

O PROTAGONISMO FEMININO NAS BATALHAS DE RAP: UM ESTUDO PRELIMINAR DAS INTERAÇÕES VERBAIS NA RRPL EM ANGOLA¹

Suzete da Gama Faria²

RESUMO

Este trabalho aborda a representação das mulheres nas batalhas de rap na “Reis do Rompimento Primeira Liga” (RRPL), no contexto do movimento hip hop em Luanda, Angola. O objetivo é descrever e analisar aspectos linguísticos e discursos a partir dos quais são constituídas as representações das identidades das mulheres que protagonizam as batalhas de rap. Compreende-se aqui a linguagem como lugar de construção de sentidos (Orlandi, 2009; Brandão, 2004; 2017). Para sua realização, foi feito levantamento bibliográfico, sendo selecionadas três batalhas, ocorridas entre 2024 e 2025 no âmbito da RRPL, e disponibilizadas em plataformas digitais como o Youtube. A escolha das batalhas ocorreu pela presença de mulheres e homens em disputa. Foi realizada a transcrição, seleção e construção do *corpus* constituído de recortes dessas batalhas de rap. Este trabalho traz uma abordagem qualitativa, fundamentada nos pressupostos da Análise do Discurso (Orlandi, 2009; Freire, 2014). Verificou-se a presença de um posicionamento discursivo que reforça a desigualdade de gênero, e que as batalhas de rap em Luanda continuam sendo espaços que desvalorizam a presença das mulheres nas arenas. As mulheres são vistas pelos homens como alvo de desqualificação pelo corpo, pela sexualização, pela (in)capacidade intelectual e pela não legitimidade de ocupar esses lugares. Por outro lado, nesse contexto, as gladiadoras constroem suas rimas visando resgatar a essência do hip hop como movimento que dá voz e representatividade às pessoas subalternizadas, entre elas, as mulheres, reivindicando o protagonismo feminino e buscando combater discursos que, historicamente, as colocaram à margem deste movimento cultural. Este trabalho é um estudo preliminar que contribui para as pesquisas sobre a cultura hip hop em Angola, bem como traz visibilidade às mulheres que atuam em um espaço ainda bastante masculinizado.

Palavras-chave: discursos, alocações etc.; mulheres – identidade; rap (música) – Angola; Reis do Rompimento Primeira Liga.

ABSTRACT

This study examines the representation of women in the "Reis do Rompimento Primeira Liga" (RRPL) rap battles within the context of the hip-hop movement in Luanda, Angola. The objective is to describe and analyze the linguistic aspects and discourses that shape the identity representations of the women who take center stage in these rap battles. Language is understood here as a site for the construction of meaning (Orlandi, 2009; Brandão, 2004; 2017). The research involved a literature review and the selection of three battles held between 2023 and 2025 under the RRPL banner, all available on digital platforms such as YouTube. Battles featuring both women and men competing against each other were chosen for analysis. A corpus was compiled through the transcription and selection of excerpts from these rap battles. This study adopts a qualitative approach grounded in the principles of Discourse Analysis (Orlandi, 2009; Freire, 2014). The findings reveal a discourse that reinforces gender inequality, showing that rap battles in Luanda remain spaces that devalue women's presence in the arena. Men target women for disparagement based on their bodies, sexualization, perceived intellectual (in)capacity, and a lack of legitimacy in occupying these spaces. Conversely, within this context, the female "gladiators" craft their rhymes to reclaim the essence of hip-hop as a movement that gives voice and representation to marginalized groups—including women—thereby asserting their agency and seeking to counter discourses that have historically relegated them to the fringes of this cultural movement. This preliminary study contributes to research on hip-hop culture in Angola and highlights the women active in a space that remains heavily male-dominated.

Keywords: speeches, addresses, etc.; women – identity; rap (music) – Angola; Reis do Rompimento Primeira Liga.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Malês, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Lúcia Lima da Silva.

² Discente do curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pela UNILAB.

1 INTRODUÇÃO

“Num mundo dominado por bundas e peitos, mulheres que se destacam pelo cérebro, os donos da sociedade consomem, tentam ignorar a nossa grandeza como se assim os feitos de grandes mulheres somem.”

(JEO MC, 2022).

Este trabalho aborda a representação das mulheres no movimento hip hop. De modo mais específico, trata do protagonismo feminino e das formas de construção de identidades de gênero nas batalhas de rap no contexto da “Reis do Rompimento Primeira Liga” (doravante, RRPL), em Luanda, Angola.

A origem do movimento hip hop tem sido tradicionalmente datada na década de 1970, na região norte de Nova York, nos bairros onde havia maior concentração de pessoas afro-estadunidenses, latinas e caribenhas. De modo geral, pode ser compreendido como um movimento cultural, social e político constituído por diferentes elementos artísticos, onde a atuação dos jovens se coloca como manifestação, interpretação, reflexão e resistência diante das condições sociais e econômicas vivenciadas nos espaços urbanos (cf. Rose, 1997; Tella, 2000; Matsunaga, 2008; Postali, 2011; Santos, 2011; Santos, 2019; Mendonça Júnior, 2020; entre outros).³

Em Angola, o movimento hip hop teria seu início no final da década de 1980 e início de 1990, quando o país passava por importantes mudanças sociais, políticas e econômicas. Sua origem em território angolano tem sido atribuída à influência advinda do contato dos angolanos com o movimento através das trocas com amigos e familiares residentes fora do país, como, por exemplo, na Alemanha, bem como pela influência recebida do Brasil (cf. Martins; Barros; Lima, 2015; Lázaro; Silva, 2016; Santos, 2019; Silva, 2020; Mendonça Júnior, 2020).

O hip hop pode ser compreendido como um movimento sociocultural inicialmente constituído da união de quatro elementos: *breaking* (*breakdance*), o movimento do corpo e expressão corporal; *graffiti* (grafite), como expressão visual; *Disc Jockey* (DJ) responsável pela base musical; o *Master of Ceremonies* (MC) ou rap, com sua forma de expressão pela palavra (cf. Rose, 1997; Matsunaga 2008; Postali, 2011; Santos, 2011). Além disso, é importante destacar o quinto elemento, o *knowledge* (conhecimento), que une e movimenta os demais

³ Segundo Postali (2011), em referência à Richard (2005), a origem do hip hop viria da Jamaica. Segundo Richard (2005 *apud* Postali, 2011, p. 15) na década de 1960, a população carente jamaicana utilizava a música como expressão contra o sistema local.

composta pelos *toastes*, responsáveis pelos discursos - e pelo acompanhamento das *sound systems*, aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência da caixa de som” (Postali, 2011, p. 15).

elementos (Postali, 2011). Destaca-se, neste trabalho, a batalha de rap, caracterizada por ser um duelo em que dois ou mais MC's e rappers participam de uma disputa que exige improviso e criatividade.

Muitos estudiosos iniciaram importantes pesquisas com o objetivo de descrever e compreender esse movimento cultural que alcançou diferentes partes do mundo. Entre esses estudos, é possível destacar trabalhos que se voltaram para compreender a presença feminina e questões de identidades de gênero no rap e no hip hop (cf. Rose, 1997; Matsunaga, 2008; Silva *et al.*, 2025). No que se refere à presença das mulheres no movimento em Angola, é possível destacar o trabalho de Santos (2019), que traz um breve histórico sobre essa presença. No que diz respeito especificamente à RRPL, a autora faz uma discussão sobre a temática do racismo na batalha de rap. Entretanto, de modo geral, a literatura sobre a presença das mulheres no movimento hip hop em Angola é escassa; sobre especificamente a RRPL, ainda não há trabalhos que abordem a representação e protagonismo das mulheres nesse contexto. Dessa forma, este trabalho caracteriza-se, então, como uma discussão preliminar que se propõe a preencher essa lacuna.

Nesse sentido, este trabalho apresenta a seguinte questão: como é construída a representação das mulheres nas batalhas de rap na RRPL? Como se constroem as identidades de gênero nesse contexto? O objetivo é descrever e analisar aspectos linguísticos e discursos a partir dos quais são constituídas as representações das identidades das mulheres que protagonizam as batalhas de rap. Especificamente, busca-se compreender os sentidos produzidos nas interações discursivas; identificar recursos linguísticos mobilizados nos ataques e defesas verbais e analisar como o gênero atravessa os discursos direcionados às MCs (gladiadoras).

Compreende-se aqui a linguagem como lugar de construção de sentidos (Orlandi, 2009; Brandão, 2004; 2017). Através e pela linguagem são constituídas as identidades, materializadas nos discursos. Os usos da linguagem revelam disputas simbólicas que nos levam a refletir e, ao mesmo tempo, produzem hierarquias sociais. Dentro das culturas urbanas contemporâneas, o movimento hip hop destaca-se como um campo fértil para a observação dessas competições.

Para a realização desta pesquisa, foi feito levantamento bibliográfico sobre a temática proposta. Foram selecionadas três batalhas que ocorreram entre 2024 e 2025 no âmbito da RRPL e disponibilizadas na plataforma digital Youtube, no canal oficial da liga. Foi realizada a transcrição das batalhas, seleção e construção do corpus. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, fundamentada nos pressupostos da Análise do Discurso, permitindo examinar os significados, os implícitos e os efeitos de sentido produzidos nas interações.

Neste trabalho, a partir da discussão proposta, busca-se demonstrar a presença de um posicionamento discursivo que reforça a desigualdade de gênero e que as batalhas de rap em Luanda continuam sendo espaços que desvalorizam a presença das mulheres nas arenas. As mulheres são vistas pelos homens como alvo de desqualificação pelo corpo, pela sexualização, pela (in)capacidade intelectual e pela não legitimidade de ocupar esses lugares. Por outro lado, nesse contexto, as Mcs (gladiadoras) constroem suas rimas visando resgatar a essência do hip hop como movimento que dá voz e representatividade às pessoas subalternizadas, entre elas, as mulheres, reivindicando o protagonismo feminino e buscando combater discursos que, historicamente, as colocaram à margem deste movimento cultural.

