeto de Iniciação Científica desenvolvido na Universidade Federal de Goiás (UFG), tivemos a oportunidade de estudar batalhas de rima masculinas e batalhas de rima femininas de forma isolada, em duas pesquisas distintas de iniciação à ciência. Contudo, considerando os inúmeros entraves e as questões de gênero que atravessam a nossa sociedade, surgiu a necessidade de compreender de que modo tais problemáticas se fazem presentes, ou não, no embate artístico improvisado entre MCs de gêneros distintos, na dinâmica do confronto masculino versus feminino.

Além disso, o que nos impulsionou foi o fato de as batalhas de *freestyle* estarem, a cada dia, alcançando proporções cada vez maiores, consolidando-se não apenas como manifestações populares, mas também como espaços de identificação e valorização de sujeitos e territórios periféricos. Nesse contexto, as oportunidades oferecidas por esse espaço aos jovens, por meio do movimento hip-hop e do rap, contribuem, muitas vezes, para o afastamento de trajetórias marcadas pela violência, pelo envolvimento com drogas e pela criminalidade. Para além disso, vivemos em uma era digital que impulsiona a propagação desses eventos efervescentes para todo o mundo. Para termos uma noção do alcance que o meio digital produz, uma das batalhas mais famosas do Brasil é a Batalha da Aldeia, que, no ano de 2025, em sua edição especial de aniversário, obteve uma dimensão muito expressiva digitalmente, de modo que a sua transmissão ao vivo acumulou quase 4 milhões de visualizações no YouTube, com ponto de pico de 261 mil dispositivos simultâneos, além de quase 230 mil visualizações na Twitch e mais

de 77 mil espectadores únicos, enquanto o evento presencial reuniu mais de 5 mil pessoas no Clube Juventus, em São Paulo, ocasionando o título de um dos maiores encontros de batalhas de rima do país.

Outro aspecto relevante é a compreensão das batalhas de rima como um espaço legítimo de letramento social. Dessa forma, assumimos que o letramento não pode ser restrito ao âmbito acadêmico, uma vez que há múltiplos espaços de sua constituição, como a casa, o trabalho e a rua; por que não, também, as periferias e as favelas?

A essas inquietações soma-se o fato interessante de que o funcionamento das batalhas, a ferramenta de engrenagem que faz essa interação ter vida, parte do desacordo, do embate e do dissenso. Dentro desse enfoque, nos deparamos com a importância da perspectiva do MDA de Plantin, pois ela assegura o direito ao desacordo, não apenas o garante, mas existe justamente por meio da eclosão do dissenso. Em um mundo tão polarizado, discordar, mesmo que de forma crítica, costuma ser visto com maus olhos, e nos vemos cada vez mais coagidos ao silêncio. Para os estudos do MDA, a base do diálogo e das trocas está precisamente no dizer, e sem a contradição, essa perspectiva, que surge de maneira organizadora e integradora, não teria lugar. Pensar a divergência é fundamental para uma construção agregadora do ser humano, pois nos obriga a repensar nossas teses, revisitar conceitos e valores e, ainda, reformular nossos pontos de vista de modo persuasivo.

À luz do exposto, ao início desta pesquisa estávamos dispostos a responder à seguinte questão norteadora: *Como se constroem os processos argumentativos a partir da eclosão da estase nas batalhas de rima mistas enquanto gênero discursivo, e de que forma esses embates podem evidenciar disputas identitárias marcadas por desigualdades de gênero e raça?* Em busca desse desejo, nosso objetivo principal de averiguação transformou-se em *identificar como a Argumentação se manifesta nesses contextos em duas dimensões distintas: no plano micro, observando a interação entre os MCs em confronto direto; e no plano macro, compreendendo o rap como enfrentamento simbólico à sociedade capitalista e às suas estruturas excludentes.*

Após uma investigação analítica de caráter intensivo dos dados, articulada ao nosso embasamento teórico, constatamos que a argumentação se manifesta nos confrontos entre MCs, tanto no plano micro quanto no plano macro, por meio do que chamamos de *improvivências*. Para fins de retomada, a *improvivência* pode ser compreendida como uma estratégia discursiva e argumentativa que, ao mobilizar experiências reais, memórias, dores e afetos, busca produzir adesão e vantagem no embate. Observamos, ainda, que os rappers desenvolvem essa estratégia em três modalidades: micro, macro e híbrida, sendo possível identificar, em cada uma delas, especificidades próprias.

Em um primeiro plano, isto é, no nível micro, tornou-se evidente que, ao mobilizar a *improvivência* centrada em vivências individuais, os MCs acionam, paralelamente, estratégias argumentativas voltadas à construção de uma posição de superioridade. Tal movimento ocorre, por exemplo, pela tentativa de impor respeito a partir da própria trajetória e experiência no movimento. Outra estratégia recorrente observada no uso da *microimprovivência* foi a busca pela construção de um *ethos* positivo por meio da identificação com o público, ancorada em escolhas individuais associadas a elementos de forte valor simbólico e cultural no contexto brasileiro, como o futebol.

Depois de analisarmos as ocorrências de *improvivências*, vimos que as marcas híbridas e macro são muito parecidas, uma vez que ambas tratam de vivências coletivas. A diferença encontrada é que nas híbridas os traços individuais e as vivências coletivas coexistem, com o mesmo espaço de importância, enquanto na macro o foco recai totalmente em experiências coletivas, como se o ponto de partida, ou seja, a vivência individual ficasse desfocada. Nesse sentido, ambas exercem, de modos diferentes, uma mesma função: denúncias de sujeitos e grupos que, mesmo nos dias atuais, ainda sofrem com preconceitos – desde sutis até escancarados – enquanto tentam silenciá-los.

Buscando verificar se atendemos aos objetivos propostos para o desenvolvimento desta pesquisa, apresentaremos a seguir uma breve recapitulação dos objetivos específicos para essa conferência:

- a) analisar padrões e peculiaridades da Argumentação como produto, como procedimento e como processamento, sobretudo em situações de interação verbal e gênero discursivo rinhas de rap;
- b) descrever o jogo de atuação dos papéis argumentativos e questão argumentativa (Modelo Dialogal) no íntimo das batalhas de sangue mistas;
- c) identificar como é efetuado o gerenciamento de táticas recorrentes ao longo da apresentação, como, por exemplo, o papel da negação;
- d) aprimorar o termo “*improvivência*”; uma ampliação de “*escrevivência*” de Conceição Evaristo, no intuito de compreender como os rappers improvisam por meio de suas vivências;
- e) observar a participação feminina nas batalhas mistas, refletindo sobre as dinâmicas de gênero que atravessam o espaço e as possíveis desigualdades e embates que se chocam nos discursos entre MCs mulheres e homens;

- f) contribuir para a ampliação dos estudos da Argumentação no Brasil, sobretudo do Modelo Dialogal da Argumentação, de Christian Plantin, utilizando de um *corpus* relevante socialmente por conta de seus impactos.

Reverendo com atenção os objetivos iniciais da dissertação, e posteriormente as análises desenvolvidas ao longo desta dissertação, é possível afirmar que os objetivos propostos foram amplamente alcançados. Percebendo o primeiro objetivo (alínea a), as análises permitiram compreender o funcionamento da argumentação nas batalhas de rima enquanto produto quando destrinchamos as rimas, os excertos, os argumentos formulados. Entendemos a argumentação como procedimento por meio das estratégias encontradas: negação, *ethos* positivo, imposição de respeito, denúncias, multiplicações das questões argumentativas e processamento quando abordamos a interação dentro da batalha, constante presença do dissenso e participação do público. Nesse sentido, por meio das três seções analíticas, conseguimos atingir o primeiro objetivo.

Ao longo também das seções 6, 7 e 8, conseguimos entender e compreender o jogo dos papéis argumentativos no interior dos embates improvisados, à luz do MDA. De modo especial, na seção 6, fomos expostos à proposta de *PrOponente*, diante do fato de que, como há a troca dos papéis argumentativos a cada turno de fala, em uma única batalha os rappers transitam entre os dois papéis ao longo da apresentação. Além disso, de maneira singular, na seção 7, foi possível identificar táticas recorrentes, como a negação, usada para estratégias de provocação e deslegitimação. Já na seção 8, observamos que, ao manifestarem e mobilizarem *improvivências* micro, híbridas e macro, os rappers passam a atuar, independentemente do papel argumentativo momentaneamente ocupado no *round* – Proponentes ou Oponentes –, de modo que tais *improvivências* funcionem como uma ampla contra-argumentação não apenas a discursos específicos, mas também às práticas e às violências estruturais. Nesse movimento, deixam de se posicionar exclusivamente em oposição a um adversário individual e passam a se constituir como um antagonismo duplo, Oponentes de sistemas de opressão mais amplos, como, por exemplo, o sistema capitalista em vigência em quase todo o mundo.

Na seção 8, as *improvivências* mobilizadas nas batalhas mistas evidenciaram as dinâmicas de gênero que atravessam esse espaço, revelando desigualdades, resistências e disputas simbólicas. Cabe destacar que a *improvivência* não se configura como uma estratégia de uso exclusivo das mulheres, tendo sido identificada como um recurso discursivo e argumentativo acionado por MCs de diferentes gêneros. A diferença, contudo, reside na natureza das experiências mobilizadas. Observamos, na seção 8, que ao menos uma vez em cada batalha houve, por meio da *improvivência*, a reivindicação de respeito em relação ao

gênero feminino, o que indica a recorrência e a semelhança das experiências vividas pelas mulheres. Em contraste, ao comparar-se as vivências mobilizadas por homens e mulheres, fica evidente uma assimetria significativa: não houve registro, nas batalhas analisadas, de homens que reivindicassem respeito unicamente por sua condição de gênero, nem se identificou recorrência equivalente à observada nas falas femininas.

Diante disso, torna-se evidente que, embora as mulheres tenham ampliado sua presença nesses espaços, ainda não ocupam um lugar plenamente consolidado, nem no âmbito do rap, nem na esfera social mais ampla, permanecendo expostas a diversas formas de violência, como desrespeito, assédio, opressão e ameaças. Ademais, observamos recorrências que vão além da simples reivindicação de espaço enquanto mulheres, incluindo a denúncia de opressões de caráter duplo, de gênero e de raça, o que evidencia a incidência de uma violência interseccional que atravessa não apenas os corpos, mas também as experiências das mulheres negras. Diante tudo o que foi exposto até o momento, verificamos que cumprimos os objetivos 2, 3, 4 e 5 (alíneas b, c, d, e) deste estudo.

Por fim, o último objetivo (alínea f) foi concluído ao mobilizar um *corpus* socialmente relevante, periférico e artístico. Ao aplicar o Modelo Dialogal de Argumentação, esta pesquisa contribui para a ampliação dos estudos da Argumentação no Brasil, reafirmando a centralidade do dissenso, da interação e da linguagem em uso. Nesse sentido, foi possível tensionar e desmistificar a concepção de uma argumentação restrita ao âmbito “formal”, evidenciando, em contrapartida, a potência política, estética e discursiva do rap.

