

EPIFANIA DA POTÊNCIA: AS BATALHAS DE SANGUE COMO GÊNERO DISCURSIVO

**Epiphany of Power: Blood Battles as a Discursive
Genre**

Dário Ferreira Sousa Neto

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade
Federal de São Paulo. Professor Adjunto da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

E-mail: dario.neto@ufms.br

ORCID iD: 0000-0001-5207-0471

RESUMO: Este artigo trata do movimento de batalhas de rima que acontecem em todo o território brasileiro. As atividades locais de cada batalha, os eventos de aniversário e, principalmente, todas as etapas de seletivas estaduais para o Duelo Nacional de MC's que acontece anualmente na cidade de Belo Horizonte – MG desde 2012 evidenciam sua importância e seu impacto cultural e econômico na atualidade brasileira. Por se tratar de uma atividade lúdica entre adolescentes e jovens majoritariamente das periferias urbanas, as batalhas de rima cresceram exponencialmente nos últimos anos e tem movimentado o universo juvenil nas ruas e nas redes sociais. Sua consolidação como prática cultural, esportiva e poética evidencia um formato marcado por regras específicas que a constitui como um gênero discursivo da modernidade. Para tanto, propõe-se estabelecer um diálogo entre os saberes produzidos pelos sujeitos que participam das cenas de batalhas e o conceito de gênero discursivo desenvolvido por Mikhail Bakhtin e tratado por Ruth Amossy. O diálogo entre os saberes referentes à batalha construídos nas ruas por seus agentes culturais e as definições de gênero discursivo permitirá entender seus modos de funcionamento, seus efeitos de sentido e sua relevância política, cultural e pedagógica. Para tanto, busca-se evidenciar esses modos de funcionamento e sua importância para a juventude periférica brasileira.

Palavras-chave: gênero discursivo, rap, literatura oral, poética, batalhas de rima.

ABSTRACT: The paper addresses the rhyme battle movement that takes place in Brazil. The local activities of each battle, the anniversary events and, mainly, all the stages of the state selections for the National MC Duel that takes place annually in the city of Belo Horizonte – MG since 2012, highlight its importance and its cultural and economic impact in the current Brazilian situation. As a recreational activity among teenagers and young people mostly from the urban outskirts, rhyme battles have grown exponentially in recent years and have stirred up the youth universe on the streets and on social networks. Their consolidation as a cultural, sporting and poetic practice highlights a format marked by specific

rules that constitute it as a discursive genre of modernity. To this end, we propose to establish a dialogue between the knowledge produced by the subjects who participate in the battle scenes and the concept of discursive genre developed by Mikhail Bakhtin and addressed by Ruth Amossy. The dialogue between the knowledge related to the battle constructed on the streets by its cultural agents and the definitions of discursive genre will allow us to understand its modes of functioning, its effects of meaning and its political, cultural and pedagogical relevance. To this end, we seek to highlight these modes of functioning and their importance for Brazilian peripheral youth.

Keywords: discursive genre, rap, oral literature, poetics, rhyme battles.

As batalhas de sangue, como uma das formas das batalhas de rima, são eventos culturais predominantemente juvenis. Semelhante aos repentinos praticados em várias cidades do Nordeste, a batalha de sangue é comumente uma disputa entre duas pessoas (as mais comuns) duas duplas ou, dois trios. Nelas, um dos oponentes inicia seus versos com ataques ao adversário. Como trataremos mais à frente, o atacante pode iniciar com *freestyle* – versos de estilos mais líricos – e preparar seu ataque. O respondente deve atentar-se aos temas apresentados no ataque e respondê-los da melhor maneira possível. A falta de ataque ou de resposta adequada pode resultar na derrota dos mc's¹. Apesar da novidade, a disputa em versos, muitas vezes utilizando ofensas e insultos, é mais antiga que se possa imaginar.

¹ A sigla MC significa comumente Mestre de Cerimônia, isto é, o rapper que estiver com o microfone na mão. Como o apresentador é, por excelência, um mestre de cerimônias, o uso comum nas batalhas é o de referir-se aos combatentes como mc's e o rapper que apresenta todas as batalhas como apresentador. Pelo fato de a sigla já ter se tornado um substantivo na linguagem comum no público de batalhas, a colocaremos em minúsculo. A pronúncia oral é “*emici*” com o acento tônico na última sílaba e seu plural “*emicis*”.

Conforme Sávio Oliveira da Silva Santos (2023, pp. 7-14), citando o *rapper* afro-americano Bexop, a origem da cultura de batalhas encontra-se no contexto da escravidão nos Estados Unidos conhecido como *Playing the Dozens*. Ao consultar o documentário citado por Santos, podemos verificar o detalhamento dado por Bexop sobre essa cultura na qual os povos negros escravizados fazem da palavra um jogo criativo e de entretenimento. Diz Bexop (2020):

Surgiu uma cultura nos Estados Unidos com as pessoas escravizadas chamado *playing the dozens*. *Playing the dozens* ou jogando as dúzias. (...) Quando se tem uma roda de pessoas que fazem a plateia e você tem duas pessoas que estão basicamente se atacando verbalmente, jogando insultos, mas de um jeito muito criativo e muito engraçado. Tem que ter um punchline, ok? E nada é fora do assunto. Você pode falar sobre qualquer coisa. Inclusive, a coisa que as pessoas gostam muito de falar é sobre a mãe. Como essa cultura talvez chegou, eu falo talvez porque não existe muitos estudos acadêmicos sobre *the dozens*, mas é claro que desde a época da escravidão é algo que quase todos os homens pretos fazem em alguns momentos da vida. É muito, muito importante em nossa cultura.²

Esse estilo de competição poética centrada na cultura do embate por meio de palavras versificadas também pode ser encontrado em vários outros povos, como por exemplo, entre os escoceses do século XV e XVI, como informa

a *Enciclopédia Britânica* sobre o *flyting* ao definir como:

flyting, (escocês: “briga” ou “contenção”), competição poética dos *makaris* (poetas) escoceses dos séculos XV e XVI, na qual dois rivais altamente qualificados se envolviam em uma disputa de abuso verbal, notável por sua ferocidade e extravagância” (Editores, 2014).³

Outra manifestação cultural importante é identificada por José Perez Ballesteros, em sua obra *Cancioneiro Popular Galego* de 1886, na região da Galiza – Espanha, conhecida como *enchoyadas*. Afirma o autor:

“Enchoyadas se chamam as disputas entre dois jovens por meio do canto de dísticos improvisados. Geralmente eles os elaboram, com um dos oponentes colocando o último verso do verso do seu concorrente como o primeiro verso do seu verso. Não é incomum ter a continuidade da *enchoyada* em outra sessão, quando nenhum dos improvisadores é vencido. Também se faz em prosa, e se canto, testando reciprocamente sua discrição e travessura diante da moça de quem pedem para ser a preferida” (Ballesteros, 1886, p. 81)⁴.