Em termos pessoais, a escolha pelo tema estudado está diretamente vinculada à minha trajetória, como mulher negra, angolana, artista que integra a cultura hip hop, através dos elementos rap e conhecimento. Minha inserção no rap, inicialmente no contexto do rap gospel (rap religioso) e, posteriormente, no rap underground (rap de intervenção social), possibilitou o contato direto com práticas discursivas a partir de vivências em bairros periféricos, como Malueca, no município de Cacuaco e Cazenga, província de Luanda, onde cresci e conheci esse movimento. Essa experiência não apenas despertou o meu interesse pela presença/ausência das mulheres no movimento, mas também me possibilitou enxergar o tratamento recebido nas atuações em que homens sentiam-se donos do espaço, como também pela linguagem em uso. Percebi as questões de deslegitimação das mulheres e senti a necessidade de compreender como se configuram as dinâmicas de gênero em um espaço que, historicamente, tem sido marcado pela predominância masculina. Observei a atuação das mulheres que lutam pelo direito de serem ouvidas e reconhecidas como legítimas nesses lugares. Essa experiência pessoal não é neutra, pois me atravessa como artista e pesquisadora. Em diversos momentos, presenciei como, nos eventos, as mulheres precisavam construir estratégias específicas de afirmação para não desistirem da sua permanência nesses espaços, não apenas como público. O estudo nasce de um desejo de compreender de forma mais profunda a realidade que muitas mulheres do hip hop, assim como eu, vivemos e observamos. Essa visão e vivência consolidaram minha compreensão de que o rap constitui um espaço legítimo de construção de saberes.

Por abordar uma temática ainda pouco estudada dentro do contexto sob análise, ao pesquisar aspectos linguísticos e discursivos contemporâneos que articulam cultura, linguagem e poder, esta investigação contribui para valorizar indivíduos tradicionalmente marginalizados. Ao focalizar as batalhas de rap da RRPL e a atuação das mulheres (gladiadoras), esta pesquisa contribui para a ampliação do debate sobre linguagem e gênero, reconhecendo essas práticas como espaços legítimos de produção de conhecimento.

O trabalho organiza-se da seguinte forma: além desta introdução, a segunda seção apresenta o referencial teórico e a contextualização da pesquisa; a terceira seção contextualiza a metodologia; a quarta seção dedica-se à análise dos dados; e, por fim, apresentam-se as considerações finais.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Esta seção apresenta, de modo sucinto, o referencial teórico que embasa o trabalho, e busca articular estudos da linguagem, cultura e sociedade, considerando as batalhas de rap como práticas discursivas situadas no interior da cultura hip hop, em específico, o rap.

2.1 MOVIMENTO HIP HOP

O hip hop nasceu nos Estados Unidos, nos bairros negros e latinos em Nova York, Bronx, Brooklyn e Harlem, no início de 1970. Importante movimento cultural criado por jovens negros e pobres, quando os Estados Unidos passavam por uma complexa crise econômica, problemas sociais, desemprego, violência, drogas, racismo, problemas relacionados à infraestrutura e desestruturação urbana (cf. Rose, 1997; Tella, 2000; Matsunaga, 2008; Postali, 2011; Santos, 2011; Santos, 2019; Mendonça Júnior, 2020). Segundo Postali (2011), o norte dos Estados Unidos, onde já viviam muitos afro-estadunidenses que vivenciaram a luta contra a segregação social, recebeu muitos imigrantes, especialmente jamaicanos e porto-riquenhos, que fugiam das condições econômicas e políticas de seus países.

Segundo Santos (2011), o hip hop nasce em um momento

[...] em que o capitalismo mundial enfrentava uma forte crise econômica. As taxas de lucros garantidas após a Segunda Guerra Mundial diminuía substancialmente, ocasionando um reordenamento na organização do modelo produtivo. Tendo como princípio ideológico o neoliberalismo, a reestruturação produtiva visava recuperar os ganhos do capital para solucionar a crise pela qual passava. Nesse sentido, o Estado de Bem-Estar Social erigido logo após a grande guerra foi apontado como um dos vilões da recessão capitalista. Era necessário, segundo a lógica do capital, liberar o mercado de qualquer influência regulatória e, ao mesmo tempo, diminuir os gastos sociais do Estado, inclusive mercadorizando setores antes considerados conquistas sociais como educação, saúde, lazer, etc. Os Estados Unidos, como principal potência econômica do mundo, foram um dos primeiros países atingidos pela crise e, também, um dos pioneiros a utilizar-se de medidas neoliberais visando reestruturar a produção. Esse período foi marcado ainda pelo reordenamento urbano, em que vários bairros pobres americanos foram postos abaixo a fim de serem substituídos por grandes avenidas e espaços privativos como clubes, shopping centers, condomínios fechados,

etc. Os mais atingidos foram as populações negra e hispânica moradoras dos subúrbios americanos. No campo social, o resultado foi o aumento do desemprego, a precarização do trabalho e o aprofundamento da miséria e da violência. (Santos, 2011, p. 16-17)

Segundo Rose (1997), as profundas transformações pós-industriais vivenciadas propiciaram o surgimento do movimento hip hop, que, nas palavras da autora,

[...] tentou negociar as condições da nova economia e tecnologia, bem como das novas formas de opressão de raça, gênero e classe na América urbana, ao apropriar-se das fachadas dos metrô, das ruas públicas, da linguagem e da tecnologia dos samples; mas essa é apenas uma parte da história. A música do hip hop conta com uma variedade musical, oral e com formas de danças e práticas afro-caribenhas e afro-americanas numa sociedade mais abrangente que raramente reconhece o significado da diáspora africana em tais práticas. De fato, é a dinâmica e a quase sempre difícil relação entre essas duas culturas – maior do que as forças sociais e culturais e do que as propriedades da cultura negra – que centralizam a forma e a definição do hip hop. (Rose, 1997, p. 193)⁴

Alternativa aos problemas socioeconômicos, “o hip hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano [...]” (Rose, 1997, p. 193).

De acordo com o rapper angolano Kid MC (2012), existe uma significação ideológica do hip hop, de forma que cada letra carrega um significado poderoso: Hip: "Higher Infinite Power" (Auto Poder Infinito); e Hop: "Help Our People" (Ajuda aos Pobres Oprimidos). Nesse sentido, o hip hop não se reduz a uma expressão artística, mas configura-se como uma cultura que produz sentidos, valores e formas próprias de organização discursiva.

O movimento saiu dos Estados Unidos e chegou a diferentes centros urbanos, entre eles, Luanda, Angola. No país, o movimento hip hop teve início no final da década de 1980 e começo de 1990. O país passava por importantes mudanças sociais, políticas e econômicas, vivenciando um difícil período de guerra civil (1975-2002).

De acordo com o canal “On The Rap AO (2022)”, o hip hop chega a Angola, especificamente, em Luanda, com o *breakdance*. Diversos grupos foram criados em vários pontos de Luanda, destacadamente, os Canibais, do bairro Vila Alice; os DHL, do bairro Sistec; os Black India, do Primeiro de maio (Maculusso); os Black Rappers; e muitos outros grupos de outros bairros. As aparições e visibilidades desses grupos em cadeias televisivas e radiofônicas fizeram com que outros jovens se integrassem ao movimento e, a partir disso, foram nascendo outros grupos. Através da identidade visual como se apresentavam, como vestir calças e

⁴ Samples são formas de remix de músicas já existentes.

camisas largas, lenços na cabeça e cabelo ao estilo *black power*, começaram a ser vistos como bandidos e marginais pelos mais velhos à época, que consideravam um insulto ao padrão da cultura tradicional.

Inicialmente, o hip hop foi compreendido como sendo constituído pelos seguintes elementos/sujeitos: *Disc Jockey* (Dj) responsável pela base musical; o *Master of Ceremonies* (MC) ou rap, que tem na palavra o instrumento central de expressão; o *breaking* (*breakdance*), a expressão corporal; *graffiti* (grafite), manifestação visual e ocupação simbólica do espaço urbano. A esses elementos, foi incorporado o *knowledge* (conhecimento), que seria o quinto elemento, compreendido como consciência crítica, formação política e compromisso social que orientam as práticas do movimento (cf. Rose, 1997; Matsunaga, 2008; Postali, 2011; Santos, 2011).

O rap, como elemento central do hip hop, transforma a palavra em instrumento de crítica social, política e afirmação identitária (Rose, 1994; Pululo, 2023). As batalhas de rap, também conhecidas como *freestyle battle*, são práticas culturais ligadas à cultura hip hop, em que dois ou mais MCs improvisam versos rimados à capela ou com instrumentais com o objetivo de demonstrar habilidade verbal, criatividade e domínio do ritmo. Essas batalhas são marcadas pela troca rápida de ideias, muitas vezes com críticas sociais, provocações, duplo sentido, trocadilhos e metáforas. As batalhas carregam uma força poética, ousadia, inteligência e criatividade linguística, onde o impacto surpreende, desafia a lógica comum, provocando reações imediatas do público.

De forma geral, é possível verificar a existência de três tipos de batalha: a tradicional, a bate-volta e a batalha do conhecimento. A batalha tradicional, também chamada de “batalha de sangue”, tem como objetivo exclusivo “gastar” o/a adversário/a, como explicitado acima. Assim, os/as participantes devem exercer toda a sua criatividade nas rimas e ofensas, além, é claro, de ter um bom *flow*. A batalha bate-volta é semelhante à tradicional, com a diferença de que não há um intervalo entre os *rounds*. Já a batalha do conhecimento é temática e objetiva a conscientização e o desenvolvimento de algum tema, que é sorteado. (Silva *et al.*, 2025, p. 3)⁵

Os MCs são julgados e julgadas pelo público ou por jurados com base no desempenho, nas rimas e nos conteúdos trazidos. A centralidade da linguagem no hip hop, especialmente no rap e nas batalhas de rima, indica a relevância desse movimento para os estudos da linguagem. As rimas improvisadas, os jogos semânticos e mobilizados pelos MCs patenteiam a palavra como espaço de certame simbólico e construção de identidades.

⁵ Flow: habilidade; organização do ritmo através da expressão que um MC tem sobre uma batida ou instrumental (métrica).

Em Angola, o hip hop emerge como expressão urbana profundamente conectada às experiências sociais das comunidades, dialogando com questões como desigualdade social, identidade, pertencimento e exclusão. A origem do hip hop em território angolano tem sido atribuída à influência advinda do contato dos angolanos com o movimento a partir das informações que chegavam dos familiares e amigos que residiam fora de Angola (como na Alemanha); além da influência recebida de países como o Brasil (cf. Martins; Barros; Lima, 2015; Lázaro; Silva, 2016; Santos, 2019; Silva, 2020; Mendonça Júnior, 2020).