Iniciamos este percurso investigativo buscando compreender como a argumentação se manifesta no interior das batalhas de rima mistas, tomando como foco as estratégias discursivas mobilizadas pelos MCs em situações de embate verbal improvisado, e quais singularidades poderiam ser notadas por conta de a configuração da batalha ser entre gêneros opostos. Partimos do pressuposto de que tais batalhas não se constituem apenas como manifestações artísticas ou de entretenimento, mas como práticas sociais atravessadas por dissenso, conflito, negociação de sentidos e disputas simbólicas. Inseridas em um contexto urbano, periférico e historicamente marcado por desigualdades, as batalhas de *freestyle* tornam-se espaços privilegiados para a observação da argumentação em uso, do dissenso, do desacordo, da disputa, da manifestação corporal, da constituição de um *ethos* de construção e remodelação instantânea, deslocando-a de uma concepção estritamente formal para uma perspectiva situada, interacional e, como em nosso foco, conflitiva.

Ao longo das análises, constatou-se que o desacordo desempenha um papel central na dinâmica das batalhas de rima, funcionando não apenas como elemento organizador do embate,

mas como força propulsora das estratégias argumentativas mobilizadas pelos MCs. Os dissensos, longe de se esgotarem em uma única questão, se reconfiguram continuamente ao longo do confronto, possibilitando a emergência de múltiplas questões argumentativas em uma mesma batalha. Assim, mesmo quando há deslocamento temático, o desacordo permanece como princípio constitutivo da interação e da argumentação nesses embates performáticos.

No *corpus* que selecionamos, essas estratégias foram localizadas especialmente por meio da negação – negando não só os discursos e rimas, mas também o próprio adversário como sujeito – e das *improvivências*, que articulam vivências individuais e coletivas no curso do embate. Nesse sentido, as batalhas mistas evidenciaram, ainda, as dinâmicas de gênero que atravessam esse espaço, revelando desigualdades, resistências e disputas discursivas entre MCs homens e mulheres, bem como a recorrente reivindicação de legitimidade e respeito por parte das rappers.

Encerramos este percurso respondendo às questões inicialmente formuladas e, ao mesmo tempo, abrindo novas frentes de investigação que não se esgotam nesta dissertação. Destacamos, nesse horizonte, a necessidade de aprofundar os estudos sobre a argumentação em práticas discursivas periféricas e artísticas, bem como de ampliar o diálogo com abordagens que as considerem, de forma mais integrada. Fazemos um destaque especial para a possibilidade de aprofundamento, em estudos futuros, de questões que, por falta de tempo, não conseguimos abordar nesta pesquisa, como entender os componentes paralinguísticos, aspectos corporais, performáticos, afetivos e históricos da linguagem em uso e analisar de que maneira se relacionam com a argumentação. Assim, longe de se apresentar como um ponto final, esta pesquisa se coloca como parte de um campo em permanente construção, convidando a novas análises que continuem a tensionar, ampliar e complexificar os estudos da Argumentação no Brasil.

Não poderíamos finalizar essa pesquisa sem mais uma vez agradecer pelas leituras atentas e atenciosas dos professores Doutores Renan Belmonte Mazzola (UFMG) e Rodrigo Seixas Pereira Barbosa (UFG) e por todas as suas ponderações durante o processo de qualificação da presente dissertação. Estendemos também o agradecimento à leitura atenta e à orientação do professor Doutor Rubens Damasceno-Morais.

REFERÊNCIAS

- A CARNE. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. *In: DO Cócix até o Pescoço*. Intérprete: Elza Soares. [S. l.]: Maianga, 2002. 1 CD, faixa 6.
- AGAPITO, Bruna. **Diálogo entre o Modelo Dialogal e a polêmica argumentativa**: gestão do desacordo nas redes sociais em tempos de fake news. 2022. 180 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12004>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- AGAPITO, Bruna; FERNANDES, Eliane Marquez da Fonseca; DAMASCENO-MORAIS, Rubens. Modelo dialogal da argumentação e dialogismo: convergências epistemológicas. *In: CARREIRA, Rosângela Aparecida Ribeiro; FLORES JÚNIOR, Wilson José; BATISTA, Thaís Elisabeth Pereira (org.). Pesquisas em Linguística e Literatura: PPGLL/UFG*. Goiânia: Cegraf/UFG, 2021. v. 1, p. 67-100.
- AGAPITO, Bruna. A construção da legitimidade de fake news em ambiente digital. *In: AGAPITO, Bruna; DAMASCENO-MORAIS, Rubens; LIMA, Helcira Maria Rodrigues de (org.). Ensaios sobre argumentação e interação em redes sociais*. 2. ed. Goiânia: Cegraf/UFG, 2025. p. 58-84. DOI: 10.63756/CegrafUFG.ENS.ebook.978-85-495-1165-2/2025. Disponível em: <https://portaldelivros.ufg.br/index.php/cegrafufg/catalog/book/802>. Acesso em: 30 jan. 2026.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AMOSSY, Ruth. **A Argumentação no discurso**. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio- Ferreira. Tradução de Angela M.S. Corrêa... [et al.]. – São Paulo: Contexto, 2018.
- ARAÚJO, Paulo Jeferson Pilar. Transe de possessão e línguas em interações rituais: Goffman e a ciência cognitiva da religião. **Veredas Revista de Estudos Linguísticos**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 327-341, 2021. DOI: 10.34019/1982-2243.2021.v25.35205. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/35205>. Acesso em: 5 set. 2024.
- BACELAR, Ana Paula Silva. **Mobilizações do @escolasempartidooficial no instagram**: análise netnográfica da interação on-line a partir do Modelo Dialogal da argumentação. 2021. 184 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11505>. Acesso em: 9 dez. 2025.
- BACELAR, Laércio Nora; SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tipologia da negação em Kanoê. **Signótica**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 237-247, 2008. DOI: 10.5216/sig.v15i2.3760. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3760>. Acesso em: 23 jan. 2026.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1976.

BK', JXNV\$ - Continuação de um sonho (Visualizer). Intérprete: BK'. [S. l.]: Gigantes, 2022. 1 videoclipe (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXi-eu1g6dU>. Acesso em: 10 fev. 2026.

BOB 13. Batalha da Aldeia: canal de sucesso dá espaço a artistas promissores. [Entrevista cedida a] Juliene Moretti. **Veja São Paulo**, São Paulo, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/musica/batalha-da-aldeia-canal-sucesso-artistas-promissores/>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania. **Observatório Nacional dos Direitos Humanos: Evidências na produção de futuros para todas as pessoas**. Brasília : Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania, 2025.

BROCKRIEDE, Wayne. Onde está a argumentação? **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 16, p. 13-17, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/29828>. Acesso em: 10 fev. 2026.

CAMELO, Marcos Dias. **A construção da face argumentativa erística pelo argumento *ad fidem*, no discurso do Cabo Daciolo, nos debates eleitorais de 2018**. 2020. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10657>. Acesso em: 5 jan. 2026.

CAPITANI, Camila Alderete. **A operacionalização das teorias de Perelman e de Grácio no ciclo da pesquisa-ação: uma possibilidade de análise das situações argumentativas em sala de aula**. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: 10.11606/D.8.2015.tde-29092015-123454. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-29092015-123454/pt-br.php>. Acesso em: 20 jan. 2026.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

CNN BRASIL. **Saiba o que significa a sigla LGBTQIA+ e a importância do termo na inclusão social**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/saiba-o-que-significa-a-sigla-lgbtqia-e-a-importancia-do-termo-na-inclusao-social/>. Acesso em: 13 abr. 2026.

CONCEIÇÃO Evaristo – Flip (2016) – Parte 1/5. Paraty: Itaú Cultural, 2016. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=O-biUmvRzW4&si=EnSIkaIECMiOmarE>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, [s. l.], v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991. DOI: 10.2307/1229039. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1229039>. Acesso em: 21 jul. 2025.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CURA, Tayanne Fernandes. Tramas do rap: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO; CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., Curitiba, 2017. **Anais [...]**, Curitiba: Intercom, 2017. p. 1-15. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/lista_area_DT6-CU.htm. Acesso em: 14 jul. 2024.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. A argumentação segundo o modelo dialogal de Christian Plantin. In: PIRIS, Eduardo Lopes; GRÁCIO, Rui Alexandre (org.). **Introdução às teorias da argumentação**. São Paulo: Pontes, 2023. p. 355-392.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. A pré-estase como preparação do terreno em deliberações jurídicas. In: PINTO, Rosalice; CABRAL, Ana Lucia Tinoco; RODRIGUES, Maria das Graças Soares (org.). **Linguagem e Direito: perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 51-66.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. Dialogando com a perspectiva dialogal da argumentação. In: PIRIS, Eduardo Lopes; RODRIGUES, Maria das Graças Soares (org.). **Estudos sobre argumentação no Brasil hoje: modelos teóricos e analíticos**. Natal: EDUFRN, 2020. p. 143-169. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/30395>. Acesso em: 5 fev. 2025.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. Dois bicudos não se beijam? A construção da unanimidade em território jurídico. **EID&A**, Ilhéus, n. 13, p. 156-173, jan./jun. 2017. DOI: 10.17648/eidea-13-1343. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/1343>. Acesso em: 5 abr. 2023.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. O carpinteiro e a madeira: a constituição de *corpora* jurídicos em perspectiva etnometodológica. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 673-709, 2021. DOI: 10.17851/2237-2083.29.2.673-709. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/relin/article/view/54214>. Acesso em: 5 fev. 2026.

DAMASCENO-MORAIS, Rubens. Quem é esse tal de Terceiro, afinal? **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1, n. 41, jan./jun. 2022. DOI: 10.36517/revletras.41.1.1. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/22265>. Acesso em: 14 jul. 2025.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, Cristiane Correia. **A pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta**. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2019.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald. **Princípios de semântica linguística**. Tradução de Carlos Vogt e Rodolfo Ilari. São Paulo: Cultrix, 1972.

EMEDIATO, Wander; DAMASCENO-MORAIS, Rubens. **Perspectiva dialogal e análise dialógica: a argumentação biface**. In: AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de; DAMASCENO-MORAIS, Rubens (orgs.). Introdução à análise da argumentação. Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 193-222.

EMEDIATO, Wander. Diálogos regulares e interações discordantes. **Gláuks**, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 145-174, 2011.

EMEDIATO, Wander (org.). **Interações polêmicas e violência verbal em temas sociais sensíveis**. Campinas: Pontes Editores, 2023.

ESCREVIVÊNCIA - Episódio 01 da série Ecos da palavra. [S. l.]: Instituto de Arte Tear, 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=4EwKXpTIBhE&si=EnSIkaIECMiOmarE>. Acesso em: 11 jan. 2023.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a. p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. CONCEIÇÃO EVARISTO | Escrevivência. [Entrevista cedida a] Leituras Brasileiras. **Leituras Brasileiras**, [s. l.], 6 fev. 2020b. Disponível em: <https://youtu.be/QXopKuvxevY>. Acesso em: 09 fev. 2026.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERREIRA, Luis Antônio. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

FIGUEIREDO, Tatiane Silva. **Situação estásica e ethos coletivo: múltiplas faces do papel argumentativo do Terceiro em deliberações do STF**. 2025. 200 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2025. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/14235>. Acesso em: 5 fev. 2026.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FLYIN' Cut Sleeves. Produção: Rita Fecher e Henry Chalfant. Nova York: Sleeping Dog Films, 1993. 1 DVD (60 min).

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: Ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. **Argumentação prática**: teoria, método e análise. 2023. 395 f. Tese (Doutorado em Livre-Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Rio de Janeiro, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/10316>. Acesso em: 14 nov. 2025.

GRÁCIO, Rui Alexandre. **A interação argumentativa**. Coimbra: Grácio Editor, 2010.

GRÁCIO, Rui Alexandre. **Teorias da argumentação**. Coimbra: Grácio Editor, 2012.