Em Trinidad y Tobago, há também a tradição do *Extempo War*. Trata-se de uma batalha poética entre vários competidores para festejar o carnaval do país. Ao final, o vencedor

² Transcrição feita a partir do vídeo “A batalha de rimas surgiu na escravidão nos EUA”, postado no canal do youtube https://www.youtube.com/watch?v=cg-41ExdGTU&t=104s&ab_channel=UmSoh, (2:31 3:52) - consultado no dia 18 de fevereiro de 2025.

³ (Tradução nossa): **flyting**, (Scots: “quarreling,” or “contention”), poetic competition of the Scottish *makaris* (poets) of the 15th and 16th centuries, in which two highly skilled rivals engaged in a contest of verbal abuse, remarkable for its fierceness and extravagance.

⁴ (Tradução nossa): *Enchoyadas* se llaman las luchas que por medio del canto de coplas improvisadas sostienen dos mozos. Generalmente las eslabonan, poniendo el uno de los contricantes por primer verso de su copla el último de la de su competidor. No es raro ver que se continúe la *enchoyada* em otra sesión, cuando no se da por vencido ninguno de los improvisadores. También se hace em prosa, y si canto, poniendo reciprocamente á prueba su discreción y travessura ante la muchacha de la cual solicitan ser los preferidos.

recebe o título de *Extempo Monarch*. Conforme aponta Beatriz Beorlegui Irigoyen (2016):

O extempo calypso está intrinsecamente ligado à celebração e evolução do Carnaval de Trinidad e Tobago, que é um teatro metafórico através do qual a história do país é encenada (Rohlehr, 2004). No âmbito da celebração do carnaval, evento de maior relevância cultural do país, que se realiza anualmente nos dias que antecedem a chamada Quarta-feira de Cinzas, são organizados anualmente concursos nacionais de diversas modalidades de música calipso. Entre eles está a competição denominada Extempo Monarch (rei/rainha do extempo): este campeonato consiste em uma batalha extempo ou guerra extempo, em que vários participantes se enfrentam em duplas em diversos rounds e modalidades, improvisando sobre uma lista de temas estabelecida pelo júri, onde são avaliadas a engenhosidade e a ironia demonstradas na atuação. Apenas dois finalistas avançam para a fase final, cujo vencedor ganha o título de Extempo Monarch (Irigoyen, 2016, p. 40)⁵.

No Brasil, há a tradição do *repente*, manifestação cultural sertaneja que Câmara Cascudo (2012) define como uma (...) *resposta inesperada e feliz, artudindo a improvisação do adversário*. (p. 611) Para João Miguel Mazolillo Sautchuk (2009), essa cantoria, apesar de ser praticada em todos os Estados da Região do Nordeste e nas cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília que receberam a migração nordestina, ela é mais forte em Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará. (p. 1).

⁵ (Tradução nossa): El extempo calypso está intrínsecamente ligado a la celebración y evolución del Carnaval de Trinidad y Tobago, que resulta un teatro metafórico mediante el que la historia del país se escenifica (Rohlehr, 2004). Dentro de la celebración del carnaval, el acontecimiento de mayor relevancia cultural del país, que tiene lugar anualmente en los días previos al llamado miércoles de ceniza, se organizan competiciones anuales de carácter nacional en varias modalidades de música calypso. Entre ellas, se encuentra la competición llamada Extempo Monarch (rey/reina del extempo): este campeonato consiste en una batalla de extempo o extempo war, en la que varios participantes se enfrentan en parejas en varias rondas y modalidades, improvisando sobre una lista de temas establecidos por el jurado, donde se evalúa el ingenio y la ironía demostrada en la actuación. Solo dos finalistas pasan a la última ronda, cuyo ganador gana el título de Extempo Monarch.

Segundo a definição apresentada por Sautchuk (2009):

O repente coloca a invenção não conhecida de um cantador em relação com a resposta também não antecipada do outro, numa sequência em que a coerência é condição da continuidade do diálogo poético. E aí está um traço fundamental da cantoria: a ela intensifica as nuances e a fragilidade das negociações interativas sempre em busca de coerência, e realça o fato de que isso só pode ser conseguido em uma relação, que na cantoria exige, pelo menos, dois cantadores e uma plateia. Ou seja, o repente não é jamais uma ação solitária, mas sempre uma interação; na verdade, é um exercício da dialética entre prática e estrutura social, no qual técnicas, disposições, regras, conhecimentos compartilhados e valores coletivos são concretizados, atualizados, reinterpretados e reconstruídos (Sautchuk, 2009, p. 10).

Poderíamos citar outras manifestações culturais como o repente cubano, a senna nórdica, a sanankuya dos povos africanos Mandika, a Ta mère francesa, a betsolaritza dos povos bascos, entre outras, mas já temos informações suficientes para entender que as batalhas de sangue são uma prática cultural atualizada da poética oral presentes na história de muitos povos.

Embora se encontre manifestações semelhantes às batalhas em diferentes culturas, sem dúvida, elas remontam da tradição do *the dozen*. Ao buscar estabelecer a relação entre *the dozens* e o hip hop, Elijah

Wald (2012) opera uma análise genealógica dessa tradição na cultura estadunidense e identifica nas batalhas de rap certa filiação com a *the dozens*. Citando o folclorista MacEdwards Leach e o antropólogo Kenethy Bilby, o escritor marca essa relação genealógica também em práticas jamaicanas e de Barbados – berço dos fundadores da cultura hip hop Cindy Campbell, Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa. Nessas também, duas pessoas trocam insultos verbais como entretenimento, definindo a vitória para aquele que conseguir fazer com que seu oponente se irrite (p. 150).

Em diálogo com esses autores, podemos tranquilamente estabelecer a filiação direta entre as batalhas de sangue com o repente brasileiro e cubano, o *extempo* em Trinidad y Tobago praticados até hoje, *the dozens*, sobretudo na região do Mississipi, pois em todas elas há um traço comum: a tradição de povos africanos sequestrados e escravizados que se reinventam em uma cultura diaspórica do outro lado do Atlântico para se fazerem existir e resistir por meio da palavra poética, resgatando nessas manifestações culturais algum sentido de pertencimento comunitário estraçalhado pela escravidão dos povos africanos. Em resumo, podemos afirmar que o DNA das Batalhas de Sangue é africano.⁶

Essa atualização do jogo verbal nas batalhas de sangue dá-se por meio de procedimentos e regras criadas por seus participantes, sobretudo porque não se trata de uma tradição mantida entre gerações. O processo violento da constituição colonial do Brasil e das Américas em geral foi marcado por uma cotidiana

destruição de povos e culturas por meio dos instrumentos físicos e simbólicos da escravidão. Como aponta Lélia Gonzales (2018):

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (Gonzales, 2020, p. 326).