Segundo Pululo (2023), há uma relação entre as rimas da batalha de rap e a tradição oral africana. Conforme o autor,

A forma de pensar transmitida nos contos orais africanos, possui a mesma linhagem de pensamento que as rimas de improviso nas "Batalhas de Rap", o que justifica a missão que o rap tem de expressar a cultura por meio de rimas. O pensamento é transmitido por interação entre os MCs e a plateia nas "Batalhas de Rap". O tipo de interação é semelhante nas expressões africanas, utilizadas em rituais tradicionais e em atuações musicais, onde a interação do refrão constitui envolvimento do povo sobre a música, transmitindo aceitação. (Pululo, 2023, p. 27)

Para Pululo (2023), as batalhas de rap são eventos de diversão, mas também são momentos de transmissão de ideologia cultural e sócio-política.

Um aspecto importante a ser destacado é que, nas batalhas de rap em Angola, os participantes não são comumente denominados MCs, como ocorre no Brasil e em outros contextos do hip hop, mas sim gladiadores. Mais do que uma simples nomenclatura, esse termo adquiriu um significado simbólico no universo da Reis do Rompimento Primeira Liga (RRPL), refletindo a maneira como as batalhas são concebidas e vivenciadas em Luanda. A escolha dessa denominação partiu dos próprios integrantes do movimento, que buscaram construir uma identidade própria para as competições angolanas, diferenciando-as de outros modelos de batalhas de rap. Nesse contexto, o termo gladiador remete à ideia de um confronto simbólico, no qual a palavra, a capacidade argumentativa, a criatividade e a performance substituem a força física, transformando a arena da batalha em um espaço de disputa discursiva, reconhecimento e afirmação artística.

2.1.1 As mulheres no hip hop

Desde sua origem, o hip hop configura-se como um movimento cultural e ferramenta de intervenção social, educativo, político e estético que articula linguagem, música, denúncia, corpo e visualidade como formas de expressão e resistência. Para além de uma manifestação

artística, trata-se de uma prática social que possibilita a jovens periféricos a construção de conteúdos próprios e a reivindicação de espaços de fala historicamente negados (Souza, 2011).

Segundo Santos (2011, p. 18),

[...] uma das características principais do hip-hop é a crítica e a desconstrução dos padrões e valores hegemônicos que estigmatizam as classes subalternas, ao mesmo tempo que um outro referencial étnico-racial e social para os envolvidos com ele é construído. Compreendemos o hip-hop como um movimento político-cultural que pode possibilitar a edificação de uma identidade social coletiva – no caso específico, a identidade étnico-racial e uma consciência crítica – no sentido de refletir e intervir na realidade, a fim de transformá-la. (Santos, 2011, p. 18)

Conforme Rose (1997), o hip-hop é um movimento social, político e cultural, de protesto, de resistência e de denúncia das condições socioeconômicas e culturais vividas por grupos subalternizados. Todavia, conforme Matsunaga (2008), a participação de mulheres ainda não é significativa. Mesmo que existam mulheres participando e que existam raps sobre mulheres, feitos e cantados por mulheres, a presença destas permanece pequena. Segundo Silva *et al.* (2025), mesmo o movimento hip hop tendo como importantes bandeiras o enfrentamento às desigualdades, sejam de classe, sejam raciais, o mesmo enfrentamento ainda não se observa com relação ao gênero.

Conforme Siqueira (2021),

O movimento Hip Hop é uma manifestação cultural que questiona e denuncia diversas opressões da sociedade atual. Problemas como a violência e o racismo estão sempre presentes em sua produção artística, mas, apesar de seu caráter revolucionário, muitos dos seus integrantes seguem reproduzindo as atitudes patriarcais e machistas presentes na sociedade. Invisibilizando a presença das mulheres e diminuindo suas produções apenas por serem mulheres. (Siqueira, 2021, p. 2)

Matsunaga (2008), ao abordar as representações sociais da mulher a partir de letras de rap de grupos representativos no cenário nacional brasileiro, problematiza como essas representações constroem, socialmente, os modos de “ser” mulher. A autora relata, a partir de sua experiência pessoal, que em suas primeiras investigações sobre o hip hop, em shows e eventos, observava pouca participação de mulheres no movimento. Nas palavras da autora, “nestes momentos de diversão, as mulheres quase sempre ‘acompanhavam’ os homens.” (Matsunaga, 2008, p. 108). Segundo a autora,

As letras de rap, tanto femininas quanto masculinas, sugerem diferentes sentidos. A mulher presente no discurso do rap ocupa os papéis sociais de mãe e namorada, é valorizada por ser negra e batalhadora, é condenada por ser “objeto” e “vulgar”. Estas características sugerem uma representação da mulher vinculada a uma ordem moral e

social conservadora, que ainda opera na distinção entre feminino e masculino, atribuindo, para o primeiro, o espaço privado, e, para o segundo, o espaço público. (Matsunaga, 2008, p. 114)

Matsunaga (2008), ao analisar letras de rap, produzidas por homens e por mulheres, verificou que a representação da mulher reflete a sociedade. De acordo com Silva *et al* (2025), ao estudarem as batalhas de rima, destacam que, como expressão cultural, as batalhas reproduzem as dinâmicas das sociedades onde os jovens e as jovens se inserem e, por essa razão, estão sujeitos e sujeitas às contradições.

Matsunaga (2008), destaca que a mulher é vista como a mãe, figura de autoridade, proteção, luta. Em outros raps, ora é representada como a mulher objeto, interesseira; ora como “mulher de família” que precisa lutar por seus direitos.

O discurso hip hopper procura, portanto, o reconhecimento identitário e inclusão social, realçando aspectos que não somente são valorizados pelos periféricos, mas pela sociedade em geral, utilizando nas letras referências positivas do homem, que tem ao seu lado uma “boa” mulher. Um exemplo disto se refere à sexualidade. A vivência da sexualidade por parte das mulheres de forma livre é um “tabu” não somente no hip hop. Esta dicotomia moral permanece no movimento, reforçando uma representação deste como um contexto moralmente aceitável, pois está em sintonia com os preceitos da sociedade brasileira. (Matsunaga, 2008, p. 114)

A autora apresenta que ainda existe a permanência de uma visão androcêntrica (o masculino como padrão e ponto de referência) no movimento e discute como essa visão é reflexo da estrutura da própria sociedade.

Entendo que, talvez, esta permanência de uma visão androcêntrica possua, pelo menos, dois sentidos. O primeiro seria a manutenção do poder. A “guerra dos sexos” no movimento se perpetua, principalmente na exposição artística. O embate entre homens e mulheres se dá quando eles a impedem de “aparecer” tanto quanto eles. Para o movimento, não é legítimo a mulher ir para o palco, uma vez que este espaço é reservado para os homens. Se pensarmos na separação entre rua/casa, espaços públicos e privados, podemos inferir que existe uma distinção entre palco/bastidores. Outro sentido que pode ser atribuído à manutenção de uma visão discriminatória em relação à mulher se refere à tentativa do movimento hip hop de se incluir no discurso atual. O sexismo não é exclusividade do movimento. (Matsunaga, 2008, p. 114)

A autora discute que o movimento “joga o jogo das relações de poder”, que são estruturantes da sociedade. Dessa forma, os jovens, negros e pobres, que buscam inclusão, respeito e reconhecimento como sujeito, têm que também atender aos aspectos que os caracterizam como homem para a sociedade. Por sua vez, “a busca pela inclusão reforça aspectos que são valorizados socialmente em relação à mulher, ou seja, a mulher ‘doce’, que é

uma ‘boa’ mãe, fiel ao marido, que enfrenta com ele as adversidades da vida.” (Matsunaga, 2008, p. 113-114)

Segundo a autora, o discurso do hip hop reivindica um reconhecimento identitário que seja alicerçado na positividade da negritude e da periferia. Todavia, diante de uma sociedade onde se verifica a discriminação de gênero, a efetivação dessa positividade ainda acaba por reforçar discursos discriminatórios contra as mulheres. Dessa forma, o sentimento e a tentativa de inclusão acabam por reforçar a supremacia masculina.

A tentativa de reverter este quadro está presente, principalmente, no discurso das mulheres que fazem parte do movimento e reivindicam para si outras representações e relações. Elas apontam, portanto, que o hip hop “pode” se configurar de outra maneira, mas isto dependerá de suas lutas, das reflexões e dos debates. (Matsunaga, 2008, p. 115)

Conforme Silva *et al* (2025), ao discutir a participação de mulheres em batalhas de MC’s, investigando como são construídas as referências de gênero entre homens e mulheres, verificaram o reforço de papéis estereotipados de gênero, por parte dos jovens (homens e mulheres), mesmo nas situações de enfrentamento das jovens ao machismo dos seus oponentes. Os autores mostram que, num espaço construído pela ótica masculina, “[...] a presença das mulheres configura-se como subversiva, dado que muitas delas questionam o formato da disputa e os ataques machistas direcionados a elas.” (Silva *et al.*, 2025, p. 1)

De acordo com Silva *et al.* (2025), assim como acontece nos demais elementos do hip hop (*break, grafitti, DJ*), as mulheres estão subrepresentadas no rap e nas batalhas de MCs.

Os autores, a partir da análise que realizaram, elaboraram quatro categorias organizando o conteúdo das batalhas: aparência (adequação ou inadequação do/a oponente aos padrões de beleza); comportamento (relacionado às ações dos homens e das mulheres, como acusações, ironias ou críticas a comportamentos específicos do/a oponente); atributos masculinos e femininos (conteúdos relacionados às características que podem ser entendidas como pertencentes “especificamente” a homens e mulheres); e outros (elementos que dizem respeito às competências em geral ou habilidades).

Entre as categorias, Silva *et al.* (2025) destacaram o corpo como um elemento importante. Nas batalhas entre mulheres e homens, os autores verificaram que muitas rimas referiam-se a estereótipos (positivos e/ou negativos) com relação aos corpos femininos e masculinos. Um dos ataques direcionados às mulheres diz respeito à aparência, acusando-as de serem feias ou fazendo menção, direta ou indireta, à prostituição.