GRÁCIO, Rui Alexandre. **Vocabulário crítico de argumentação**. Coimbra: Grácio Editor, 2013.

GRIZE, Jean-Blaise. **De la logique à l'argumentation**. Genève, Paris: Droz, 1982.

HAMBLIN, Charles L. **Fallacies**. London: Methuen & Co. Ltd., 1970.

HISTÓRICO! Kaemy (GO) vs Neo (RJ) – Final – Duelo Nacional 2023 – A Grande Final (03/12/2023). Intérpretes: Kaemy; Neo. Belo Horizonte: Família de Rua, 2023. 1 videoclipe (12 min). Disponível em: <https://youtu.be/K1Sa-XlSIfI?si=eLA64cjH7pmz3TKU>. Acesso em: 10 out. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLEIMAN, Angela B. (org.). **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

LILI e Maria x Billy e Matheus | 76ª Batalha da Norte. Intérpretes: Billy; Lili; Maria; Matheus. São Paulo: Batalha da Norte, 2023. 1 videoclipe (11 min). Disponível em: <https://youtu.be/QkiuLHqtQxo>. Acesso em: 10 out. 2025.

LIMA, Helcira. Figurações discursivas do complô e do medo. **Rétor**, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 101-117, jul./dez. 2023. DOI: 10.61146/retor.v13.n2.206. Disponível em: <https://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/206>. Acesso em: 22 jan. 2026.

LUCAS, Stephen E. **A arte de falar em público**. 11. ed. Nova York: AMGH Editora Ltda, 2014.

MACEDO, Iolanda. A linguagem musical rap: expressão local de um fenômeno mundial. **Revista Tempos históricos**, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 261-288, 2011. DOI: 10.36449/rth.v15i1.5708. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/5708>. Acesso em: 23 jan. 2026.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 2000.

MARQUES, Ana Carolina dos Santos; FONSECA, Ricardo Lopes. A representação das mulheres no rap: instituindo espacialidades, quebrando barreiras. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, v. 39, p. 25-37, 2020. DOI: 10.11606/rdg.v39i0.158041. Disponível em: https://revistas.usp.br/rdg/pt_BR/article/view/158041. Acesso em: 27 jul. 2022.

MATIAS-FERREIRA JÚNIOR, Tito. “A gente combinamos de não morrer”: enfrentamento, resistência e renegociação na escrita de Conceição Evaristo. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 31, n. 1, p. 233-247, 2022. DOI: 10.17851/2358-9787.31.1.233-247. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/51939. Acesso em: 5 fev. 2026.

MEDEIROS, Jefferson Ubiratan de Araújo. Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga. **Revista Espaço Acadêmico**, [s. l.], v. 19, n. 218, p. 35-47, set./out. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/49977>. Acesso em: 28 maio 2025.

MEIRELES, Jade Giallorenzo. **Batidas, rimas e nos palcos, as minas**: um relato das mulheres que cantam rap em Salvador. 2017. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26881>. Acesso em: 20 jan. 2026.

MORAES, Cláudia Letícia Gonçalves; AMORIM FILHO, Luís Carlos Serra; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; CARVALHO, Zilmara de Jesus Viana de. Interseccionalidade e decolonialidade na escrivência de Conceição Evaristo. **Infinitum: Revista Multidisciplinar**, [s. l.], v. 7, n. 12, p. 93-111, jan./jun. 2024. DOI: 10.18764/2595-9549v7n12.2024.5. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/infinitum/article/view/23267>. Acesso em: 9 fev. 2026.

MORENO, António (org.). **Cadernos WGT: Negação**. Lisboa: NOVA FCSH, 2010.

MUCK, Bruno Affonso. **“Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida”**: etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha na Região Metropolitana de Porto Alegre – RS. 2022. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/251983>. Acesso em: 11 jan. 2025.

NOVE a cada dez mulheres já sofreram assédio no ambiente de trabalho, aponta pesquisa. **Costa norte**, [s. l.], 19 mar. 2025. Disponível em: <https://costanorte.com.br/geral/nove-a>

cada-dez-mulheres-ja-sofreram-assedio-no-ambiente-de-trabalho-aponta-pesquisa.html. Acesso em: 10 dez. 2025.

OGI, Rodrigo. Rap é a voz do oprimido e do esquecido, diz Rodrigo Ogi. [Entrevista cedida a] Augusto Diniz. **CartaCapital**, [s. l.], 1 out. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/rap-e-a-voz-do-oprimido-e-do-esquecido-diz-rodriigo-ogi/>. Acesso em: 24 abr. 2025.

OSWALD, Érica Krachefski Nunes. **Negação**: um olhar semântico-argumentativo sobre os morfemas a-, i- e des-. 2015. 99 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6559>. Acesso em: 9 jan. 2015.

PEREIRA, Carlos Gustavo Camillo. “Por que você é voluntário?”: as representações de si de um professor voluntário em um Centro de Atendimento ao Refugiado. **Veredas Revista de Estudos Linguísticos**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 101-121, 2022. DOI: 10.34019/1982-2243.2021.v25.33577. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/33577>. Acesso em: 5 set. 2024.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

PIMENTA, Luciana Pereira Queiroz; ARAÚJO, Luísa Consentino de; RODRIGUES, Maria Luiza Simplicio; CÂMARA, Yanca Abreu. A escrevivência de Conceição Evaristo como estratégia político-discursiva de resistência: uma leitura da tessitura poético-corporal-negra em “Olhos d’água”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 2, p. 251-261, maio/ago. 2021. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.2.40482. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/40482>. Acesso em: 19 abr. 2025.

PINTO, Vinícius Teixeira. **Sons do sul**: performances e poéticas do rap em Porto Alegre. 2015. 183 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135100>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PIRIS, Eduardo L.; GRÁCIO, Rui Alexandre (orgs.). **Introdução às teorias da argumentação**. Campinas: Pontes, 2023.

PLANTIN, Christian. **A argumentação**: histórias, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLANTIN, Christian. **A argumentação**: histórias, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

PLANTIN, Christian. Análise e crítica do discurso argumentativo. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, v. 1, n. 1, p. 17-37, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/365>. Acesso em: 20 maio 2025.

PLANTIN, Christian; DAMASCENO-MORAIS, Rubens. O dicionário como ferramenta para o ensino de argumentação. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 11, n. esp., p. 328-347, ago. 2021.

DOI: 10.22168/2237-6321- 10esp2102. Disponível em:
<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/2102>. Acesso em: 20 jan. 2026.

PLANTIN, Christian. “Deixem dizer”: a norma do discurso de um está no discurso do outro. **Comunicação e Sociedade**, [s. l.], v. 16, p. 145-161, 2009. DOI: 10.17231/comsoc.16(2009).1035. Disponível em:
<https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1415>. Acesso em: 27 jul. 2022.

PLANTIN, Christian. **Dicionário de argumentação**: uma introdução aos estudos da argumentação. Tradução de Rubens Damasceno-Morais e Eduardo Lopes Piris. São Paulo: Editora Contexto, 2025.

PLANTIN, Christian. **Dictionary of argumentation**: an introduction to argumentation studies. UK: College Publications, 2016.

PLANTIN, Christian. **Essais sur l’argumentation**. Paris: Kimé, 1990.

PLANTIN, Christian. **L’argumentation**. Paris: PUF (Que sais-je?), 2005.

POETISAS no Topo 4. Direção: Bruna Torralba. Intérpretes: Azzy; Boombeat; Clara Lima; Cynthia Luz; Duquesa; Luedji Luna; Negra Li. São Paulo: Pineapple Storm Records, 2025. 1 videoclipe (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AURuXiDAmml>. Acesso em: 23 abr. 2025.

POSTALI, Thífani; NICOLETTI, Ana Paula Sallum. Batalha Beco das Mina: representatividade no Circuito do Hip Hop de Sorocaba. **Razón y Palabra**, [s. l.], v. 27, n. 116, p. 260-274, jan./abr. 2023. DOI: 10.26807/rp.v27i116.2019. Disponível em:
<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/2019>. Acesso em: 23 out. 2025.

POSTALI, Thífani. Música e identidade cultural: o rap como a ferramenta de comunicação dos territórios urbanos marginalizados. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 17, n. 38, p. 132-143, jan./jun. 2019. DOI: 10.5212/RIF.v.17.i38.0008. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19168>. Acesso em: 9 fev. 2026.

PRADO, Isis Aisha Dias Aires. **Batalha Mina**: websérie sobre as batalhas femininas de rap do Distrito Federal. 2017. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em:
<https://bdm.unb.br/handle/10483/19648>. Acesso em: 19 ago. 2025.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Maria Natália Matias. **Jovens mulheres rappers: reflexões sobre gênero e geração no movimento Hip Hop.** 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10254>. Acesso em: 8 set. 2025.

SALOMON, Délcio Vieira. **Como fazer uma monografia.** 13. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SALVADOR x Maria | Primeira fase | 388ª Batalha da Aldeia. Intérpretes: Maria; Salvador. São Paulo: Batalha da Aldeia, 2024. 1 videoclipe (10 min). Disponível em: https://youtu.be/pfj_iiREnbo. Acesso em: 10 out. 2025.

SANTIAGO, Lucas Felipe de Oliveira. Sobrevivência e parkour marginal: as performances das participantes de uma batalha de rap feminina. **Veredas Revista de Estudos Linguísticos**, [s. l.], v. 25, n. 1, 2022. DOI: 10.34019/1982-2243.2021.v25.33718. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/33718>. Acesso em: 5 set. 2024.

SANTOS, Ana Karoline dos; BARBOSA, Mayara Lustosa de Oliveira; NASCIMENTO JUNIOR, Agrinaldo Jacinto do; SILVA, Juliana Rocha de Faria. RAP DE IMPROVISO: rimas do conhecimento para o ensino de meio ambiente. **Revista Eletrônica Científica Ensino Interdisciplinar**, Mossoró, v. 9, n. 29, p. 199-221, 2023. DOI: 10.21920/recei72023929199221. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RECEI/article/view/4469>. Acesso em: 15 jan. 2026.

SANTOS, Márcio André dos. Artigo | 80 tiros por “engano”. **Brasil de fato**, São Paulo, 15 abr. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/15/artigo-or-80-tiros-por-engano/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

SCHOPENHAUER, Arthur. **38 estratégias para vencer qualquer debate: a arte de ter razão.** Tradução de Camila Wener. São Paulo: Faro Editorial, 2014.

SILVA, Rômulo Vieira da. Batalhas de rimas mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as transformações do gênero musical. *In*: ENCONTRO DOS GRUPOS DE PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, 18.; CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., Joinville, 2018. **Anais [...]**. Joinville: Intercom, 2018. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/lista_area_DT6-ME.htm. Acesso em: 30 ago. 2024.

SILVA, Rômulo Vieira da. **Flows e views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital.** 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/15258>. Acesso em: 23 jan. 2026.

SIMÃO, Nádia Vieira. **A rotulação na construção argumentativa do gênero entrevista no programa Roda Viva.** 2021. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11388>. Acesso em: 14 set. 2025.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop.** São Paulo: Parábola Editorial, 2021.

SOUZA, Florentina. Gênero e “raça” na literatura brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, p.103-112, jul./dez.2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127096008>. Acesso em: 10 nov. 2025.

SOUZA, Kika. **Mulheres no Hip-Hop**: Apagamento histórico e outras violências. São Paulo: LiteraRUA, 2024.