Desse modo, os *efeitos de estilhaçamento* dessas culturas subalternizadas por meio da imposição da *ideologia do branqueamento* visa seu total apagamento. Como resposta, os cacos se juntam, se conectam e se erguem numa nova forma como cultura de resistência, dando-lhe novos modos de funcionamento e novos sentidos de pertencimento. É nesta reorganização que se deva entender as batalhas de sangue.

Para tanto, pretendemos analisar os procedimentos de inovação técnica que permitem entender as batalhas de sangue como um novo gênero textual. Mais que isso, devido a seu caráter lúdico e a sua riqueza

⁶ Obviamente, não afirmo isto sozinho. Entre vários autores que estudam a cultura hip hop, cito Trícia Rose ao afirmar que: “(...) as raízes orais e de protesto do rap, o uso de *toasting*, *signifying*, *boasting* e tradições negras são vitalmente importantes; contudo essas influências são apenas uma face do contexto de surgimento do rap. O contexto essencial para o desenvolvimento do rap é a cultura hip hop, as tradições afrodiaspóricas que ele estende e reformula e o território urbano de nova York na década de 1970”. (Rose, 2021, p. 46).

estética, entendemo-la como um novo gênero poético. Algumas considerações e até refutações precisam ser feitas. A primeira refere-se à chegada das batalhas no Brasil. Conforme aponta Teperman (2015), o marco das batalhas no Brasil dá-se com o lançamento do filme *8 Mile: Ruas de ilusões* – uma narrativa ficcional baseada na vida do rapper Eminem que interpreta a personagem principal. Entre vários acontecimentos, a principal deve-se ao fato da emancipação do jovem Jimmy como rapper por meio das batalhas de rima em Detroit – EUA. O filme inspirou um grupo de jovens na Lapa – Rio de Janeiro que já se reuniam na casa de um deles e, a partir do filme, resolvem dar início à primeira batalha do Brasil: a Batalha do Real. Afirma Teperman:

Na época da estreia de *8 Mile*, a casa do MC Ari, no bairro carioca da Lapa, era o ponto de encontro de muitos MCs e DJs cariocas, como Marechal, Babão, Dom Negrone e Funkeiro. Inspirados pelo filme, juntaram-se no bar do Zezinho, no número 73 da rua Riachuelo: cada participante contribuiu com um real, e o montante seria o prêmio da primeira edição do evento que veio a ser conhecido como Batalha do Real (Teperman, 2015, p. 121).

Não é nosso intuito fazer uma recuperação histórica do surgimento das batalhas de rima no Brasil. Esta identificação do que podemos chamar “marco zero” das batalhas serve para afirmar que, desde sua chegada no Brasil, as batalhas se adaptam e se transformam, moldando-se a um estilo propriamente brasileiro. Portanto, é equivocado dizer que se trata de uma influência alienada da cultura estadunidense, pelo contrário, primeiro porque, como já mostramos, trata-se de uma cultura afrodiaspórica e não estadunidense e, segundo, porque as batalhas se adaptam ao contexto brasileiro, recebendo uma forma própria. Cabe lembrar que as obras literárias

brasileiras como poesia, romance, conto, crônica, novela, teatro também passaram por processo semelhante, adaptando-se às diferentes regiões do país.

Outro ponto importante a se refutar é da preconceção de que as batalhas e a cultura hip hop como um todo são um estilo cultural característico do eixo Rio-São Paulo, o que não é verdade. A mobilização em 2023 do movimento de comemoração dos 50 anos do Hip Hop no Brasil possibilitou o decreto do Presidente Lula de número 11.784 em 20 de novembro desse ano, reconhecendo o Hip Hop como cultura nacional. Em nossas pesquisas, temos mapeado as batalhas de rima em todo o Brasil e já registramos mais de três mil batalhas por todo o país. Dessas, 66% estão fora do eixo Rio-São Paulo. Em resumo, pode-se afirmar das batalhas de rima tanto seu caráter nacional legalmente definido, como também o fato de que onde houver favelas, haverá hip hop.

Para se compreender os modos de produção discursiva das batalhas de sangue é preciso compreender a relevância conceitual do gênero discursivo. Ruth Amossy (2020) define o gênero como um modelo discursivo que estabelece regras e restrições de modo a permitir a socialização da fala individual. Conforme a autora: “Frequentemente, tem-se notado que, sem a mediação dos gêneros, a interlocução seria impossível: os gêneros autorizam, de fato, a boa recepção de um discurso, orientando a escuta ou a leitura” (Amossy, 2020, p. 245). Desse modo e em diálogo com o Círculo de Bakhtin, a linguista francesa evidencia a importância do gênero discursivo como determinante para a troca dialógica entre diferentes sujeitos. Para Mikhail Bakhtin (2022)

Esses gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática. A língua materna – sua composição vocabular e a sua estrutura gramatical – não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciados concretos que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam (Bakhtin, 2022, p. 38).

O gênero discursivo é, portanto, a linguagem social por meio da qual a linguagem individual se organiza para possibilitar o movimento do indivíduo em seu círculo social por meio da comunicação. Toda a fala, portanto, é moldada em gêneros discursivos. Para o crítico russo, sem os gêneros discursivos a comunicação seria praticamente impossível (p. 39). Diante destas afirmações feitas tanto por Bakhtin, quanto por Amossy, fica evidente que a batalha de sangue é um gênero discursivo. A batalha, assim como qualquer expressão verbal, só se torna possível por ser um gênero do discurso, está é a perspectiva Bakhtiniana. Mais que isso, Bakhtin distingue o gênero em dois tipos: o gênero primário e o gênero secundário. Diz ele:

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (Bakhtin, 2022, p. 15).

Por se tratar de uma performance versificada e encaixada ao ritmo musical do *beat* – batida musical eletrônica do rap – fica evidente que as batalhas são um gênero discursivo secundário, assim como também o são os repentos, *the dozen*, as *enchoyadas*, o *flyting*, o *extempo* e todas as demais manifestações de embate poético apresentadas acima.

Uma característica de atualização e transformação das batalhas de rima em relação às outras formas de embate poético é o chamado “grito de guerra”. Trata-se de uma epígrafe oral, semelhante às epígrafes da poesia clássica, na qual um canto conhecido é puxado pelo organizador, mc ou alguém da plateia e acompanhada pelo público presente. Temos como exemplo, o grito de guerra feita quando tocam um *beat* de *trap* na *Batalha da Norte: Minha gangue tem Sauce, tem Drip, tem Swag,/Mata esse cara no trap,/Mata esse cara no trap.* (Rinha, 2024).