Considerando que as batalhas são um jogo predominantemente masculino, passivizar o adversário implica afirmar a própria masculinidade inferiorizando a do oponente. Considerando a ótica masculinizante do jogo, as jovens mulheres também buscam passivizar seus oponentes. Quando há dois rapazes na cena de passivização, está em jogo uma disputa entre “iguais”. Nessa situação de disputa entre homens, ainda que ocorra a humilhação, essa se faz num âmbito de disputa cotidiana nos espaços masculinos. Entretanto, nas disputas com jovens mulheres, caso elas sejam bem-sucedidas nessa humilhação, o efeito para o adversário do sexo masculino pode ser mais pesado (Silva *et al.*, 2025, p. 9).

Silva *et al.* (2025) destacam que, em um ambiente onde o convencionalizado é o estereótipo da passividade das mulheres, na percepção dos homens, perder para uma mulher é algo muito incômodo, “[...] a subversão deste lugar por parte delas aumenta o impacto de sua ação ao subjugar seu oponente.” (Silva *et al.*, 2025, p. 9)

Os autores refletem se a utilização de estereótipos sexistas seria a única maneira efetiva de ataque contra as mulheres em uma batalha e discutem que esse tipo de ataque está relacionado ao fato de as batalhas acontecerem em um contexto de uma sociedade onde a desigualdade de gênero está cotidianamente presente e facilmente circula no imaginário das pessoas.

As mulheres no hip hop em Angola, assim como apontado para outros contextos, ainda ocupam pouco espaço. De acordo com Santos (2019), embora elas estivessem presentes desde muito cedo, assim como acontece na história de lutas do país, ainda reivindicam seu reconhecimento no movimento hip hop. Destaca-se, ainda, o papel que a linguagem apresenta na construção da representação da mulher.

2.2 LINGUAGEM, LÍNGUA E DISCURSO

O termo “linguagem” pode ser compreendido, de modo genérico, para fazer menção a diferentes formas de comunicação: “[...] pode referir-se a outras manifestações, além da sequenciação de sons, como em ‘linguagem das cores’, ‘linguagem dos perfumes’, ‘linguagem das abelhas’, e outras muitas linguagens mais.” (Castilho, 2015, p. 2). Conforme Cunha, Costa e Martelotta (2011), em uma acepção mais geral, as línguas naturais, como o português, por exemplo, são compreendidas como formas de linguagem porque constituem instrumentos de comunicação entre os membros de uma comunidade. De acordo com os autores, na perspectiva dos estudos linguísticos, a linguagem é a capacidade própria da espécie humana de se comunicar por línguas. Para Orlandi (2009), a linguagem pode ser compreendida como forma

de permitir a “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (2009, p. 15). Segundo Brandão (2017),

A linguagem é uma atividade exercida entre falantes: entre aquele que fala e aquele que ouve, entre aquele que escreve e aquele que lê. A linguagem é um trabalho desenvolvido pelo homem – só o homem tem a capacidade de se expressar pela linguagem verbal. Nas relações do dia a dia, fazemos um uso (quase) automático da linguagem (por ex., em situações informais como em conversas com amigos, familiares etc.), mas em situações mais complexas (como em entrevista para trabalho, em uma conferência, falando com uma autoridade) exercer, dominar a linguagem é uma atividade trabalhosa, pois exige esforço, o desenvolvimento de um conhecimento linguístico e de conhecimentos extralinguísticos. Isto é, não basta saber a gramática da língua, mas tenho de saber também quem é a pessoa com quem falo ou a quem escrevo, tenho de ajustar a minha linguagem à situação em que estou falando, ao contexto em que o discurso está sendo produzido. (Brandão, 2017, p. 2)

O termo “língua” pode ser compreendido usualmente como um sistema de signos partilhado por uma comunidade (cf. Saussure, 2006; Orlandi, 2009; Cunha; Costa; Martelotta, 2011). O termo “discurso”, por sua vez, pode ser compreendido, segundo Orlandi (2009), como a palavra em movimento, como a prática da linguagem. Se a linguagem realiza a mediação entre homem e realidade natural e social, o discurso seria essa mediação que permite tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade. O trabalho simbólico está na base da produção da existência humana.” (Orlandi, 2009, p. 15). O discurso é o uso da linguagem em contexto, ou seja, não é apenas o que se diz, mas como se diz, para quem se diz e em que situação se diz. Para Orlandi (2005), o discurso não se limita à transmissão de informações, mas constitui-se como um lugar de materialização da ideologia, no qual os sentidos são produzidos a partir das condições de produção.

Para Brandão (2017), discurso é

[...] toda atividade comunicativa entre interlocutores; atividade produtora de sentidos que se dá na interação entre falantes. O falante/ouvinte, escritor/leitor são seres situados num tempo histórico, num espaço geográfico; pertencem a uma comunidade, a um grupo e por isso carregam crenças, valores culturais, sociais, enfim, a ideologia do grupo, da comunidade de que fazem parte. Essas crenças, ideologias são veiculadas, isto é, aparecem nos discursos. É por isso que dizemos que não há discurso neutro, todo discurso produz sentidos que expressam as posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem. Às vezes, esses sentidos são produzidos de forma explícita, mas na maioria das vezes não. Nem sempre digo tudo que penso, deixo nas entrelinhas significados que não quero tornar claros ou porque a situação não permite que eu o faça ou porque não quero me responsabilizar por eles, deixando por conta do interlocutor o trabalho de construir, buscar os sentidos implícitos, subentendidos. (Brandão, 2017, p. 1-2)

A Análise do Discurso toma o discurso como seu objeto de estudo e está interessada em compreender de que maneira os sentidos são produzidos na linguagem em uso. Ela ajuda a

compreender como as palavras e o contexto histórico, social, ideológico e as relações de poder envolvidas no que é dito constroem os sentidos. “Na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido. E linguagem só faz sentido porque se inscreve na história.” (Orlandi, 2009, p. 25). Nos termos da autora,

Os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer do texto, também fazem parte dele. (Orlandi, 2009, p. 30)

Nos espaços da batalha de rap, no contexto do hip hop, a linguagem não funciona como um elo neutro de comunicação ou transmissão. Pelo contrário, trata-se de um processo onde diferentes visões de mundo se encontram e por ali se chocam, tanto para os participantes que estão na batalha, quanto para os que assistem.

De acordo com Orlandi (2009), as condições de produção compreendem a memória, o sujeito e a situação (contexto imediato sociohistórico e ideológico). A memória, segundo a autora, é tratada como interdiscurso, definido como tudo aquilo dito anteriormente, e já esquecido, e vai determinar o que é dito. “O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.” (Orlandi, 2009, p. 31)

Além da memória, estabelecida pelo interdiscurso, a autora destaca que todo dizer é marcado ideologicamente. Como afirma, a ideologia se materializa/manifesta na língua, nas palavras dos sujeitos: “o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia.” (Orlandi, 2009, p. 38). A Análise do Discurso pressupõe que todo sujeito de linguagem é essencialmente ideológico, pois não existe língua apartada da ideologia.

A partir da perspectiva da análise trazida por Orlandi (2009), é possível destacar três conceitos: formações ideológicas, formações discursivas e formações imaginárias.

Em termos gerais, o conceito de formação ideológica, segundo Orlandi (2009), não se reduz a um conjunto de representações ou uma visão de mundo abstrata. A formação ideológica se define e funciona no discurso; é ela que rege, domina e determina as relações entre as diferentes formações discursivas. A ideologia se manifesta e se materializa por meio do discurso, das palavras dos sujeitos. Além disso, a formação ideológica atua no nível do inconsciente, de modo que o sujeito produza e tenha a ilusão de transparência da linguagem, acreditando que o sentido “já estava lá” ou que ele é o autor original daquela ideia.

Sua matéria-prima é a ideologia. Como a ideologia não é acessível diretamente, ela precisa tomar forma de algo que lhe dê vazão. É a língua que funciona como esse elemento carreador da ideologia. Em outras palavras: a ideologia se organiza na língua em formações discursivas (Freire, 2014, p. 12).

As formações ideológicas controlam o que pode e deve ser dito em uma determinada época, pois são representadas no fio do discurso pelas formações discursivas (Orlandi, 2009).

“Formações discursivas”, por sua vez, é um conceito que pode ser definido como “aquilo que, em uma formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada – determina o que pode e deve ser dito” (Orlandi, 2009, p. 43). A formação discursiva pode ser compreendida como a manifestação da formação ideológica por meio do discurso em uma situação de enunciação específica (Freire, 2014).

Nessa perspectiva, os sentidos são constituídos na e pelas formações discursivas; eles não são pré-determinados. As palavras mudam de sentido de acordo com a posição de quem as emprega, ou seja, palavras iguais podem ter significados diferentes porque se inscrevem em formações discursivas diferentes (Orlandi, 2009).

Por fim, o conceito de “formações imaginárias” pode ser compreendido como mecanismo de funcionamento do discurso que está estruturado em projeções e imagens, e não nos sujeitos físicos ou em seus lugares empíricos/sociais reais (Orlandi, 2009, p. 19). As formações imaginárias estão ancoradas no modo como as relações sociais e as relações de poder se inscrevem historicamente. Esse conceito está relacionado à categoria de lugar (que se refere aos lugares ocupados pelos sujeitos empíricos dentro da sociedade, caracterizada por relações hierarquizadas); e à categoria de posição dos sujeitos (que se refere às projeções de sentido feitas pelos sujeitos quando antecipam “o efeito de sentido causado pelo discurso em um determinado interlocutor.” (Orlandi, 2009, p.19).

Segundo Orlandi (2009), o conceito de sujeito resulta de uma identificação que ocorre porque ele se insere em uma formação discursiva. O sujeito é atravessado pela linguagem e pela história. Trata-se de um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz. Orlandi (2009) traz o conceito de assujeitamento: o sujeito é afetado pela “realidade da língua e pelo real da história” (Orlandi, 1997, p. 20). O sujeito não tem controle sobre como a língua e a história os afetam. “O sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois, para se constituir, para produzir sentido, ele é afetado por elas” (Orlandi, 2009, p. 48-49).