TEPERMAN, Ricardo. Improviso decorado. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 56, p. 127-150, jun. 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i56p127-150. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/Xc7vBqRPks6CNKSD7zPJqKC/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 7 dez. 2025.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TORVI (RJ) x Maria (SP) | Primeira Fase | 382ª Batalha da Aldeia. Intérpretes: Maria; Torvi. São Paulo: Batalha da Aldeia, 2024. 1 videoclipe (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3gBqVcn74yA>. Acesso em: 10 out. 2025.

TOULMIN, Stephen E. **The Uses of Argument**. Updated edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VERGNE, Vanessa Karen Jesus. **“Quem tava lá?”**: o gênero, os discursos e as disputas no rap brasileiro. 2018. 72 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Produção e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28411>. Acesso em: 17 nov. 2025.

VIDRIO, Silvia Gutiérrez. Los aportes de Christian Plantin al estudio de las emociones y su relevancia para el análisis de los medios. **Rétor**, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 79-100, jul./dez. 2023. DOI: 10.61146/retor.v13.n2.200. Disponível em: <https://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/200>. Acesso em: 28 ago. 2025.

GLOSSÁRIO

Autoafirmação: processo de fortalecimento identitário e valorização de si por meio do discurso e da performance.

Batalhas de rima: duelos de rimas improvisados entre MCs.

Batalhas de sangue: modalidade mais agressiva das batalhas de rima, marcada por ataques verbais e provocações.

Batalhas mistas: batalhas que envolvem MCs de diferentes gêneros, especialmente homens e mulheres.

Battle: termo em inglês para “batalha”; designa o confronto entre MCs.

Beat: base rítmica ou instrumental que acompanha as rimas.

Crew: grupo ou coletivo de artistas do hip-hop.

Cypher: roda de rimas improvisadas entre MCs, geralmente em ambiente informal.

Destinatário argumentativo: sujeito para quem o discurso é direcionado, o alvo da argumentação.

Discurso de resistência: manifestação verbal que desafia estruturas de opressão e afirma identidades marginalizadas.

Enunciador: sujeito que produz o discurso.

Estase: ponto central de conflito ou desacordo em uma argumentação.

Ethos: imagem de si construída pelo orador ou MC durante o discurso.

Flow: ritmo, cadência e entonação que o MC usa ao rimar.

Freestyle: rima improvisada, criada no momento da performance.

Hip-hop: movimento cultural que engloba rap, grafite, *breakdance* e DJ.

Identidade discursiva: modo como o sujeito se constrói no discurso.

Improvisação poética: criação espontânea de versos durante a batalha.

Improvivência: conceito inspirado na escrevivência (Evaristo, 2020a), que representa a improvisação poética baseada nas vivências pessoais do MC.

Lugar de fala: espaço simbólico de expressão que reconhece a posição social e histórica de quem fala.

MC (*Master of Ceremony*): artista responsável por rimar e conduzir as batalhas.

MCs: plural de MC; rappers que competem nas batalhas.

Narrativas periféricas: discursos que expressam vivências das periferias urbanas.

Pathos: dimensão emocional do discurso, que busca afetar o público.

Performance: ato de expressar artisticamente a rima, com gestos e entonação.

Performatividade: ação de construir identidades e significados por meio da performance.

Persona: imagem simbólica construída pelo MC no discurso.

Poder simbólico: influência exercida por meio da linguagem e dos signos sociais.

Punchline / Punchlines: verso final de efeito que encerra uma rima de forma provocativa ou cômica.

Rap: gênero musical e poético que combina ritmo, rima e crítica social.

Rappers: artistas que praticam o rap.

Rimas de ataque: versos ofensivos direcionados ao oponente.

Rimas de resposta: versos de contra-ataque, em resposta às provocações.

Rinha: termo popular para designar as batalhas mais intensas, de confronto direto.

Round: rodada ou etapa da batalha.

Show: apresentação musical ou performática.

Versus: termo usado para indicar o confronto entre MCs.

Vibe: energia transmitida pela performance.

Voz subalterna: expressão das narrativas de sujeitos historicamente marginalizados.

**APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DA 76ª BATALHA DA NORTE: LILI E
MARIA X BILLY E MATHEUS**

BATALHA_1_ LILI E MARIA X BILLY E MATHEUS | 76ª BATALHA DA NORTE

1 Org1 cola para cá' billy mateus'

2 Org2 joga o celular aqui'

3 Org1 cadinho pega o celular da luana para mim' por favor' caraio' nós tá com
4 uma equipe foda'

5 Org2 pede para olhar para a câmera e fala[r: ((incompreensível))

6 Org1 [tá bom' folgado' pede você seu fol-
7 gado' to brincando irmão eu peço sim'

8 Org2 eu peço se eu quiser'

9 ((os mcs' organizadores e plateia conversam conjuntamente dificultando o
10 entendimento já que todas as falas estão sobrepostas))

11 Org2 aí olha pa câmera

12 Org1 olha pa câmera ali e fala

13 Org3 fala olhando pra camera aí

14 Org2 Olha pra câmera

15 Mc1 samuel e bob três manda a ver

16

17 Mc1 (marche)' maria e lili

18 Org1 demorô' cola para cá' maria e lili'

19 Pla UO:::::U

20 Org1 né possível que elas tá aí ainda"

21 Org3 elas tão aí"

22 Org1 lógico que tá'

23 Org4 entra por ali

24 Org1 oiá como ela vem tomando a cerveja dela

25 Mc2 tava na mó paz ((a mc cumprimenta o organizador e os adversários))

26 Org1 boa parceira"

27 Mc2 boa noite'

28 Org1 tá firmona"

29 Mc2 graças a deus

30 Org1 amém

31 ((pessoas da plateia conversam aleatoriamente))

32 Pla caraio' esse fone dela é muito pica ((incompreensível))

33 ((a segunda mc entra em cena cumprimenta também os presentes))

34 Org1 tá ligado' quem começa a caminhada" ((os mcs tiram a sorte para ver quem
35 começa o round rimando))

36 Mc2 nós começa

37 Org1 caralho' AÊ' LILI E MARIA CHAMOU A RESPOSTA PRA COMEÇAR' QUER DIZER QUE O
38 BAGULHO VAI SER LOUCO' VAMU QUE VAMU' A GENTE

39 Mc4 E AÊ" BOA NOITE BATALHA DA NORTE

40 Pla BOA NOITE

41 Mc4 brigada' cês tão acordado

42 Org1 ((incompreensível' mas conseguimos entender que ele anima e instiga o
43 público' logo em seguida os presentes levantam os braços no ritmo do
44 beat)) vou puxar' vou puxar' vira quando" (+) êi [ou ou ou ou

45 Pla [ou ou ou ou ou ou ou

46 ou ou ou ou ou ou ou

47

48 Pla [É NECESSÁRIO FAZER' VAI MORRER OU VAI
49 MATAR" VAI MATAR OU VAI MORRER"

50

51

52 MORRER" VAI MORRER OU VAI MATAR"

53 Pla MORRER" VAI MORRER OU VAI MATAR" ou ou ou ou ou ou ou

54 Mc2 iê iê iê iê batalha da norte modo desafio' mas **não** me sinto desafiada'
55 até porque é nós que começa já que vocês tem medo de dar cara à tapa'
56 tá tranquilo' eu vou doar aqui o nome da city no mapa' você me encara'
57 mas eu **não** tenho medo até porque tenho cara de malvada'

58 **Mc3 realmente não é desafio' eles resolveu desafiar a gente' só que aqui na**
59 **frente num importa porque para mim cês nem é um oponente' porque na ver-**
60 **dade sabe que eu mato' na verdade é rima que eu bato' eu não não vejo**

61 **como oponente porque o freestyle de vocês é fraco**

62 Mc2 da hora mesmo eu te falo agora que cê **não** sabe de improvisação' supre-

63 ma é as rimas que eu mando porque o seu nível sempre tá no chão' acha

64 que é bom' cê **não** é bolado' te falo agora né billy bombom' cê **não** é bil-

65 ly é cabeça de máscara' eu te masco e cê fica no chão'

66 Mc3 é billy bombom' realmente a rima encaminha' porque na parte de vocês

67 **não** é bomba' na minha frente vocês são só biribinha'

68 Pla uo:u

69 Mc4 demorou' demorou aí' satisfação' certo' norte" é assim' ó' (+) falou que

70 minha rima vai fica no chão' esse papo é de vacilão' eu vou mandando meu

71 verso responsa' certeza que eu vou mandando a contenção' é que eu tô

72 tipo deitado no chão com a rima verdadeira' mas **não** é porque eu caí na

73 guerra é que eu tava mirando deitado nessa trincheira'

74 Mc1 claro que ele não é billy bombom' até porque é sensacional' você falou

75 que nós é biribinha' eu tô mais para rojão de natal' **vocês não tá enten-**

76 **do vocês querem expor ao ridículo' a gente não é mc' ainda bem que isso**

77 **é recíproco'**

78 Pla UO:::UUU

79 Mc4 ô" agora eu mando a proposta' eu sou homem que atira pela frente' ih sou

80 cara que atira pelas costas' por isso eu vou te mandando agora lili nun-

81 ca vai ter resposta' então **não** é biribinha' solta o rojão porque na que-

82 brada chega aquilo que a gente gosta'

83 Mc1 chegou aquilo que a gente gosta' é desse jeitão porque agora cês vai ter

84 que segurar a resposta' desse jeitão vocês ainda vem falar que nós é

85 biribinha' vocês tão mais chato que o menor estourando bomba na casa da

86 vizinha'

87 Pla [UO:::U ((aplausos e barulho))

88 Org1 [AÍ AÍ AÍ AÍ AÍ AÍ AÍ AÍ AÍ VAMO QUE VAMO' BARULHO PRA ((incompreensí-

89 vel)) BARULHO PRA QUEM GOSTOU DAS RIMAS DE LILI E MARIA"

90 Pla U:::ou ((aplausos e assobios))

91 Org1 BARULHO QUEM GOSTOU DAS RIMA DE BILLY E MATHEUS

92 Pla U:::OU

93 Org1 BILLY E MATHEUS PELA PLATEIA' JURADOS' TRÊS' DOIS' UM' NUM TÔ VENDENDO O
94 SEU VOTO' DOIS VOTOS MARIA E LILI' MARIA E LILI UM A ZERO NADA ESTÁ PER-
95 DIDO QUEM TERMINOU COMEÇA E TUDO QUE VAI"

96 Pla VOLTA:::

97 Org1 VAMO QUE VAMO

98 Pla uou uou uou uou uou

99 Ale eu era fã da icarly em tempo do tik tok' isso é batalha da onde"

100 Pla BATALHA DA NORTE

101 Ale isso daqui nunca foi questão de sorte' isso é batalha da onde"

102 Pla BATALHA DA NORTE uou uou uou uou uou uou uou uou

103 Org1 ((incompreensível)) (+) abaixa esse beat aí vitor' (+) [três' dois' um
104 Pla [três' dois' um

105 Mc1 graças a deus que isso tá gravado'mano' papo reto chega a ser engraçado'
106 mas eu entendo ele votar pra a primeira dama' mas eu faço a cultura' **não**
107 por fama' ela me chama'

108 Pla [uo:::::u

109 Mc4 [ãn ãn caixinha do correio' se liga na bomba' cê sabe da onde veio' por-
110 que a gente nunca vai ser uma criança' prepara a correspondência' mas
111 vai chegar na cobrança

112 Pla UO::::::::::U

113 Mc1 vai chega na cobrança' quem deve vai morrer e hoje nem as criança' foda-
114 se os boy' porque nós é a revolta' manda vim lacrimogênio' nós chuta
115 a bomba de volta'