A primeira distinção a ser feita para compreender as batalhas de rimas é os tipos de batalha: *gastação*, *sangue* e *conhecimento*. Oriunda do Rio de Janeiro, a batalha da *gastação* tem como berço a *Batalha do Tanque* – a maior batalha do Estado do Rio de Janeiro que acontece na cidade de São Gonçalo. O termo *gastação* vem da gíria carioca “gastar” a outra pessoa, isto é, zombar dela, transformá-la em motivo de riso. O auge desse tipo de batalha aconteceu em 2015, quando, no *Duelo Nacional de MC's*, o rapper Orochi, competindo pelo Rio de Janeiro, consagrou-se campeão nacional daquele ano. Seu oponente – mc Alves, competindo pelo Distrito Federal, colocou-se como o mc de ideologia contra o estilo de *gastação* de mc Orochi. Em resposta ao ataque de Alves, no terceiro *round*, Orochi manda a seguinte e uma das mais famosas *punchs* da cena brasileira: *Deixa eu te falá, menó, se acostuma/Tu é igual água de salsicha, serve pra*

porra nenhuma. Os versos são carregados de palavrões e há muita trocação verbal com conotações sexuais e ofensas físicas e morais. Das três, esta é tematicamente a mais próxima do repente e dos outros estilos citados anteriormente, pois tem por objetivo insultar o oponente.

A batalha de sangue, embora também se utilize da ofensa ao oponente e seja comum os mc's partirem para a gastação, tem como principal objetivo eliminá-lo. Portanto, mais que ofender, o objetivo é "matar" liricamente seu adversário. É o que podemos identificar, entre muitos exemplos, na rima da mc Valle contra o MC Black Panther na *Batalha da Aldeia* de 2025:

Realmente, isso é verdade eles matam literalmente

Eu falei "vou te matar", mas vou te ensinar, é liricamente

Por isso eu digo meu parça eu provo que aqui eu sou cria

Vão me perguntar qual a arma que eu tenho, é verso, batida, *flow* e poesia

(Aldeia, 2025, minuto 7:12).

Por sua vez, a batalha do conhecimento tem como objetivo desenvolver determinados temas previamente apresentados pela organização ou pela plateia e vence o mc que mostrar melhor domínio de rima e conteúdo. De forma sintética, podemos afirmar que na batalha de conhecimento, o mc joga conteúdo em seu oponente; na batalha de gastação, o mc joga merda em seu oponente; por fim, na batalha de sangue, o mc joga ácido em seu oponente.

Em todos os formatos, há um ataque e uma resposta, isto é, espera-se que o mc a iniciar faça versos de ataque e, em seguida, seu oponente deverá respondê-los. A definição de quem começa atacando e quem responde dá-se

por meio do tradicional par ou ímpar. As batalhas podem ter três formatos distintos: quarenta e cinco segundos; bate e volta ou Kick Back. Sendo o primeiro o formato tradicional do *Duelo Nacional dos MC's*, em cada *round*, os dois oponentes deverão desenvolver seus versos nesses segundos. Assim que o mc respondente terminar, ele já inicia o segundo *round* atacando e, portanto, inverte-se a ordem, isto é, o mc que respondeu deverá atacar o primeiro e, logo em seguida, seu oponente o responderá. A votação da plateia e dos jurados para definir o vencedor só acontece após esses dois rounds.

No formato bate e volta, o round conta com quatro estrofes, sendo a primeira com oito versos ou quatro rimas (a depender de como cada organização for se expressar), e as outras três com quatro versos ou duas rimas. Cada mc rimará de forma intercalada nesse formato. No formato Kick Back, um mc começa com uma pergunta de um verso e seu oponente deverá responder em três versos. Ele deverá fazer o total de cinco perguntas para depois, inverter o jogo.

Para compreendermos o modo de estruturação e funcionamento interno das batalhas de sangue, a definição Bakhtiniana de gêneros do discurso é fundamental no diálogo com os saberes que mc's, jurados, organizadores e público definem a partir de suas experiências nas batalhas. Para tanto, pretendemos tratar dos seguintes elementos: as regras das batalhas; o estilo presente no *flow*, improvisação e decoradas; os suportes e as *punchlines*. Cabe observar que termos como *flow*, *punchline*, decorada, *freestyle*, suportes entre outros são termos forjados e usados nas cenas de rap por todo o Brasil. Devido ao fato de os mc's nacionais e estrangeiros serem não apenas artistas das palavras, mas também criadores de conceitos e termos que melhor

nos faz entender os modos de funcionamento desse gênero discursivo, manteremos os termos, explicando-os quando necessário e somente inseriremos novos termos e conceitos Bakhtinianos e de outros teóricos do estudo da linguagem, quando for preciso o seu uso e sua conceituação.

As regras da batalha são previamente estabelecidas. O público da cena – sejam organizadores, mc's ou plateia – já tem um conhecimento das regras básicas e cada organização estabelece regras de funcionamento e comportamento durante a batalha tanto para os oponentes, quanto para a plateia. Para citar um exemplo, a *Batalha da Arte* de Macapá tem em seu perfil do *instagram* o link do regulamento de como a batalha funciona. Em determinado momento, os organizadores afirmam:

No decorrer das batalhas o importante é buscar dinâmica e formato, ataque e resposta, criatividade, musicalidade, flow, linguagem, postura, ritmo e conhecimento. Sendo assim, comportamentos negativos, como: violência física, opressão ou preconceito (machismo, racismo, capacitismo, homofobia, transfobia, gordofobia, xenofobia, falar de terceiros de forma pejorativa, entre outras, não serão tolerados nas batalhas. **Agressões físicas contra qualquer pessoa presente no local da batalha – Mc's, apresentadores, jurados, DJ e público ou quaisquer comportamento citado anteriormente, será penalizado com eliminações do rund e ou expulsão da batalha.** A Batalha da Arte vem para somar e realizar sonhos, venha fazer parte desse projeto, como artista ou público. Nós aguardamos vocês (Arte, 2023).

Para Bakhtin (2022), as regras permitem a *plenitude acabada do enunciado* que será produzida. Como aponta Amossy (2020), todo gênero discursivo compreende um conjunto de

regras e restrições para seu funcionamento e valorização social. Os limites de tempo e de versos a serem apresentados, o tipo de versificação focado na dinâmica de ataque e resposta, criatividade, musicalidade, flow, figuras de linguagem, postura, conhecimento, bem como as restrições para que não se tenha agressões físicas, opressão discursiva de qualquer tipo ou ofensas aos organizadores e jurados enunciados no trecho acima estabelecem a materialidade objetiva do gênero de modo que possam ser compreendidos pelo oponente, jurados e plateia, bem como permita a troca entre os dois poetas em disputa. É essa plenitude acabada pelas regras que, nas palavras do crítico russo, assegura a possibilidade de *acabamento do gênero* (p.36).