A Análise do Discurso pressupõe interpretação. Não busca o sentido verdadeiro, mas busca “o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica” (Orlandi, 2009, p. 59).

2.3 GÊNERO E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

Bourdieu (2002) define a violência simbólica como um tipo de dominação que se exerce de forma sutil, por meio da linguagem e de sistemas simbólicos que naturalizam desigualdades. Nas batalhas de rap, essa violência manifesta-se em ataques que extrapolam o confronto artístico e atingem diretamente a condição social das MCs. A análise das experiências das mulheres nas batalhas de rap exige, ainda, a consideração das relações de gênero que atravessam os discursos.

De acordo com Mazzariello e Ferreira (2015),

O termo gênero é comumente utilizado nas ciências sociais e humanas para enfatizar o caráter cultural das diferenças existentes entre homens e mulheres. As assimetrias de poder que demarcam estas distinções e discriminações são justificadas pela atribuição de características entendidas como naturais entre homens e mulheres, traços decorrentes das distinções corpóreas, em especial as associadas às capacidades reprodutivas. (Mazzariello; Ferreira, 2015, p. 1)

Carneiro (2003) discute que a opressão de gênero se articula intimamente à opressão racial, constituindo mecanismos históricos de silenciamento da fala das mulheres negras. Gonzalez (1988) aponta que o racismo se estrutura de maneira velada e naturalizada, produzindo efeitos de exclusão que se manifestam também no plano simbólico, o que ajuda a compreender ataques que, nas batalhas, ultrapassam o enfrentamento artístico e atingem diretamente a condição de ser mulher.

Collins (2019), por sua vez, contribui para essa discussão ao compreender a violência contra mulheres negras como resultado de sistemas interligados de dominação, nos quais práticas discursivas desempenham papel central na desumanização e deslegitimação desses sujeitos.

2.4 DISCURSO, IDENTIDADE E HIP HOP

Segundo Rose (1997), as profundas transformações sociais, políticas e econômicas vivenciadas propiciaram o surgimento do movimento hip hop e, com isso, a estruturação de uma identidade a partir do movimento.

A cultura hip-hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. As identidades alternativas locais foram forjadas a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro. Muitos artistas, dançarinos e fãs do hip-hop continuam a pertencer a um sistema elaborado de grupos e turmas. O grupo, com um tipo local de identidade, de filiação grupal e com um sistema de segurança próprio, surge em quase todas as músicas do rap, nas dedicatórias das fitas cassete, nas performances musicais para o vídeo e nas entrevistas com artistas na mídia. A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (Rose, 1997, p. 202)

A definição da identidade e da diferença é objeto de disputa entre diferentes grupos sociais e esses conceitos estão assimetricamente situados e relacionados com relações de poder.

Na disputa pela identidade, está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. [...] Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder. A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. (Silva, 2014, p. 81)

Segundo Silva (2014), há uma série de processos relacionados à diferenciação, de modo que afirmar identidades e marcar diferenças está relacionado a operações de incluir e de excluir.

[...] Dizer "o que somos" significa também dizer "o que não somos". A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. [...] Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder. (Silva, 2014, p. 81)

A percepção da construção da identidade pode ser compreendida pelo papel desempenhado pela linguagem e como ela reflete as relações de pertencimento ou de exclusão. Segundo Hall (2014),

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da

diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Hall, 2014, p. 109).

Ao dividir o mundo entre “nós” e “eles”, são estabelecidas formas de classificação.

As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. Isto é, as classes nas quais o mundo social é dividido não são simples agrupamentos simétricos. Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados. (Silva, 2014, p. 82)

A linguagem constitui-se como um espaço central de produção de sentidos e de organização da vida social. Longe de ser um instrumento neutro de comunicação, ela opera como prática social, atravessada por relações de poder, identidade e pertencimento. Conforme aponta Bakhtin (2003), todo enunciado está situado historicamente e carrega marcas das condições sociais da sua produção, de modo que falar é sempre posicionar-se no mundo.

3METODOLOGIA

Esta seção do trabalho apresenta o contexto da pesquisa, o material sob análise e os procedimentos utilizados a partir da perspectiva da Análise do Discurso (Orlandi, 2009; Freire, 2014).

3.1 CONTEXTO DA PESQUISA

Esta pesquisa tem como campo de investigação o movimento hip hop; mas especificamente, as batalhas de rap na RRPL, Luanda, Angola. Como apresentado anteriormente, as batalhas de rap podem ser caracterizadas como prática cultural ligada à cultura hip hop, onde dois ou mais MCs improvisam versos rimados, acapela⁶ ou com instrumentais. O objetivo é demonstrar habilidade verbal, criatividade e domínio do ritmo.

⁶ **Acapela:** Nas batalhas de rap em Angola, designa a modalidade em que o(a) gladiador(a) realiza sua performance sem acompanhamento instrumental (Beat), sustentando a batalha apenas com a voz, a improvisação, a construção discursiva e os recursos performáticos. Embora o termo tenha origem na expressão italiana A cappella, que significa “à maneira da capela” e se refere à execução vocal sem instrumentos, no universo das batalhas angolanas ele passou a designar um formato específico de confronto, no qual a ausência da base musical confere maior destaque à argumentação, ao domínio da linguagem, ao Fluxo, à criatividade e à interação com o adversário e o público.

Conforme a Universidade hip hop em Angola (2023), as batalhas de rap teriam se originado, em Angola, nos anos 2000. O primeiro concurso de rompimento foi realizado pelo projeto Mad Tapes (organizado pelo DJ Samurai) e pelo Clube do Disco. Todavia, as batalhas de rap ganharam notoriedade especialmente devido à RRPL (REIS DO ROMPIMENTO PRIMEIRA LIGA), um projeto que profissionalizou o rompimento, que não só potencializou a visibilidade de jovens talentosos do rap angolano, como também se tornou um espaço de realização de sonhos e resistência à crítica social, destacando as preocupações do cotidiano da cidade de Luanda.⁷

Mais do que apenas uma competição lírica, o rompimento em Angola assume um papel fundamental na formação identitária dos jovens marginalizados, promovendo a oralidade, a variação linguística (como o uso do kimbundu, calão, gíria e outras marcas do português angolano) e a afirmação cultural (Pululo, 2023).

A RRPL se transformou num verdadeiro mercado de trabalho. Alguns dos gladiadores conseguiram criar negócios próprios, com o objetivo de garantir algum sustento através do dinheiro conquistado nas batalhas, e isso acaba por ser a principal, ou a única, fonte de rendimento de muitos participantes, além de ter ajudado vários jovens, que andaram por caminhos não recomendáveis.

A RRPL foi criada em janeiro de 2013 em Luanda, Angola com o objetivo inicial de juntar numa única competição vários gladiadores de batalha, saindo de um ambiente com pouca estrutura, as ruas, para espaços com maiores visibilidades, o que possibilitou à organização um projeto mais consistente e amplo para quem participava e acompanhava. Os MCs pioneiros desse projeto foram Nigga Ney e Hacker MC. Com o passar do tempo, surgiram outros nomes como: Nigga Fixe, Ed Kappa, Bruno MC, MC A, Paizão, Meduza (a primeira mulher na liga, até onde constam os registros público), Mente Magika, Punchlinero e Jeucal Shine; e, assim, família só vem crescendo. Além da Meduza, outras mulheres participaram (ou participam) da história da RRPL: Nelma MC, Geo MC, Yonca, Beatriz, Barbie, Michele e Hidra. Notadamente, o número de mulheres é muito menor que de homens. Embora não existam registros de participação, vale mencionar Halleth MC, que teria sido a primeira mulher a participar da RRPL.

⁷ Felipe Nunda Kiala, mais conhecido pelo nome artístico Fly Squad, é empresário, empreendedor, influenciador digital, CEO de um dos maiores podcasts de Angola (Flypodcast) e fundou a RRPL, maior liga de batalhas de rap em Angola, Luanda. A história completa da RRPL pode ser vista em <https://youtu.be/FlGrkXsUoro>. A história de vida de Fly Squad pode ser vista em: <https://youtu.be/bP7rv12BmQk>.

Geralmente, o processo das inscrições para a participação nas disputas, começam a partir de um quadro, vinculado à RRPL, que se chama “Prova dos Nove”, onde são selecionados os gladiadores em diferentes pontos de Angola. A RRPL organiza batalhas periódicas, reunindo MCs de diferentes trajetórias e promovendo confrontos verbais que seguem regras próprias, reconhecidas pelo público e pelos participantes. Essa liga constitui-se como um espaço privilegiado para a observação das dinâmicas discursivas que atravessam as batalhas de rap. A presença do público, a circulação dos vídeos em plataformas digitais e a visibilidade dos participantes contribuem para intensificar os efeitos de sentido produzidos nos desempenhos. Nesse contexto, as batalhas tornam-se arenas simbólicas nas quais se negociam reputações, identidades e posições de poder.

3.2 MATERIAL E PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE

Conforme Orlandi (2009), a Análise do Discurso pressupõe interpretação e não a busca pelo sentido verdadeiro. Segundo Freire (2014), cabe ao analista tornar explícito como são construídos os sentidos e de onde eles vêm.

Por meio de *marcas textuais*, as entradas no discurso pela língua, o analista procura identificar os textos que ficaram de fora (objeto discursivo), evidenciar o que esses textos ausentes significam (processo discursivo), quais são as propriedades do discurso e a que formação discursiva pertencem (FD) [formação discursiva] e, por fim, qual é a formação ideológica que lhe dá sustentação (FI) [formação ideológica]. (Freire, 2014, p. 14)

Conforme Freire (2014), o processo de produção de sentidos pela linguagem poderia ser estruturado da seguinte maneira: “[...] o sentido é produzido pela ideologia, a ideologia se organiza em discursos, os discursos determinam as palavras que serão ditas” (Freire, 2014, p. 13). Como o sujeito esquece do processo, ele tem “[...] a ilusão de que o texto nasce no momento exato em que fala, quando, na verdade, os sentidos já existem bem antes no *interdiscurso* esperando para ser convocados na FI (formação ideológica).” (Freire, 2014, p. 13).