116 Pla U:::::::::::OU UOU UOU UOU UOU UOU UOU UOU

117 Mc4 aê aê' nois chuta a bomba de volta' nós é a revolta e nois da cara a ta-
118 pa **não** precisa da escolta' então pode pá que os menor veio do gueto a
119 bomba eu joguei para cima para pagar os meus boleto'

120 Pla UOU:::

121 Mc2 iê iê iê iê iê

122 Pla calma ae tio' três' dois' um' rima

123 Mc2 mano' sem estudo sua revolta **não** é nada oh arrombado' **não** gostou do jure
124 vira jurado' outa fita que eu falo no improvisado ceis **não** escuta pois

125 ceis tem o pensamento fechado

126 Mc3 é isso que o sistema quer' cê **não** entende a parada' que você falhe na

127 batalha' na sua vida num faz nada' na verdade' você **não** tem o sentimen-

128 to' cê fala que cê apoia e faz porra para o movimento'

129 Mc2 foda mesmo é que esses cara ainda paga de bandido' eu **não** sou do rap'

130 mas ele me fez escolhido' pega a sua visão que se ainda é menino' você

131 pisou em mim e por isso que hoje foi explodido'

132 Pla UO::::::::::U

133 Mc3 iê iê por isso mesmo' cê entendeu aqui que cês entende' cês paga de cri-

134 me na frente é só o creme' por isso memo que cês veste a carapuça' vocês

135 paga que é criado' quem é crime num divulga'

136 Pla TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO'

137 Org1 terceiro round pela plateia' vai guri tá pegando fogo' jurados' três'

138 dois' um' um voto no terceiro' um voto no mateus e billy' terceiro round

139 na casa' quem que vai" um só' bate e volta dois verso para cada do come-

140 ço ao fim' ((os mcs tiram a sorte para ver quem vai começar o round))

141 lili começa' dois versos do começo ao fim' certo" lili começa' vamo que

142 vamo' silêncio a poetisa e ao poeta' gente' fica à vontade lá' ((ouve-se

143 vozes da plateia conversando no fundo coisas aletórias))

144 Mc3 pode puxar"

145

146 Mc3 gratidão por deixar' levanta a mão família ((plateia levanta as mãos e o

147 dj solta o beat))

148 Mc4 pode pá' aí menor segura aqui ((incompreensível))

149 Org1 esse beat e de psicopata

150 Mc1 AÊ' posso ((incompreensível))

151 Mc3 eu vou puxar'

152 Org1 a maria pediu pra puxar

153 Mc3 ou ou ou ou ou ou ãn oitenta tiros é o que separa um militar de um

154 Pla ou ou ou ou ou ou ou ou

155 militante' a favela chora o que"

156 Pla SANGUE::::::

157 Mc3 bandido é quem mata inocente no baile funk' o que a mídia quer ver"

158 Pla SANGUE:::::

159 Mc3 então vem no [ou ou ou ou ou ou

160 Pla [ou ou ou ou ou ou

161 Mc2 um fala que usa bomba' o outro acha bonito falar de estourar rojão' en-

162 quanto cês estão assustando o autista e cachorro' eu deveria ver esses

163 cuzão é perder na mão' vocês acham que tá bom" vocês acham que tá fofo"

164 por isso eu provo que **não** vão chegar no topo' até porque lírica **não** é

165 sempre ganhar e atirar' é só na rima que eu sei trocar pipoco'

166 Mc4 cê sabe trocar pipoco por isso a sua ideia foi de louco' que quando sol-

167 taram o rojão para cima é comemoração' então eu tô fazendo a comemoração

168 do povo' eu vou soltar o rojão para cima' por isso agora a certeza que a

169 lili padece' soltaram um rojão para cima e soltaram um tiro' mas a meda-

170 lha nunca foi dado para quem merece'

171 Pla UO:::::U

172 Mc2 iê iê num é para quem merece' é quem vive na mesmice' do que adianta cê

173 culpar eles" cê torce para quem torceu ou para quem estava quando cê

174 estava triste' essa que é a fita' por isso que eu te mostro memo que

175 você **não** sobrevive em trincheira' é fácil ver eles te aplaudindo quando

176 cê venceu e **não** quando cê tava sendo uma guerreira'

177 Pla UO:::::U ((aplausos))

178 Mc4 tá na retina' eles aplaudiram quando abriram a cortina' sabe que eu faço

179 com amor dá a medalha pra esse boys safado que eles atira em TRABALHADOR

180 Pla uou

181 Mc2 aplaude e abre a cortina só que eu vim pra fazer rima' **me respeita e**

182 **respeita as minas' porque mc não tem palhaça nesse palco aqui em cima'**

183 Pla UOU:::

184 Mc4 enquanto cê chora quem dá risada" e quando cê tiver tudo quem é **não** vai

185 ter nada' a minha orquestra já tá formada' deixem eles aplaudir que mi-

186 nhas contas em casa já vai tá paga'(((incompreensível))) eu mato no meu

187 Pla [UOU:::

188 verso e eu vou mostrando qual que é da minha orquestra' é que a plateia

189 me ama' só que os cara aqui **não** tava ganhando o caixa é os cara que me
190 detesta'

191 Pla UO:::U::

192 Mc2 iê iê ah ran ran foda memo' é isso an an' [an an

193 Pla [rimas em três' dois' um' rima

194 Mc2 foda memo é que cê acha que só você pagar suas contas tá vivendo isso tá
195 manero' eu aprendi que rir' é bom' mas rir de tudo e chorar da tristeza
196 dos outros ainda em desespero'[porra então cê vê se aprende **não** é por-

197 Pla [UO:::U::

198 que eu tô no topo que os outros tão' então o rap **não** é sobre si' é sobre
199 falar em proporção e falar em união'[mas infelizmente falaram que é fato

200 Ale2 [e aê

201 você falou ih as palavras engoliria' foda é que você olha só pro seu um-
202 bigo' por isso que união hoje em dia virou utopia'

203 Mc4 virou utopia' isso que cê fala' enquanto o vizinho ria' a minha coroa
204 chorava e eu sou um sangue verdadeiro' minha mãe brindou com cálice' mas
205 era com o sangue do cordeiro'

206 **Pla UOU:::U:: ((há uma discussão entre os mcs' no entanto o áudio fica**
207 **incompreensível por conta da euforia da plateia, organizador entra no**
208 **meio de ambos, lili se afasta mas billy continua gritando revoltado))**

209 Org1 AÊ' FAMÍLIA' barulho ((incompreensível)) com vontade' ((incompreensível))
210 barulho quem gostou das rimas de lili"

211 Pla UO:::U::

212 Org1 ao contrário' barulho quem gostou das rimas de billy"

213 Pla UO:::U

214 Org1 pra confirmar lili"

215 Pla UO:::U::

216 Org1 billy"

217 Pla UO:::U

218 Org lili pela plateia' jurados três' dois' um' dois votos lili' lili e maria
219 próxima fase' barulho para o mateus e pro o billy' rapaziada'

220 Pla UO:::U

**APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA FINAL DO DUELO NACIONAL:
KAEMY X NEO**

BATALHA_2_HISTÓRICO" KAEMY (GO) VS NEO (RJ) - FINAL - DUELO NACIONAL 2023 - A GRANDE FINAL (03/12/2023)

1 Org1 neo versus kaemy brota aqui brota aqui' ((aplausos e barulho por parte
2 da plateia))
3 Pla vai dar merda vai dar merda vai vai merda va:i
4
5 MERDA' VAI DAR MERDA' VAI DAR MERDA' VAI
6 Pla vai dar merda' vai dar merda' vai dar merda'
7 Org1 então vamu lá' quem que vai soltar" dj lb' cês já tiraram par ou ímpar"
8 quem que vai começar" neo" neo está a minha esquerda' neo que vai come-
9 çar' kaemy vai responder e a pergunta é muito simples' dj lb' solta que
10 solta' meu parceiro' [VEM GERAL COM A MÃO PRA CIMA' VEM VEM VEM' VEM
11 Org2 [vem vem vem
12 GERAL COM A MÃO PRA CIMA' TODO MUNDO' VEM GERAL COM A MÃO PRA CIMA' VEM
13 VEM VEM VEM VEM E O QUE ACONTECE AQUI"
14 Pla batalha de mc
15 Org1 E O QUE ACONTECE AQUI"
16 Pla batalha de mc
17 Org1 E O QUE ACONTECE AQUI"
18 Pla batalha de mc
19 Org2 E O QUE VOCÊS QUEREM VER"
20 Pla sangue:::
21 Org2 e vem no uo:u
22 Mc1 tem dois preto na final' isso me deixa tão feliz'isso é vibe de final' a
23 plateia pede bis' hoje eu sei que você faz o que eu sempre quis' hoje eu
24 hoje eu mato essa bandida no pique do vis a vis' hey' isso é ataque'
25 freestyle apalpável' fazendo rima boa' me sinto inabalável' éh' agora
26 cê sabe que é sem censura' PELOS MANO' AS MINAS' AS MONAS E PELA ESSA
27 CULTURA ISSO É ABALAR TODAS ESTRUTURAS mano nas palavras eu não derramo
28 feiúra porque essa é uma situação oportuna' o rap é meu castelo eu me

29 tornei uma coluna' e a medula óssea nunca vai ser fácil eu sei que tem
30 que comer zinco do que comer cálcio' só que agora cê sente o gosto do
31 berro contra o neo agora você só vai comer ferro' então melhor colocar
32 feijão no seu prato porque eu faço a improvisação nato' é só o primeiro
33 round cê pode até responder' mas a gente vai ter muita rima aí para
34 debater'

35 ((barulho de virada de beat))

36 Org1 Ê:::::h [((incompreensível)) vem geral com a mão pa cima
37 Org2 ((incompreensível)) [levanta a mão
38 Mc2 ahã ahã ahã [ahã
39 Org2 [iê iê iê quem nasceu nasceu' quem não nasceu não nascerá
40 Mc2 [ok ok ok
41 [vai matar ou vai morrer"
42 Pla vai morrer ou vai matar"
43 Mc1 QUEM NASCEU NASCEU' QUEM NÃO NASCEU NÃO NASCERÁ' VAI MATAR OU VAI MORRER
44 Pla vai morrer ou vai matar"
45 Mc2 ele falou de vis a vis' eu entendi nessa palavra' mc de netfrix' só que
46 o seu wi-fi acaba' deu pu cê entender as mina amou na disciplina' **você**
47 **não vai falar por mim néo' eu já tô aqui em cima' eu também aqui em cima**
48 **sou cultura' eu sou l de livro' sim' literatura' deu pu cê entender' cê**
49 **vai lá pro meu porta-mala' cê é negro' eu também sou' mas dá meu espaço**
50 **de fala'** não precisa fazer grito para puxar a plateia' eu quero um
51 improviso' quero ver a sua ideia' **esse daqui que é o melhor mc do brasil**
52 **faz dez anos que eu sou' só que sem hype NINGUÉM VIU:::'** [só que hoje eu
53 Pla [uô:u uô:u
54 vou mostrar' tá vendo truta' chegou o dia em bh' ele joga a mão para ci-
55 ma enquanto eu vou te matar' quando o dj fechar o beat' eu também vou
56 finalizar'

57 Org1 PRU::::::::::v vira o beat dj
58 Org2 vem vem vem iê iê iê [iê iê iê ih puto nunca vai ter feat não fode
59 Org1 [iê iê iê
60 Pla A::::::::::H MATA ESSE CARA NO DETROIT