A estrutura textual da batalha é basicamente composta por versos, *beat*, *flow* e a performance do mc. Denominados como *freestyle* ou versos de improviso, sua estrutura verbal compõe-se de suportes e *punchlines*. Guilherme Treze (Francamente, 2021) define a *punchline* como o verso principal do mc. Trata-se de versos com significativo potencial poético cuja função é nocautear o adversário. Treze afirma:

E a *punchline*, como que ela acontece, mano? Eu, analisando várias rimas, né, do youtube que eu vi, de outras batalhas também, percebi que quase todas as rimas, elas são feitas por meio de alguma técnica, mano. Por meio de uma metáfora que o cara faz, uma analogia, uma comparação, um duplo sentido, um trocadilho, tá ligado, uma multissilábica. É assim que se nasce a *punchline* (...) E, nisso, é o que faz a galera reagir, entende? E qual que é o lance da *punchline*, mano? É você mandar uma rima que obrigue o seu adversário responder e, caso ele não responda, ele perde a batalha, mano, porque foi uma rima muito forte que tem que ser

respondida, certo? (Francamente, 2022, minutos 1:48 a 2:30).

A definição muito bem apresentada por Treze, dialoga com o que Bakhtin define como *enunciado concreto*. Para o teórico russo, o enunciado concreto se distingue da oração comum por ter uma *conclusibilidade*, isto é, criar a possibilidade de resposta. Faz, portanto, que o oponente tenha uma atitude responsiva (Bakhtin, 2022, p. 35). Na dinâmica da batalha, as palavras se tornam armas com as quais os oponentes lutam. Há, nelas, portanto, uma alegoria da guerra. A *conclusibilidade* nesse contexto funciona como uma arma letal que fará com que o adversário seja de vez eliminado. Como aponta Treze (2021) o adversário é obrigado a responder esse enunciado, correndo o risco de perder a guerra caso não responda ou sua resposta não seja forte o suficiente.

Segundo Treze (2021), o suporte é a preparação para a *punchline*. O termo *suporte* é um tanto quanto polêmico. Comumente, ele é utilizado de forma pejorativa em sentido de falta de criatividade do mc. Contudo, seguiremos a definição apresentada por Treze, entendendo-o como uma preparação. Podemos perceber uma similaridade entre o termo *suporte* e o que Bakhtin chama de *oração*. O autor define *oração* como “o pensamento relativamente acabado, correlacionado de forma imediata com outros pensamentos do mesmo falante no conjunto do seu enunciado;” (p. 31). Desse modo, ela não tem *conclusibilidade* e, portanto, não provoca atitude responsiva no interlocutor. Falta para a oração acabamento de sentido, pois depende de uma complementariedade com as orações seguintes até ter seu fechamento. Peguemos um exemplo do mc Bahiano contra o mc Caveira na batalha da Matriz em Caucaia – CE:

Então, na moral, eu vou falar assim

Eu não tenho medo de tu, vacilão, eu tenho medo de mim

Cê tá ligado, eu rimo no ofício

Quando faço meu rap é pra me livrar do precipício

(Batalha da Matriz, 2024, minuto 7:23).

Embora o último verso não seja um ataque direto, nem por isso deixa de ser uma *punchline*. Diante do ataque de mc Caveira ao afirmar que “*medo é o nome do meu berro*”, mc Bahiano prepara sua *punch*, reorientando o foco de seu medo. Ele não nega o medo, mas dá a ele uma dimensão existencial de um jovem negro de favela, marcado por experiências negativas ao longo da sua caminhada e dos impactos e danos que essas experiências lhe causaram. Com isso reduz seu oponente ao dimensionar em uma escala máxima os aspectos negativos de sua vida e arremata: *Quando faço meu rap é pra me livrar do precipício*. É essa a *conclusibilidade* que torna o enunciado pleno e responsivo, ainda que a resposta de seu oponente seja o silêncio. Vejam, portanto, que os versos anteriores funcionam como *suporte* em sentido que Treze aponta como preparação da *punchline*, bem como cada verso é uma oração que, no conjunto, possibilita a *conclusibilidade* do *enunciado concreto* definido por Bakhtin.

Com base nessas definições de Treze e Bakhtin, apresentaremos algumas distinções de suporte e *punchline*. Para isso, utilizaremos como exemplo a batalha entre César e Menor no *Duelo Nacional de MC's* de 2017:

1. **Vai morrer esse é o grito dos aliado**
2. Mostrando o hip hop que tá sempre interligado
3. A chapa é quente, é bom ficar ligado

4. **Você bota a chapa quente, mas meu sangue é congelado**
5. Então volta pra casa, César é mais frio
6. Botando o clima aqui, cê sabe, que fica sombrio
7. Come meu coração, melhor ficar ligado
8. **Meu coração é de pedra e hoje cê morre engasgado**
9. Essa que é a verdade, hoje cê vai pro chão
10. Infelizmente, mano, a sua mente é uma prisão
11. Cê tenta fazer rap, mas está sempre perdido
12. E nesse labirinto, cê sabe que é iludido
13. Cê volta pra casa, maldade não vem de terno
14. **Esse boné é seu passaporte pro inferno**
15. Por isso eu te derrubo, não tem o que fazer
16. Eu faço por trabalho, você faz pro lazer, infeliz
17. **por isso nessa base eu te mastigo,**
18. **criança imatura eu vim te botar de castigo**

(Duelo Nacional de MC'S, 2017, minuto 3:49).

As *punchlines* são os versos em negrito.

Suporte – versos que antecedem e preparam a *punchline*. Podemos identificar três tipos:

- 1) *Suporte Vicioso*: quando o verso é apenas uma repetição, evidenciando fragilidade vocabular e criativa do mc: **Exemplo**: nos versos 3 e 7, César usa a oração “é bom ficar ligado” e “melhor ficar ligado” respectivamente; assim como nos versos 5 e 13, usa a oração “Então volta pra casa” e “Cê volta pra casa” respectivamente; nesses dois casos temos o *suporte vicioso*.
- 2) *Suporte de Base*: quando o verso funciona apenas como métrica e

rima para a *punchline*: **Exemplo**: os versos 2, 9, 11, 12, 13 e 15 são *suportes de base*, pois sua função é apenas dar base métrica e rimática para as *punchlines* sem estabelecer uma relação de sentido com elas. Fica evidente no verso 13, no qual, ele começa com um suporte vicioso (“Cê volta para casa”) e utiliza um *suporte de base* (“maldade não vem de terno”) para, em seguida, arrematar com um *fatality*: “Esse boné é seu passaporte pro inferno”. Poderíamos até afirmar que a palavra “maldade” se relaciona com o verso seguinte, mas, como podem verificar, ainda que haja uma relação de sentido, é um tanto quanto fraca. Diferentemente o que acontece nos versos 7 e 8, onde a relação é bem mais perceptível.