Para o autor, a análise pressupõe dois momentos, distintos e complementares: a análise em si e a escrita da análise. “A análise envolve a *circunscrição do conceito – análise* [objeto da análise] e a escolha, interpretação e análise do corpus por meio de *perguntas heurísticas*.” (Freire, 2014, p. 18)

O autor descreve o passo da *leitura flutuante*, que seria o primeiro contato com o material a ser analisado. Em seguida, vem a *leitura analítica*, feita através da estruturação de três *perguntas heurísticas*, que ajudam a evidenciar os sentidos. Freire (2014, p. 21) destaca as seguintes *perguntas heurísticas*: (1) qual é o *conceito-análise* presente no texto?; (2) como o texto constrói o *conceito-análise*? (3) A que discurso pertence o *conceito-análise* construído da forma que o texto constrói?

Como dito, este trabalho descreve e analisa batalhas de rap nas quais participam mulheres. Primeiro, foi estabelecido o hip hop e as batalhas de rap como contexto da pesquisa, considerando minha inserção no movimento em Angola, conforme apresentado na introdução. O material sob análise neste trabalho é constituído por recortes de batalhas de rap realizadas no âmbito da RRPL e disponibilizadas em seu canal oficial na plataforma YouTube.

Inicialmente, foi considerado um conjunto de diferentes batalhas realizadas pela RRPL. A partir de uma audição e visualização iniciais, chamou atenção a atuação das mulheres, em especial pelo fato da pouca participação delas e do apagamento histórico da figura feminina no cenário do movimento hip hop em geral e nas batalhas de rap em específico. Então, foram selecionadas três batalhas, *corpus*, da pesquisa: uma batalha um contra um; e duas batalhas onde há dois gladiadores contra dois, denominadas “duplo impacto”. As batalhas estudadas foram: **(1) Kanga Dji versus Beatriz, ocorrida em 2024, temporada dez, episódio 21; (2) Valdemar e Máfia versus Barbie e Riquinho, ocorrida em 2025, temporada doze, episódio 1; (3) Jeo MC e Hidra versus Txio Neizy e Pipilson, ocorrida em 2025, temporada doze, episódio 17.**

A escolha por essas batalhas seguiu dois critérios principais: a presença e a atuação de mulheres nesses espaços, que são considerados majoritariamente masculinos; o uso de linguagem, que evidencia discursos ofensivos e preconceituosos.^{8 9}

Foi constituído, a partir das interações que ocorrem nas batalhas, o *conceito-análise* desta pesquisa: a representação das mulheres nas batalhas de rompimentos na liga “Reis do

⁸ RRPL apresenta Jeo MC & Hidra versus Txio Neizy e Pipilson. Link: https://youtu.be/PX7eROPTTHc?list=PL_GzQ-Mp1UOGpobE-uE2pGN4dmfQ0qp9r; RRPL apresenta Kanga Dji versus Beatriz. Link: https://youtu.be/lUi8LKfM7-k?list=PL_GzQ-Mp1UOGpobE-uE2pGN4dmfQ0qp9r; RRPL apresenta Valdemar e Máfia versus Barbie e Riquinho. Link: https://youtu.be/okQ8uCyAUiA?list=PL_GzQ-Mp1UOGpobE-uE2pGN4dmfQ0qp9r.

⁹ Gladiadora Barbie: Imaculada Conceição Castro, nascida em 14 de novembro de 2006, na província de Benguela. Está atualmente com 20 anos de idade; Gladiadora Hidra: nascida em 8 de maio de 1999, na província de Luanda. Está atualmente com 27 anos de idade; Gladiador Pipilson: Bento Cintura Sambongue, nascido em 4 de abril de 2000, na província de Benguela. Está atualmente com 26 anos de idade; Gladiador Txio Neizy: Justino Dumbo Sacativa, nascido em 27 de agosto de 2003, na província de Benguela. Está atualmente com 23 anos de idade; Gladiador Riquinho: José Bráulio Domingos Franco, nascido em 31 de agosto de 2005, na província de Kwanza Sul, município da Kibala. Está atualmente com 19 anos de idade.

Rompimento Primeira Liga”, para compreender a atuação e o protagonismo das gladiadoras nesses espaços. Seguiu a transcrição, nova audição e *leitura flutuante* dos materiais, a *escuta/leitura analítica* e escrita da análise.

4 ANÁLISES E RESULTADOS

Nesta seção, é apresentada a análise de três batalhas de rap. A partir do *conceito-análise*, a representação das mulheres nas batalhas de rompimentos na liga “Reis do Rompimento Primeira Liga”, para compreender a atuação e o protagonismo das gladiadoras nesses espaços, são apresentadas as questões: como o texto constrói o *conceito-análise*? Ou seja, como, por meio das manifestações linguísticas, aparece a representação das mulheres nas falas? A que discurso pertence o *conceito-análise* construído da forma que o texto constrói?

4.1 ANÁLISE DA BATALHA KANGA DJI VERSUS BEATRIZ

A batalha tem início com a apresentação da Beatriz, Viúva Negra. Desde o início do confronto, a gladiadora afirma sua presença e autoria: “Eu sou Viúva Negra” (4:45–4:47), deixando clara sua identidade, presença e voz. Essa autoafirmação, no entanto, passa a ser constantemente atacada ao longo da competição. A gladiadora (MC) constrói sua atuação a partir do corpo feminino como potência e não como fragilidade, como se observa em: “Só o fato de eu conseguir dar luz” (5:13–5:17); e “Só o fato de eu ter uma parede vaginal, aqui eu tenho um domínio até da pedreira” (5:21–5:27). Esses versos trazem elementos biológicos para caracterizar o feminino e para apresentar a perspectiva da mulher a partir desses elementos. Ela apresenta a potência feminina pelo ato de poder dar à luz, construir ou gerar uma vida; ao mesmo tempo, por ter uma “parede”, ela teria um domínio do construir, no caso estabelecendo uma relação com o “ser pedreiro”. Ela se afirma como mulher e como alguém que pode fazer muitos trabalhos; ela sabe nascer, ou desempenhar afazeres domésticos e nas lavras, mas também pode dominar outras áreas, ou seja, afirma e potencializa que o lugar da mulher é onde ela quiser. Ao mesmo tempo, essa apresentação funciona como resposta antecipada a

um ambiente que costuma transformar o corpo da mulher em motivo de humilhação e desvalorização.^{10 11}

Seu oponente, Kanga Dji, apresenta-se como Canalha. De primeira, seu contra-ataque potencializa elementos considerados masculinizados, de forma que, rapidamente, ele converte o corpo da oponente em objeto de degradação sexual. Kanga Dji afirma: “Hoje vou te fazer um broche” (8:27–8:28) e, mais adiante, intensifica a violência simbólica ao dizer: “Nesse momento me apetece dar duas caídas em homenagem ao estado das tuas mamas” (27:00–27:06). Aqui, o significado literal já é ofensivo, trata-se de um gesto discursivo de rebaixamento público, em que a mulher deixa de ser oponente lírica para ser reduzida a partes do corpo avaliadas e ridicularizadas, num processo de desumanização de mulheres negras.¹²

Outra temática recorrente da agressão é a tentativa de deslegitimação intelectual da Beatriz. Isso aparece em ataques diretos como: “És uma burra do caralho” (27:35–27:36) e “Tentaste me dar uma aula / eu, como sou burro, não entendi nada” (22:52–22:56), onde a ironia não busca debater conteúdo, mas anular a autoridade discursiva feminina. O ataque não se dirige apenas à rima, mas à ideia de que uma mulher possa ocupar o lugar de quem ensina, explica ou corrige. Há ainda a presença explícita de discurso moralizador e sexualizante: “Dizem que devemos homenagear as mulheres, mas eu faço o contrário” (26:55–26:57), seguido de ofensas que associam o valor da mulher ao desejo masculino e à sua submissão. Esse tipo de enunciado não busca vitória lírica, mas reafirmação de hierarquia de gênero, onde a mulher deve ser colocada “no seu lugar”.

Mesmo diante dessa situação, Beatriz constrói momentos de resistência discursiva. Ao afirmar: “O machismo na liga vai acabando / mulheres trabalham muito enquanto vocês dormem” (11:54–11:59), a MC rompe, momentaneamente, com a lógica da agressão individual e explicita o problema estrutural da liga. Esse trecho desloca o debate do ataque pessoal para a crítica ao sistema, revelando consciência política e metadiscursiva. Do ponto de vista semântico, as ofensas dirigidas à Beatriz mobilizam campos lexicais ligados à sexualidade, animalização, incapacidade intelectual e descontrole moral. Ao mesmo tempo, esses

¹⁰ A maior parte dos artistas, independentemente da área que atuam, optaram em ocultar sua verdadeira identidade para adquirir e construir uma identidade que faz jus aos seus atos, enquanto praticante daquela arte. Logo, O gladiador Kanga Dji, denomina-se Canalha como construção de uma personagem que reflete o que ele se diz ser e fazer nas arenas enquanto MC. Por outro lado, a gladiadora Beatriz, intitula-se viúva negra, muito provavelmente foi para marcar uma identidade de mulher forte, estratégica e perigosa: aquela que chega deixando patente que não é mais uma; que é aquela que veio lhes destruir.

¹¹ “Nascer” aqui tem o sentido de gerar filhos. Por exemplo, “Maria nasceu sua primeira filha”.

¹² “Fazer um broche” significa sexo oral. “Dar duas caídas” significa dar cambalhotas: expressão da variedade angolana usada para expressar sentimentos e/ou gosto por alguém ou algo.

enunciados funcionam como tentativas de silenciamento simbólico, buscando constranger, intimidar e desautorizar a presença feminina na batalha. A repetição e intensidade desses ataques indicam que não se trata de improviso isolado, mas de um padrão legitimado pelo ambiente da RRPL, onde esse tipo de comportamento não sofre sanção imediata.

Assim, a batalha Kanga Dji *versus* Beatriz evidencia como a mulher, ao ocupar o espaço da rima competitiva, é frequentemente confrontada não como artista, mas como corpo, mãe, objeto sexual ou ameaça à ordem masculina. Ainda assim, a atuação da Beatriz revela estratégias de resistência que transformam a agressão em denúncia, reafirmando sua presença e expondo as fissuras éticas do próprio formato da liga.

Desta feita, verifica-se que esse confronto extrapola rapidamente o terreno da competição lírica e passa a ser estruturado por uma violência de gênero contínua, marcada pela sexualização do corpo feminino, pela tentativa de silenciamento e pela punição simbólica da mulher que ocupa o espaço público da batalha.