61 Org2 ih" puto nunca vai ter feat não fode' dja:::' mata essa mina no detroit'

62 Mc2 uôu' ya ya' ya' ya' pediu até para começar' senti que me desmereceu' só

63 que agora no momento que meu talento cresceu' não adianta fazer negação'

64 eu quero ver você me encarar e mostrar aqui sua função' porque eu sei

65 que você é verdadeiro' eu também sei que você é o brabo lá no rio de

66 janeiro' mas a minha levada é uma montanha' já ganhei uma batalha no

67 rio' nunca vi você lá em goiânia' sinal que você não tá percorrendo' eu

68 não tô entendendo o que cê tá dizendo' aí' parceiro' eu faço r-a-p'

69 como o cara é melhor do brasil' só ni rj e sp' só se for porque em campo

70 eu domino' tá vendo' parça" é a linha de raciocínio' e na sua frente

71 agora eu vou passar o rodo' esquece o estado' tá aqui a maiorial de todos

72 todos' rolling shit' em cima do beat' fazendo a rima' eu sei que tô

73 chique' é' eu sei meu mano que você já tá fodido' ele fez assim com o

74 queixo' calma que ficou caído'

75 Org1 pru:::::::::: vira o beat de dj'

76 Org2 iê iê iê vem vem vem [iê iê iê iê iê

77 Org1 [iê iê iê iê

78 Mc1 iê iê vem geral com a mão pro alto isso é final de nacional tá ligado"

79 Org2 iêh iêh iêh

80 Mc1 não precisa nem puxar uma vibe' eu represento os ancestrais' agora você

81 sabe que eu sou eficaz rj e sp' normal' nada demais' eu te bato em bh

82 próxima surra é em goiás' agora você vai ver que tem resposta' infeliz-

83 mente' você sabe que essa é a proposta' você não teve hype' eu também

84 sem a grana' eu não tinha meu hype' eu conquistei com gana' sem fama'

85 fazendo rap' esse é o freestyle' hoje você perdeu pro black do miles mo-

86 rales' isso aqui é a roubada' mano ela tá falando muito e não faz nada'

87 agora cê sabe que esse é o desfecho' cê já tirou os sem hype' tirou

88 os fora do eixo' falou do jp para poder ganhar o croi' ganhou o antago-

89 nista' ih vai perder para o anti-herói'

90 Org1 PRU:::::::::: pow pow pow pow pow pow [pow pow pow pow pow pow

91 Org2 [família' FAMÍLIA

92 Pla aê:::::::::: ((palmas e ovações))

93 Org1 [agiTA' agiTA' é' agora tá agora tá inflamado' agora foi' hein

94 Pla [TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO'

95 Org2 cês é sem educação' cês num deixa nós nem pedir votação' CRE::DO

96 todo mundo aqui' ó' ó' desculpa' kaemy'

97 Org1 tem as mãozinhas ali ó'

98 sim' é' e aí" pera' pera' pera' família' calma aí' calma'

99 não briga com nós fi' briga com nós não' que isso aqui é o sonho dos

100 oto e nós tá tentando entender o que que é justo' calma gente' e

101 aí" pera aí' pera aí'

102 Pla TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO' TERCEIRO TERCEIRO

103 Org e:::::h [olha só

104 Org2 [dumdada tucunda dumdada tucunda

105 Org1 olha só família' ((barulho de beat))

106 o dougla dih pode falar agora" cadê o douglas" e aí" u::::h' houve uma

107 uma reunião rápida aqui com toda a produção e chegamos à conclusão que o

108 voto de vocês é terceiro' ((aplausos da plateia)) muita calma' família

109 cês dois estão de acordo"

110 Org1 olha só família' os dois mcs aqui estão de acordo e vamos fazer o segui-

111 te nós estamos votando aqui pela maioria' certo" tem uma minoria fazen-

112 do assim'((organizador gesticula com a mão um sinal negativo, refletin-

113 do o não)) a maioria' a grande maioria pediu o terceiro' já é família"

114 até os mcs e a mc aqui tá de acord[o' já é" então por vocês terceiro' já

115 Pla [terceiro' terceiro' terceiro'

116 é"

117 Org2 fechou(+) ih aqui vocês vão contar com a gente contar com a gente' famí-

118 lia' vocês votaram terceiro' pode ser que dê terceiro' mas pode ser tam-

119 bem que não dê' porque tem quatro jurados' aí o douglas vai dar um sal-

120 ve que é o seguinte'

121 Org1 eu gostaria de pedir' independente do resultado aqui agora' se foi esco-

122 lhido ou escolhida ou não' para ninguém invadir o palco' já é' família"

123 vamos respeitar esse momento aí' vamos para a decisão dos jurados e ago-

124 ra nós vai é com você' colômbia'

125 Org2 nós vai cobrar se subir no palco' hein" então' bora que bora' jurados'
126 em três' dois' um' KAEMY GRANDE CAMPEÃ'
127 Org1 segura' segura' segura' segura' segura' segura' segura' segura' segura'
128 segura' segura'
129 ((os competidores se abraçam e se parabenizam, um enaltece o outro para
130 a plateia por meio de gestos a plateia aplaude com bastante animação))
131 uh uh uh ((não é possível identificar quem diz))
132 Org1 Olha aê
133 ((no vídeo há um corte de cena já a entrega do troféu para kaemy))
134 Org2 caralho' família'
135 ((a campeã levanta o troféu para o público presente))
136 Org2 muito' muito' muito barulho para a primeira mina campeã da história' CA-
137 RALHO' kaemy parabéns' hein"
138 Pla KAEMÊ' KAEMÊ' KAEMÊ' KAEMÊ
139 Org2 e o lado de cá
140 Pla KAEMÊ' KAEMÊ' KAEMÊ' KAEMÊ
141 Org2 bora' bora' bora' kaemy' abaixa aqui e vira para nós' família' na moral'
142 na humildade memo' tomar no cu' tô feliz para um cacete' todo mundo le-
143 vanta o celular e liga o flash' porque essa foto família' É HISTÓRICA'
144 eu quero não vem economizar a bateria do seu iphone' não' ninguém aqui
145 Ale liga liga liga ((incompreensível' não foi possível entender quem disse))
146 vai pagar de espertinho e tentar pegar' não' porque bh é nós' praça sete
147 é o crime' cês sabem que nós cobra' kaemy' fotão' olha isso aí' fami'
148 "não' LEVANTA' LEVANTA" KAEMÊ
149 Pla KAEMÊ' KAEMÊ' [KAEMÊ' KAEMÊ KAEMÊ' KAEMÊ'
150 Org2 [KAEMÊ'
151 Pla ((muitos aplausos))
152 Org2 família gostaria pedir muito barulho pro neo' na humildade' muito baru-
153 barulho pro neo aí'
154 Pla ((muitos aplausos' assobios' e barulho))
155 Org2 nosso anti-herói favorito' tá ligado" kaemy ficou combinado que o campe-
156 ão ia fazer um pix de cinco mil para mim e de cinco mil pro douglas' nós

157 vai aguardar isso aí na conta' fechou" família' muito barulho para esses
158 trinta k na conta da kaemy aí sô" que que é isso' sô" eu não tenho nem
159 o que falar' não' eu tô sem voz' tô sem lágrimas' tô feliz para um cara-
160 lho' para uma buceta' olha esse checão' família' passado de mina pra mi-
161 na' AGORA ((kaemy vai tirar fotos segurando o cheque de campeã))família'
162 mas não é só a kaemy que vai sair com dinheiro no fim do ano' tá ligado"
163 gostaria de chamar aqui neo' martinzin e japa' é isso memo" barulho aí'
164 família
165 Pla uô:::::u
166 Org2 longe de mim contar spoiler' viu' família' má teve um momento

29 entendeu" é o argumento' mas é claro só se tiver o seu consentimento(+)

30 entendeu" abatido chuva de referências de homens desconstruídos eu tô

31 bolado' tranquilo' vem comigo vagabundo que eu assimilo Aí maria' eu

32 não ((incompreensível)) cinco maria' mas se a gente se relacionasse eu

33 sempre te amaria'

34 Pla Wo::::w ((gritos))

35 Org2 A[Í' por favor' levanta a mão geral' levanta a mão geral'

36 Org1 [que depoimento cara' que isso

37 Mc1 toda batalha é uma declara[ção' é foda

38 Org2 [é uma declaração, q isso velho

39 Org1 E AÍ MARIA"(+) ((toca beat)) dá fora nele' dá fora nele'

40 Pla dá fora nele' dá fora nele'

41 Org2 ((incompreensível)) não maria' calma aê' porra

42 Pla rimas em três' dois' um

43 Org2 ((incompreensível))

44 Mc1 pedra de guaratiba tem companhia na quebrada ou seja' tem porra nenhuma

45 lá não tem nada' **eu num quero você' você vai se fuder' você vai vai**

46 **tomar fora e a batalha vai perder'** é simples parceiro cê num tá enten-

47 dendo' cê tá se declarando e eu tô entendendo' só que no final disso eu

48 faço procedimento quer falar de vim foder e acaba vim se fodendo' vai(+)

49 tomar no seu cu olha a sua cara eu não sou urubu' num sou um urubu' eu

50 mando rima que a atixa' nunca nessa vida que eu pego essa carniça é

51 foda(+) num vai dar não' sinceramente eu vou quebrar o coração' pô'

52 meu parceiro' esse que é o legado' você tá iludido' i eu tenho namorado

53 Org2 aí é foda' vem' aí é foda' vem' aí é foda' vem'ih essa é a história de

54 um anão que te dichavava' ((mãos levantadas e balançando no ritmo do

55 flow))

56 Pla anão deixava' anão deixava

57 Mc1 essa é a história de um anão que dichavava' essa é a história do torvi

58 que apanhava' sinceramente' num vou pegar você e nem se duas vezes de

59 novo você nascer' que é feio' num tem ideia' num tem uma rima' num tem

60 critério' cê num aumenta a autoestima' sinceramente'sua rima é horrorosa

61 realmente eu tô bonita igual penelope charmosa' mas não preciso do seu
62 elogio' porque eu sou uma bomba que tem o curto pavio' e não tenho reló-
63 gio num tem esse cronômetro você é momentâneo e você é catastrófico'
64 catastroficamente PÉSSIMO irmão sinceramente não manda uma improvisação
65 olha para sua cara entende essa conversa quem em consciência ia querer
66 uma merda dessa" NÃO" só se tiver louco' vai tomar a rima e ainda vai
67 tomar pipoco' cê vem dar em cima e acha que eu dou ibope' vai tomar no
68 seu cu' eu tô no palco pelo hip hop

69 Org2 [aê aê' (+) levanta a mão geral' UÔU MARIA [era só falar não caraio'
70 Pla [o:::w o:::w [((risos e gritos))

71 Org2 levanta a [mão geral' VEM VEM VEM [rimas em [três' dois' um
72 Org1 [UÔU VEM VEM VEM [rimas em [três' dois' um
73 Pla [três' dois' um

74 Mc2 AÍ' eu vou tomar um fora' abaixa o teu ego' o não eu já tenho eu vou
75 atrás do CRUZ CREDO"(+) tá maluco" pega a visão é urubu' eu não fico
76 puto' é urubu' eu rimo para milhões aqui num é urubu' são paulo é
77 GAVIÕESXXXX" caRALho' na parada' chuva de referências de torcida
78 organizada" AÍ' EU TÔ BOLADO' INDIGNADO' tu sabe meu parceiro que eu não
79 sou aliado você tem namorado' mas eu tenho o argumento' se quiser abrir
80 o relacionamento não sou ciUMENTO::: na moral' porra' parece que eu tô
81 na final do nacional AÍ' meu mano' (+) tu apanha' hoje nem o orochi em
82 dois mil e quinze aqui me ganha' véi