- 3) *Suporte de Construção*: quando o verso funciona tanto como métrica e rima quanto semanticamente, isto é, os sentidos desse suporte estão coerentemente ligados à *punchline*. **Exemplo**: A primeira parte do verso 3, a segunda parte do verso 5, o verso 6 e a primeira parte do verso 7, bem como os versos 16 e 17 são *suportes de construção*, pois, como podem verificar estabelecem não apenas uma relação de base métrica e rimática com as *punch*, mas, principalmente, uma relação semântica com elas.

Punchline – versos de ataque ao oponente. Podemos também identificar quatro tipos:

- 1) *Fatality*: versos de efeito que, apesar de provocarem resposta do oponente, o deixa desorientado e, muitas das vezes,

pode definir a batalha: **Exemplo:** os versos 8, 14 e 18 não apenas deram vitória a César como ficou na memória de muitos mc's, sendo considerados três dos melhores *fatalitys* do *Duelo Nacional de MC's*. Em 2024 – sete anos depois – Menor voltou a batalhar no *Duelo Nacional* e, em uma das batalhas, fez referência ao verso 18, afirmando que ele saía do castigo imposto por César.

- 2) *Punchline*: versos de efeito contra o oponente e que provoca nele atitude responsiva. Eles são menos fortes que os *fatalitys*, mas, dependendo do oponente e da quantidade de *Punch* que o mc mandar, são decisivos para definirem uma batalha. As *Punch* cumprem a função de dar *conclusibilidade* ao versado do mc.
- 3) *Punch perdida*: são tentativas de *Punch* que se diferenciam dos suportes por deixar evidente que o mc tentou atacar, mas não obteve sucesso. Geralmente, isso acontece por uma falha na dicção, versos incoerentes, engasgadas entre outras falhas. No *suporte vicioso* e no *suporte de base*, fica evidente que o MC está desperdiçando versos, já na *Punch perdida* a falha fica evidente.
- 4) *Punch bumerangue*: é um ataque que o MC acaba dando em si mesmo. Podemos ver como exemplo a batalha entre o MC Mikezin e a MC Levinsk, na *Batalha do Villa*, em 2024:

(Levinsk)

Tudo bem, só que você é patife,

Enquanto você come arroz com ovo eu tô só comendo bife

(inaudível)

Mas cê sabe que eu gosto de carne de picanha.

(Mikezin)

Carne de picanha

no freestyle agora, cê sabe, você apanha

Eu faço a rima que não atija

“No churrasco que come bife também tem que comer linguixa”

(Villa, 2024, minuto 6:01).

Neste exemplo, Levinsk, fazendo referência à sua orientação sexual, utiliza-se da metonímia para referenciar as palavras “bife” e “picanha” às mulheres. Mikezin, por sua vez, em contra-ataque, alegoriza a metonímia feita por Levinsk, inserindo-a no contexto do churrasco e conclui sua *punch* com a metonímia “linguixa” – referência ao órgão sexual masculino. Contudo, a *punch*, que deveria acertar a oponente, retorna, em um efeito bumerangue, ao mc. Neste caso específico, esse efeito deveu-se ao fato de estar pressuposto que Mikezin, como homem cishétero, interessa-se sexualmente por mulheres. Se Levinsk, em um churrasco (alegoria do desejo sexual) tem que, obrigatoriamente, comer “linguixa”, essa conclusão também serve ao Mikezin, cálculo que o mc não fez ao enunciar o verso. Contudo, a plateia de jovens hábeis em trocadilhos percebe o equívoco e vai à loucura com gritos e risadas.

Soma-se a esse jogo retórico e poético, o *freestyle*, o *flow*, o improvisado e as decoradas. O termo *freestyle* é fundamental para entender o estilo que define a qualidade do mc. No documentário *O Berço da Rima*, de 2012, o narrador inicia afirmando que o improvisado é a base da batalha. Logo, o mc deve criar suas rimas, no momento de enunciá-las. Um dos entrevistados, MC Rael da Rima, afirma que a rima de improvisado: “Já tinha antigamente, mas era chamado de rap de orelha, os caras que

rimava na hora” (Livre, 2012). Portanto, o *freestyle*, anterior às batalhas, demanda do mc sua criatividade poética como acontecimento no presente.

Uma definição mais específica que o termo *freestyle* tem tomado atualmente é a de expressividade lírica. Geralmente, o vencedor é convidado pelo apresentador a fazer o *freestyle* do campeão, momento em que o tema gira em torno de sua trajetória como artista das palavras, de seus desafios e conquistas, também é momento de agradecimento e até de felicitação ao oponente derrotado, reconhecendo a grandeza e qualidades dele. Algumas vezes, o campeão o convida a também fazer um *freestyle*. Posto isso, o termo se torna sinônimo de lírica para diferenciar das *punchlines* que tem um sentido mais bélico, de combate, de ataque. *Freestyle* e *punchline* tornam-se complementares e, para definir o que há de comum entre os dois, tem-se tornado corrente o uso do termo *improvisado*. Desse modo, *freestyle* é o momento lírico, *punchline* são versos de ataque e *improvisado* é o nome dado ao elemento comum – a inventividade – entre os dois.

O *flow* é outro componente importante da batalha. Podemos afirmar tranquilamente que o *flow* é a poesia como acontecimento presente. Para tanto, retomo a analogia feita por T.S. Eliot quando afirma que: “a poesia começa, ousado dizer, com um selvagem tocando um tambor em uma floresta, e guarda o essencial da sua percussão e ritmo;” (Eliot, 2015, p. 156). Resguardado o valor ideológico que a palavra “selvagem” carrega, essa afirmação interessa para a compreensão de que a poesia nasce na selva e, em eras capitalistas, ressurgiu nas ruas das pequenas e grandes selvas de pedra. A imagem do “selvagem” tocando um tambor em

uma floresta não pode ser isolada, muito menos vista como uma imagem estática. O músico a quem T.S. Eliot chama de “selvagem” não estava sozinho, mas com sua comunidade a acompanhá-lo com palmas, danças e vozes fazendo pulsar naquela comunidade as batidas da existência. Portanto, o poeta, desde a pré-história, sempre foi o coração que com seu *flow* faz circular o sangue da existência nas veias de sua comunidade. É o mesmo T. S. Eliot que afirmar que o poeta é mais antigo que os outros seres humanos.