4.2 ANÁLISE DA BATALHA VALDEMAR & MÁFIA *VERSUS* BARBIE & RIQUINHO (RRPL)

Essa batalha foi de fato, uma daquelas batalhas que você assiste, ouve e se pergunta: o que passa na cabeça deles? Aqui, observa-se um padrão recorrente de deslegitimação da mulher enquanto MC, deslocando o confronto do campo técnico da rima para o ataque ao corpo, à sexualidade e à identidade feminina. Logo no primeiro round, a Barbie é nomeada a partir de insultos de gênero, como em: “I can't believe they put me face to face against this bitch” (“Eu não posso acreditar que eles me colocaram face a face contra uma puta”) (6:11), onde o termo “bitch” (“puta”) opera como marcador simbólico de inferiorização feminina, apagando sua condição de artista. Esse movimento se intensifica com a sequência de animalização, como “sua vaca”, / kwarra / cadela / burra.” (7:05–7:07), em que a mulher é reduzida a categorias animais, prática amplamente discutida por autoras feministas como estratégia de desumanização. “Se quiseres, meta teu colhão dentro dessa bicha” (9:41). “E não precisas lhe fazer minete” (9:43). “Essa tá sempre molhada, tipo as tuas fichas” (9:44). “Não precisas lhe mudar de posição” (9:47). “Essa se sustenta sozinha” (9:51). “Ela própria se vira” (9:53). “Sucupira” (9:55). “Bem criança, mas já gosta de piça” (9:56). “Só que pela tua falta de higiene não te pero” (9:58). “Devias colocar lippy na cona porque os teus grandes lábios têm ciero” (10:00). “Gostas tanto de pau grande que ficas tesa quando olhas para um imbondeiro” (10:04). A identidade artística da Barbie é ainda infantilizada e sexualizada quando se afirma: “A sua

mãe é uma puta /se deu o nome de Rapunzel / Você é uma puta / se deste o nome da Barbie / Vocês literalmente vivem na casa das bonecas” (7:31–7:36), deslocando-a do espaço de criação intelectual para o de objeto simbólico. O corpo feminino torna-se alvo central do ataque, sobretudo pela estética e pela biologia, como se vê em: “Sua seca / Desnutrida.” (7:38–7:39), culminando na utilização da menstruação como mecanismo de humilhação pública: “Quando chegar o teu período, vais dar conta” (8:07). Além disso, a Barbie é constantemente atacada e apresentada como dependente, incapaz de autonomia artística: “tu não vais trabalhar porque bonecas precisam de pilha” (7:55–7:59), o que reforça a negação da agência. Importa destacar que ataques dessa natureza não são direcionados ao Rikinho com a mesma lógica, evidenciando a assimetria de gênero na batalha. Assim, essa disputa confirma que, na RRPL, a mulher ainda é frequentemente confrontada não enquanto rapper, mas enquanto corpo feminino em disputa simbólica.

Uma das respostas assertivas da gladiadora Barbie que contém resignificação e resistência discursiva foi quando ela afirmou: “Dizem sim porque eu sou Barbie. Sou boneca”. Ela contra-atacou com uma resignificação estratégica do insulto, deixando claro que o termo “boneca”, antes usado para inferiorizá-la, é apropriado como marca identitária e performativa.

Ao assumir o nome “Barbie” e ironizar a expectativa social, a gladiadora (MC) transforma o ataque em posicionamento discursivo. Majoritariamente, a RRPL é assistida presencialmente por homens e, o mais desesperador no meio de tudo isso, é que quando essas palavras são proferidas contra as mulheres, o que se verifica é um barco de risos e gargalhadas vindo do público (a maioria homens), o que deixa ainda mais desestabilizadas as concorrentes. Importante salientar que o Riquinho não sofre ataques da mesma natureza dos enfrentados por Barbie.

Essa assimetria evidencia que as batalhas de rap não constituem um espaço neutro de disputa verbal. Ao contrário, os embates são atravessados por relações de poder que reproduzem desigualdades de gênero historicamente construídas. Enquanto os homens costumam ser avaliados prioritariamente por sua capacidade técnica, criatividade, improvisação e desempenho lírico, as mulheres frequentemente têm seus corpos, sua aparência, sua sexualidade e sua legitimidade como artistas transformados em alvos do confronto. Nesse contexto, o riso do público deixa de ser apenas uma reação espontânea à performance e passa a funcionar como um mecanismo de validação da violência simbólica, reforçando discursos que naturalizam a inferiorização das mulheres e tornam sua permanência nesses espaços ainda mais desafiadora. Assim, a batalha extrapola a dimensão artística e revela disputas sociais mais amplas, nas quais

a linguagem opera tanto como instrumento de resistência quanto de reprodução das desigualdades.

4.3 ANÁLISE DA BATALHA JEO MC & HIDRA VERUS TXIO NEIZY & PIPILSON

A batalha entre essas duas duplas carrega questões em torno de sexo, gênero e raça, assim como as anteriores. Logo no início, Txio Neizy estabelece uma metáfora animalizante: “Batalha entre dois bois e duas vacas” (4:38), colocando as mulheres como figuras passivas e inferiorizadas, promíscuas, em contraste com a virilidade masculina. A negação da capacidade intelectual feminina surge de forma direta quando se questiona: “Tu achas que a Hidra tem capacidade para escrever o que vai rimar hoje?” (6:42–6:44), seguida da afirmação categórica: “Mulheres não sobrevivem na guerra dos vilões.” (6:47–6:48). Aqui, a mulher é simbolicamente excluída do campo da competição, sendo considerada inapta à guerra lírica, que é historicamente masculinizada. O discurso evolui para a patologização, infantilização e passivização da mulher, como em: “Você é uma miúda que precisa de ajuda” (10:48–10:53) e “tu és uma criança com desvio no comportamento” (11:20–11:26). Esses enunciados constroem a mulher como sujeito mentalmente incapaz, reforçando estigmas históricos que associam feminilidade à instabilidade emocional e à irracionalidade.

A sexualidade feminina também é utilizada como arma de ataque, sobretudo por meio da rotulação moral: “Olham pra mim como puta / Olham pra mim como lésbica” (22:36–22:39). Contudo, diferentemente dos oponentes, Hidra ressignifica esse ataque ao afirmar: “Mas ainda assim não desistimos / Porque uma mulher nunca baixa a cabeça” (22:41–22:46), transformando o estigma em afirmação política e resistência discursiva. O momento de viragem ocorre quando a própria Hidra explicita o preconceito estrutural: “Vocês pensaram que iam ganhar quem?” (23:08), reposicionando a mulher como sujeito ativo, técnico e consciente da competição. Ao afirmar que a deslegitimação feminina é parte de um sistema e não um acaso da batalha, a gladiadora (MC) desloca o confronto para o campo da crítica social, evidenciando que o ataque não é apenas individual, mas estrutural.¹³

A partir da análise realizada, é possível afirmar, conforme proposta de Silva *et al.* (2025), que as mulheres são representadas por aspectos que consideram: o corpo, a aparência

¹³ **Bicha:** burra ou ingênua. Expressão para diminuir a mulher. **Broche:** sexo oral masculino. **Cona:** órgão genital feminino, equivalente à vagina. **Kwarra: Vaca, Cadela e Sucupira:** Mulher bandida, puta ou fácil. **Minete:** sexo oral feminino. **Pero ou Perar:** fazer sexo. **Piça ou colhão:** órgão genital masculino, equivalente à palavra pênis. **Tesa:** Excitada.

física, o comportamento moral, o comportamento sexual, atributos intelectuais e competência. As mulheres, grupo minoritário (Rose, 1997; Souza, 2011; Santos, 2011; Matsunaga, 2008; Silva, 2019), são representadas, nas falas dos homens, como objetos, promíscuas, bandidas, infiéis, burras, feias, incapazes/infantis, interesseiras, más companheiras, conforme já destacado por Matsunaga (2008) ao analisar letras de rap brasileiro. As MCs, por sua vez, reagem denunciando e se posicionando contra essas manifestações que revelam a presença do discurso misógino/sexista nesse espaço.

O discurso misógino aparece de forma estrutural, operando tanto na negação da autoria feminina quanto na patologização da mulher no espaço da batalha. A construção das identidades das mulheres, por meio do discurso e da relação com o outro (Silva, 2014; Hall, 2014), se dá, para os homens, como se a presença feminina fosse uma afronta que desconstrói a ideia de que as arenas são espaços exclusivos para a masculinidade; ao passo que para as mulheres, acontece através da reivindicação e ressignificação de sua presença no hip hop, que é delas por direito.

Longe de ser um lado estático, a identidade é o processo pelo qual os sujeitos se posicionam no mundo social. No contexto das batalhas de rap na RRPL em Angola, essa construção torna-se principal para compreender como o protagonismo feminino negocia seu espaço em um ambiente predominantemente masculino. Segundo (Silva, 2014), “a identidade e a diferença não são entidades preexistentes [...]. Elas são produzidas [...]por meio de processos de significações. Identidade e diferença são, pois, criações sociais e culturais.”

A estratégia utilizada pelas MCs dialoga diretamente com Collins (2019), que aponta que mulheres, em contextos de opressão, frequentemente enfrentam discursos estigmatizantes como forma de resistência simbólica.

De modo geral, as três batalhas analisadas mostram um padrão recorrente de violência simbólica contra as mulheres no contexto da RRPL. Essa violência vai além de provocações simples e se configura como uma forma estruturada de agressão de gênero. Mesmo sendo realizadas por homens diferentes, em batalhas distintas e com adversários variados, as ofensas às mulheres seguem uma regularidade. Isso indica que não se trata de comportamentos isolados, mas de uma atitude socialmente tolerada e, em certa medida, aceita dentro da liga.

Nas três batalhas, fica claro que o corpo feminino é o principal alvo de ataques. As mulheres acabam sendo reduzidas a partes do corpo, à sua aparência, à maternidade ou à sua suposta disponibilidade sexual. Termos como “vaca”, “puta”, “cadela”, “lésbica”, sucupira, bicha ou expressões que descrevem atos sexuais de forma explícita não são apenas insultos isolados.