83 Org1 yê[é::::::ê

84 Org2 [Mano' não tem como' aí' esse' aí' isso que é batalha' caralho:::~

85 Org1 cadê as palmas" cadê as palmas"

86 Org2 nós ama poesia' nós ama a putaria' nós é brasileiro' porra
87 Org1 que isso véi"

88 Org2 porra' [os jurados também' eles também' eles também

89 Org1 [tá linguagem nacional

90 Org2 [nóis gosta de tudo tio

91 Org1 [é com vocês jurados em [três' dois' um UNÂNIME TERCEIRO ROUND
92 Org2 [três' dois' um

93 Org2 gosto muito de putaria mas hoje sou um cara sério pastor orochi'tamo
94 junto ((os competidores tiram a sorte para ver quem começa o próximo
95 round)) quem começa" quatro rimas' fechou"
96 Org1 MARIA NO ATAQUE' [JOGA A MÃO PRA CIMA' I QUEM QUER TERCEIRO MUITO LOUCO
97 Org2 [a primeira é quatro rimas' a primeira(+) no frança' no
98 frança
99 GRITA SA:::NGUE
100 Pla SANGUE:::
101 Org2 A::::::H [VEM VEM VEM VEM ASSIM Ó' MINHA GANG TEM' MINHA GANG TEM'
102 Org1 [VEM VEM VEM VEM
103 MINHA GANG TEM' MINHA GANG TEM' MINHA GANG TEM' MINHA GANG TEM' MINHA GANG
104 TEM' VOCÊS" [MINHA GANG TEM' minha gang tem' minha gang tem' minha gang
105 Pla [MINHA GANG TEM' minha gang tem' minha gang tem' minha gang
106 tem'
107 tem'
108 Org2 MINHA GANG TEM' [UM' DOIS' SAI DO CHÃO [MINHA GANG TEM SAUCE'
109 Org1 [UM' DOIS' SAI DO CHÃO [MINHA GANG TEM SAUCE'
110 Pla [MINHA GANG TEM SAUCE' TEM DRIP'
111 TEM SWAG'
112 Org2 GERAL
113 Pla MATA ESSE CARA NO TRAP'
114 Org2 GERAL
115 Pla MATA ESSE CARA NO TRAP
116 Org2 SAI DO CHÃO' [MINHA GANG TEM SAUCE'
117 Pla [MINHA GANG TEM SAUCE' TEM DRIP' TEM SWAG'
118 Org2 CARAI
119 Pla MATA ESSE CARA NO TRAP
120 Org2 CALICA
121 Pla MATA ESSE CARA NO TRAP
122 Org2 EU NÃO DEIXAVA
123 Org1 OW
124 Pla OW ou ou ou ou ou

125 Org2 VEM QUE VEM' VEM NO VEM QUE VEM' MATA ELE CARALHO

126 Pla MATA ELE CARALHO

127 Org2 ISSO É ALDEIA CARALHO

128 Pla ISSO É ALDEIA CARALHO' pow pow' pow pow' ra

129 Mc1 **já dei um fora e o filha da puta ainda tá insistindo' eu num tô enten-**

130 **dendo para onde o conceito de rap aqui está indo' só que tudo bem' cê**

131 **não entende' isso não é legal' se cê continua dando em cima de mim chamo**

132 **o meu namorado ele te dá um pau'** e na rima eu já tô te batendo' cê num

133 entendeu' você falou de são paulo' o corinthians que é um dos times que

134 é um dos melhores do estado' só que você é carioca' por isso isso memo

135 que eu sou seu carrasco' lembra do apolo' eu mudei a frase' vai tomar no

136 cu' você torce pro vasco'

137 Org2 não' não' não' eu sou valioso' vasco é o caralho o caralho' é o botafogo

138 é o glorioso' então vem(+) na moral' vai se foder' já qui você não quer'

139 eu DISISTO DE VOCÊ' entendeu" calma' eu tô tranquilão sou homem conscie-

140 te i sei que não é não' mas calma' salve pas mulher' si ela num me quer

141 a sua amiga quer

142 Pla AE::::: wo:::u ou ou ou ou

143 Org2 aí' calma

144 Org1 três' dois' um' rima

145 Mc1 sinceramente' vou te mandar resposta' minha amiga não quer' que ela não

146 pega bosta' minha amiga é a ravenna' e mando proceder' ravenna lili

147 e também a levinsk' qualquer uma das três ganha de você

148 Mc2 não' não" ganha de mim' mas tá tranquilo' meu parceiro' eu vou até o fim'

149 mais eu sou masoquista' que coisa esquisita' eu AMO A-PA-NHAR DI MULHER

150 BONITA:::

151 Org2 que isso uou" o que tá acontecendo"

152 Mc1 ahn'ahn' você é masoquista' eu tô acompanhando' te dou rima na cara e

153 você ainda tá gostando' você quer me pegar'fazendo r.a.p' então torvi

154 vira a bunda QUE HOJE EU VOU TE COMER'

155 Mc2 não' não' não vai botar lá dentro' para isso você TEM QUE TER O MEU CON-

156 SENTIMENTO' MAS CALMA'

157 Pla uou uou uou uou uou

158 Mc2 eu sou masoquista" vai vendo' tu nasceu' teu pai falou MAZOQUISTA acontecendo"

159 tecendo"

160 Pla uou uou uou uou uou uou uou uou uou ((risadas e barulho))

161 Mc1 sinceramente' essa rima num constô' você nasceu' o hospital ficou em choque' o covid-19 chegou e o mundo inteiro abalou' foi só você aparecer

162 cê não entendeu que esse que é o procedimento é o mesmo nível de rima

163 sua cara tá lenta e seu pinto é pequeno

164

165 Mc2 sou feio mesmo' isso é verdade' então quem ficar comigo vai estar fazendo caridade' levo as novinha pro motel aí cês vão garantir seu lugar nu

166 CÉU::

167

168 Org2 isso é batalha da [aldeia que todo mundo ama' EITA CARALHO'

169 Org1 [aldeia que todo mundo ama' EITA CARALHO'

170 Pla [aldeia que todo mundo ama' EITA CARALHO'EITA DISGRAMA

171 Org2 [É QUE SEGUNDA-FEIRA É O MELHOR DIA DA SEMANA'

172 Org1 [É QUE SEGUNDA-FEIRA É O MELHOR DIA DA SEMANA'

173 Pla [É QUE SEGUNDA-FEIRA É O MELHOR DIA DA SEMANA'EITA CARALHO'EITA DISGRAMA

174 Org2 vão tomar no c[u' caralho"

175 Org1 [bate de palma aê'bate de palma aê'

176 Pla a:::ê:: ((palmas e ovações))

177 Org2 desculpa aí' família brasileira que tá em casa' isso aqui é expres[são

178 Org1 [é en-

179 tretienimento

180 Org2 é expressão' é expressão com liberdade

181 Org1 cê pode ter certeza que algum lugar do mundo alguém tá trocando esse

182 diálogo' alguém tá falando' [não quer]o você

183 Mc1 [não não]

184 Mc1 de verdade' de verdade' entretenimento hip-hop é a gastação' é ideologia

185 é tudo junto' entendeu" atura e só fala'

186 Org1 JURADOS"

187 Org2 é isso' vamos que vamos' jurados em [três' dois' um' dois votos a UM"

188 Org1 [três' dois' um'

189 maria PRA:: PRÓ:XIMA: FASE::::: palmas para o torvi
190 ((toque musical))

**APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA 388ª BATALHA DA ALDEIA:
SALVADOR X MARIA**

BATALHA_4_SALVADOR X MARIA | PRIMEIRA FASE | 388ª BATALHA DA ALDEIA

1 as duas se pega no banco de trás' mandelão tocando no spotify' garrafa
 2 de gin dez gi de ice' tenho certeza que no ap tem mais' uma é carioca e
 3 gostou do meu sotaque' tá tega vida' você tá com os bigode' três bandida
 4 é o meu número da sorte' cara de novinho mas eu vou te botar forte'
 5 Org1 VEM' VEM" É SÓ OS ÍNDIO MAIS PESADO DA TRIBO QUE INCENDIA'[ISSO É
 6 Org2 [ISSO É
 7 BATALHA"
 8 Pla DA ALDEIA
 9 Org1 [ISSO É BATALHA'
 10 Org2 [ISSO É BATALHA'
 11 Pla DA ALDEIA
 12 Org1 É SÓ OS ÍNDIO MAIS PESADO DA TRIBO QUE INCENDIA' ISSO É BATALHA'
 13 Pla DA ALDEIA
 14 Org1 ISSO É BATALHA'
 15 Pla DA ALDEIA
 16 Org1 ENTÃO VEM GERAL' VEM" VEM VEM VEM E [MATA ELE CARALHO
 17 Org2 [MATA ELE CARALHO
 18 Pla MATA ELE CARALHO'
 19 Org1 [ISSO É ALDEIA CARALHO'
 20 Org2 [ISSO É ALDEIA CARALHO'
 21 Pla ISSO É ALDEIA CARALHO'
 22 Org PROOW' POW POW' POW POW' RA
 23 Mc1 desse jeito nós já rima' já chega com a autoestima que acaba com essa
 24 mina' plateia com a mão pa cima' nós chega e eleva o clima' então já
 25 pensando nessa doutrina' é made in em brasil eu tô a mil' perante os m
 26 meu fãs lembrei do tempo que eu quebrava as bonecas da minha irmã é des-
 27 se jeito' tá ligado que nós usa o cerebelo' ainda bem que já é vermelho
 28 ele eu te mato e sujo o cabelo'

29 Mc2 não brincava de boneca' eu brincava de carrinho' fui seguindo na estrada
30 construindo no passinho' e hoje em dia o que eu faço no free é brinca-
31 deira de carrinho' eu atropelo o mc' ih não importa é made in brasil' e
32 hoje sua vida é que vai tá por um fio' cê não entendeu' não compete aqui
33 comigo' viva o solo brasileiro' o europeu fica fodido'

34 Mc1 mas corrige a sua frase' você já fica no quase' não atropela o mc' você
35 atropela a base' você atropela o beat' só que eu tô suave' cê brincando
36 de carrinho foi que cê bateu a nave'

37 Mc2 [Ah

38 Pla [Uô:::u ((gritos)) ou ou ou ou ou ou

39 Mc2 atropelo beat' essa é a improvisação' pelo visto' você tá atropelando
40 sua dicção' num bati a nave' num entendeu você é zé' para subir é só
41 pra cima que foguete num dá ré'

42 Pla [uo:::u

43 Mc1 [a dição aqui é boa e também é improvisação' é que uns nasceu para ser'
44 enquanto uns diz que são'[mas aê cê tá ligado' desse jeito eu vou

45 Pla [uo:::u

46 adiante' te mato com o colar' porque eu tô mais brilhante'

47 Mc2 eu não digo o que eu sou' só mostro essa parada' toda vez que eu tô no
48 palco fazendo a improvisada' respeito" só que pa mim você não é ninguém
49 porque eu respeito quem merece e respeito pa quem tem'

50 Pla [uo:::u

51 Mc1 [então começa respeitando porque eu não te respeitei' porque se o papo é
52 respeito da onde eu venho eu sou rei' mas aê' só vale lembrar que
53 respeito é para quem tem e **a batalha pra você não é um bom lugar'**