Rafael Hofmeister de Aguiar (2020) afirma que o Renascimento marca a valorização da poesia popular pelos chamados poetas cultos ou poetas de palacete. Há, portanto, uma apropriação, sobretudo nas terras portuguesas, das canções populares de tradição oral e a produção de algumas técnicas para torná-la uma poesia “popularizante”. Citando a autora Marguit Frenk, o autor mostra que esse processo de apropriação não foi apenas em Portugal, mas em toda a Europa. Afirma Frenk:

A valorização da música popular é um fenômeno comum a toda a cultura europeia do Renascimento. Na França, Itália, Alemanha, Inglaterra, os escritores têm prazer em usar canções populares, muitas vezes de maneiras semelhantes ao que é comum na Espanha. Parece, no entanto, que nenhum país deu a esta tendência o desenvolvimento rico e múltiplo alcançado na Península Ibérica; em nenhum, o popular fincou raízes tão profundamente na poesia e no teatro (Frenk, 2006c, p. 96 *apud* Aguiar, 2020, p. 6)⁷.

Essa transformação da poesia popular para popularizante deu-se por meio da escrita. A necessidade de registro cria nesse momento o que ele chama de oralidade mista, isto é, a

⁷ A tradução desta e das outras citações dos textos de Marguit Frenk foi feita pelo autor do artigo citado.

convivência entre oralidade e escrita. Citando novamente Frenk:

[...] falar do “cancioneiro oral” espanhol da Idade de Ouro significará falar de toda a poesia lírica da Idade de Ouro. Por quê? Porque nesse tempo a poesia a maioria das vezes chegava a seu público pela via oral, já através da leitura em voz alta, já, principalmente, graças à recitação e o canto de textos memorizados. Tudo parece indicar que rara vez se lia poesia em silêncio; sua transmissão requeria a voz e o ouvido. É esta, segundo espero haver mostrado em outro lugar (Frenk, 1997), uma característica comum a toda a literatura da época – herdeira, também nisto, da Antiguidade e da Idade Média -, sem dúvida, a poesia foi o gênero oral-auditivo por excelência (Frenk, 2006a, p. 160 *apud* Aguiar, 2020, p. 19).

Para Frenk, nesse período e até antes do século XIX, praticamente não havia leitura silenciosa da poesia, pois uma de suas características é a recitação diante de um grupo de pessoas, o que a faz ser para a época um *gênero oral-auditivo por excelência*. Ossip Brik (2013) ao tratar do ritmo da poesia, utilizando-se da alegoria de um caminhante num pântano, observa que as pegadas deixadas pelo caminho não se transformam em ritmo, mas os saltos é que o são. Afirma ele:

Cientificamente falando, não podemos dizer que a disposição das pegadas constitua um ritmo. Também o poema impresso no livro oferece apenas os rastros do movimento. Só o discurso poético, e não o seu resultado gráfico, que pode ser apresentado como um ritmo. Tal diferenciação da noção tem uma importância não só acadêmica, mas também e, sobretudo, prática. Até hoje, todas as tentativas de descobrir as leis do ritmo não trata do movimento apresentado sob forma rítmica, mas das combinações de rastros deixados por esse movimento (Brik, 2013, p. 164).

A juventude na praça já deu o nome para esse movimento como acontecimento presente observado por Brik, chama-se *flow*. Alguns podem acusar de estrangeirismo, mas enquanto acusam, não os vemos fazendo campanha contra a palavra *foot ball*. De estrangeirismos a estrangeirismos, essa palavra diáspórica já é uso corrente nas discussões, debates e leituras de mundo entre os que mais importam a esta discussão. Por tal motivo, repetimos nossa definição de *flow* como o acontecimento presente da poesia – o instante da poesia. A pergunta se canção é ou não poesia e as distinções entre composição, canção, poesia, letra, letrista entre outras diante do resgate da história tornam-se inúteis. Não perderemos tempo com isso. Ler poesia no silêncio da biblioteca é algo sem sentido (salvo, obviamente, os poucos amantes do silêncio), mas ler poesia – ainda que no silêncio da biblioteca – para preparar suas *punchs* para a próxima batalha é mágico. Relembrando Ezra Pound (2006), o poeta é a antena de seu povo. Parafraçando-o, o MC é a antena parabólica de sua favela. Cabe aqui exemplificar os versos do MC D.O.M., na *Batalha do Braile*, em 2024, na cidade de São José do Rio Preto:

Você me falou que eu sou frustrado é sem problema

Eu sou frustrado, os menor morre no sistema,
Entendeu. Que aqui eu tô sem carma

E eu me frustro enquanto um de doze segura
uma arma

E agora a diferença? A cena não é rara

Ele segura a doze, a doze vai parar na tua cara

Sabe que agora aqui sou de verdade

Poeta das ruas que eu conheço é Carlos
Drummond de Andrade

Mas eu te falo, aqui é um fato

Que eu sou a rosa que veio rasgar o asfalto

(Braile, 2023, minuto 1:01).

A *punch* final, além da citação do nome do grande poeta mineiro, é uma releitura do poema “A flor e a Náusea”, mais especificamente os versos *Uma flor, ainda desbotada/ ilude a polícia e rompe o asfalto.(...) É feia, mas é uma flor.Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio* (Andrade, 2012, p. 311).

Conforme pudemos mostrar, sobretudo com base em Bakhtin, as batalhas de rima apresentam um conteúdo temático próprio, um estilo e uma estrutura composicional que lhes possibilitam comunicar de forma improvisada e por meio de versos e rimas. Outra característica das batalhas de rima é a sua ocupação do espaço público. Geralmente, realizadas em praças, ruas e bares, jovens, em sua grande maioria de bairros pobres e periféricos juntam-se em roda e executam a batalha como um momento de lazer e cultura. O fato de serem jovens periféricos e, portanto, prejudicados pela falta de uma adequada educação formal, os fazem estilizar as falas cotidianas dos guetos, bem como utilizam vocabulários próprios chamados de gírias.

A batalha de rima é uma trocação verbal a partir de vocabulários, expressões e visões de mundo de sujeitos historicamente marginalizados e excluídos e, portanto, não autorizados linguística e ideologicamente pela cultura dominante. Conclui-se, portanto, que a ocupação das batalhas de rima como ato político de resistência não se refere apenas ao espaço público, mas também a uma ocupação de resistência da linguagem. Não cabe atribuí-lhes “erro de português”, nem muito menos licença poética. O que acontece é ocupação, reapropriação e resistência às castradoras normas linguísticas dominantes.

A praça e a rua são públicas, mas a presença da polícia militar como forma de repressão contra ajuntamentos das populações negras e pobres

nega isso. A língua portuguesa é pública, mas a gramática normativa operada por suas instituições nega isso. As batalhas de rima tomam para si como direito coletivo tanto as praças quanto a linguagem em suas possibilidades artístico-culturais, para, com a poesia, poderem metaforizar o indizível. Portanto, mc’s ocupam tanto o espaço público quanto a língua portuguesa, pois são antena parabólica de suas quebradas.