Além disso, esses termos funcionam como formas de silenciar, constranger publicamente e reforçar hierarquias de poder. Quando a rima deixa de ser apenas uma prova estética, ela passa a servir como uma forma de punição simbólica, construída por meio do discurso, pela presença feminina naquele espaço (Bourdieu, 2002; Gonzales, 1984; Carneiro, 2011).

Outro ponto bastante comum é a tentativa de diminuir a importância intelectual das mulheres. Elas muitas vezes são mostradas como incapazes de criar suas próprias rimas, dependentes de homens ou consideradas inferiores intelectualmente. Esse tipo de ataque não busca realmente contestar suas habilidades ou argumentos, mas sim negar às mulheres o direito de serem autoras e de exercerem sua autonomia artística. É uma forma de violência verbal que atua no sentido de moldar o significado das coisas: não basta vencer uma disputa, é preciso também reafirmar que aquele espaço não lhes pertence.

Outro aspecto que chama atenção é o uso frequente da maternidade como uma arma discursiva. Quando a mulher é mãe, sua maternidade muitas vezes não é respeitada; ao contrário, ela é usada para humilhá-la, expô-la ou colocá-la em uma posição de culpa. Isso revela uma contradição social bem profunda: espera-se que a mulher cumpra certos papéis morais, mas ela acaba sendo violentada justamente por exercer esses papéis e por ousar existir como artista, concorrente ou voz pública. Essas ofensas não produzem apenas impacto sobre as MCs atacadas, mas também sobre o público e sobre a própria liga.

Ao permitir que esse tipo de discurso se repita sem mediação ou sanção, a RRPL acaba por naturalizar uma lógica em que a violência contra a mulher é entendida como “parte do jogo”. Como afirmam Matsunaga (2008) e Silva *et al.* (2025), esse comportamento não é uma particularidade das batalhas ou do movimento hip hop, mas reflete a sociedade, atravessada por contradições, desigualdades e violência.

Assim, o confronto lírico se desloca do campo simbólico da criatividade para o campo real da opressão social, reproduzindo desigualdades históricas de gênero que o próprio hip hop, enquanto cultura de resistência, deveria questionar.

Embora as batalhas sejam, por definição, espaços de confronto, deveriam existir limites éticos coletivamente construídos. O hip hop, enquanto cultura de resistência, perde sua potência quando se afasta desse princípio. Para além desse olhar, é possível pensar em medidas concretas que contribuam para tornar os confrontos da RRPL mais legítimos, coerentes com os princípios do hip hop e socialmente responsáveis. Uma primeira medida seria a definição explícita de limites discursivos, deixando claro que ataques baseados em gênero, sexualidade, maternidade ou incitação à violência física não constituem critério de vitória lírica, mas sim práticas

passíveis de advertência. Outra ação possível diz respeito ao papel da organização e da mediação. A intervenção pontual da organização, quando determinados limites são ultrapassados, não enfraquece as batalhas, mas reforça seu caráter artístico e ético, como já ocorre em outros contextos de batalhas de rima.

Por fim, a presença de mulheres em espaços de decisão, seja na organização, no júri ou na curadoria das batalhas, pode contribuir para uma leitura mais crítica dos discursos e para a construção de um ambiente mais plural. Essas medidas, ainda que simples, não retiram o caráter combativo das batalhas, mas ajudam a reafirmá-las como práticas culturais legítimas, alinhadas à dimensão crítica e transformadora do hip hop.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho abordou a representação das mulheres nas batalhas de rompimento na “Reis do Rompimento Primeira Liga” (RRPL), no contexto do movimento hip hop em Luanda, Angola.

O objetivo era descrever e analisar aspectos linguísticos e discursos a partir dos quais são constituídas as representações das identidades das mulheres que protagonizam as batalhas de rap. Nas falas dos homens, as mulheres são alvo de desqualificação pelo corpo, pela sexualização, pela (in)capacidade intelectual e pela não legitimidade de ocupar esses lugares. Por outro lado, as gladiadoras constroem suas rimas visando resgatar a essência do hip hop como movimento que dá voz e representatividade às pessoas subalternizadas, reivindicando o protagonismo feminino e buscando combater discursos que, historicamente, as colocaram à margem deste movimento cultural.

O palco da RRPL é um campo complexo e, para entender como ele realmente funciona, antes de mais nada, é preciso desconstruir a ideia de que o rap é apenas entretenimento; é, antes de tudo, carregado de conhecimento e estratégia de luta. Nos espaços das batalhas, a linguagem não funciona como um elo neutro de comunicação. Assim como o rap, as batalhas não deveriam ser marcadas pela distinção de gênero. O rap tem voz, consciência, técnica e compromisso com a cultura hip hop, que é, na essência, emancipadora e libertadora.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, A. P. Resenha. In: *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 15/3 (esp), p. 389-394, dez. 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANDÃO, H. H. N. Analisando o discurso. **Museu da língua portuguesa**, 2017. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/Analisando-o-discurso.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2026.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP. Ed: UNICAMP, 2004.
- CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CASTILHO, A. T. de. O que se entende por língua e linguagem. **Museu da Língua Portuguesa**, 2015. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/O-que-se-entende-por-li%CC%81ngua-e-linguagem.pdf>. Acesso em 15 jun 2026.
- COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CUNHA, A. F. da; COSTA, M. A.; MARTELOTTA, M. E. Linguística. In: MARTELOTTA, M. E. (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2011.
- GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Luz, Madel (Org.). **O lugar da mulher**. Rio De Janeiro: Graal, 1984, p 223–244.
- HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.
- LÁZARO, G.; SILVA, O. Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. **Cadernos de Estudos Africanos**, n. 31, p. 41-67, 2016.
- MARTINS, R.; BARROS, M. de; LIMA, R. W. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. **Revista FAMECOS** mídia, cultura e tecnologia, v. 22, n. 1, p. 59-80, jan.- mar. 2015.
- MATSUNAGA, P.S. As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. **Psicologia e Sociedade**, 20 (1), p.108-116, 2008.
- NO RAP. A origem do Rap e o movimento em Angola [vídeo]. YouTube, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EP60EjoZuOY&list=PL_GzQ-Mp1UOGpobE-uE2pGN4dmfQ0qp9r&index=6&pp=iAQBsAg. Acesso em: 20 fev. 2026.

MAZZARIELLO, C. C.; FERREIRA, L. B. “Gênero”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/genero>.

ORLANDI, E. P. A questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica. **CoMCIência**. Campinas: LABJOR-UNICAMP, n. 89, jul. 2007. Disponível em: <https://coMCIencia.br/dossies-73-184/web/handler2f25.html?section=8&edicao=26&id=296>. Acesso em: 15 jun. 2026.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

POSTALI, T. O hip hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. **Cultura Crítica: Revista Cultural da Apropuc-sp**. nº.14, p. 7-, 2.º semestre de 2011.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramentos, 2017 (Feminismos Plurais)

ROSE, T. **Black Noise**: rap e cultura negra na América contemporânea. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: Política, Estilo e a Cidade Pós-industrial no Hip-Hop. In: ABALANDO os Anos 90 Funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1997, p. 192-213.

SANTOS, J. L. **Imaginando uma Angola pós-colonial**: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da nova república. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SANTOS, R. E. **A história do hip-hop**: Resistência da juventude negra no contexto neoliberal. In: **Cultura Crítica: Revista Cultural da Apropuc-sp**, nº.14, p. 16-24, 2.º semestre de 2011.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, J. B. T. da. Apresentação hip hop. **Cultura Crítica: Revista Cultural da Apropuc-sp**. nº.14, p. 1-3, 2.º semestre de 2011.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 73-102.

SILVA, J. M. M. da. Hip hop, ferramenta de resistência dos jovens angolanos na luta pela igualdade social: estilo rap underground. **Revista África e Africanidades**, Ano XII – n. 33, fev. 2020.

SILVA, M. F. de O.; NASCIMENTO, A. R. A. do; COSTA, L. C. da S.; GUIMARÃES, L. E. "Fala da Minha Ideia!": Mulheres MC's em Batalhas de Hip Hop. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 25, e83967, jan a dez de 2025.

SIQUEIRA, I.C. **Mulheres no hip hop**: a batalha feminina de rimas “na caneta ou no batom”. XVII ENECULT – Encontro de Estudos multidisciplinares em Cultura. Salvador-BA, 27-30 jul, 2021.

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

SOUZA, S. A. F. de. **Análise de discurso**: procedimentos metodológicos. Manaus: Instituto Census, 2014.

UNIVERSIDADE HIP HOP ANGOLA. **Linha do tempo Hip Hop Angolano – Luanda**. Material de apresentação da Celebração dos 50 anos do Hip Hop, promovida pela Fundação Arte e Cultura, Luanda, 18 nov. 2023.

TELLA, M. A. P. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento**: o rap como voz da periferia. Mestrado em Ciências Sociais. PUC: São Paulo, 2000.

MENDONÇA JÚNIOR, Francisco Carlos Guerra. **Rap como forma de ativismo político no espaço lusófono**: estudos de casos no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/89626> . Acesso em: 20 de jun. 2026.

PULULO, Gaspar Samuel. **Critérios de votação em batalhas de rap**: respostas de escalas técnicas de avaliação de desempenho dos MC's. ed. kiluanji, Angola, 2023.

NO RAP. **A origem do rap e o movimento em Angola** [vídeo]. YouTube, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EP60EjoZuOY&list=PL_GzQ-Mp1UOGpobE-uE2pGN4dmfQ0qp9r&index=6&pp=iAQBbsAG Acesso em: 20 fev. 2026.

ON THE RAP AO. **A história do rap angolano**: Raízes e Evolução [vídeo]. YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/EP60EjoZuOY?t=313> . Acesso em 20 de fev. 2026

KID MC. **Kid Mc, Abdiel & Dji Tafinha - Falando Sobre Rap Underground no Hora Quente**. Briguelbrizzo. YouTube, 21 de mar. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/DFuseEHce1g?t=343> . Acesso em: 14 jul. 2026.

REIS DO ROMPIMENTO TV. **#RRPL Apresenta Brazzha VS JEO MC(Quartos de finais) #T9 Ep 25**. YouTube, 07 de out. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oLF6WtSxW8M> . Acesso em: 14 jul. 2026.