54 Pla uo[:::u

55 Mc2 [é um bom lugar que eu encontrei no R-A-P' fazendo verso e proceder' e
56 num é o que você falou ser' sinceramente' eu vou causar o seu fim' POR-
57 **QUE NÃO É VOCÊ QUE DECIDE O QUE É QUE É MELHOR PRA MIM'**

58 Org1 PRU:::::::::: ((aplausos e buzinas))

59 Org2 chama que chama

60 Org1 ave maria'

61 Org2 fim do primeiro rou:::ndi::'

62 Org1 é o primeiro' é o primeiro' a tro[pa gritando terceiro é foda

63 Org2 [jurados

64 Org1 em [três]' dois' um'

65 Org2 [três]

66 Org2 três votos' um a zero' maria'

67 Org1 e aê' salvador'

68 Org2 e aê meu parceiro'

69 Org1 nada tá perdido certo família' aí edu frança' aquele beat pesado' aí'

70 aí' plateia' le[vanta a mão'geral' vem' e aí' aí' vamos dar aquela

71 Org2 [u:::h

72 bagunça sincera' aquela bagunça sincera' vem geral' vem geral' vem' vem

73 gera[l' maria e salvador' o bagulho tá pegando'[VEM' VEM' VEM' VEM

74 Pla [vem' vem'] [vem vem vem vem[vem

75 Org2 [uhu::::

76 Org1 ih' essa é a história de um anão que te dichavava' ((mãos levantadas e

77 balançando no ritmo do flow))

78 Pla aí não deixava' eu não deixava

79 Org1 IH' [ESSA É A HISTÓRIA

80 Pla [ESSA É A HISTÓRIA DE UM ANÃO QUE DICHAVAVA

81 Org1 É O QUE" É O QUE"

82 Pla NÓIS NÃO DEIXAVA'

83 Org1 VOCÊS VOCÊS

84 Pla NÓIS NÃO DEIXAVA'

85 Org1 ENTÃO VEM NO OU: VEM QUE VEM' [] VEM QUE VEM' []

86 Pla [uôu] [uôu]

87 Org2 MATA ELE CARALHO

88 Pla MATA ELE CARALHO

89 Org2 [ISSO É ALDEIA CARALHO

90 Org1 [ISSO É ALDEIA CARALHO

91 Pla ISSO É ALDEIA CARALHO' POW POW' POW POW' RA

92 Mc2 iêiê iêiê iê

93 Pla mata ele caralho:::

94 Mc2 [rimas em três'

95 Org2 [rimas em três' dois' um

96 Org1 [rimas em três' dois' um

97 Pla [rimas em três' dois' um' rima:

98 Mc2 você falou que cê num respeitou' eu num sou jesus' não vou entregar a

99 outra face' sinceramente entrega aqui tudo de mim para poder passar de

100 fase' encaixo na base' cê num entendeu" por isso que eu faço uma impro-

101 visada' eu não perdeu judas num vai tá na santa ceia' judas pa mim tem

102 que tomar porrada' ih poucas ideias acabou' os verdadeiros eu carrego do

103 lado' eu não conheço você e nem quero saber' eu sei o que eu faço no meu

104 estado' e continuo andando e continuando' e agora não esqueça' se você

105 fala alguma coisa sustenta as suas palavras que eu corto a cabeça'

106 Mc1 só não entendi o papo bíblico' mas já tá tranquilo minha rima é sagrada'

107 eu vou te matando' você num é a maria e a sua rima que não é esperada'

108 você falou de jesus' eu rimava:: lá no santa cruz' engraçado que seu

109 nome é maria' só que eu rimando foi quem trouxe a luz' [mas você já tá

110 Pla [uo:::u

111 muito fraca' sua rima ((incompreesível)) nós já sabe bem que agora você

112 vai morrer' e eu vou te mostrar que eu sou o trem' porque você sabe que

113 eu quero ir mais' infelizmente cê fica para trás' eu não sou judas'

114 precisa de ajudas' eles gritam pu cê' cê é é barrabás'

115 Mc2 num sou barrabás' cê não entendeu' tenho minha trajetória' eu tava na

116 cruz ao lado de jesus' fui perdoada' vida louca na história' e eu conti-

117 nuei fazendo' cê num entendeu que esse é o problema' eu já fui madaria

118 madalena' mas as pedras num ah (a mc travou em sua fala, não conseguiu

119 prosseguir a rima)) AI:: CA[RALHO' vai

120 Mc1 [mas tá tranquilo' desse jeito tá ligado que

121 agora esse é o poblema' você sabe muito bem que o salvador que é o seu

122 dilema' nós tá rimando com a rima parada' cê sabe que agora cê não es-

123 perava que cê ia falar mais uma mentira' igual face da verdade deu uma

124 travada.

125 Pla uo[u::

126 Mc2 [sinceramente' não" você não tem um neurônio' eu travei por causa da

127 minha dicção' na sua face eu só enxergo o demônio' por isso memo não im-

128 porta' parceiro' cê não entendeu que eu rimo com esmero" ela foi apedre-

129 jada' as pedras que me jogaram foi assim que eu construí um castelo'

130 Mc1 é' mas eu nunca erreí na rima' por isso memo que eu atiro em você' você

131 ta falando que eu sou demônio' é nessa memo cê vai se foder' porque eu

132 sou timão' eu sou o time que é do povão' você com o seu espírito de

133 porco' cê num tem um demônio' cê tem legião'

134 Pla UO:::::U [uou uou uou uou uou uou uou uou uou uou uou uou

135 Mc2 [hã'

136 Mc2 sinceramente' parceiro' todos tem demônio num entende no instrumental' é

137 o ing ong' o tony katre' todo mundo tem um lado bom e também lado mau'

138 ma na verdade' você presta atenção' o que cê manda no improvisado' todo

139 mundo tem uma DUALidade'i vence o lado que cê tem alimentADO'

140 Mc1 eu sei muito bem disso' quem disse isso fui eu memo' só que lá no pas-

141 sado' mas eu não ando com demônio eu sou mal sim' mas arranquei a cabeça

142 do diabo' vou falar uma parada' cê tá ligado que a rima é intensa' eu

143 tenho um demônio cem por cento luz e da minha maldade o diabo foge da

144 presença

145 Org1 [PRU:::::

146 Pla [UO:U ((aplausos, barulhos e gritos))terceiro' terceiro' terceiro'

147 Org1 foi direto para cá ((incompreensível))

148 Org2 foi embora

149 Org1 ((incompreensível))jurados" [em três' dois' um

150 Org2 [em três' dois' um' TERCEIRO ROUNDE:::

151 ((os mcs tira a sorte para ver que começa o terceiro round e escutamos

152 aplausos e barulho por parte da plateia))

153 Org1 vem que vem' e aê batalha da aldeia' vamos lançar aquela vibe sinistra

154 aê certo' pa maria e po salvad[or vamu mandar aquela braba vem que vem

155 Org2 [salvador no ataque

156 Org2 geral com a mão pá cima' geral geral geral dj edu FRANÇA

157 ((plateia com as mãos erguidas e o dj solta o beat))

158 Org2 não' dois verso' dois verso' conta pra eles

159 Pla vem vem vem

160 Org2 só os índios' vai' vai' GERAL GERAL GERAL COM A MÃO PRA CIMA AÊ [VEM

161 Pla [u:ou

162 uou uou uou uou uou uo[u UOU UOU

163 Org [É SÓ OS INDIOS MAIS PESADO DA TRIBO QUE INCENDEIA

164 ISSO É BATALHA

165 Pla DA ALDEIA

166 Org2 ISSO É BATALHA

167 Pla DA ALDEIA

168 Org1 MAS AQUI PODE RIMA POBRE SÓ NÃO PODE RIMA FEIA' ISSO É BATALHA

169 Pla DA ALDEIA

170 Org1 ISSO É BATALHA

171 Pla DA ALDEIA

172 Org1 ENTÃO VEM VO[CÊS VEM

173 Pla [uou uou uou uou uou uou

174 Org1 [RIMAS EM TRÊS' DOIS' UM' RIMA

175 Pla [rimas em três' dois' um' rima

176 Mc1 desse jeito sua família fica já de luto já tá ligado' minha rima é alta

177 igual um viaduto' eu vou te matar nesse minuto' você anda sobre as

178 águas' você não é jesus' é só fã de naruto'

179 Pla uou::

180 Mc2 pode crer' e assim eu descobri meu jeito mc de ser' na verdade o pedro é

181 você' o seu capacho' hoje é crucificado' mas de cabeça para baixo'

182 Mc1 de cabeça para baixo' nós faz tudo ao contrário' desse jeito tá ligado'

183 é hereditário' você já perder para mim' eu falo aqui para vocês que o seu

184 jeito de mc é ser minha eterna freguês'

185 Mc2 primeira vez que nós batalha' tá mentindo para caralho' agora cê já deu

186 falha' cê não entendeu' vou partir seu pescoço' na primeira vez você já

187 vai morar dentro do bolso'

188 Mc1 primeira vez que nós batalha aqui nessa parada' é o primeiro episódio de

189 várias temporada[tá ligado é desse jeito' alguém que ajude que eu vou
190 Pla [uo:::u
191 que eu vou bater em você até você virar shippuden'
192 Pla IE:::h uou uou uou uou uou uou uo[u uou uou uou
193 Mc2 [calma aê' calma aê'
194 Org1 mata mata
195 Mc2 rimas em três'
196 Pla dois' um' rima
197 Org1 mata ele maria porra
198 Mc2 de várias temporadas' sinceramente se mete' cê só volta para batalha
199 quando flopa na internet' começa daí' entende essa é a insigna' pelo
200 visto você é a tal vergonha para mídia'
201 Pla uou
202 Mc1 mais isso é o que o público não sabe' desse jeito' falo na sinceridade'
203 sabe qual que é a diferença de mim para você que de todos mc's sou o
204 único que não cobra cachê'
205 Mc2 mas eu tô cobrando' vim da zona norte' uma hora pra tá aqui batalhando
206 sinceramente' essa é minha trajetória' cala a boca e lava ela para falar
207 da minha história'
208 Org1 PRU:::::::::: e aê favela máximo respeito, bate palma geral caralho
209 Org2 PRU:::::::::: ((muitas palmas e barulho por parte da plateia))
210 Org1 ((incompreensível)) isso é batalha foda porra
211 Org2 chama que chama papai
212 Org1 maria salvador' parabéns'
213 Org2 pegou fogo
214 Org1 pegou fogo para caraio' brabos' jurados"
215 Org2 pera lá' tá somando"
216 Org1 tá somando' fecho[u' fechou' fechou' fechou' a
217 Org2 [guenta lá
218 Org1 galera tá ficou maluca'
219 Org2 didididididididi
220 Org1 mó climão de CARAI'

221 Org2 assim que é bom' assim que é bom'
222 Org1 aí' ó' barulho nas orelha dele' tio'
223 Org2 JURADOS EM TRÊS'
224 Org1 DOIS
225 Org2 UM'
226 Org1 DOIS VOTOS A UM
227 Org2 MARIA' PARA A PRÓXIMA FASE:::::'
228 Org1 AÍ palmas para o salvador' certu:::::

Total: 8'55 [8min55seg] 0'23 - 9'19

Mc1 - Mc Jhony

Mc2 - Mc Neo

Org - Organizador e mediador da batalha - Bob

Con - Convidado do evento