Desse modo, a rima, no contexto da batalha, deixa de ser apenas a semelhança sonora entre duas palavras em dois versos dispostas cada uma ao final de cada um desses versos para se tornar o próprio texto emulado nessa rinha verbal. Ao se constituir como texto versificado e cantado pelo poeta-mc, a rima torna-se potencialmente criadora, pois se transforma em liberdade revelada desse sujeito cantador diante da dura realidade vivida cotidianamente fora da batalha. Contudo, não se trata de um momento mágico e ilusório em que o mc esquece dessa dura realidade, pelo contrário. Essa liberdade criadora revelada na batalha se apropria de cada experiência vivida na dura realidade cotidiana do mc e as mastiga, as tritura até transformá-la em poesia para servir ali na roda não apenas ao oponente, mas a todos os expectadores que vivem realidade de vida semelhante ao do poeta. Ali é o momento do compartilhar que surge como novidade, porque o verso é de improviso. As rimas das batalhas transformam em palavras experiências dolorosas que, outrora, eram transformadas em silêncio. Daí, o efeito catártico que arranca gritos da multidão, evidenciando a epifania da potência poética. Nesse momento de catarse, a poesia os suspende em comunhão e a rima, como texto emulado, torna-se uma revelação de que aqueles indivíduos podem se autoafirmar como consciência livre, como sujeitos e

espíritos livres diante de um mundo terrivelmente cercado por grades e grilhões.

Referências

AGUIAR, Rafael Hofmeister. Uma moda pede licença à corte e adentra os salões: O Renascimento tira a poesia popular ibérica para dançar. In: **Revista Praksis**, Novo Hamburgo, a. 17, nº 3, setembro/dezembro de 2020, pp. 3-24.

ALDEIA, Batalha da. **Valle mc X Black Panther**: Primeira Fase, 404ª Batalha da Aldeia (Bate e Volta). Youtube, 11 de fevereiro de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=off4aIValTM&ab_channel=BDA-BatalhaDaAldeia. Acesso em 19/03/2025.

AMOSSY, Ruth. **A Argumentação no Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 1ª ed., 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62**: de Alguma Poesia a Lição das coisas. Edição crítica preparada por Júlia Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ARTE, Batalha da. **Código de Ética da Batalha**. Macapá, Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/192HqamkireABJWKvsjnv_BQ6Bq6DZoOm?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaakAY0MtibAtlfbinnNmCSlrDj1qoId8k2VuW5ENM-9aoFj7IYryBk50-48_aem_U2vjIXUL0wI5tx1HGAl_DQ. Google Drive, 23 de agosto de 2023. Acesso em: 19 de março de 2025.

BALLESTEROS, José Pérez. **Cancioneiro Popular Gallego**. Madrid: Est. Tip. De Ricardo Fé, 1886.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do Discurso**. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2022.

BEXOP. Canal UmSoh. **A batalha de rima surgiu na escravidão nos EUA**. Youtube. 16 de abril de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cg-41ExdGTU&t=104s&ab_channel=UmSoh. Acesso em 18 de fevereiro de 2025.

BRAILE, Batalha do. **Poeta das Ruas X D.O.M./1ª Fase/BDB edição Drill**, Detroit e Jersey Club. Youtube, 4 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRcTDQ-Qb8c&list=PLhytDcqVLAeobNRyxpsKhGw3Cs0GwW37r&index=11>. Acesso em 21/03/2025.

BRUK, Osip. Ritmo e Sintaxe. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora UNESP, 1ª ed., 2013.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

EDITORES da Encyclopaedia Britannica. "flyting". **Encyclopedia Britannica**, 12 dez. 2014, <https://www.britannica.com/art/flyting>. Acesso em 18 de março de 2025.

ELIOT, T. S. **O Uso da Poesia e o Uso da Crítica**. São Paulo: É Realizações, 1ª ed., 2015.

FRANCAMENTE, Red. Bull. **AULAS DE RIMA #4**: Punchline e preparação com Guilherme Treze. Youtube, 11 de agosto de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KzIDQoRuLqs&list=PLt_e8KJr8eyBL9j4WxQlyA_vnJuxlJNck&index=4&ab_channel=RedBullFrancaMente. Acesso em 19 de março de 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

IRIGOYEN, Beatriz Beorlegui. **Estudio Comparativo sobre tres tradiciones de poesia oral improvisada**. Trabajo Fin de Grado. (Grado em Estudios Ingleses: Lengua, Literatura y Cultura) – Facultad de Filología - Centro Asociado UNED Pamplona. Pamplona – Espanha, 2016-17.

LIVRE, Estilo. **Batalha do Santa Cruz – O Berço da rima parte 1** (documentário). Youtube, 24 de março de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qouzFe4AwfY&list=PLx72ZRFqPbYdOn_mCQ6KGZxmTxMYbqa74. Acesso em 21 de março de 2025.

MATRIZ, Batalha da. **Caveira e Hansolo X Bahiano e Decayed** (MODO HARDCORE) (1ª fase). Youtube, 20 de janeiro de 2024. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=cBzuoNcWJdk&ab_channel=BatalhaDaMatriz

Acesso em 19 de março de 2025.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 11ª ed., 2006.

RIMA, Rinha. **Melhores Gritos da Batalha da Norte**. Youtube, Shorts. 01 de julho de 2024. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=mPOH_DduseM&lc=UgzPYrbg_RUNbqwhFoR4AaABAg&ab_channel=RinhaDasRimas. Acesso em 18 de março de 2025.

RUA, Família de. **César [ES] vs Menor [AM]** (4ª de final) – Duelo Nacional de MC's. Youtube, 27 de novembro de 2017. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=vQER7Q8tW8o&list=PLyWudoxsjsjPvPFwjhlxAS1gkaZGYhru&index=10&ab_channel=Fam%C3%ADliadeRua. Acesso em 18 de março de 2025

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. Batalhas de Rima: Espaços de reeducação de jovens homens negros. In: **Revista África e Africanidades**, ano XVI – ed. 46, maio 2023, pp. 7-20.

SAUTCHUCK, João Miguel Manzolillo. **A POÉTICA DO IMPROVISO**: prática e habilidade no repente nordestino. Tese de Doutorado (Antropologia) UNB, Brasília, 2009.

TEPERMAN, Ricardo. **SE LIGA NO SOM**: As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 1ª ed., 2015.

VILLA, Batalha do. **[Mikezin se assumiu] Mikezin x Levinsk**, Semifinal, Primeira do ano de 2023. Youtube, 25 de março de 2023, Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=wngRdWiTTSM&ab_channel=BatalhadoVillaDESATIVADO. Acesso em 19 de março de 2025.

WALD, Elijah. **The dozens**: a history of rap's mama. New York: Press Oxford, 2012.